

Universidad de Málaga
Dpto. Filología Española, Italiana, Románica
y Teoría de la Literatura

LOS ROMANCES DE SAN JUAN DE LA CRUZ.
CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-LITERARIA Y
ANÁLISIS INTERTEXTUAL

Vol. I

Tesis Doctoral de
M^a JESÚS TORRES JIMÉNEZ

Dirigida por la Dra. Dña. Amparo Quiles Faz

Málaga 2015



Publicaciones y
Divulgación Científica

AUTOR: María Jesús Torres Jiménez

 <http://orcid.org/0000-0003-1881-1226>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

AGRADECIMIENTOS

Cualquier estudioso es consciente de que toda obra de investigación requiere un gran esfuerzo individual, pero también reconoce que el desarrollo de la misma es fruto de una labor colectiva, cuya aportación hace posible que el proyecto sea culminado.

Por ello, en primer lugar deseo expresar mi recuerdo y mi más profundo agradecimiento a D. Cristóbal Cuevas García, que comprendió mi entusiasmo y admiración por la obra sanjuanista y confió en mí para investigar la obra más olvidada de San Juan de la Cruz, sus romances, obra que a él tanto le hubiera gustado indagar. En segundo lugar, a la Dra. Dña. Amparo Quiles, que accedió a continuar la labor iniciada por el maestro y que mediante sus consejos metodológicos y a sus palabras, siempre de motivación y entusiasmo, contribuyó a que este proyecto llegara a su fin. También mi agradecimiento a una reducida nómina de excelentes profesores amigos, cuyas orientaciones enriquecieron mis ideas y me abrieron interesantes y valiosas perspectivas investigadoras.

En mis agradecimientos ocupan un lugar muy destacado miembros de la orden carmelitana, en especial el padre Fernando Donaire, prior del Convento de los Carmelitas de Úbeda, que con generosidad sanjuanista nos abrió las puertas de su convento, nos permitió acceder a la biblioteca privada y conocer primeras ediciones de las obras del santo y nos brindó la oportunidad de pasear por el huerto y los claustros, donde San Juan pasó los últimos días de su vida. Al padre Juan Hidalgo, prior del convento de los Carmelitas de Córdoba, y a don Rafael Martín Portales, bibliotecario del convento, que con profesionalidad, eficacia y siempre con suma amabilidad, me sacó de más de un atolladero.

Igualmente, a todo el personal administrativo de la Biblioteca de la UMA, donde nunca hubo obstáculos sino siempre soluciones a los problemas que se me iban presentando.

Mi más sincero agradecimiento al catedrático D. Juan Jesús Zaro, que nos puso en contacto con las antiguas alumnas de la Escuela de Traducción e Interpretación, Pilar Rayo y Marta Marchal, cuyo apoyo técnico, eficacia y amabilidad han sido inestimables.

A mi querida familia y amigos, que en tantos momentos me han animado a seguir adelante, y, muy especialmente, a Mike Truman, el “doctorando consorte”, por su apoyo logístico y técnico y, sobre todo, por estar siempre a mi lado en los momentos de desánimo y confiar siempre en mí y en este proyecto. Mi profundo agradecimiento a mis seres queridos ya ausentes, porque su recuerdo ha sido un estímulo constante.

Y, cómo no, a fray Juan de la Cruz, que me ha permitido gozar de sus versos y de sus experiencias y a quien no le gustaban las personas pusilánimes. Ha sido para mí un modelo de firmeza, constancia y paciencia, que he intentado seguir a zaga de su huella.

Por último, quede constancia de mi agradecimiento a todas aquellas personas que, de alguna manera, han contribuido a la realización de esta tesis, aunque no hayan sido expresamente citadas.

Málaga, 28 de Octubre de 2015

ÍNDICE

Vol. I

INTRODUCCIÓN.....	3
PRIMERA PARTE. EL PENSAMIENTO DE SAN JUAN DE LA CRUZ EN SU CONTEXTO CULTURAL Y RELIGIOSO.....	37
1. BAJO EL SIGNO DE LA MARGINACIÓN. CONSIDERACIONES SOBRE LA BIOGRAFÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ.....	39
2. LA FORMACIÓN CULTURAL E INTELECTUAL DE SAN JUAN DE LA CRUZ..	55
3. EL CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL.....	82
3.1. Consideraciones previas.....	84
3.2. Espiritualidad, humanismo erasmista e iluminismo en la primera mitad del siglo XVI.....	88
3.3. Década de 1550 a 1559. “Corren tiempos recios”	103
3.4. El Concilio de Trento y su influencia en la espiritualidad de la Contrarreforma.....	109
4. CONFIGURACIÓN DE LA DOCTRINA TEOLÓGICO-MÍSTICA SANJUANISTA	120
4.1. La Patrística en la configuración teológico-mística de San Juan de la Cruz.....	121
4.2. El dogma de la Santísima Trinidad.....	132
SEGUNDA PARTE. ESTUDIO LITERARIO.....	145
1. LAS RAÍCES.....	147
1.1. La lírica en la tradición cristiana.....	147
1.2. La lírica religiosa en los cancioneros colectivos del siglo XV y principios del XVI. Del <i>Cancionero de Baena</i> al <i>Cancionero general</i>	150
1.3. Fray Íñigo de Mendoza, fray Ambrosio Montesino y Juan Álvarez Gato.....	160
1.4. Otros poetas de la época de los Reyes Católicos: fray Juan de Padilla, Juan del Encina, Juan de Luzón y Mosén Juan Tallante.....	185
1.5. Fray Bernardino de Laredo, un representante de la espiritualidad franciscana.....	191
1.6. Poetas y cancioneros de la segunda mitad del siglo XVI. Del <i>Cancionero espiritual</i> de 1549 a Jorge de Montemayor. El <i>Garcilaso a lo divino</i> de Sebastián de Córdoba.....	197

1.7. Cristóbal Cabrera y Juan López de Úbeda, coetáneos de San Juan de la Cruz. Coincidencias líricas y temáticas en sus obras.....	215
1.8. La lírica carmelitana en tiempo de San Juan de la Cruz.....	233
2. LA POÉTICA SANJUANISTA.....	249
2.1. Técnicas de la creación literaria sanjuanista. Las “dos sendas”	249
2.2. Ideas, símbolos e imágenes recurrentes.....	267
TERCERA PARTE. LOS ROMANCES SANJUANISTAS: <i>IN PRINCIPIO ERAT VERBUM</i> Y EL SALMO <i>SUPER FLUMINA BABILONIS</i>	
1. LA POÉTICA DEL ROMANCERO. TEMAS Y FÓRMULAS DEL GÉNERO LÍRICO NARRATIVO.....	303
1.1. Origen y temas del Romancero.....	303
1.2. Estructuras lírico-narrativas.....	314
1.3. La métrica.....	316
1.4. La formulística y otros recursos poéticos.....	318
1.5. Lo espiritual como <i>contrafactum</i> de lo épico.....	329

Vol. II

2. LOS ROMANCES “SOBRE EL EVANGELIO <i>IN PRINCIPIO ERAT VERBUM</i> ” Y <i>SUPER FLUMINA BABILONIS</i>	373
2.1. Manuscritos y ediciones.....	373
2.2. El texto de los Romances. Criterios de edición.....	378
2.3. Fecha y circunstancias de su composición.....	393
2.4. La poética de los romances sanjuanistas.....	405
2.4.1. La métrica: el ritmo poético y la musicalidad.....	409
2.4.2. El léxico.....	420
2.4.3. La adjetivación.....	426
2.4.4. Uso peculiar de las formas verbales.....	431
2.4.5. Otros rasgos poéticos de los romances sanjuanistas....	447
3. EL ROMANCE “SOBRE EL EVANGELIO <i>IN PRINCIPIO ERAT VERBUM</i> ACERCA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD”.....	462
3.1. El título.....	462
3.2. La composición y estructura del texto.....	462
3.3. Comentario intertextual desde una perspectiva poética y doctrinal.....	473
3.3.1. La relación intratrinitaria.....	473

3.3.2. La creación	503
3.3.3. Encarnación y Nacimiento.....	523
4. EL ROMANCE <i>SUPER FLUMINA BABILONIS</i>	557
4.1. Los <i>Salmos</i> y su proyección en la lírica renacentista. Jorge de Montemayor, Diego Ramírez Pagán y Fray Luis de León.....	557
4.2. “El romance según el Salmo 136” de J. López de Úbeda. Convergencias y divergencias con el romance sanjuanista.....	577
4.3. El romance “Otro del mismo que va por <i>Super flumina</i> <i>Babilonis</i> ” de San Juan de la Cruz	585
4.3.1. San Juan de la Cruz y la exégesis bíblica.....	585
4.3.2. Las interpolaciones del romance de San Juan en el texto bíblico como proyección de su experiencia vital y religiosa.....	589
4.3.3. La formulística del romancero en el salmo sanjuanista	596
4.3.4. Comentario intertextual desde una perspectiva poética y doctrinal.....	602
CONCLUSIONES.....	629
APÉNDICES.....	641
APÉNDICE I LÁMINAS.....	643
— Manuscrito de Sanlúcar.....	647
— Manuscrito de Jaén.....	671
— Documentos de la Biblioteca del Convento de los Carmelitas de Úbeda.....	695
— Documentos del Museo de San Juan de la Cruz de Úbeda	703
— Documentos de la Biblioteca del Convento de los Carmelitas de Córdoba.....	717
APÉNDICE II. TEXTOS AFINES.....	731
BIBLIOGRAFÍA.....	775

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La aparición en 1942 de *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)* del maestro Dámaso Alonso supuso una conmoción en los ambientes clericales y filológicos. Analizar la poesía de San Juan “desde esta ladera” parecía un atrevido intento de desacralizar unos textos escritos al dictado de la inspiración divina. Algunos críticos no entendieron la perspectiva que había adoptado don Dámaso para acceder al “misterio” de los versos del santo carmelita. La poesía de San Juan de la Cruz no era un acto de profanación; era, sencillamente, un ejercicio de filología, sin que ello supusiera ninguna negación del carácter espiritual de los textos poéticos. Dámaso Alonso lo dejaba muy claro cuando precisaba que accedía a esos textos “desde esta ladera”, sin menospreciar la “otra”. El error de los críticos que rechazaban la legitimidad del procedimiento era tan de bulto que, sin darse cuenta, al desautorizar la crítica “profana” de la poesía sanjuanista podrían desautorizar con más razón los estudios filológicos sobre los textos bíblicos.

Hoy nadie duda de la legitimidad del acceso lingüístico a la poesía de San Juan, considerada en su dimensión de lenguaje literario. Pero se corre el riesgo de olvidarse de otro factor cuya

presencia es tan decisiva para la comprensión de los textos como la perspectiva literaria. Nos referimos a los contenidos doctrinales, que, no hay que olvidarlo, pesan tanto como los estrictamente literarios y, en la intencionalidad del poeta, más que ellos.

No decimos que se hayan abandonado los estudios teológicos sobre la doctrina del Santo. Todo lo contrario. De la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días los estudios teológicos han conocido un desarrollo realmente notable, pero tenemos la impresión de que las dos vías de acceso han avanzado en paralelo o, para decirlo coloquialmente, cada cual ha ido a lo suyo. No obstante, al avanzar en sus análisis, unos y otros acaban teniendo que reconocer que ni con la mera filología, ni con la mera teología, por separado, se llega a la interpretación cabal de los escritos del Santo, de modo que la filología debe contar con la perspectiva teológica y viceversa.

Esta tesis está planteada a la luz del principio de que doctrina y literatura se funden en una unidad de comunicación, fuertemente influenciada por la biografía y el *modus operandi* del Santo carmelita. Indudablemente, San Juan de la Cruz descubrió que el vehículo más apto para la expresión del hecho religioso era el lenguaje de la lírica de su tiempo. Si a esto se añade una portentosa sensibilidad poética como rasgo distintivo de su psicología, tendremos planteado, ya que no resuelto, el “misterio” de su poesía.

Si hemos comenzado destacando el estudio de Dámaso Alonso de 1942 como hito fundamental de los nuevos enfoques de

la crítica sanjuanista, no ha sido con la intención de afirmar que con él se produjera una innovación *ex nihilo*. Habría que citar obligatoriamente el magisterio de Jean Baruzi (1924), por ejemplo, para constatar que las aguas ya estaban revueltas. Pero, indudablemente, la valiente propuesta del filólogo español fue la que irrumpió con más fuerza en el escenario de la crítica sanjuanista.

A partir de ahí, tanto en España como fuera de ella, surgieron voces tan autorizadas como las de E. Orozco, Jorge Guillén, J. L. López Aranguren, F. Ynduráin o F. López Estrada, y, posteriormente, C. Cuevas, D. Ynduráin o M^a J. Mancho Duque, sin olvidar a estudiosos carmelitas, como Eulogio Pacho, por citar a uno de los más eminentes. Junto a ellos suenan los nombres de los estudiosos extranjeros E. A. Peers, H. Hatzfeld y, más recientemente, C. P. Thompson o L. López-Baralt.

El *Congreso Internacional Sanjuanista* celebrado en Ávila el año 1991 supuso a la vez una muestra del estado de la cuestión y un impulso para el desarrollo de la floración de nuevos estudios sobre la siempre inquietante obra del místico carmelitano. En el citado congreso se expusieron investigaciones desde el punto de vista léxico-semántico o sobre la Poética y la Retórica creativa y se abordaron cuestiones como la intertextualidad o la isotopía. Al reseñar las actividades del congreso, M. Diego Sánchez¹ destacó la atención prestada a la interdisciplinariedad: además de los estudios

¹ Para una amplia información bibliográfica en torno al Congreso sanjuanista, véase M. Diego Sánchez, *San Juan de la Cruz. Bibliografía del IV centenario de su muerte, (1989-1993)*, Roma, Teresianum, 1993.

filológicos, se expusieron investigaciones sobre el desarrollo del pensamiento sanjuanista y sobre el ambiente histórico y espiritual de la época de San Juan de la Cruz. Con ello se consiguió una visión globalizadora de la obra sanjuanista que antes no existía. Coincidimos plenamente con S. Ros García en que el congreso mencionado marcó “un antes y un después” en la comprensión de la obra sanjuanista, pues se llegó a la conclusión de que esta nos interpela a no ser abordada aisladamente, sino que la propia obra sanjuanista impone una nueva hermenéutica, en la cual filólogos, teólogos e historiadores deben confrontar sus estudios para “integrar todas sus facetas y dimensiones”.²

A partir del congreso habría que destacar la aparición de nuevas ediciones de las obras del Santo, la edición facsímil de los manuscritos de Sanlúcar y de Jaén por la Junta de Andalucía y las Concordancias editadas por el Teresianum de Roma, tanto en su versión impresa como en la digital. Ambas obras han sido fundamentales para el desarrollo e investigación de esta tesis.

A pesar de los avances producidos en la crítica sanjuanista, los romances seguían siendo los hermanos pobres y estaban pidiendo a gritos una atención que no se les prestaba. Como remedio de esta carencia, y a instancias del profesor Cristóbal Cuevas, nuestro primer director de tesis, decidimos emprender el estudio de los romances, y el resultado ha sido la confección de este trabajo,

² Cfr. S. Ros García, “Colección IV Centenario de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 11, I, (1993), pp. 133-137.

siempre en los estrechos límites de mis posibilidades. La jubilación y posteriormente, el fallecimiento del maestro malagueño nos privaron de su tutela en los momentos en que más la necesitábamos. A él dedicamos aquí un recuerdo agradecido. Él fue quien, a raíz de su jubilación, nos encaminó a la profesora Dña. Amparo Quiles para continuar la labor iniciada.

No es ninguna apelación al tópico de la falsa modestia como excusa para poner de relieve la dificultad de la operación que hemos llevado a cabo. Es abrumadora la bibliografía generada por las obras de San Juan, tanto en la hermenéutica sobre todo su conjunto como la practicada sobre los poemas de más aliento poético, como el *Cántico* y la *Noche* y la *Llama*. Sinceramente, no nos vemos capacitados para añadir algo nuevo al respecto. Pero, en comparación con estas grandes obras, los dos romances *In principio erat Verbum* y el salmo *Super flumina Babilonis* han despertado mucha menor atención por parte de los críticos o incluso han sido minusvalorados por ellos. Valga por todos el juicio de Domingo Ynduráin:

Los romances sobre el Evangelio me parecen de muy baja calidad, semejantes a los de cualquier otro glosador a lo divino, de los que tanto abundan en el siglo.³

No todos los críticos coinciden en esta valoración tan negativa. Cristóbal Cuevas, por ejemplo, comentando las aportaciones filológicas en el *Congreso Internacional Sanjuanista*, se lamentaba de la

³ D. Ynduráin, *San Juan de la Cruz. Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 32.

falta de interés por los mal llamados “poemas menores”, y citando sus palabras aclaraba:

El rótulo parece, además de injusto peligroso, pues sitúa en un plano secundario a composiciones de altísima calidad, disuadiendo tal vez a muchos a dedicarles la atención que se merecen. Aquí tienen los filólogos un rico campo de análisis, de frutos potencialmente ubérrimos [...]. Es curioso, por ejemplo, que no se haya dedicado todavía a los romances un trabajo crítico-literario de conjunto comparable a los que abundan en torno a *Cántico, Noche y Llama*.⁴

Hay que reconocer que, si los romances no alcanzan la altura lírica de las llamadas obras mayores que convierten a estos en la cumbre de la poesía española, los romances, no obstante, sin perder la belleza lírica, ganan en hondura de contenido doctrinal, y, también hay que decirlo, su grado de lirismo es muy superior a la del resto de los poetas que en su tiempo ensayaron la misma fórmula.

Así como ponemos de relieve la escasez de estudios literarios sobre los romances, éste no es el caso de los estudios realizados desde la perspectiva de hermenéutica teológica, como los estudios del padre Silverio de Santa Teresa, Crisóstomo de Jesús y Lucinio Ruano. En 1946 el P. Efrén de la Madre de Dios esbozó el tema en su tesis doctoral, *San Juan de la Cruz y el misterio de la Santísima Trinidad en la vida espiritual*. Más recientemente, han aparecido estudios, como los de José Vicente Rodríguez y Federico Ruiz, o

⁴ C. Cuevas, “La crítica filológica-literaria sobre San Juan de la Cruz: en torno al Centenario (1991)”, en S. Ros García (coord.), *La recepción de los místicos: Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Centro Internacional Teresiano-Sanjuanista, 1997, pp. 381-382.

Salvador Ros, que inciden tangencialmente en el tema; otros, como los de J. Damián Gaitán, Ismael Bengoechea, Baldomero Jiménez Duque, Miguel Ángel Díez y Xavier Pikaza lo tratan en profundidad y ellos nos han servido de guía en este estudio.

El hecho de que los romances no hayan tenido la difusión de que han gozado y gozan los poemas mayores de San Juan es fácilmente explicable. Es precisamente su contenido doctrinal el mayor obstáculo para el acceso estético y literario a los textos. En consecuencia, nuestro acercamiento a ellos se ha realizado con la intención de contribuir modestamente a su esclarecimiento desde un punto de vista filológico y doctrinal a la vez, sin perder de vista, claro está, la perspectiva histórica-cultural, sin la que es imposible llegar a la cabal comprensión de la obra.

A la hora de elegir una metodología, fue decisiva la lectura de un artículo de la Carmen Bobes, “Lecturas del Cántico espiritual desde la estética de la recepción”, publicado en el *Simposio de San Juan de la Cruz* (Ávila, 1986). La teoría o estética de la recepción nos permitía hacer un análisis de la obra literaria, no ya desde el punto de vista del estructuralismo como obra cerrada en sí misma, sino desde una perspectiva más amplia e interdisciplinar. En la teoría de la recepción se tiene en cuenta el momento histórico de la aparición de la obra, el contexto social en que se crea y su destinatario, el estudio del género, así como los valores estéticos de la misma. Es cierto que algunos aspectos se apartan de lo estrictamente filológico, pero, desde nuestro punto de vista, enriquecen la valorización global

de la obra. De ahí el título de la tesis: “Los romances de San Juan de la Cruz. Contextualización histórico-literaria y análisis intertextual.”

Antes de analizar cada una de las partes de la tesis quisiéramos aclarar aspectos que han sido decisivos a la hora de enfrentarnos a la misma. En primer lugar el autor titula los nueve romances “Romance sobre el evangelio *In principio erat Verbum acerca de la Santísima Trinidad*” y el número diez “Otro del mismo que va por *Super flumina babilonis*”. Los nueve romances son considerados por el santo como una sola obra, puesto que lo escribe en singular y, por otra parte, el título de ambas obras no deja lugar a dudas: se trata de romances, cuyo tema es el teológico y espiritual. No hay ambigüedades, pues, en cuanto al contenido temático en principio. *Super flumina Babilonis* requeriría una mención aparte, ya que si el autor no mencionara el título ni a Cristo, y los ríos de Babilonia se transformaran en el Tajo, por ejemplo, se trataría de un romance lírico-narrativo de tema amoroso exclusivamente. Pero, efectivamente, los romances reflejan una temática puramente religiosa, con lo cual la metodología para acercarnos a su obra ha tenido que ser interdisciplinar.

En la primera parte de la investigación se desarrollan aspectos biográficos del autor para describir las circunstancias vitales en que creó la obra y el ambiente histórico y espiritual de la segunda de mitad del siglo XVI del que el autor participa. Para ello hemos utilizado las obras de autores e historiadores de reconocida solvencia. Para los datos biográficos hemos hecho uso de la

biografía del Santo que realizó Crisógono de Jesús, a partir de la cual se realizaron las posteriores investigaciones biográficas, entre ellas los estudios parciales de T. Egido y la más reciente biografía de J. V. Rodríguez (2012), en que nos hemos basado.

Por otra parte, y dedicándole otro apartado especial, hemos analizado la formación cultural, teológica e intelectual de San Juan de la Cruz, a través de las investigaciones muy completas de C. Cuevas y L. E. Rodríguez-San Pedro, que nos han ayudado a entender la génesis y desarrollo del pensamiento sanjuanista.

De todos estos aspectos biográficos destacaríamos la extrema pobreza que vivió el Santo desde su infancia y a lo largo de su vida como una condición vital y como una opción personal. De ahí la persistencia de su doctrina del desasimiento total: a partir de la nada lograr el Todo. Es desde y en la pobreza donde San Juan proyecta su vida y crea su obra. Y la radicalidad de esta la experimentó en la cárcel de Toledo por las terribles condiciones vitales que sufrió en el convento de los Calzados de Toledo, desde el 3 de diciembre de 1577 a la víspera de la Asunción de 1578, fecha en que logró escapar. Y fue en esas circunstancias extremas en las que experimentó las más altas vivencias espirituales y creó una parte de su obra poética de un lirismo sorprendente, entre ellas los diez romances, junto a la glosa de “La fonte” y las treinta y una liras primeras del *Cántico Espiritual*.

Pero, a pesar de esta su extrema pobreza, recibió una formación intelectual privilegiada: en Medina del Campo estudió en

el colegio de la Compañía y el padre Juan Bonifacio, excepcional profesor, inició a San Juan en los estudios humanistas de Gramática, de Retórica y de Artes. Posteriormente, y ya en la Orden del Carmen, realizó sus estudios en la Universidad de Salamanca, la más prestigiosa de España en Humanidades, Derecho y Teología durante el siglo XVI. Fue allí donde se inició en los estudios del escolasticismo tomista y estudios bíblicos. Pero su cultura fue mucho más amplia: sus lecturas individuales de la *Biblia* y de la Patrística, posiblemente a través del Breviario, influyeron también en la configuración de su teología mística, además de la mística sufí, si no directamente a través de otros escritores como Ramón Lull, Osuna, Laredo... de cuyas obras se puede observar su huella en la obra sanjuanista. Tampoco podemos olvidar la influencia en su obra de la cultura popular, de la que se sustentó en su infancia en Arévalo y Medina.

En definitiva, su cultura es amplia y sincrética, pues vivió la atmósfera que se respiraba en aquellos años de la segunda mitad del siglo XVI español, imbuido del espíritu tridentino y erasmista, de la belleza y elegancia de la lírica culta, de la lírica popular y del ambiente musical y lírico del Carmelo que, unido a su exquisita sensibilidad y a una experiencia espiritual excepcional, hace que su obra literaria y mística sea única, inimitable y atemporal.

Siguiendo con la teoría de la recepción, nos pareció importante destacar el ambiente histórico, cultural y espiritual en que transcurrió su vida y creó su obra poética y doctrinal, pues el santo

vivió inmerso en una de las épocas más ricas, interesantes y más convulsas de la historia española y él fue hijo de su tiempo. Para recabar información sobre esta época nos hemos basado en el estudio imprescindible de Marcel Bataillon, *Erasmus y España* y en los artículos recientes del historiador Joseph Pérez, conocedor y especialista de este momento histórico, entre otros historiadores.

Nuestro país fue en el siglo XVI un hervidero de intrigas y de luchas políticas y espirituales, no del todo diferente al ambiente que se vivió en el resto de Europa, aunque con ciertos matices idiosincráticos: las peculiaridades sociales, como la confrontación entre cristianos viejos y conversos, que se podrían considerar auténticas castas; el descubrimiento y colonización del Nuevo Mundo; el espíritu de cruzada para luchar contra el Turco, añadiéndole el voluntarismo mesiánico para defender los valores católicos que culminarán en el Concilio de Trento, en la Contrarreforma; la lucha contra la heterodoxia luterana y calvinista y los movimientos erasmistas, dentro de la elite intelectual, al igual que la persecución del movimiento iluminista, de carácter más popular, por la Inquisición, que condenó a la hoguera a numerosos seguidores o simplemente sospechosos de heterodoxia. San Juan tuvo contacto con grupos de conversos, algunos de ellos profesores de la universidad de Baeza y él mismo fue denunciado a la Inquisición, no se sabe por quién ni cómo. Por otra parte, se sucedieron enfrentamientos bélicos con los Países Bajos y con el Papado en Roma, con el Turco...

Pero al mismo tiempo, también se desarrolló una cultura de extraordinaria riqueza y de singular belleza que se refleja en la creación estética en todos sus órdenes: literario, escultórico, pictórico y arquitectónico y musical, todos ellos imbuidos de un espíritu religioso y moral. Basta con observar las grandes obras maestras de la segunda parte del siglo XVI que se realizan en España: San Lorenzo de El Escorial, símbolo del reinado de Felipe II, las obras pictóricas de un Greco, entre visionario y místico; la imaginería religiosa de escultores como de Juan de Juni y Alonso de Berruguete, Gregorio Fernández, Martínez Montañés, entre otros, cuya finalidad fue devolver al pueblo una religiosidad devota y compasiva, en contraste con la religiosidad interior, exenta de toda visualización plástica.

También es ineludible destacar el desarrollo de una cultura universitaria y elitista de carácter escolástico-tomista, en torno a teólogos de la orden dominica como Francisco de Vitoria y sus discípulos Melchor Cano, Domingo de Soto... y de la orden agustina, en ciudades como Salamanca, Alcalá, Valladolid, Sevilla, Baeza, Osuna... A ello hay que añadir, como hecho relevante, el nacimiento y desarrollo de la Compañía de Jesús.

Como consecuencia de este ambiente teológico-filosófico y espiritual, fueron numerosas las publicaciones de temas religiosos, donde destacan magníficos escritores como Fray Luis de Granada y Fray Luis de León. Por otra parte, se produce un desarrollo de la mística como la franciscana con Francisco de Osuna, fray

Bernardino de Laredo y de la mística carmelitana con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz como máximos representantes. La literatura popular espiritual tampoco estuvo exenta de esta intensa religiosidad y se publicaron cancioneros de temas religiosos anónimos, romanceros, pliegos sueltos...

En contraste con todo ello se realiza, a su vez, una literatura culta de influencia neoplatónica de tema amoroso y pastores idealizados, cuyas obras más representativas son *La Galatea* de Cervantes y *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor. Es la época en la que se estaba gestando la obra de la mayor personalidad de nuestras letras, Miguel de Cervantes. Es este el marco en que San Juan de la Cruz crea su obra literaria y mística- teológica.

Siguiendo con la teoría de la recepción y asumiendo el valor que le concede a la interdisciplinaridad y reflejando los romances un tema religioso, como es la concepción del credo cristiano de la Santísima Trinidad, el misterio de la Redención y la relación mística del hombre con Dios, nos pareció fundamental documentarnos sobre estos temas, cuyo origen estuvo en la Patrística. Para ello hemos seguido el estudio de M. Diego Sánchez, *Historia de la espiritualidad patristica* y la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino.

De la influencia de la Patrística en la teología mística sanjuanista habría que destacar a Orígenes, pues introduce por primera vez en la historia de la teología mística cristiana la interpretación del *Cantar de los Cantares* bíblico, como la relación del Esposo-Cristo, con la esposa-el alma o la Iglesia. Además, intenta

interpretar la filosofía platónica a la luz del cristianismo e influyó de manera definitiva en el pensamiento místico y teológico posterior. Un pensador no cristiano, cuya teoría filosófica y espiritual desarrolló aspectos esenciales de la ascesis y experiencia místicas, fue Plotino. Parece que él mismo vivió experiencias místicas, además, intuyó el misterio trinitario e influyó definitivamente en el neoplatonismo cristiano. Para finalizar esta breve síntesis es necesario citar a Pseudo Dionisio, muy influido a su vez por Gregorio de Nisa, que desarrolló el neoplatonismo y conoció, a su vez, las aportaciones de Filón y de Orígenes. Su concepto de la fe como “tiniebla luminosa” influyó en la mística posterior, sobre todo en la simbología sanjuanista del “rayo de tiniebla”. El pensamiento de Pseudo Dionisio gozó de un gran prestigio en su tiempo y fue esencial para el desarrollo de la mística posterior y en el pensamiento teológico- místico del santo.

Por último, en este contexto es imprescindible hacer alusión al dogma de la Santísima Trinidad, que se desarrolla entre el año 325, que marca el comienzo del Concilio Ecuménico de Nicea, y el año 381, cuando se concluye el II Concilio Ecuménico de Constantinopla, en donde se afirma por primera vez la consustancialidad de las tres Personas. En su formación contribuyeron los Santos Padres San Basilio, San Atanasio y San Agustín y su proceso culminó con la doctrina trinitaria de Santo Tomás de Aquino.

Estos conceptos teológicos se transforman en los romances sanjuanistas en obra poética de un intenso lirismo y de profunda afectividad amorosa. Finalmente, para ver la importancia que San Juan de la Cruz confiere a la Santísima Trinidad en su pensamiento teológico-místico, hay que tener en cuenta la postura que él mismo mismo manifiesta:

Porque dado que Dios le haga merced [al alma] de unirla a la Santísima Trinidad, en que el alma se hace deiforme y Dios por participación, ¿qué increíble cosa es que obre ella también su obra de entendimiento, noticia y amor? (CB 39,4).

En la segunda parte de esta tesis hemos realizado un estudio de los poetas más destacados de la lírica religiosa desde la época de los Reyes Católicos —periodo en que surge la tendencia lírica de los *contrafacta*, iniciado por fray Ambrosio Montesino— y que se desarrolló durante los siglos XVI y XVII. A esta tendencia literaria San Juan de la Cruz no fue ajeno.

Muchos e investigadores han venido analizando la obra poética de San Juan de la Cruz como un fenómeno poético aislado, excepcional y único, profundizando en cada uno de sus poemas, interpretando, de manera pormenorizada y rigurosa, sus símbolos, sus imágenes, su léxico, en definitiva, su poética, logrando extraordinarios resultados, baste con observar la extensa nómina bibliográfica. Ahora bien, investigadores como Emilio Orozco y Dámaso Alonso, entre otros, consideraron la obra poética sanjuanista, no como un hecho aislado, sino dentro del contexto

literario de su época y del ambiente religioso que el santo vivió. Por consiguiente, este análisis de la segunda parte es un estudio intertextual de las corrientes poéticas religiosas de su tiempo y su relación con la obra poética sanjuanista, analizando las concomitancias y diferencias.

Por otra parte, el Carmelo reformado no estuvo ajeno a esta atmósfera de poesía y canto de exaltación religiosa dentro de la poesía castellana popular y culta. En el ambiente carmelitano masculino encontramos a un cantor a lo divino, relacionado muy especialmente con San Juan de la Cruz, se trata de su hermano Francisco de Yepes, cantor a lo divino, que, indiscutiblemente, dejaría una huella en la lírica popular sanjuanista. También en el Carmelo femenino se desarrollaron las mismas tendencias líricas promovidas por Santa Teresa. En torno a la santa se nos descubre una atmósfera de canto y creación colectiva, en la mayoría de los casos anónima, y en otros conocemos algunos nombres de gran interés. Buena muestra de ello es el *Libro de Romances i Coplas desta Casa de la Concepción del Carmen de Valladolid*⁵, publicado por V. García de la Concha y Ana M^a Álvarez Pellitero.

También hemos considerado importante destacar a dos poetas coetáneos de San Juan de la Cruz: Cristóbal Cabrera y J. López de Úbeda, por las coincidencias en la elección de las mismas formas métricas, paráfrasis de los salmos, algunos temas comunes y en el

⁵ V. García de la Concha y A. M^a Álvarez Pellitero, *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid (c.1590-1609)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1982.

uso de imágenes y símbolos que recuerdan los poemas sanjuanistas. Entre las coincidencias destaca una lira atribuida a Cristóbal Cabrera —y que recoge, a su vez, López de Úbeda, en *Cancionero de la Doctrina Cristiana*—, cuya semejanza con la lira sanjuanista de la *Noche Oscura* es sorprendente, de manera que nos preguntamos si San Juan llegaría a conocer la obra de C. Cabrera, ya que su *Instrumento espiritual* se compuso en 1555, anterior a la creación sanjuanista, o tal vez llegó hasta él a través de la publicación del *Cancionero* de López de Úbeda en 1578. La lira de Cabrera reza así:

¡Oh noche de alegría!
 ¡Oh noche clara, alegre y venturosa!
 No noche sino día.
 En ti la dulce esposa
 en brazo de su esposo ya reposa.

La lira sanjuanista de *Noche Oscura*:

¡Oh noche, que guiaste!
 ¡Oh noche, amable más que la alborada!
 ¡Oh noche que juntaste,
 amado con amada,
 amada en el amado transformada!

Es interesante destacar la actitud de López de Úbeda de no citar el nombre del autor de la composición que transcribe, e incluso Úbeda la titula de un modo muy semejante: Algunos estudiosos han calificado de plagio la actitud de Úbeda. Y así se nos planteó la duda de la conveniencia de tal calificativo. Desde nuestra mentalidad actual lo es claramente, pero en el ambiente poético en que este tipo de canciones se crearon y se transmitieron, normalmente por vía oral y en la mayoría de los casos de manera anónima, estos hechos,

por tanto, no se deberían considerar plagio, puesto que la anonimia era un hecho común en estos ambientes religiosos y conventuales. Esta opinión queda suficientemente avalada por el criterio de eminentes investigadores, como E. Orozco y V. García de la Concha:

poesías trasladadas a lo divino de un modo más o menos elaborado, con ánimo de servir a la devoción de los frailes y de las monjas y del pueblo cristiano en general. Permaneciendo válido el principio, enunciado por Orozco, de la ausencia total de conciencia de propiedad intelectual —lo que posibilita el carácter tradicional y las variantes en el decurso de retransmisión— en buena parte de estas composiciones cabe investigar la autoría.⁶

El *Libro de Romances i Coplas* es el testimonio de una corriente poética que circulaba entre todos los conventos teresianos con un acentuado carácter de anonimia propio de la esencial tradicionalidad.⁷

Así pues, no es de extrañar que en el *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid (1590-1609)*, la primera composición que aparece es el romance IX de San Juan de la Cruz, con el título “Romance del nacimiento” con muy pocas variantes y no aparece el autor, así como el romance a san Francisco de Asís de fray Ambrosio Montesino, reducido y con numerosas variantes. Aparecen unas liras al Santísimo Sacramento y el P. Gerardo se las atribuye a Cecilia del Nacimiento y otra en tercetos a la madre María

⁶ V. García de la Concha, “Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan De la Cruz”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVI (1970), p. 377.

⁷ *Ibid.*, p. L.

de San Alberto. Además, muchas de estas composiciones, aparecen también en el *Vergel* de López de Úbeda y en su *Cancionero*, pero con algunas variantes. De esta forma se confirma el carácter tradicional y anónimo de la mayoría de la lírica religiosa de esta época.

Muchos de los poetas contemporáneos de San Juan participan de los mismos modelos poéticos: crean composiciones métricas pertenecientes a la lírica culta y cortesana, como el arte mayor castellano en un principio y, posteriormente las formas métricas de origen italiano como la lira, el soneto, tercetos encadenados... Y, al mismo tiempo, los medios empleados son también las formas métricas populares como el romance, la glosa, el villancico, la letrilla..., en muchos casos, de temas profano y amoroso transformadas a lo divino, es decir, los *contrafacta*.

Por consiguiente, a partir de estas premisas, en la obra poética sanjuanista se han analizado “las dos sendas”: la popular y la culta. San Juan conocía perfectamente el romancero tradicional. De ahí que eligiera esta forma métrica para sus composiciones *In principio erat Verbum* y *Super flumina Babilonis*, y también la lírica culta cancioneril y petrarquista. Así pues, usa la lira —para sus poemas considerados mayores—, posiblemente recogida del propio Garcilaso y también del *Garcilaso a lo divino* de Sebastián de Córdoba. Pero su veta culta incluso impregna sus composiciones líricas de estilo tradicional popular y, por supuesto, su obra prosística. Del sincretismo de lo popular y lo culto surge su originalidad.

De ahí la riqueza de su léxico, impregnado del habla popular, del léxico bíblico y teológico y de la lírica cortesana. Todo ello dota la lírica sanjuanista de una riqueza de estilos extraordinaria. Se trata de un metalenguaje único, de un idiolecto que se proyecta en su obra y que la define y caracteriza. Y en este caso hubiéramos deseado dedicar un amplio estudio léxico-semántico, del que en esta tesis hemos realizado sólo un esbozo, de lo que más adelante se podría convertir en un trabajo de investigación más amplio, pues el estudio léxico abre perspectivas filológicas siempre enriquecedoras

No obstante, lo más característico de su poética es su sensibilidad y capacidad excepcional para la música y la belleza, captada hasta en lo más insignificante e imperceptible. Esta capacidad fue la que influyó de una manera definitiva en su creación lírica, sin olvidarnos, por supuesto, de su profunda experiencia espiritual. Partiendo de este condicionamiento intrínseco de su personalidad y experiencia, todo lo que oía, leía, estudiaba lo transformaba en algo único e irrepetible. Nada es nuevo en la obra lírica de San Juan de la Cruz y, sin embargo, su creación poética es sublime y distinta a las de sus contemporáneos.

El uso de los símbolos, metáforas e imágenes en la lírica sanjuanista merece una mención especial. Se convierten en el único modo posible de verter su inefable experiencia mística en su obra poética. Todos los estudiosos de la obra sanjuanista coinciden en afirmar que su poética consiste en la creación de un lenguaje figurado y de un universo lingüístico, entramado en una tradición

espiritual y literaria, que él ha recreado y renovado por su propia experiencia mística. Él mismo manifiesta que sus expresiones no son para ser entendidas, sino para infundir el amor que proviene de la fe, que es oscura, como incomprendible es Dios. Por consiguiente, el escritor místico ha recurrido a la Sagrada Escritura, como medio analógico, que es lo que mejor conoce y lo más semejante a su propia experiencia.

Por otra parte, San Juan de la Cruz, un entusiasta de la belleza de la naturaleza, aunque en no pocos momentos afirme que hay que prescindir de toda criatura para llegar a la unión, se ha fijado en ella también como medio analógico para seleccionar sus símbolos y metáforas. Y trata, además, de crear su obra con la mayor perfección posible, ya que sus escritos hablan de Dios, que es, según la teoría platónica-agustiniana, la Belleza suprema.

El símbolo, tal como lo definió Baruzi, es una intuición totalizadora de la experiencia mística y, como añadió C. Cuevas, procede directamente de una experiencia vital, instantánea: es “una súbita iluminación”. La emoción que produce es irracional y surge de asociaciones subconscientes.

Hemos sintetizado estos aspectos retóricos y estilísticos por considerarlos una constante en la creación de sus poemas. Esto es doctrina común entre los estudiosos sanjuanistas, que ven en la estancia en la cárcel el germen estilístico de toda su obra poética posterior. Pero, a nuestro juicio, esos mismos estudiosos no prestan la debida atención a lo que ocurre con los romances, por olvidarse

de la carga lírica que encierran. Precisamente, lo que nosotros pretendemos demostrar en nuestra tesis es que también los romances, gestados en la cárcel, están afectados del mismo lirismo que los considerados poemas mayores y reflejan, aunque de distinta manera, sus esquemas estilísticos. Y este ha sido uno de los objetivos más determinantes de esta tesis.

Así pues, San Juan eligió como arquetipo simbólico la unión conyugal en los romances *In principio erat Verbum* para expresar el amor entre el Hijo y la humanidad. Este mismo símbolo expresa en su obra poética y doctrinal para expresar su experiencia mística. Así en los romances aparecen conceptos relacionados con el amor conyugal como *esposo, esposa, amado, amada*. Aparecen también otras imágenes repetidas en su obra poética, como la *llama*, el *fuego*, la *llaga*, *abrasar*, *herir*, *matar* y las paradojas *dar y quitar vida, morir y resucitar*, recursos paradójicos que proceden de la lírica cortesana.

Los símbolos *amado* y *amada* no fueron creación exclusiva de San Juan; como sabemos, pertenecen al acervo común de la literatura espiritual y mística de nuestra tradición. Como muchos estudiosos defienden, tienen origen islámico. El místico murciano Ibn Arabi posiblemente influyera en la espiritualidad de Ramón Llull, cuya obra gozó de gran prestigio durante el siglo XVI e influyó notablemente en la espiritualidad de esta época. El símbolo de la *llama*, siguiendo la teoría de L. López Baralt, podría tener un origen de la mística sufi, aunque, en realidad, todos los símbolos referidos a la luz pertenece a las distintas tradiciones místicas:

judaísmo, Pseudo Dionisio, agnosticismo, helenismo... También la mística sanjuanista acusó la influencia de la germano-flamenca: Ruysbroeck, Tauler..., como observó Hatzfeld.

La obra mística de San Juan es, pues, reflejo de un sincretismo espiritual que se había desarrollado durante siglos y que culmina en el siglo XVI. Él, como hombre de su tiempo, absorbió todas esas corrientes, creando una obra compleja y difícil de clasificar. Es más, incluso podría decirse que su estilo poético está cercano a la lírica de los poetas románticos, que consideraban la poesía como algo sagrado y eran conscientes de la insuficiencia de la palabra para expresar estados inefables. Igualmente coincide con la poesía contemporánea en la irracionalidad y extrañeza expresiva. Por ello logra una emoción estética muy cercana a los gustos modernos, tal como analizó Carlos Bousoño. Baste, además, comprobar ciertas semejanzas de su poética en la obra juanramoniana y la huella de su obra lírica en poetas de la Generación del “27” como Jorge Guillén, Luis Cernuda y Emilio Prados, por citar a algunos, o en el pensamiento de María Zambrano.

En la tercera parte de la tesis analizamos la retórica del romancero, para comprobar los aspectos que tienen en común los romances sanjuanistas con el resto de los romances de la época y señalar cuáles fueron las aportaciones personales del Santo en el acervo común de este género. Para ello hemos realizado un estudio intertextual, analizando los romances de aquellos escritores que los crearon como *contrafacta*, no obstante, hay que aclarar que San Juan

no utilizó este recurso para crear sus romances; sí lo utilizaron otros autores, como Bernardino de Laredo, López de Úbeda, *etc.*, y el mismo San Juan en otro tipo de composiciones, como “El pastorcico”.

De este análisis, es importante destacar la existencia de una línea ininterrumpida, de temas religiosos y formas métricas, comprendida desde fray Ambrosio Montesino, Juan Álvarez Gato, pasando por fray Bernardino de Laredo, Cristóbal Cabrera, López de Úbeda, el *Libro de romances y coplas del Carmelo* y otros cancioneros espirituales, hasta llegar a autores del siglo XVII como Lope de Vega con sus *Romances espirituales*, Alonso de Bonilla con *Nuevo jardín de flores divinas*, Alonso de Ledesma con sus *Conceptos espirituales* y José de Valdivielso con su *Romancero espiritual...* Los temas más cantados y repetidos a lo largo de esta época, —muchos de ellos como *contrafacta* de lo épico— fueron los dedicados al Nacimiento, a la Redención, a la Santísima Trinidad, pero los más numerosos se refieren a la vida de los santos, siendo los más exitosos San Francisco de Asís y San Ignacio de Loyola.

Este estudio diacrónico, desde el comienzo de los *contrafacta* hasta llegar al pleno Barroco, nos ha permitido comprobar cómo se mantienen las mismas formas métricas medievales y populares e incluso muchos de los temas religiosos durante siglos, aunque es necesario señalar que en el Barroco se produce un cambio de estilo total, logrando un manierismo y artificiosidad en las formas, como

contrapunto de la fresca y aparente espontaneidad de la poética popular y tradicional,

Así pues, a partir de aquellos recursos formales del estilo popular, se fue desarrollando entre los poetas del siglo XVII una retórica más compleja y artificiosa, en donde se aúnan el cultismo y el conceptismo y predominan las antítesis, las paradojas, las alegorías, los símbolos. Además, se han añadido otros temas de la filosofía estoica cristiana, que, por otra parte, son una constante en nuestra literatura ascética y religiosa, aunque no exactamente mística. En definitiva, la lírica religiosa sigue una trayectoria ininterrumpida, desde sus comienzos medievales hasta llegar al Barroco.

En cuanto al texto de los romances sanjuanistas ha sido editado con solvencia en múltiples ocasiones. La presente edición se ha realizado teniendo en cuenta el manuscrito de Sanlúcar (MS), cotejado con el manuscrito de Jaén (MJ). Seguimos en principio el manuscrito de Sanlúcar (MS), entre otras razones por tener correcciones autógrafas del Santo. Sólo se prefiere el de Jaén (MJ) cuando lo pida el contexto y la coherencia ortográfica de la época. Se dan en notas las variantes de uno y otro códice.

A continuación, hemos realizado un estudio pormenorizado desde un punto de vista filológico, deteniéndonos en los aspectos morfosintácticos como el uso peculiar de las formas verbales, de la adjetivación, un análisis del léxico y de otros elementos retóricos comunes al género romancístico. Y sobre todo hemos analizado la

poética sanjuanista que se refleja en los romances y que repetirá a lo largo de su obra lírica.

Por otra parte, en los romances *Sobre el evangelio In principio erat Verbum* expone San Juan una de las cuestiones más complejas y esenciales del credo católico como son los misterios de la Santísima Trinidad y la Encarnación. San Juan de la Cruz estructura el poema en nueve romances. Cada uno de los cuales refleja el plan divino de la Creación y de la Redención. Hay que tener en cuenta, además, que la creación de este poema es simultánea a la creación de las treinta y una estrofas del *Cántico espiritual*, uno de los tres poemas más bellos y espiritualmente más elevados de su producción literaria. Los romances están impregnados de su profunda experiencia mística-amorosa, vivida durante su estancia en la cárcel de Toledo. Por ello su expresión lírica es la epitalámica: mantiene el símbolo por excelencia del matrimonio espiritual que proyectó en sus poemas mayores y en *El pastorcico*.

Comprobamos, pues, cómo el poema transcurre desde la mayor abstracción teológica expresada en los primeros romances, hasta llegar a la última secuencia con que finaliza todo el poema, en donde se refleja el momento mismo del nacimiento del Hijo de Dios, en un humilde pesebre en Belén, que refleja la máxima concreción.

En estos romances el escenario es una pura abstracción, con una ausencia absoluta de referencia espacio-temporal, sobre todo en los tres primeros romances. La naturaleza, protagonista de la lírica

renacentista y con una presencia esencial y simbólica en el *Cántico* y en *Noche oscura*, en los romances, sin embargo, es inexistente: el espacio es desnudo y solo como único elemento material y concreto, aparece el pesebre en el último romance. No obstante, nada más lejos de encontrarnos con una poesía fría y abstracta, por el contrario, podemos afirmar que predomina un tono de intensa y cálida afectividad amorosa y belleza expresiva.

Por otra parte, siguiendo con la teoría de la recepción, si queremos ser fiel a la finalidad de su obra, tenemos que tener en cuenta el destinatario de la misma. La obra sanjuanista no estuvo dirigida a los lectores cultos de su tiempo, teólogos y humanistas, sino a los hermanos y hermanas de su orden, para aclararles doctrina y conceptos, a fin de ayudarles a alcanzar la meta de perfección en su vida religiosa y en su unión con Dios. Por ello, hemos creído necesario para enriquecer la interpretación de los romances realizar un estudio intertextual de sus propios textos prosísticos, en los que San Juan aclara los símbolos, imágenes y léxico desde una perspectiva teológica y mística, pues, como afirmaba Alexander A. Parker, sus tratados doctrinales, en cuanto que son exposiciones teológicas,

son las joyas enterradas en un material de interés básico para los teólogos, las joyas mismas son de interés básico para los críticos literarios y su misión debería ser el de entresacarlas⁸.

⁸ A. A. Parker, *“La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680”*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 116.

Y este ha sido nuestro criterio y objetivo también, ya que la base doctrinal y teológica posterior, efectivamente, se encuentra como germen en sus romances.

Al analizar las obras de San Juan de la Cruz, nos encontramos con el problema lingüístico que toda experiencia mística conlleva, es decir, la imposibilidad de expresar con los términos lingüísticos usuales dicha experiencia, que va más allá de toda expresión lógica y racional. Para ello el místico, como hemos apuntado anteriormente, tiene que recurrir a símbolos, alegorías, metáforas e imágenes. Así pues, nos encontramos con un léxico que el autor repite como un *leitmotiv* a lo largo de su obra. Son palabras claves que se convierten en símbolo y expresan su cosmovisión, su manera de entender el mundo, de proyectarse en él de una manera única e irrepetible, que define su creación y por ello identificamos fácilmente su obra a través de estos recursos. Se trata, pues, de un metalenguaje único, de un idiolecto que la define y la caracteriza.

Por otra parte, si queremos ser fiel a la finalidad de su obra, tenemos que considerar los términos teológicos-místicos que le dan carácter. De este modo, el léxico se ha analizado desde dos ángulos distintos: desde un punto de vista referencial y desde un punto de vista connotativo, para así lograr una comprensión lo más cercana posible a la finalidad y objetivo del mensaje, del contenido místico-teológico que el autor trata de transmitir a sus receptores. Para ello hemos recurrido, por una parte a diferentes diccionarios como *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (DCECH)*, *Tesoro de la*

lengua castellana o española de S. de Covarrubias, *Diccionario de Autoridades (DA)* y *Diccionario de la Real Academia española (DRAE)*. Finalmente, hemos utilizado las “*Concordancias de San Juan de la Cruz*” (ed. electrónica), que ha sido de una ayuda inestimable para realizar una hermenéutica intertextual.

Para la interpretación teológica y doctrinal hemos recurrido a la *Suma Teológica* de Santo Tomás. Con esta obra el Doctor Seráfico intentó esclarecer de manera definitiva el misterio trinitario. Y es a la luz de la teología tomista, como también a través de la *Biblia*, cómo el léxico sanjuanista adquiere nuevas proporciones significativas y esenciales para la plasmación en los romances del dogma trinitario. Para ello, también hemos recurrido a los estudios de prestigiosos teólogos como M. A. Díez, J. Damián Gaitán, X. Pikaza, I. Bengoechea, entre otros.

Finalmente, el romance titulado “Otro del mismo que va por *Super flumina Babilonis*”, es una paráfrasis del salmo 136 de la *Vulgata*. Tampoco este romance se puede considerar una creación aislada del Santo en el contexto literario de su época. Entre nuestros poetas de los siglos XV y XVI los salmos más populares y glosados fueron el *Miserere* y *De profundis*. Ya en el siglo XV Pero Guillén de Segovia traduce en verso castellano los llamados “Siete salmos penitenciales” (entre ellos el *Miserere* y *De profundis*) recogidos en el *Cancionero general* (Valencia, 1511) de Hernando del Castillo.

Aunque la lectura e interpretación de los *Salmos* en la liturgia cristiana se mantuvo durante siglos, desde la Patrística hasta la Edad

Media, fue en el siglo XVI cuando los *Salmos* se convirtieron en lectura habitual y popular, ya que formaban parte del breviario y del libro de las horas litúrgicas. Pero, al mismo tiempo, fueron de gran atractivo para teólogos y poetas y en el siglo XVI se produjo una eclosión creativa de exégesis y paráfrasis de los *Salmos*. Este atractivo por esta obra bíblica, es comprensible si, por una parte, se leen los poemas del salmista desde una perspectiva intimista y espiritual y, por otra, si se tiene en cuenta las circunstancias sociales y religiosas tan convulsas y polémicas del siglo XVI. De esta forma el poeta se identificaba fácilmente con la expresión angustiada del salmista, con su experiencia de abandono y soledad, y este apelaba a la misericordia divina con la esperanza de una respuesta compasiva. Si a esto se añade la belleza lírica y la autenticidad de sentimientos, el éxito, entre poetas y teólogos y teólogos-poetas, estaba asegurado, como ha analizado J. San José Lera.

El gran salmista del siglo XVI fue Fray Luis de León que, curiosamente, no glosa el salmo 136. Y otros poetas contemporáneos como Jorge de Montemayor, D. Ramírez Pagán, López de Úbeda glosaron, entre otros salmos, el 136. Los dos primeros poetas citados lo plasmaron en una estrofa culta como el terceto, mientras que López de Úbeda eligió la forma métrica popular y tradicional del romance, la misma forma elegida por San Juan. Así pues, hemos analizado pormenorizadamente cada uno de estos poemas de tema bíblico

Hemos dedicado un capítulo aparte a J. López de Úbeda. Aunque poeta menor, coincide con San Juan de la Cruz en utilizar el metro de carácter popular como el romance, es decir, una estrofa popular para un tema teológico. Pero López de Úbeda no proyecta su propia experiencia de exilio interior, de soledad y abandono. Es una obra de marcado estilo popular, devota y sincera desde un punto de vista espiritual, pero lo realmente novedoso es que el salmo 136 se convierte en la paráfrasis de López de Úbeda en un romance como *contrafactum* del género épico.

El salmo 136 de la *Vulgata* está compuesto por trece versículos y la paráfrasis del salmo 136 de San Juan de la Cruz “Otro del mismo que va por Super flumina Babilonis” posee sesenta y dos versos e interpola cuarenta, siguiendo la misma técnica de la exégesis medieval.

El proceso de la composición de la paráfrasis es complejo, ya que se transforman léxico y sintaxis y se crean interpolaciones, que producen el tono íntimo y personal del salmo, es decir, el poeta lo hace suyo.

San Juan de la Cruz, durante su período en la cárcel, leía el breviario y practicaba la *lectio divina*, así que la influencia de la *Biblia* fue decisiva en las obras líricas que creó durante su cautiverio y después de este, fundamentalmente el *Cántico*, cuyas primeras treinta y una estrofas las compuso allí y es evidente también la influencia bíblica en este romance. Por otra parte, la repetición de los textos

sagrados lograba su memorización y a la hora de crear sus propios textos prosísticos o poéticos afloraban los conocimientos bíblicos.

De esta forma, la identificación del cautiverio del pueblo judío con su propio cautiverio es absolutamente comprensible. Pero hay algo más profundo que esa identificación basada en su propia experiencia personal. Creemos que se puede interpretar desde tres puntos de vista no excluyentes y con esto coincidimos con la interpretación realizada por J. Damián Gaitán. El primero como el del cautivo desterrado en tierra ajena, que sería en un primer nivel de lectura, como un paralelismo del salmo davídico, es decir desde un punto de vista referencial y denotativo. La segunda interpretación desde una referencia histórica y personal: la experiencia de San Juan en la cárcel de Toledo, donde se encuentra alejado y aislado de sus hermanos del Carmelo reformado: el yo poético se identifica con el *nosotros* del salmo. Y finalmente, desde un punto de vista místico, añadimos nosotros, expresa la ausencia del Amado y su deseo vehemente de encuentro con él. De esta forma, el romance adquiriría un valor simbólico: el alma es el cautivo, y Sion es el amado. San Juan en este romance refleja el abandono, la soledad y la tristeza que le provoca la ausencia del ser amado que, en los últimos versos, lo identifica con Cristo.

Por otra parte y, en cierta forma, su estado anímico de desamparo y de tristeza es comparable a la primera parte del Cántico, donde la amada busca desesperadamente al amado ausente, porque parte de la obra poética sanjuanista es una proyección del yo

del poeta en una bipolaridad de ausencia / presencia del Amado y, entre ambos polos, la búsqueda imperiosa de este para lograr el encuentro, como ha analizado J. Damián Gaitán

Nos encontramos con un poema de carácter simbólico, cuyo léxico y expresiones de tema amoroso que podemos identificar con símbolos, imágenes, léxico y expresiones, de una intensidad emotiva y lírica de una gran belleza, comparables al *Cántico* y la *Llama*. Por otra parte, al girar el tema del poema en torno a la ausencia del amado y al cautiverio, también observamos conexiones con temas y estilos característicos de la lírica cortesana como el léxico, paradojas e imágenes, que, por una parte son formas de la poética cancioneril, pero, al mismo tiempo, ya forman parte de la propia poética sanjuanista.

Por ello, no es arriesgado, después de nuestro análisis y desde la opinión de indiscutibles teólogos, afirmar que las grandes obras poéticas del Santo y su obra doctrinal y mística tienen su origen en estos diez romances, pero también desde un punto de vista literario, ya que utiliza iguales símbolos como el conyugal, el símbolo de la llama e imágenes y léxico idénticos a las obras mayores del santo. Estos romances, tal como los define J. Damián Gaitán son una auténtica “joya” literaria, mística y teológica.

PRIMERA PARTE.

EL PENSAMIENTO DE SAN JUAN DE LA CRUZ EN SU
CONTEXTO CULTURAL Y RELIGIOSO

1. BAJO EL SIGNO DE LA MARGINACIÓN. CONSIDERACIONES SOBRE LA BIOGRAFÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Abordamos este capítulo no con el propósito de ofrecer una detallada biografía, ni de realizar un profundo análisis psicológico sobre la personalidad de San Juan de la Cruz, sino para resaltar algunos aspectos fundamentales de su vida que influyeron en su espiritualidad y en su doctrina mística y que proyectó, de alguna forma, en la creación de su obra poética. Entendemos que la experiencia vital de cualquier creador y su personalidad —y nuestro escritor no es una excepción—, son esenciales para entender su cosmovisión. Pero también es cierto que, enfrentarse a la biografía de un autor no siempre es tarea fácil, sobre todo tratándose de un escritor tan complejo como San Juan de la Cruz, teólogo, filósofo, escritor místico y poeta, de compleja personalidad y de excepcional experiencia espiritual.

La biografía de San Juan de la Cruz ha sido compleja desde las primeras que se realizaron, ya que, por una parte, nuestro escritor nunca manifestó en su obra nada sobre sí mismo, de manera directa y taxativa. Apenas encontramos textos con aspectos biográficos, excepto las cartas y, desgraciadamente, muchas de ellas fueron destruidas, por las persecuciones sufridas, tal como testimonia sor Agustina de San José del Convento de Carmelitas Descalzas de Granada:

Hiciéronme a mí guardiana de muchas cartas que tenían las monjas como epístolas de San Pablo, y cuadernos espirituales altísimos, una talega llena; y como eran los preceptos tantos, me mandaron que lo quemara todo, porque no fueran a mano de ese Visitador, y retratos del santo los abollaron y deshicieron.⁹

Por otra parte, las primeras biografías se realizaron según los criterios de las hagiografías barrocas, aunque en ellas había datos e informaciones fidedignas referidas según el testimonio de los que lo conocieron y trataron. Pero otros hechos, sin embargo, se desvirtuaron para seguir las pautas y técnicas hagiográficas, en las cuales había que manifestar toda clase de milagros y hechos muy ajenos y alejados, en este caso, de la vida real y de las actividades de San Juan de la Cruz.

Después de la celebración del IV Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz en 1991, se han revisado algunos datos y hechos de su biografía, no solo a través de interesantes estudios parciales, sino también de nuevas biografías que tratan de aunar y de sintetizar los datos testimoniales de las antiguas y ofrecer informaciones novedosas, fruto de rigurosas y recientes investigaciones, especialmente interesantes para entender muchas de las claves de su biografía y de sus obras.¹⁰

⁹ Cfr. E. Martínez González, “San Juan de la Cruz: pretextos y contextos para una biografía”, *San Juan de la Cruz*, 46 (2011-2012), p. 16.

Las últimas biografías publicadas han destacado algunos datos esenciales para entender su personalidad, su obra y su doctrina mística. Nos referimos a la pobreza, a su formación cultural e intelectual y a su encarcelamiento en el convento de Toledo. Creemos que estas vivencias influyeron en su actitud religiosa y en su forma de enfocar un sistema de espiritualidad contemplativa, que engloba todos los aspectos esenciales y profundos de la vida de la persona.

En primer lugar, la pobreza de su familia condicionó su actitud vital desde dos vertientes: el desposeimiento de todo lo material y terreno y la radicalidad espiritual evangélica: “Bienaventurados los pobres de espíritu”. Es una experiencia totalizadora, que abarca todos los órdenes de la vida e incluso las relaciones sociales que mantuvo, tanto dentro como fuera de la Orden. También su cultura y formación intelectual condicionaron su doctrina teológica y mística y en la creación de toda su obra, tema que desarrollaremos en el capítulo siguiente.

Por otra parte, los meses de encarcelamiento en el convento de Toledo supusieron una experiencia que intensificó y radicalizó aún más su vivencia de pobreza, enriqueciendo su vida espiritual hasta extremos insospechados. Lejos de crearle una animadversión con sus hermanos calzados y una actitud negativa para consigo mismo y para su relación con los demás, esta experiencia le supone una vivencia mística excepcional y la creación de las obras más bellas de su producción poética: las estrofas del *Cántico* desde el comienzo

hasta la estrofa “¡Oh ninfas de Judea”, la canción “Que bien sé yo la fuente que mana y corre” y los romances dedicados a la Santísima Trinidad, *In principio erat Verbum*, y el romance *Super flumina Babilonis*, —este último podría considerarse autobiográfico—, y *Noche oscura*. Aunque este poema no fue compuesto en la cárcel, sí refleja simbólicamente su dolorosa experiencia en ella y su huida.

Es imprescindible poner de relieve la pobreza, tanto la pobreza familiar como la pobreza conventual, ya que fue una característica que lo acompañó durante toda su trayectoria vital, desde su nacimiento e infancia hasta su muerte. C. Merí Cucart, haciéndose eco de las palabras de J. Jiménez Lozano, recalca el sentido de la pobreza en nuestro Santo:

Juan de la Cruz [...] es un pobre: un hombre sin atributos e invisible. Tal es lo profundo y primigenio de su biografía, y eso es lo que seguirá estando en ella, en su doctrina mística, en su visión del mundo y en su actitud ética y estética.¹¹

Los recientes estudios biográficos recalcan este aspecto y retratan la infancia del Santo, como “un niño de la calle”, “un pobre de solemnidad”. Es probable que sus padres fueran oriundos de Toledo, se establecieron en Fontiveros y se ganaran la vida con el humilde oficio de tejedores de buratos. Pero su pobreza se acentuó aún más cuando fallecieron su padre, Gonzalo de Yepes, y, más

¹¹ C. Merí Cucart, “Unión con Dios. Dinamismo psicológico espiritual en San Juan de la Cruz”, en *San Juan de la Cruz*, 39 (2007), I, p. 91.

tarde, su hermano mayor, Luis, a raíz de una hambruna en la zona, provocada por las malas cosechas.

Su madre, Catalina Álvarez, aparece en el empadronamiento de Medina del Campo como “Catalina, viuda pobre”. Ni siquiera se menciona su apellido. Su renta era de un maravedí. Precisamente para poder acceder al Colegio de la Doctrina había que ser pobre y huérfano. Allí, a la edad de nueve años, aprendió las primeras letras. Se le enseñaba la doctrina cristiana, a rezar, a ayudar a misa; tenía que salir a la calle a pedir limosnas para el mantenimiento del colegio y asistir a los entierros, entre otras funciones y labores.

Poco después, don Alonso Álvarez de Toledo lo empleó en el Hospital de las Bubas, y, como afirmó el P. Crisógono de Jesús, ejerce tres “oficios”: recolector de limosnas para el hospital, enfermero y estudiante en el colegio de la Compañía.

Finalmente, al ingresar en la Orden del Carmelo vivió con pobreza extrema en los conventos de Duruelo y La Peñuela y en la ermita de El Calvario, pobreza por la que optó para el resto de su vida.¹²

¹² Para más información sobre su biografía, véanse: Crisógono de Jesús Sacramentado, *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1982, (11ª ed.); T. Egido, “Los Yepes, una familia de pobres”, en VV. AA., *Aspectos históricos de San Juan de la Cruz*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990, pp. 25-41, del mismo autor, “Claves históricas”, en *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991 pp. 59-116; “Nuevas claves de comprensión históricas de San Juan de la Cruz”, en S. Ros García (coord.), *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Universidad Pontificia de Salamanca, Centro Internacional de Ávila, 1997, pp. 293-309; F. Ruiz, *Dios habla en la noche. Vida, palabra y ambiente*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1990; A. Marcos, “San Juan de la Cruz y su ambiente de pobreza”, en A. García (coord.), *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 143-183; I. Bengoechea, “Autorretrato

Pero otro tipo de pobreza le acompañó frecuentemente: la soledad, el “destierro” interior y físico, y el desarraigo. Soledad y desarraigo, tal vez elegidos por él mismo, como actitud vital. Por otra parte, por decisiones de la jerarquía de su Orden, el Santo estuvo obligado a la marginación y el aislamiento en algunos períodos de su vida: su encarcelamiento en Toledo y los años transcurridos en Andalucía, alejado de los grandes cargos en la Orden. Como afirma L. E. Rodríguez-San Pedro:

Quizá Fr. Juan de la Cruz no tenía cualidades, para dicha dirección, ni le interesaba ni tenía relaciones. Procedía de niveles de pobreza y de marginación, y no de los estratos influyentes y acomodados, como el propio Jerónimo Gracián y, de alguna forma la propia Santa Teresa. En contraste con ellos, Juan no mantiene relaciones de amistades con “grandezas” nobiliarias o eclesiásticas quizá con la excepción de doña Ana del Mercado y Peñalosa y de su hermano don Luis, oidor de la Chancillería de Granada.¹³

La pobreza supuso una radicalidad vital, —como hemos explicado—, que se manifestó en su doctrina teológica-mística, a través de una actitud de desprendimiento y desapego, no solo de lo material, sino de lo espiritual e intelectual y a través de la anulación

poético de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 31-32, (2003), pp. 133-159; E. J. Martínez González, “Tras las huellas de San Juan de la Cruz. Nueva biografía”, Madrid, EDE, 2006, y “San Juan de la Cruz: pretextos y contextos para una biografía”, *San Juan de la Cruz*, 46, (2011-2012), p. 11-24; J. V. Rodríguez, “El avance de la biografía sanjuanista durante el siglo XX”, en S. Ros (coord.), *Recepción de los místicos...*, pp. 271-272, y *San Juan de la Cruz. La biografía*, Madrid, San Pablo, 2012; Luis E. Rodríguez-San Pedro, “Tras la huella de San Juan de la Cruz. Los contextos de una biografía”, en *San Juan de la Cruz*, 46 (2011-2012), pp. 187-206; B. Sesé, “Autobiografía secreta de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 46 (2011-2012), pp. 171-186.

¹³L. E. Rodríguez San-Pedro, “Tras la huella de San Juan, art. cit., p. 200.

de los sentidos corporales e intelectuales, hasta llegar a la Nada. Con esta actitud consigue la plenitud más absoluta, el Todo. Basta observar el léxico sanjuanista, “pobreza”, “vacío”, “desnudez”, “desasimiento”, “desamparo”, “miseria”, “privación”, “nada”... para comprender cómo su opción vocacional, en un principio como cartujo y posteriormente como carmelita reformado, y su doctrina mística están condicionadas absolutamente por esta experiencia vital de miseria y desarraigo.

J. M. Martín Portales hace un análisis intuitivo y clarividente de lo que supuso para el Santo esta radical experiencia de pobreza:

Hay algo misterioso que se activa desde la pobreza. Es una lástima que el discurso religioso o ideológico haya convertido esta experiencia en una meta espiritual, cuando es su propia base. Cuando una persona no se reconoce pobre es imposible que llegue a serlo por ningún tipo de ascesis. La pobreza es algo que no se puede adquirir. Es, sencillamente, un estado de lucidez, un estado, por así decirlo, de conciencia no contaminada. [...] La pobreza, como modo de ser de la conciencia, es el detonante de la experiencia poética y mística. Y sólo desde aquí podemos hablar de amor. [...] El amor vendría a ser, sencillamente el estado de máxima lucidez que alcanza el pobre. El amor es una pobreza abierta y sólo puede mantenerse si es capaz de no claudicar de sus condiciones de posibilidad.¹⁴

En otro momento, también Martín Portales, al comentar la obra de C. P. Thompson, afirma:

¹⁴ J. M. Martín Portales, “La mística monoteísta entre la fenomenología de la religión y la experiencia poética”, *San Juan de la Cruz*, 39 (2007), pp. 72-73.

La experiencia de la pobreza es el gran desencadenante de la espiritualidad sanjuanista [...] Diríase que San Juan de la Cruz no amolda su vida a la doctrina cristiana [...], sino que ve en ella la consumación de un camino que estaba recorriendo desde que nació. [...] Lo mismo que está aquí su opción por la «teología negativa», que no es una opción metodológica, sino puramente existencial, y su opción por el Carmelo.¹⁵

Entre las experiencias más duras y dolorosas de su vida hay que destacar su estancia en la prisión de Toledo, desgraciado episodio al que el Santo hace alusión en contadas ocasiones. A ella se refiere metafóricamente en el romance *Super Flumina Babilonis*, en el poema de la *Noche oscura* y en su exégesis. Esta experiencia la comparó con la ballena de Jonás. En la *Noche*, al explicar la terrible experiencia de la noche del espíritu, dice:

Así como si, tragada de una bestia, en su vientre tenebroso se sintiese estar digiriéndose, padeciendo estas angustias como Jonás en el vientre de aquella marina bestia (*Jonás*, 2,1)¹⁶

Como sabemos a través de sus biógrafos y de numerosos testimonios de sus hermanos y hermanas de la Orden, en la noche del 2 al 3 de diciembre de 1577 San Juan de la Cruz fue apresado, junto con el padre Germán de San Matías, por los Calzados, concretamente por el padre Maldonado, prior de los carmelitas de Toledo, por orden del vicario general, fray Jerónimo Tostado. Lo

¹⁵ J. M. Martín Portales, “Colin P. Thomson, una (re)visión del sanjuanismo”, *San Juan de la Cruz*, 33 (2004), pp. 159-160.

¹⁶ J.V. Rodríguez, *San Juan de la Cruz: La biografía*, Madrid, San Pablo, 2012, p. 320.

encerraron durante unos días en el convento del Carmen del cual logra escapar y volver a la Torrecilla. Allí tuvo oportunidad de destruir documentación y escritos que podrían comprometerle a él y a sus hermanos descalzos. De nuevo lo apresaron y se lo llevaron fuera de Ávila. El padre Germán es conducido por el padre Valdemoro al convento de la Moraleja y San Juan de la Cruz a Toledo.

Compareció ante el visitador general, el Tostado, para hacerle desistir de los nuevos reglamentos de los Descalzos. Ante la negativa de fray Juan, fue condenado a prisión por rebeldía, tal como establecen las normas para la Reforma, aprobadas en el Capítulo General de la Orden del Carmen, celebrado en Piacenza (Italia) en 1575.

Fray Juan fue recluso primero en la cárcel conventual, y dos meses después, al conocerse la huida del padre fray Germán de San Matías, fue trasladado a un lugar angosto y oscuro, “asfixiante como una tumba”, y teniendo tan sólo como mobiliario una tabla que le servía de cama, con dos mantas para protegerse del frío. Así aparece descrito el sórdido habitáculo por diferentes testigos: Juan de Santa Ana, Inés de Jesús, Ana de San Bartolomé, Isabel Bautista, Ana de los Ángeles. Juan de Santa Ana testificó con estas palabras:

Estaba debajo del dormitorio en el cabo de una sala que servía de hospedar religiosos graves cuando venían, y esta celdilla era para poner el servicio, porque no tenía más de siete pies de cuadro y la

luz de una saeterilla que tenía alta, que apenas al mediodía podía rezar por el breviario el oficio divino con ella.¹⁷

Los testimonios abundaron en las deposiciones del proceso de canonización. José de Jesús María, su primer biógrafo, la describió de la siguiente manera:

Era esta cárcel una celdilla puesta al lado de una sala; tenía de ancho seis pies y hasta diez de largo, sin otra luz ni respiradero sino un agujero en lo alto de hasta tres dedos de ancho, que daba tan poca luz que para rezar en su breviario o leer en un libro de devoción que tenía, se subía sobre un banquillo para poder alcanzar a ver y aun esto había de ser cuando el sol daba en el corredor que estaba delante de la sala hacia donde este agujero caía. [...] A la puerta de esta celda pusieron un candado para que nadie pudiese verle ni visitarle si no fuese el carcelero.¹⁸

E. Pacho cita también las descripciones de sus biógrafos Jerónimo de San José, José de Jesús María, Alonso de la Madre de Dios. Inocencio de San Andrés, en una relación jurada del 8 de marzo de 1608 en Vélez-Málaga, explica: “Metieronlo en un hueco de una pared, poco más o menos que una sepultura, pero mucho más alto, sin luz.” Estas descripciones sobre la oscuridad y la angostura fueron las más repetidas por testigos como la venerable María de Jesús, que profesó en Toledo, la M. María del Sacramento

¹⁷ Crisógono de Jesús, *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1982, (11ª ed.). p. 152.

¹⁸ J. V. Rodríguez, *San Juan de la Cruz...*, p. 304.

y la religiosa tornera que abrió la puerta del convento de las carmelitas, cuando llegó huyendo de su prisión.¹⁹

Fray Juan de la Cruz pasó los días y las noches, apenas sin comer, sin poder cambiar su hábito, en unas condiciones higiénicas deplorables, pasando un frío extremo en invierno y un calor asfixiante en verano. Su estado físico se fue deteriorando y llegó a estar muy enfermo. Estas penosísimas condiciones se agravaron aún más por el comportamiento vejatorio y cruel con que sus propios hermanos Calzados lo trataron. Crisógono de Jesús, siguiendo testimonio de Ana de San Alberto e Inés de Jesús, explica los sufrimientos padecidos por fray Juan:

Cuando, a los cuatro o cinco meses, llegan los asfixiantes calores del estío toledano, la cárcel se hace insoportable. Al pobre descalzo le comen, a la vez el hambre, la calentura y los insectos. La tuniquilla interior con que entró y que no le permiten ni cambiar ni lavar, se le va cayendo a pedazos, medio podrida en el cuerpo.²⁰

Uno de los acontecimientos que alivió, en alguna medida, sus sufrimientos en los últimos meses, fue el cambio de carcelero en el mes de mayo, tal como relata el propio fray Juan de Santa María, que sustituye al primero. Desde el primer momento le muestra compasión y benevolencia: le cambia la túnica vieja por una nueva y le evita algunos viernes tener que bajar al refectorio y recibir la disciplina circular. Acogiéndose a su piedad, fray Juan de la Cruz se

¹⁹ E. Pacho, *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1969, pp. 103-105.

²⁰ Crisógono de Jesús, *op. cit.*, p. 155.

atrevió a pedirle un poco de papel y tinta, según el testimonio de fray Inocencio de San Andrés:

Al religioso que tenía cuidado del padre fray Juan le fue pareciendo bien su paciencia y su modestia, como no lo oía quejarse de nadie. Y un día le pidió el padre fray Juan que le hiciese la caridad de un poco de papel y tinta, porque quería hacer algunas cosas de devoción para entretenerse.²¹

Y el joven carcelero se lo trajo. Este hecho es de gran importancia para inclinarse hacia la escritura real de los poemas que había creado y memorizado y que, una vez escritos, había sacado de la prisión aquella noche de la fuga. Esta se produjo en la víspera de la Asunción, después de haberla preparado minuciosamente. Las vicisitudes, casi novelescas y milagrosas, hasta llegar al amanecer al monasterio de San José de las Descalzas, están descritas con toda clase de detalles por sus biógrafos.²²

El estado deplorable en que llegó el Santo lo describieron los primeros testigos que lo vieron aparecer: la tornera del convento, Leonor de Jesús, y las novicias Constanza de la Cruz y Francisca de San Eliseo, así como algunas monjas que hicieron mención de las obras poéticas que el Santo creó en la cárcel.²³

Además de los romances sobre la Santísima Trinidad, los testigos nombran el *Cántico, Cantar del alma que se huela de conocer a*

²¹ *Op. cit.*, p. 159.

²² *Vid.* Crisógono de Jesús, *op. cit.*, pp. 164-171 y J. V. Rodríguez, *op. cit.*, pp. 323-330.

²³ E. Pacho, *op. cit.*, pp. 109-110, notas 18-20.

Dios por fe y el romance sobre el salmo *Super flumina Babylonis*. De las fechas y circunstancias en que creó estas obras haremos un comentario pormenorizado en el capítulo dedicado a este tema.

Por otra parte, los biógrafos y estudiosos de la vida y obra de San Juan de la Cruz se han hecho eco de la importancia extraordinaria que supuso la prisión de Toledo en su vida espiritual y en su creación poética, que alcanzó una cota de lirismo sorprendente, aun cuando sus condiciones vitales fueron infrahumanas. En esta experiencia de oscuridad absoluta, de soledad, de vejaciones y humillaciones, de sufrimiento moral y físico, casi cercano a la muerte, alcanzó las experiencias místicas más profundas. Así explican F. Ruíz Salvador y J. V. Rodríguez la experiencia poética en le prisión de Toledo:

La vena de escritor comienza en la cárcel de Toledo. Es una explosión de lirismo, llanto reprimido que se convierte en canto de amor: Los romances, el *Cántico*, la *Fonte*. La obra cumbre de la poesía española es el primer ejercicio de un poeta primerizo, del que no conocemos escrito alguno anterior. Las poesías han nacido de redundancia interior espontánea.²⁴

Los romances *In principio erat Verbum* reflejan una lucidez teológica, filosófica, espiritual y lírica insospechada. El romance sobre el Salmo 136, *Super Flumina Babilonis*, creado también en la cárcel toledana, y la *Noche oscura*, aunque no creada en la cárcel, se

²⁴ F. Ruiz Salvador y J. V. Rodríguez, "Introducción a San Juan de la Cruz", *Obras completas*, Madrid, Editorial de Espiritual, 1988, (3ª ed.), p. 14.

pueden considerar obras “autobiográficas”, tal como lo explica J. V. Rodríguez:

Autobiográfico el romance trinitario natalicio, el poema de la fonte (sic) y autobiográfico cien por cien el otro Romance sobre el Salmo *Super flumina Babilonis* (*Salmo 136 Vulgata* y 137 texto hebreo). El autor del Salmo, se encuentra en Babilonia, desterrado de Sion. Nuestro preso se identifica con él. Como maestro de transcendencia y de trasposición sabe sobrevolar las situaciones concretas, penosas, como la de la cárcel en que está metido.²⁵

Y sobre el romance trinitario afirma:

En aquel adviento de 1577 pudo componer el romance de 310 versos, que viene a ser como la historia de la salvación. Yo lo llamaría *meditatio pauperis in solitudine* (meditación del pobre en soledad). Arranca de lo más alto y profundo de la Trinidad, del ser del Verbo y de la comunicación de las tres Personas de la Trinidad...²⁶

Aportamos también las reflexiones J. M. Martín Portales sobre la experiencia del Santo en la cárcel en su relación con la creación poética y su experiencia mística:

Es obvio que el carmelita comienza su particular senda de la palabra a raíz de la experiencia de Toledo, en 1578 [...] pero lo que me interesa señalar, en este sentido, en contra de la opinión generalizada, es que el ámbito de la palabra no es algo que sucede después de Toledo, sino precisamente el que provoca la experiencia

²⁵ J. V. Rodríguez, *op. cit.*, p. 314.

²⁶ *Idem*, p. 310.

de Toledo. Lo que quiero decir es que la presencia en Toledo, durante el brutal encarcelamiento de nueve meses al que lo someten los Carmelitas Calzados, es una experiencia realmente poética, en el sentido de que la conciencia del fraile descalzo accede de manera fulminante al territorio de la pregunta, desde el que la conciencia (poética) va a inaugurar un lenguaje que le permita permanecer en este territorio como único territorio del sentido.²⁷

Es en este espacio de conciencia que experimenta en la cárcel toledana, el que desea mantener a lo largo de su existencia y que reflejará en su obra poética y doctrinal.

J. M. Martín Portales, ahondando más en este criterio cree que el Santo en la prisión de Toledo

sufre un profundo proceso de clarificación interior, de experiencia de identidad de extraordinaria envergadura. Toledo supone la máxima radicalización de la pobreza. [...] La interiorización de la pobreza se manifiesta en una contundencia estética sin precedente, que hará ya deslindar lo artístico de lo espiritual. [...] San Juan de la Cruz accede a la propia experiencia poética, entendiendo como tal el acceso del sentido desde el límite del sin-sentido. Tanto la pobreza como la “noche”, no son imperativos doctrinales, sino imperativos de su propia experiencia vital. [...] La experiencia poética se encuentra en la base de la experiencia espiritual y no es, en absoluto, una añadidura o una consecuencia de esta.²⁸

Estas experiencias vitales de pobreza, de trato y encarcelamiento injustos, de aislamiento, de destierro interior y

²⁷J. M. Martín, art. cit., p. 71.

²⁸J. M. Martín, “Colin P. Thomson, una (re)visión...”, art. cit., pp. 160-161.

exterior, provocaron una profunda espiritualidad, un sutil y exhaustivo conocimiento psicológico de las debilidades y grandezas del ser humano; una extraordinaria humildad y una actitud compasiva hacia el sufrimiento humano y su infelicidad. Y, por supuesto, logró los más altos vuelos místicos y la creación de una de las obras poéticas más excelsas de la literatura universal.

2. LA FORMACIÓN CULTURAL E INTELECTUAL DE SAN JUAN DE LA CRUZ

San Juan de la Cruz no fue un escritor provisto de una ciencia infusa y carente de una sólida formación intelectual y cultural, como se vino creyendo hasta finales del siglo XIX. A partir del siglo XX sus biógrafos, como el P. Silverio de Santa Teresa²⁹ y el P. Crisógono de Jesús Sacramentado³⁰, Baruzi³¹ y los estudios más recientes sobre su formación universitaria, como los de L. E. Rodríguez-San Pedro³², entre otros, han aclarado con suficientes datos la profunda formación filosófica, teológica y espiritual de San Juan de la Cruz. Otra cosa distinta es que a nuestro autor no le interesara ni le pareciera relevante cualquier nota de erudición en sus escritos. Como explicaba C. Cuevas:

Juan de la Cruz, sin embargo, elimina de su obra todo alarde de erudición, en la misma medida en que despersonaliza las aportaciones de su propia experiencia. De esta forma, los elementos que contribuyen a configurar el fondo y la forma de sus escritos

²⁹ Silverio de Santa Teresa, *Obras de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 1929-1931, vol. IV.

³⁰ Crisógono de Jesús, *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982 (11ª ed.).

³¹ J Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.

³² L. E. Rodríguez-San Pedro, "La formación universitaria de San Juan de la Cruz", en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 221-250; "Formación cultural de San Juan de la Cruz", en S. Ros (coord.), *La recepción de los místicos*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1997, pp. 311-340.

aparecen amalgamados en una unidad metapersonal como formulación de ideas objetivas que a nadie se atribuyen.³³

Como afirmaba J. Baruzi, Juan de la Cruz “no cita incorpora”.³⁴ Esto fue lo que hizo pensar a no pocos investigadores sobre la escasa formación sistemática del Santo. Pero la casi escasez de referencias eruditas era debida a que a fray Juan de la Cruz lo único que le interesaba era hacerse entender por sus receptores: frailes y monjas carmelitas, cuya meta era alcanzar la perfección espiritual. Como él mismo afirmaba, su finalidad era escribir “para algunas personas de nuestra Sagrada Religión de los primitivos del Monte Carmelo, así frailes y monjas por habérmelo ellos pedido” (*Subida*, Prólogo, 9).

Por otra parte, las circunstancias culturales y religiosas de su época no animaban al Santo a publicar, ya que la proliferación de iluminados y la consecuente e inmisericorde persecución de la Inquisición, no eran los requisitos más idóneos para airear sus escritos fuera del ambiente conventual, y allí tampoco eran del gusto de todos los suyos. Como ya explicaba fray José de Jesús María en la biografía del Santo, “les corría peligro sólo hallarse su nombre en su poder”.³⁵ De ahí que muchos escritos fueran destruidos.

Como hemos indicado en los datos biográficos, su primer contacto con las letras fue en el Colegio de Niños de la Doctrina,

³³ C. Cuevas, “Estudio literario”, S. Ros García (coord.), *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, p. 135.

³⁴ *Apud* C. Cuevas, “Estudio literario...p. 135, nota 46.

³⁵ *Idem*, p. 130.

cercano a la iglesia de la Magdalena de Medina del Campo, donde fue acogido por su extrema pobreza. Pronto destacó por sus habilidades y buena disposición y fue trasladado al Hospital de la Concepción por requerimiento del administrador, don Alonso Álvarez de Toledo, que permitió a Juan de Yepes que acudiera a clase al cercano Colegio de los Jesuitas, recién fundado en el año 1551, además de seguir trabajando en el Hospital. Comenzó sus estudios en el año 1559 y los concluyó en 1563, es decir, los inició con 17 años y finalizó con 21, edad con que ingresó en el Carmelo de Medina del Campo.

La formación humanística recibida en el colegio de la Compañía fue excelente. Los cursos constaban de Gramática, Retórica y Artes. Adquiriría, además, conocimientos de las lenguas latina y griega, de los autores clásicos latinos y españoles renacentistas, junto con el estudio de la *Gramática* de Nebrija.

Fueron estos unos años fundamentales en la formación intelectual de San Juan de la Cruz. Tuvo profesores como el joven jesuita Juan Gaspar Astete, autor del conocido *Catecismo*, Juan Guerra y Miguel de Anda. C. Cuevas sintetiza con precisión la formación humanística del Santo, recibida por su profesor Juan Bonifacio:

Bajo su guía [de Juan Bonifacio] aprende el *Nebrija*, ilustrado con lecturas de Valerio, Máximo, Suetonio y Plinio. ‘A mis discípulos ordinarios –escribe Bonifacio– les leo Cicerón, Virgilio y, alguna vez, las tragedias de Séneca; Horacio y Marcial expurgados, Salustio,

Livio y Curcio para que tengan modelos de todo: de oraciones (piezas oratorias), de poesía y de historia'. A ello se unía los versos devotos del carmelita Battista Spagnuoli –*Parthenice Mariana*–, algunos pasajes difíciles del Oficio Divino, himnos eclesiásticos, trozos de Padres de la Iglesia y las *Actas* y *Catecismo* tridentinos. Así se comprende la importancia que la preparación literaria tuvo en esos años fecundos, en que, aparte datos eruditos, desarrolla su buen gusto y su capacidad crítica.³⁶

Efectivamente, entre todos sus profesores destacó Juan Bonifacio Martínez Benítez, natural de San Martín del Castañar, diócesis de Ciudad Rodrigo; con él coincidiría años después en Ávila. Este fue discípulo de Luis Vives humanista y pedagogo extraordinario, tal como se puede comprobar en sus obras *Christiani pueri institutio* y *De sapiente fructuoso*. Según explica J. V. Rodríguez, “los criterios pedagógicos de estas obras iban en contra del ‘criterio del rigor’ y nos desvelan los pasos y los puntos capitales a que se atiene su labor formadora de ‘juntar las letras con la virtud y la virtud con las letras’, que era el principal intento de la Compañía”, conceptos muy avanzados para su época.³⁷ Más adelante J. V. Rodríguez cita otras reflexiones de Juan Bonifacio sobre la infancia:

Luego la niñez es digna de que Dios haga por ella verdaderos milagros. Luego no se deben tratar con el desprecio y menos aún con la crueldad con que algunos los tratan.

³⁶ C. Cuevas *op. cit.*, p. 145.

³⁷ J.V. Rodríguez, *San Juan de la...*, pp.109-110.

Esa misma idea de Juan Bonifacio la encontramos en San Juan de la Cruz: “Porque, ¿quién jamás ha visto que las virtudes y cosas de Dios se persuadan a palos y con bronquedad?”³⁸

Es muy probable que Juan de Yepes conociera también la obra del General de la Orden del Carmelo, Battista Montuano, (1513-1516), titulada *Parthenice Mariana*, con sus 2866 hexámetros, impresa en Medina para que los alumnos del colegio de la Compañía la aprendieran. Según J. V. Rodríguez, esta obra pudo influir en la descripción de las virtudes teologales que San Juan de la Cruz realiza en el capítulo veintiuno del Libro Segundo de la *Noche oscura*.³⁹

En 1564 profesó en la Orden del Carmelo, en el convento de Santa Ana de Medina, fundado en 1556 por el P. Diego Rengifo, carmelita calzado, confesor de Carlos V. Se ordenó en el Carmelo con el nombre de Juan de Santo Matía. Después de un año de noviciado, ingresó en el colegio carmelitano de San Andrés, situado en los arrabales de Salamanca, para realizar sus estudios universitarios.

L. E. Rodríguez-San Pedro, en su estudio “La formación universitaria de San Juan de la Cruz”⁴⁰, ha realizado una rigurosa y exhaustiva investigación sobre esta importante etapa de la vida de San Juan de la Cruz en Salamanca, a través de documentos de los archivos universitarios: libros de claustro, libros de visitas, de cuentas, de matrículas; estatutos y normativas jurídicas generales etc.

³⁸ *Ibid.*, p. 110.

³⁹ J. V. Rodríguez, *op. cit.*, pp.116-117.

⁴⁰ L. E. Rodríguez-San Pedro, “La formación...”, pp. 221-250.

Con los datos espigados por Rodríguez-San Pedro es posible reconstruir la formación filosófica y teológica que se refleja en la obra sanjuanista.

El aspecto más importante fue la declaración del propio fray Juan de Santo Matía en las clases universitarias de “Súmulas” en diciembre de 1564, documento que zanja la polémica sobre su asistencia o no asistencia a las aulas universitarias y se constituye como piedra angular para la reconstrucción de su currículum académico. Sin lugar a dudas, estudió Artes en el primer curso de la Universidad y realizó los tres años preceptivos.

Siguiendo con el estudio de L. E. Rodríguez-San Pedro, contamos además con datos concretos sobre la presencia de fray Juan de Santo Matía en el curso de “Súmulas”: la matrícula de los frailes de San Andrés el 6 de enero de 1565 y, sobre todo, su presencia como oyente en el curso de “Súmulas” (sumario de los principios fundamentales de Lógica) del doctor Pedro García Galarza el 20 de diciembre de 1564, fecha en la que declara en el *Libro de visitas* que “su maestro Pedro García Galarza no dicta, cumple con los repasos de 2,30 a 3, y luego lee la lección de Vísperas”. La otra visita se realiza el 16 de junio de 1565 con el maestro Hernando de Rueda, del que declara que “era cumplidor, leía en latín bien y a provecho con numerosos oyentes y sin

multas”.⁴¹ También fue alumno del catedrático en propiedad de “Súmulas”, Martín de Peralta.

En los cursos universitarios de 1565 y 1566, fray Juan cursó Lógica en la Facultad de Artes. Se matriculó con los frailes del colegio de San Andrés el 2 de diciembre de 1566. Es posible que siguiera los estudios de Lógica con Hernando de Rueda, pero es seguro que asistió a las lecciones de fray Gaspar de Torres, que eran de obligado cumplimiento para “ganar” curso. De la consulta de los *Libros de visitas* de los años 1565 y 1566 se deduce que fray Gaspar era un cumplidor intachable, que no hacía uso de sus vacaciones y que incluso excedía en cuarenta días sus lecciones impartidas. Fray Gaspar de Torres fue una destacada figura en el mundillo universitario de esta época.

Las materias que se impartieron en este curso fueron: Las “Categorías” (*Predicamentos*), “Filosofía” de Aristóteles, y “Físicos”, impartidas por Hernando de Rueda y Andrés de Morales. Ninguno de los dos cumplió con los estatutos y fueron multados. En “Lógica Magna” se estudiaron *Preámbulo* de la Lógica, el *Isagoge* y las *Categorías*, impartidas por fray Gaspar de Torres.

En el tercer año de estudios, años 1566 y 1567, se constata la presencia de fray Juan de Santo Matía por varios datos, entre otros por la fecha de matrícula del 11 de enero de 1567 y porque el 27 de

⁴¹ L. E. Rodríguez-San Pedro, *op. cit.*, p. 226.

enero acudió a votar la catedrilla de Súmulas, que ganó el doctor Alvero.⁴²

Así pues, el currículum de fray Juan de la Cruz se puede esbozar de la manera siguiente: asistió a lecciones de Filosofía Natural con Hernando de Rueda, así como a la catedrilla de Físicos y a dos cátedras de propiedad: Filosofía Natural y Filosofía Moral, de obligada asistencia para “ganar” curso. Sus profesores, además de Hernando de Rueda, fueron Alonso de Calahorra, Miguel Francés y Diego Bravo. Todos fueron multados por no cumplir con el reglamento. Hernando de Rueda impartiría, entre otras, dos materias de Aristóteles: *De generatione et corruptione* y *De anima*. Miguel Francés impartió, entre otras materias, Filosofía Moral (*Ethica a Nicomachum*) y el Libro I de la *Ethica* de Aristóteles, uno de los más leídos de la época.

Aunque no se conserva en los archivos de la Universidad ningún dato sobre su graduación en Artes, se deduce que concluyó dichos estudios, ya que para matricularse en Teología, era preceptivo haber superado los de Artes.

El año 1567 fue especialmente difícil para fray Juan de Santo Matía. El ambiente salmantino era tenso, lleno de controversias, disputas entre los profesores, a las que los estudiantes no eran ajenos, pues tomaban partido por unos o por otros. En la Orden del Carmelo también se vivieron tensiones. Fray Juan Bautista de Rossi (Rubeo), en una visita al Convento de San Andrés en el mes de

⁴² *Idem*, p. 232.

febrero, propone una reforma que no termina de convencer. Por otra parte, la Madre Teresa de Jesús en un encuentro con fray Juan de Santo Matía le propone la posibilidad de la reforma de la Orden, por la que fray Juan no muestra entusiasmo porque desea ingresar en la Orden Cartuja, pero, a instancia de la Santa, no se precipita en su decisión y así inicia en Salamanca sus estudios de Teología. También este mismo año es ordenado presbítero.

Por otra parte, las facultades de Derecho y Teología eran las más prestigiosas de la Universidad de Salamanca en aquellos años. El dominico Francisco de Vitoria había renovado el tomismo. Sus discípulos continuaron instalados en el sistema tomista, aunque se siguió con la cátedra de Nominales de Escoto. También se intenta una conciliación entre Escolástica especulativa y Teología expositiva, síntesis que realizó Melchor Cano en sus estudios de 1563 *De locis theologiacis*, donde usó fuentes bíblicas, patristicas y escolásticas para fundamentar sus teorías.

Los estudiantes de 1568 pedían más lecciones de *Biblia*, en contraposición a los ya cargados programas de Escolástica. Como consecuencia, se formaron dos bloques enfrentados: los escolásticos y los biblistas, los dominicos frente a los agustinos. Entre los primeros se encontraban Francisco Sancho, catedrático de Filosofía Moral y comisario del Santo Oficio, y Gaspar de Torres. Las disputas fueron tan graves que la Inquisición en 1572 encarceló a Grajal, a fray Luis de León y a Cantalapiedra.

En este ambiente hay que ubicar a fray Juan de Santo Matía en los años 1567 y 1568. Posiblemente los estudios realizados por fray Juan consistirían en los de Santo Tomás, encomendados a Diego Rodríguez. Hubo de estudiar la primera parte de la *Summa theologiae* sobre la creación del mundo y del hombre y sobre las potencias del alma humana, los *Salmos* del 50 al 73 y el *Libro de Miqueas* explicados por Gaspar Grajal. Es posible que también asistiera a las Vespertinas, a las de Durando, impartidas por fray Luis de León, referidas al tema de la fe, y a las del agustino fray Juan de Guevara, sobre la *Prima Secundae* de Santo Tomás. Finalizaría con el estudio de Escoto, impartido por el licenciado don Cristóbal Vela, acerca de la resurrección de los muertos. No sabemos si presencié las clases de hebreo impartidas por Martín Martínez de Cantalapiedra y Cristóbal de Madrigal. Abandonó sus cursos de Teología, y no concluyó los tres restantes.

Además de la información expuesta sobre la formación universitaria del Santo, L. E. Rodríguez-San Pedro ha publicado otro interesante estudio⁴³ en el que se añaden otras reflexiones y datos, fruto de posteriores investigaciones, sobre la formación cultural del Santo.

En primer lugar, matiza la idea tópica y estereotipada que se ha venido reflejando de la vida y personalidad de San Juan de la Cruz, como las de un Santo eremita y solitario exclusivamente, cuando en

⁴³ Cfr., L. E. Rodríguez-San Pedro, “Consideraciones sobre la formación cultural de San Juan de la Cruz”, en S. Ros García (coord.), *La recepción de los místicos*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1997, pp. 311-340.

realidad, como aporta el propio investigador, de casi sus cincuenta años de vida, sólo cuatro años de ella los pasó retirado en Duruelo, Pastrana y El Calvario, dedicado a una vida contemplativa, el resto de su tiempo transcurrió en un ámbito urbano. Vivió su infancia y adolescencia en Medina del Campo. Posteriormente realizó toda su trayectoria personal como fraile del Carmelo en centros urbanos y esencialmente universitarios: Salamanca, Alcalá de Henares, Baeza, Granada, sin olvidar sus años en Ávila, Segovia y Úbeda.

Para Rodríguez-San Pedro quedan aspectos importantes que investigar y aclarar en cuanto a su formación intelectual. Por ejemplo su etapa en Alcalá durante abril de 1571 y mayo/junio de 1572, como rector del colegio de Carmelitas allí fundado. El haber sido elegido con tal cargo, es porque en la Orden se le consideraría suficientemente preparado para ello. Es decir, de nuevo estuvo en contacto con el ambiente intelectual y universitario, aunque no parece probable que en Alcalá continuara sus estudios de Teología. Todos estos puntos oscuros le llevan a Rodríguez-San Pedro a enumerar una serie de cuestiones pendientes de aclaración:

Los interrogantes quedan abiertos: ¿asistió fray Juan de la Cruz a lecciones, clases o disputas universitarias?; ¿qué relación pudo tener con los ambientes académicos, con la posibilidad de tener acceso a libros impresos, apuntes y escritos circulantes de alumnos y profesores?; ¿qué leyó, qué escribió, qué conversaciones mantuvo, una vez recuperado el universo de las letras tras los paréntesis de Duruelo? [...] Quizá se proveyó de materiales y escritos para su

etapa reflexiva de Ávila, por cuanto las renunciadas de Duruelo no habían acallado su inquietud intelectual y expresiva.⁴⁴

Otro momento importante en su vida carmelitana fue su estancia en Ávila, comprendida entre junio de 1572 y diciembre de 1577, como vicario y confesor de las Carmelitas del convento de la Encarnación. Como observa Rodríguez-San Pedro:

debe tratarse de un espacio de sedimentación, reflexiones, confrontaciones, y creatividad expresiva [...]. Ofrece la posibilidad de una síntesis dialéctica y de posicionamiento: después de la tesis intelectual y académica (Salamanca, Alcalá), y de la antítesis ascética y rigorista (Duruelo, Pastrana). Una etapa, por otro lado, de concentración personal con Teresa de Jesús. [...] Tiempos libres, con la cercanía y posibilidad de trato personal y ámbitos intelectuales y religiosos en una pequeña ciudad: el colegio universitario dominico de santo Tomás, con enseñanzas de filosofía y teología; el colegio de san Gil de los jesuitas; el cabildo catedral; o la biblioteca de los carmelitas calzados... y, por supuesto, las lecturas y escritos, los cartapacios ignorados, las curiosidades de ascética y espiritualidad, los esfuerzos personales de clarificación y sistema.⁴⁵

Es muy probable que San Juan de la Cruz leyese en esta época los primeros manuscritos teresianos de la *Vida y Camino de Perfección*. También pertenece a esta etapa su dibujo del Cristo crucificado y posiblemente los poemas *Vivo sin vivir en mí* y *Entréme donde no supe*.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 320.

⁴⁵ *Idem*, p. 321.

En Baeza residirá entre junio de 1579 y diciembre de 1581. Era una ciudad con mayor número de habitantes que Salamanca, Ávila, Medina del Campo o Burgos. Se vivía en ella un ambiente de exaltación religiosa, de intenso movimiento de alumbrados, entre ellos conversos y profesores de universidad, y otros muchos seguidores, intervenidos por la Inquisición en numerosas ocasiones. Aunque la Universidad de Baeza no poseía gran número de estudiantes, la Orden Carmelita fundó un colegio de estudios en junio de 1579 y fue nombrado rector San Juan de la Cruz. De nuevo el Santo vuelve a vivir el ambiente intelectual universitario: discusiones dialécticas, conversaciones interesantes con destacados profesores sobre temas diversos de espiritualidad y Sagrada Escritura. En este ambiente escribe la *Subida*, que, en palabras de Rodríguez-San Pedro:

surge como una necesidad de precisión y clarificación, con una seriedad escolástica y técnica exigida por el entorno académico, las relaciones y vínculos con profesores universitarios y espirituales de experiencia.⁴⁶

Por su parte, D. Chicharro en su artículo “San Juan de la Cruz en el ámbito judeo-converso giennense”⁴⁷, analiza las relaciones que

⁴⁶ *Idem*, p. 323.

⁴⁷ D. Chicharro, “San Juan de la Cruz en el ámbito judeo-converso giennense. (Sobre el Proceso Apostólico de 1617)”, en *Actas del Congreso Internacional sanjuanista*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, vol. III, pp. 407-417. En este estudio sobre el Proceso Apostólico para la beatificación y canonización de San Juan de la Cruz de 1617 los testigos son, entre otros muchos, Carleval, Ojeda... Además, habría que añadir el testimonio de fray Juan de la Madre de Dios, el cual se refiere al rechazo de san Juan de la Cruz a ir a Baeza a recuperarse de su enfermedad “por ser en Baeza muy

tuvo el Santo con varios profesores del Colegio baezano de San Basilio tales como Carleval, Ojeda, Sepúlveda y Pérez de Valdivia, todos ellos eran de origen converso y testigos en el Proceso Apostólico de 1617 para su beatificación.

Pero su formación intelectual no quedó limitada al libro impreso. En su etapa en la Universidad de Salamanca y su estancia en el colegio de San Andrés, como en otros colegios y conventos donde estuvo (Alcalá, Baeza, Granada), seguro que vivió el trasiego de apuntes, cartapacios sobre obras filosóficas, doctrinales y espirituales que circulaban entre los estudiantes y frailes de la orden. Se puede afirmar que San Juan de la Cruz fue un estudioso analítico y reflexivo que vivió entre papeles propios y ajenos, hasta unos días antes de morir.

Conocemos su afición, no sólo a las cartas que escribió a los frailes y monjas de la Orden y otros personajes amigos, sino a sentencias y dichos, escritos en billetes individuales, a diagramas y dibujos, dirigidos a las monjas del convento carmelita de Beas de Segura, por ejemplo, entre otros destinatarios. De ellos se conservan relativamente pocos, muchos desaparecieron por las persecuciones ejercidas sobre su persona y sus escritos a lo largo de su vida. De hecho, aparecen datos de suma importancia a este respecto, como el siguiente:

conocido. Y sabe que allí era muy estimado por su virtud y su santidad y que por esto huyó de allí. Y así dijo que, si querían, que lo llevasen a Úbeda”, (p. 410).

En diciembre de 1577, con motivo de su prisión por los calzados, fray Juan de la Cruz se escapa del encierro y acude a su vivienda de la Encarnación para romper escritos y hacer desaparecer otros, incluso comiéndose algunos...⁴⁸

Incluso unos días antes de morir quemó muchos escritos que había conservado junto a su lecho de enfermo.⁴⁹

Puestos a completar el cuadro de los saberes que configuran la formación cultural e intelectual del Santo, no podemos reducirnos al ambiente universitario. C. Cuevas ha analizado todos los aspectos culturales de su formación, provenientes de distintas fuentes, de distintas lecturas y de las distintas circunstancias vitales del Santo.⁵⁰

Así en sus años en Arévalo y de Medina estuvo en contacto desde edad temprana con la música y la lírica popular, que conoció junto a su hermano Francisco y que dejan una impronta estilística y temática en su obra poética de carácter popular, como las glosas, los villancicos y los romances, que analizaremos detenidamente más adelante.

La lectura de la *Biblia*, la *Vulgata* fue frecuente y habitual, hasta el punto de citarla en su obra de memoria. Fue la fuente más inmediata para su experiencia y ciencia místicas. De todos los libros de la *Biblia* los preferidos, según Andrés de la Encarnación, citado por C. Cuevas, fueron

⁴⁸ L. E. Rodríguez-San Pedro, *op. cit.*, p. 326, nota 39.

⁴⁹ *Idem*, p. 329.

⁵⁰ C. Cuevas, “Estudio literario”, *op. cit.*, pp. 134 ss.

los *Cantares*, el *Eclesiástico*, *Eclesiastés*, los *Proverbios*, y *Psalmos* de David, es decir, aquellos lírico-doctrinales, a los que cita, transforma y recrea con un dinamismo estilístico excepcional, sobre todo el *Cantar de los Cantares*, en su obra *Cántico Espiritual*.⁵¹

Otra de las lecturas frecuentes en San Juan de la Cruz y muy poco estudiada fue la literatura eremítica. Para el reformador era importante la vivencia espiritual de soledad y de aislamiento de los ‘padres del yermos’, como San Antonio Abad, San Pablo el Ermitaño, San Pacomio, la obra *De Institutione primorum monachorum*, de Juan de Jerusalén, el *Prado Espiritual*, las *Flores sanctorum* y los escritos de Casiano, las obras de Juan Clímaco, Surio, etc. De todos de ellos aprovechó sus enseñanzas, para su obra doctrinal y teológica y para su magisterio espiritual.⁵²

La Patrística fue una fuente importantísima en su obra. La pudo conocer directamente o a través de sus lecturas del Breviario. No aparecen citas concretas en sus escritos, pero sí reminiscencias de San Agustín, San Jerónimo, San Gregorio Magno, San Bernardo... C. Cuevas precisa:

Sobre todo conoce al Pseudo Dionisio, el gran maestro de temas místicos, de quien toma doctrina, comparaciones tradicionales y algún tecnicismo. El estudio de los escolásticos medievales –Pedro Lombardo, Santo Tomás de Aquino, San Buenaventura, Escoto [...]

⁵¹ *Idem*, p. 139.

⁵² *Cfr.* C. Cuevas, *op. cit.*, p. 140.

y también de la tradición filosófica-teológica de su Orden, sobre todo de Juan de Baconthorp y Miguel de Bolonia.⁵³

Todos estos conocimientos y autores se hallan en su obra transformados sutilmente por su exquisita sensibilidad y por su profunda experiencia mística.

M. Asín Palacios⁵⁴ y, más recientemente, L. López Baralt⁵⁵ han constatado también la influencia de la mística islámica en la obra y pensamiento de San Juan de la Cruz. Como afirma C. Cuevas,

la presencia del sufismo en el sistema sanjuanista no sería meramente ocasional, sino que alcanzaría a estratos muy profundos de su doctrina, simbología y vocabulario. En ellos parece detectarse un lejano eco de la escuela *chadilí*, fundada en Túnez por Abúl-Hasán al-Chadilí (m. 1256/654), cuyo pensamiento reelaboró en Al-Ándalus Abú l-Abás y, sobre todo, Ibn Abbad de Ronda, a ellos debería el santo, ignoramos por qué intermedio, aspectos importantes de su doctrina de la renuncia, la simbología “noche/día”, conceptos como “purgación”, “vacío”, “desnudez”, “libertad”, “dejamiento”, y expresiones como “purificación del sentido”, “purificación del espíritu”, “ensanchamiento”, “ciencia de amor”, etc.⁵⁶

Algunos estudiosos han puesto en duda esta teoría, ya que no existen datos fehacientes para documentarla. Sin embargo, otros investigadores la aceptan recurriendo a fuentes indirectas, como las obras de Llull, Osuna, Laredo, Estella, o a través de la tradición oral

⁵³ C. Cuevas *op. cit.*, p. 141.

⁵⁴ M. Asín Palacios, *Huellas del Islam. Santo Tomás. Tumedá. Pascal. San Juan de la Cruz*, Madrid, Espasa Calpe, 1941.

⁵⁵ L. López-Baralt, *Huellas del Islam en la literatura española*, Madrid, Hiperión, 1985.

⁵⁶ C. Cuevas, *op. cit.*, p. 141.

mozárabe o morisca. Como añade C. Cuevas, no hay que olvidar que en el convento de San Andrés de Salamanca se conocerían los textos del carmelita inglés John Baconthorp, que transmitió las tesis de Averroes sobre la dualidad de formas en el hombre y la necesidad de la revelación mediante las metáforas y los símbolos y teniendo en cuenta las teorías de Algazel sobre la imaginación y la fantasía.⁵⁷

Sobre la influencia de la mística sufi, L. López-Baralt⁵⁸ reconoce que no es fácil llegar a saber con certeza cómo el Santo llegó a conocer los aspectos más esenciales de la mística sufi, pues no sólo existe una influencia de los símbolos empleados, puesto que algunos pertenecen a la mística universal, sino la forma de expresarlos; tales como el vino y la embriaguez mística, las lámparas de fuego, la fuente, etc. Pero la más interesante influencia es la concomitancia de ambos en la exégesis mística: los comentarios prosísticos a las grandes obras poéticas sanjuanistas están más cercanos a la exégesis de los poetas musulmanes que a los de sus contemporáneos.

Siguiendo las reflexiones de L. López-Baralt, P. L. Zambrano plantea una serie de cuestiones en cadena:

¿Cuáles fueron las relaciones de San Juan de la Cruz no sólo ya con el Islam sino con la sociedad de su tiempo? Está demostrado que hubo acusaciones de iluminismo contra el reformador del Carmelo:

⁵⁷ Vid. C. Cuevas, *op.cit.*, p. 142.

⁵⁸ L. López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Madrid, Hiperión 1990, (2ªed.)

¿De dónde y por qué partieron estas acusaciones? ¿Quiénes eran esos alumbrados con los que se vinculaba a San Juan de la Cruz? ¿Cómo pudo haber sospechas de herejía contra alguien quien después sería Doctor de la Iglesia? ¿Cuáles fueron sus relaciones con la omnipotente Inquisición?⁵⁹

Cuestiones son estas que aún están por resolver.

La pervivencia de la cultura semítica, la hebraica y la islámica, en el sustrato popular de la España del siglo XVI ha sido estudiada por C. Swietlicki⁶⁰, que analiza la influencia de la cábala cristiana en determinados símbolos y conceptos reflejados en la obra sanjuanista: así, el concepto de la Redención y la Encarnación en los romances. El símbolo de la noche, aunque común con la tradición mística cristiana, lo acerca a la cábala en cuanto que ambos comparten el concepto de ‘noche’ impregnado de luz y de alegría y pierde el carácter de angustia y tenebrosidad. También encuentra semejanzas en aspectos concretos del *Cántico Espiritual*: la búsqueda de los secretos del Amado, las ‘subidas cavernas’ y la ‘interior bodega’, por ejemplo, están relacionada con la mística cabalística del Zohar, en la cual Dios está escondido en el secreto palacio del Amor, etc. Todo ello mezclado con elementos bíblicos, cultos y populares. Con respecto a la amalgama cultural de la obra sanjuanista, la profesora Swietlicki afirma:

⁵⁹ P. L. Zambrano Carballo, “Recepción y recreación de la obra de San Juan de la Cruz en *Las virtudes del pájaro solitario* de Juan Goytisolo”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, p. 486 y ss.

⁶⁰ C. Swietlicki, “Entre las culturas españolas: San Juan de la Cruz y la cábala cristiana popular”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 259-269.

Es al nivel de la simbología (sobre todo en los símbolos cotidianos y familiares) donde las culturas orales y populares –cristianas, judías, moriscas o conversas- mantenían algunos de sus conceptos culturales y se convertían en culturas residuales al enfrentarse con las culturas dominantes y emergentes. Es dentro de este variado contexto socio-cultural que hemos de examinarlos aspectos cabalísticos de la simbología sanjuanista, una simbología integrada al ritmo de la vida espiritual en la España multicultural del siglo XVI.⁶¹

Y más adelante añade:

Aunque se han señalado varios datos históricos para demostrar que San Juan de la Cruz fue de sangre conversa (judía o, posiblemente morisca), no es necesario probar su descendencia para descubrir que pertenecía a una sociedad en que la herencia de la cultura de los cristianos nuevos era notable. En Arévalo y Ávila donde San Juan recibió su formación, florecían familias conversas en profesiones asociadas anteriormente con judíos. En comunidades de este tipo los descendientes de los conversos formaban una cultura sincrética adoptando sus viejas creencias a la cultura dominante, ajustando sus antiguos símbolos culturales al nuevo modo de vivir, y contribuyendo a una cultura emergente. Es probable que esta sincrética cultura cristiana de los conversos incluía aspectos de la cábala que había sido popularizada entre el pueblo judío en España desde el siglo XIII.⁶²

Por otra parte, hay que señalar la influencia de la mística cristiana. Entre ellos destacan los místicos de la escuela germano-

⁶¹ C. Swietlicki, *op. cit.*, p. 261.

⁶² *Ibid.*, 261.

flamenca del siglo XIV: Ruysbroeck, Tauler, Suso, Harphius, Eckhart. Tal y como C. Cuevas aclara:

Con todos coincide nuestro escritor en importantes aspectos literarios y doctrinales. Así, por lo que hace a Ruysbroeck le recuerda en la doctrina de los “toques”, la “advertencia sencilla y amorosa”, la “quietud”, la desnudez de espíritu, la cautela ante los carismas, y los símbolos de la fuente, la caza, los mensajeros, los adornos del lecho nupcial, etc. Proceden, en cambio, de Tauler la “noche espiritual”, el fondo del alma, el “vacío de imágenes”, [...], siendo todavía dudosa la procedencia de Suso de la doctrina de las “nadas” [...]. En cualquier caso, parece claro que la lectura de los místicos renoflencos tuvo singular importancia en la formación intelectual de Juan de la Cruz.⁶³

Su formación filosófica y teológica, obtenida en sus años de estudios universitarios, de sus lecturas espirituales en el convento de San Andrés en Salamanca, y a lo largo de toda su trayectoria vital, fue aristotélica-tomista y neoplatónica. Pensadores como Santo Tomás de Aquino, por una parte, y Plotino, San Agustín y el Pseudo Aeropagita por otra, junto con la mística alemana, dejaron una clara impronta en su pensamiento místico teológico. De ellos proceden las ideas sobre el amor y la belleza.

En cuanto a las lecturas de autores medievales, M. A. Díez González⁶⁴ afirma que tanto Santa Teresa como San Juan de la Cruz

⁶³ C. Cuevas, “Estudio literario”, pp. 142-143. *Vid. Cántico espiritual. Poemas...*, C. Cuevas (ed.), p. 72, notas 28-30.

⁶⁴ M. A. Díez González, *Lecturas medievales de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 1999, pp. 22-31.

conocieron también a los apócrifos tomistas, algunos anónimos, que tanto influyeron en la espiritualidad del Siglo XVI, a través de sermonarios, florilegios, devocionarios, etc. Uno de los más importantes fue el autor del *De moribus divinis* y *De beatitudine*. De esta última obra queda patente en los romances su influencia en la doctrina del misterio de la Santísima Trinidad y de la historia salvífica de la humanidad.

Siguiendo con el análisis de C. Cuevas, tampoco hay duda de la influencia de las obras espirituales de autores españoles, como *Los Abecedarios* de Francisco de Osuna y la *Subida del Monte Sion* de fray Bernardino de Laredo, que tanta influencia tuvieron en la formación espiritual de Santa Teresa de Jesús. También aparece cierta influencia de Juan de Cazalla y otros alumbrados en algunos aspectos de la mística sanjuanista como la expresión “escura caligen” o “pura noticia intelectual”.⁶⁵ Parece que el Santo también leyó las *Canciones* de Santo Tomás de Villanueva, opúsculos castellanos, *Canciones* y *Expositio in Canticum canticorum* que fueron publicadas en 1572 por el agustino Pedro de Uceda.⁶⁶ Y, por supuesto, que hubo una influencia mutua doctrinal y espiritual entre los santos carmelitanos, Santa Teresa y San Juan, a partir del

⁶⁵ Cfr., “Esta expresión aparece en el Apéndice de la obra de Tomás de Cazalla *Lumbre del alma*, publicada en Valladolid, N. Thierry, 1528, titulándose el Apéndice *Brevicito modo para venir, en alguna manara, en conocimiento de Dios*. Véase la introducción a la reciente edición de J. Martínez de Bujanda, Madrid, U.P.S.- F.U.E., 1974, p. 38. El *Modo* está en pp.169-170.” *Apud* C. Cuevas, *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual. Poesías*, Madrid, Alhambra, 1979, p. 73, nota 32.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 73, nota 33.

contacto iniciado en Medina y a través del trato personal y epistolar y de la lectura de sus manuscritos.

Parece más discutible y más complicada de valorar la posible influencia erasmista en el pensamiento y en la espiritualidad sanjuanista. Según M. Avilés⁶⁷, muy poca debió de ser la influencia directa de las obras de Erasmo, ya que en la época de la formación intelectual y cultural de San Juan de la Cruz, las obras del humanista holandés estaban prohibidas por la Inquisición. El predominio y el apogeo del erasmismo fue en el reinado de Carlos V y San Juan de la Cruz desarrolla su madurez intelectual y espiritual en la época de Felipe II, en una atmósfera postridentina y contrarreformista. Por otra parte, la relación entre Erasmo y la Orden del Carmelo desde el comienzo fue de mutuo rechazo, si no de antipatía, al menos fuera de nuestras fronteras, como ha analizado minuciosamente Miguel Avilés.

Tampoco San Ignacio de Loyola fue un entusiasta de Erasmo y, por consiguiente, en los años en el colegio de la Compañía, no hubiera podido tener ni siquiera un contacto indirecto. Aunque se estudiaba la *Retórica* de Nebrija, en este mismo compendio había un tratado de Felipe Melanchton, pues bien, en el catálogo de la Inquisición del año 1551 aparecía una serie de autores ya prohibidos, entre otros Lutero y Melanchton, de ello se deduce que

⁶⁷ M. Avilés, "San Juan de la Cruz y el erasmismo", en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 99-119.

este compendio de *Retórica* de Nebrija no llegaría a los estudiantes en la época de San Juan de la Cruz.

Se podría contar con una sola excepción, en este período de estudios en Medina, que sería la enseñanza ejercida por Juan Bonifacio. El sabio jesuita había estudiado Artes en Alcalá, tres años de Cánones en Salamanca y en 1557 comienza su noviciado en el colegio de la Compañía de Medina. En él hay un claro influjo de los humanistas de la época, siendo especialmente importante el del erasmista Juan Luis Vives. La obra de Juan Bonifacio *Christiani pueri institutio* (Salamanca, 1575), citada anteriormente, posee una huella clara de *De institutione feminae christianae* de Vives. Es posible que también conociera alguna de las obras de Erasmo, pero Miguel Avilés no cree poder demostrarlo, ya que en sus tiempos de la Universidad de Alcalá, en 1550-1554, no funcionaban las prensas que publicaban las obras de Erasmo. Es más, hacia 1555 aparece una orden de prohibición, en todos los colegios de la Compañía, de las obras Erasmo y Vives, entre otros. Pero posiblemente las enseñanzas de Juan Bonifacio estuvieran impregnadas, de alguna forma, de erasmismo.

A pesar del rechazo mutuo entre Erasmo y la Orden del Carmelo, como vimos anteriormente, hubo sus excepciones en España y, concretamente en los conventos de Castilla y Andalucía se aceptaba el erasmismo de una forma más o menos encubierta. Basta recordar la obra erasmista *Modus orandi* que, una vez examinada por el carmelita fray Gaspar Nieto a instancias del inquisidor de Sevilla,

Antonio del Corro, fue aceptada y tenida por buena y provechosa. Tal vez fray Juan de la Cruz hubiera conocido esta obra en su estancia en Andalucía y este sería otro posible contacto con el erasmismo, tal como supone Miguel Avilés.

Otra vía de contacto con el erasmismo pudo ser a través de fray Luis de León, discípulo del erasmista fray Dionisio Vázquez, que había defendido las tesis erasmistas en la conferencia de Valladolid en 1527. Según explica M. Avilés, fray Dionisio se mostraba partidario de mostrar nuevos aspectos de la *Biblia* y así lo hizo su discípulo fray Luis de León. El hecho de haber traducido y comentado a lo divino el *Cantar de los Cantares* para su prima la monja Isabel Osorio, se puede relacionar con el comentario del *Cántico espiritual*, que realizó San Juan de la Cruz, a su vez discípulo de fray Luis de León, para la religiosa carmelita Ana de Jesús. Ambos escritos pudieran tener filiación con fray Dionisio Vázquez, como explica M. Avilés:

En todo caso, las aguas del erasmismo se disuelven y se reparten, conforme pasa el tiempo y devienen las generaciones humanas, en multitud de hilos capilares, alguno de los cuales pudo regar subterráneamente la tierra en que floreció la espiritualidad de San Juan de la Cruz, como una muestra más de lo que el propio Bataillon ha denominado el “erasmismo secreto”.⁶⁸

De todo ello podemos deducir que San Juan de la Cruz adquirió una sólida formación intelectual y cultural, no sólo en los años como

⁶⁸ M. Avilés, *op. cit.*, p. 110.

alumno del colegio de los Jesuitas de Medina y como estudiante de la universidad salmantina, sino a lo largo de toda su vida: a través de sus lecturas individuales, de su contacto con la cultura popular y con la atmósfera que se respiraba en aquellos años de la segunda mitad del siglo XVI español, imbuida del espíritu tridentino y erasmista; de la belleza y elegancia de la lírica culta, de la iconografía religiosa y del ambiente musical y lírico del Carmelo. Unido todo ello a una delicada sensibilidad y a una experiencia espiritual excepcional, hace que la obra literaria y mística de San Juan de la Cruz sea única, inimitable y atemporal.

Como conclusión, citamos las palabras con que C. Cuevas sintetiza la incardinación cultural del Santo en su época:

Como hombre de su época, nuestro escritor se incardina en la España del siglo XVI, aunando el humanismo cristianizado de la época del Emperador con la espiritualidad posttridentina. Renacentista es su valoración de la perfección formal y contrarreformista y medieval, su instrumentación al servicio del ideal religioso. Así, la formación humanística es para él un medio de entender y expresar la relación con lo divino, lo que da a su literatura rasgos hieráticos.⁶⁹

Todo lo que hasta ahora hemos expuesto ha de ser considerado como planteamiento general, válido para comprender la obra poética de San Juan en su conjunto, pero como el objeto prioritario de nuestro estudio es el análisis de los romances, es

⁶⁹ C. Cuevas, “Estudio literario...”, *op. cit.*, p. 131.

imprescindible proceder a un segundo planteamiento de la cuestión, pormenorizando en cada romance y en cada uno de sus pasajes las deudas adquiridas por San Juan con sus fuentes (teológicas, filosóficas, literarias...). Queda, pues, pendiente una segunda instancia, en la que intentaremos aplicar a los textos concretos todo lo esbozado en este capítulo.

3. EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL.

Para comprender plenamente la obra de un autor, es necesario contextualizarla en la época en que se desarrolló y, si se trata de una obra de carácter no exclusivamente literario, sino teológico y místico, como es la obra de San Juan de la Cruz, el contexto espiritual es esencial para realizar una valoración de todos los aspectos de la obra de nuestro autor. Por consiguiente, en este capítulo analizaremos los movimientos espirituales que, aunque surgieron en la Edad Media, se desarrollaron plenamente a lo largo del siglo XVI.

Este siglo en España es uno de los más decisivos e importantes de su historia, no sin razón se le ha venido llamando, junto al siglo XVII, los Siglos de Oro. Los acontecimientos históricos de esta época, unidos a los aspectos culturales, sociales y espirituales, son de una enorme relevancia y transcendencia en la historia de nuestra cultura.

El siglo XVI fue uno de los más convulsos de nuestra historia desde un punto de vista político, social y religioso, no ajeno al ambiente que se respiraba en el resto de Europa. Ahora bien, en España los matices fueron diferentes, como la confrontación entre cristianos viejos y conversos; el descubrimiento y colonización del Nuevo Mundo; la cruzada para luchar contra el Turco; el espíritu de la Contrarreforma, que culminó en el Concilio de Trento, como arma para combatir la heterodoxia protestante luterana y calvinista y

los movimientos erasmistas e iluministas, que culminaron en los procesos inquisitoriales que condenaron a prisión, en el mejor de los casos, o a la hoguera a cualquier sospechoso de heterodoxia; los enfrentamientos bélicos en los Países Bajos y con el Papado en Roma...

Pero al mismo tiempo, se desarrolló una cultura de extraordinaria riqueza y de singular belleza, que se reflejó en la creación estética en todos sus órdenes: literario, escultórico, pictórico y arquitectónico, todos ellos imbuidos de un espíritu religioso y moral. Basta con observar las grandes obras maestras de la segunda parte del siglo XVI que se realizaron en España: San Lorenzo de El Escorial, símbolo del reinado de Felipe II, las obras pictóricas de un Greco, entre visionario y místico; la imaginería religiosa de escultores como de Juan de Juni y Alonso de Berruguete, cuya finalidad fue devolver al pueblo una religiosidad devota y compasiva, en contraste con la religiosidad interior, exenta de toda visualización plástica.

Además de ello, se produjo el desarrollo de una cultura universitaria y elitista de carácter escolástico-tomista en torno a teólogos de la orden dominica como Francisco de Vitoria y discípulos como Melchor Cano, Rodrigo de Soto, y de la orden agustina, en ciudades como Salamanca, Alcalá, Valladolid, Sevilla, Baeza, Osuna; el nacimiento y desarrollo de la Compañía de Jesús. A todo lo expuesto hay que añadir las numerosas publicaciones de temas religiosos, donde destacan magníficos escritores como fray

Luis de Granada y fray Luis de León; el desarrollo de la mística franciscana con Francisco de Osuna, como continuador de fray Bernardino de Laredo, y de la mística carmelitana con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz como máximos representantes. La literatura popular tampoco estuvo libre de esta intensa religiosidad y se publicaron cancioneros espirituales anónimos, romanceros, pliegos sueltos... En contraste con todo ello se realizó, a su vez, una literatura culta de influencia neoplatónica de tema amoroso y pastores idealizados, cuyas obras más representativas fueron *La Galatea* de Cervantes y *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor. Fue la época en que se estaba gestando la obra de la mayor personalidad de nuestras letras, Miguel de Cervantes. Y en este marco caleidoscópico de la cultura española, San Juan de la Cruz crea su obra literaria y teológica-mística.

3.1. CONSIDERACIONES PREVIAS.

El siglo XVI en España se ha dividido en dos períodos históricos, coincidiendo el primero con el reinado de Carlos V, y el segundo con el de su heredero Felipe II, incluso se han definido como dos períodos contrapuestos; el primero, de apogeo político, de apertura y renovación intelectual, con el desarrollo del humanismo, ya iniciado en la época de los Reyes Católicos con la figura de Cisneros en la Universidad de Alcalá. También en la época de Carlos V se desarrolló una espiritualidad, impregnada del humanismo erasmista y de la espiritualidad franciscana, por una

parte, y, por otra, florecía la teología escolástica en las Universidades de Salamanca y Alcalá, entre otras muchas.

Por el contrario, el reinado de Felipe II se ha venido describiendo como un período de grandes conflictos bélicos, religiosos y sociales y como una época oscurantista y represora de la ideología y espiritualidad humanistas. Sin embargo, desde un punto de vista político, social y espiritual, el período del reinado de Carlos V fue tan convulso como el del reinado de Felipe II. Es más, este monarca no hizo sino heredar los grandes problemas políticos y religiosos con que Carlos V se tuvo que enfrentar a lo largo de todo su reinado, hasta su adjudicación y retiro en Yuste en 1556.

Siguiendo el análisis de J. Pérez,⁷⁰ la finalidad del reinado del Emperador Carlos V era la de restablecer el Sacro Imperio Germánico. Ello significó también que el espíritu de cruzada que sus abuelos los Reyes Católicos proyectaron en su política interior, fue desarrollado por el Emperador, tanto dentro de Europa para combatir a los príncipes alemanes, como dirigido contra el Turco. Por otra parte, los enfrentamientos con el rey de Francia, Francisco I y con el Papado fueron continuos. Es más, este último llegó a aliarse con el Turco para enfrentarse a las imposiciones políticas y religiosas de Carlos V. El papa Clemente VII se alió también con los franceses formando un frente común. El Emperador salió victorioso en el saco de Roma en 1527. Posteriormente, después de

⁷⁰ J. Pérez, “Mística y realidad histórica en la Castilla del siglo XVI”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 35-38.

no pocos intentos fracasados para conseguir un pacto con Melachton y los luteranos, consiguió la victoria de Mülberg, pero, a pesar de ella, Carlos V tuvo que ceder a las presiones de los príncipes alemanes y aceptar en la Dieta de Augsburgo en 1555 la libertad religiosa para los príncipes alemanes, a través de la cual se les permitía que en sus territorios optaran por su propias creencias religiosas.

A ello hay que añadir los enfrentamientos en Castilla con los comuneros que se oponían a la política internacional del Emperador. De hecho, en parte, el movimiento comunero en Castilla supuso una rebelión contra la política exterior en Flandes. A pesar de ello y gracias a la intervención de Alejandro Farnesio, se recuperaron muchos de los territorios que fueron cedidos a la hija del Emperador, Isabel Clara Eugenia.

Después de no haber logrado sus objetivos políticos ni religiosos, Carlos V desilusionado, abdicó y se retiró al Monasterio de Yuste en 1556. El Concilio de Trento ya se había iniciado en 1545 y concluyó en 1563, reinando ya su heredero, Felipe II.

En el caso del reinado de Felipe II hay que añadir otro país más en discordia: Inglaterra y su ruptura con la Iglesia romana. Felipe II no hizo sino continuar con los ideales políticos de su padre que, esencialmente, se resumen en llevar la cruzada contra el Turco y la unidad religiosa de Europa, combatiendo la herejía protestante dentro y fuera de España. Consiguió, al menos, contener el peligro que suponían los moriscos y sus aliados los berberiscos y los turcos:

aplastó la rebelión morisca de Granada en 1567 y logró la victoria de Lepanto contra los turcos en 1571, batalla en donde participaron dos grandes personajes de distinta índole, don Juan de Austria y Cervantes. Sin embargo, las guerras de Flandes, por motivos políticos y religiosos difíciles de separar, supusieron un enorme desgaste económico, político y social.

Con respecto a Inglaterra, los enfrentamientos fueron frecuentes, en parte para luchar contra el anglicanismo naciente, muy virulento y, en parte también, para limitar las ambiciones inglesas en las Indias Occidentales. El fracaso más rotundo fue el desastre de la Armada Invencible en 1588. Felipe II falleció en 1598 dejando el imperio más poderoso de Europa en una crisis, que desembocará en la decadencia política y económica, durante el reinado de los Austrias en el siglo XVII.

Como conclusión, podemos afirmar que el panorama que hemos esbozado de la política y de la vida cultural española, no es un hecho aislado en Europa: exceptuando las peculiaridades sociales y culturales de nuestro país, el resto de Europa participó de igual ebullición espiritual, social, política y artística. J. Pérez considera que España y el resto de Europa coincidieron en tres aspectos significativos. En primer lugar se trató de una época en que las inquietudes religiosas abarcaron a toda la sociedad. Fue, por tanto, una preocupación no exclusiva de la jerarquía eclesiástica y de las órdenes religiosas, sino de los laicos, desde una elite intelectual a las clases populares, iletradas en muchos casos. En segundo lugar, el

desarrollo de la imprenta y el uso de la lengua romance lograron la divulgación de obras literarias y religiosas.⁷¹

3.2. ESPIRITUALIDAD, HUMANISMO ERASMISTA E ILUMINISMO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

Para entender la espiritualidad en el siglo XVI es necesario remontarse a la Baja Edad Media europea y hacer mención de lo que se ha llamado la *devotio moderna*. Como ya hemos mencionado, en los Países Bajos surgieron unos movimientos espirituales renovadores dentro de las órdenes religiosas y entre los laicos, cuya finalidad era la contemplación, la iluminación y la unión con Dios, a través del desarrollo de la oración mental, el estudio de las Escrituras y cierta tibieza en relación con los medios sacramentales y las prácticas habituales del culto. Todo ello provocó la desconfianza de la jerarquía eclesiástica y de los teólogos.

Los orígenes de este movimiento se remontaron a los inicios de la plena Edad Media. Nos referimos a los begardos y a las beguinas. Eran grupos de hombres y de mujeres que vivían en comunidad, dedicados a la oración, a la caridad cristiana y llevaban una vida de extrema austeridad, pero sin tener votos expresos, con lo cual en cualquier momento podían abandonar la comunidad. Este *modus vivendi* supuso para las mujeres de aquella época una auténtica revolución. Destacaron mujeres tales como Isabel de Schönau, Hadewijch de Amberes, Juliana de Lieja, Margarita Porete, que

⁷¹ Joseph Pérez, *op. cit.*, pp. 34-35.

murió condenada a la hoguera. Ya en los siglos XV y XVI la jerarquía eclesiástica intentó integrarlas en la orden carmelitana. También hubo otras mujeres de profunda espiritualidad y vida contemplativa que pertenecieron a la vida monacal como Hildegarda de Bingen, Beatriz de Nazaret, Ángela de Foligno, Catalina de Siena, entre otras.⁷²

A este movimiento místico medieval habría que añadir los llamados místicos de la esencia o místicos especulativos, cuyo iniciador de este tipo de espiritualidad fue el dominico alemán Eckhart y sus discípulos Tauler y Suso que trataron de limar las controversias teológicas que su maestro había provocado. A su vez, influyeron en el humanista Nicolás de Cusa, en Ruysbroeck y llegó a su culminación con Tomás Kempis y su obra *Imitación de Cristo*, en cuyas páginas se recogen los aspectos espirituales esenciales de la *devotio moderna*. Así pues, los movimientos reformistas ortodoxos: erasmismo, como los heterodoxos: luteranismo y calvinismo; los movimientos iluministas y la mística del siglo XVI, le deben mucho a este movimiento espiritual renovador. A todo ello hay que añadir otras corrientes espirituales medievales como la “vía afectiva”, iniciada por Bernardo de Claraval, la espiritualidad franciscana, cuyo exponente máximo fue San Buenaventura, y la mística de R. Llull.

Así pues, en España, como en el resto de Europa, se desarrolló profusamente la espiritualidad heredada de todas estas corrientes espirituales que acabamos de mencionar e influyeron en mayor o

⁷² *Vid.*, J. M. Martín Portales, “La mística monoteísta...”, pp. 68-69.

menor medida en esa amplia gama de movimientos espirituales de esta época.

En primer lugar destacaremos la elite intelectual, continuadora de la escolástica tomista, profesores de prestigiosas universidades como Alcalá, Salamanca, Valladolid, Sevilla, por citar algunas y que desempeñaron un papel fundamental en los principios teológicos y doctrinales del Concilio de Trento. De los profesores de la universidad de Salamanca destacaron los dominicos, el más importante fue Francisco de Vitoria. Gracias a él se estudiará a partir de 1526 la *Suma Teológica* de Santo Tomás como texto; también surgió con él el derecho internacional, el derecho de los indios, el desarrollo de la moral, al que contribuyó Domingo de Soto (*De iustitia e iure*, 1554). Finalmente destacamos a Melchor Cano que renovó el escolasticismo en su *De Locis theologicis*, y participó eficazmente en el Concilio de Trento. Sin embargo, en los centros universitarios como Salamanca no predominó la mística, aunque también se desarrolló la corriente teológica franciscana, como explica M. Andrés Martín:

Los dominicos alcanzaron un récord universitario irrepetible: mantenerse como titulares en la cátedra de Prima de teología en Salamanca durante todo el siglo XVI [...].La ordenación sistemática de los estudios humanísticos, filosóficos y teológicos en la universidades produjo una pléyade de teólogos y místicos franciscanos que repusieron en nuestras academias las Cátedras de Escoto y de San Buenaventura y dieron aliento a la mística del recogimiento, especialmente a las provincias que abrazaron la

descalcez. La segunda reforma española que sigue a la terminación del Concilio de Trento es protagonizada especialmente por descalzos y recoletos en los aspectos de la espiritualidad vivencial.⁷³

Hay que añadir, además, el desarrollo de la Compañía de Jesús a partir del año 1545, que destacó en los estudios teológicos con una proyección mayor hacia el nominalismo, escotismo y humanismo. Al igual que fue importante también la influencia de la orden agustiniana en los estudios teológicos y bíblicos. Hasta aquí hemos considerado todo aquello referido a la teología y al humanismo que se desarrolló en las universidades españolas.

Pero además de este movimiento teológico académico, la espiritualidad renacentista tomó otros derroteros. Nos referimos al humanismo erasmista, muy relacionado a ciertos grupos de conversos también, pertenecientes a una élite intelectual y a círculos muy próximos a la aristocracia y a la monarquía, como fue el caso de los hermanos Alonso y Juan de Valdés. Por otra parte, es necesario mencionar el movimiento iluminista, relacionado también con los conversos, pero al que hay que añadir entre sus seguidores a grupos de carácter popular. Y, finalmente, el movimiento místico franciscano con Francisco de Osuna y el carmelitano, cuyos representantes máximos fueron Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, que consiguieron armonizar experiencia mística y teología con un rigor intelectual sorprendente.

⁷³ M. Andrés Martín, “El pensamiento teológico y formas de religiosidad”, en R. Menéndez Pidal, *Historia de la cultura española. El siglo del Quijote (1580-1680)*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 77.

Joseph Pérez considera que la historia de los movimientos religiosos en la España del siglo XVI pasa por tres etapas: desde principios de siglo hasta las primeras sesiones del Concilio de Trento (1545), el viraje de los años 1550 a 1558 y la segunda mitad del siglo a partir de 1559.

La primera fase coincide con el reinado de Carlos V. En esta etapa la religiosidad gozó de cierta libertad, destacando obras como *Cotemptus Mundi*, conocida como *Imitación de Cristo* de Tomás Kempis, la *Vita Chirsti* de Ludolfo de Sajonia, conocida como *El Cartujano* y *Flos Sanctorum* de Jacobo de Vorágine. Esta literatura sirvió de apoyo a los tres movimientos más relevantes del siglo XVI: erasmismo, iluminismo o alumbradismo y recogimiento.⁷⁴

Uno de los movimientos espirituales más numeroso y más perseguido por la Inquisición fue el del iluminismo o los “alumbrados”. Se sitúa su origen entre los años 1522-1523 y el origen del término procede de la sustantivación del participio del verbo “alumbrar”. Este tipo de misticismo herético, como hemos indicado anteriormente, surgió como consecuencia de la *devotio moderna* medieval, cuyo origen, a su vez, se remonta a la doctrina mística de Pseudo Dionisio.⁷⁵

Como explica M. Bataillon, iluminismo y erasmismo están íntimamente relacionados y por ello, el iluminismo se hace mucho

⁷⁴ Vid. J. Pérez, art. cit., pp.38 -39 y A. L. Civeti, *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 133-144.

⁷⁵ M. Bataillon, *Erasmus y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, 3ª reimpr., p. 166.

más comprensible, cuando se lo estudia en relación con el movimiento erasmiano. Las tendencias de los alumbrados ofrecen analogías evidentes con la gran revolución religiosa que conmueve a Europa y por otra parte, habría que distinguir entre “recogimiento” y “dejamiento”:

El recogimiento es la espiritualidad que florece entonces entre los franciscanos reformados de Castilla La Nueva. Es un florecimiento del misticismo alentado por Cisneros, que encontrará su expresión más rica y matizada en el *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna [...] Esa espiritualidad se apoya en las enseñanzas de San Bernardo y de Gersón; es una disciplina del alma que tiende a prepararla para ‘la amistad e comunicación de Dios’ [...] Osuna muestra cómo el conocimiento de Dios, al que conduce el recogimiento, es un conocimiento del alma purificada por las virtudes morales, alumbrada por la virtudes teologales, perfeccionada por los dones del Espíritu Santo, las bienaventuranzas evangélicas, ‘teología mística que quiere decir escondida’, muy diferente de la teología escolástica [...] ‘El recogimiento no hace otra cosa sino vaciarnos de nosotros mismos, para que Dios se extienda más en el corazón’.⁷⁶

Estas palabras nos hacen pensar en la enorme influencia en que tuvo el *Tercer Abecedario* de Osuna en la mística carmelitana. La mística del “recogimiento” no había caído todavía, en los inicios del siglo XVI, bajo la mirada vigilante de la Inquisición, por ello sus seguidores intentaban no ser identificados con los alumbrados o

⁷⁶ M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 167-168.

“dejados”, mucho más sospechosos de separarse de la doctrina teológica convencional.

Los seguidores del iluminismo practicaban, en general, un radicalismo moral, una tendencia a la perfección moral y un alejamiento de la doctrina tradicional católica. Lo que provocó los recelos de la Inquisición fue la crítica claramente realizada contra las prácticas devotas rutinarias, la devoción de las imágenes, que consideraban idólatras, la posibilidad de orar no exclusivamente en las iglesias, el reunirse en “conventículos”. Coincidían, sin embargo, con el movimiento espiritual franciscano, en darle supremacía a la oración mental.

El movimiento alumbrado tuvo una enorme fuerza en Castilla: Pastrana Toledo, Escalona, Valladolid... En este movimiento espiritual, las “beatas” ejercieron un papel predominante y así destacaron la madre Marta e Isabel de la Cruz, religiosa de la tercera orden franciscana. Esta vivió en Guadalajara en su ciudad natal, en la parroquia de Santo Tomás y enseñaba a bordar a las hijas de las familias principales de la ciudad. Su seguidora fue María Cazalla, hermana del obispo fray Juan de Cazalla, casada con un importante burgués, Lope de Rueda; la beata de Piedrahita y Francisca Hernández que vivió en Valladolid, son algunas de las más conocidas.

Entre los varones destacaron el fraile Cazalla, Pedro Ruiz de Alcaraz, y Francisco Jiménez de Santo Domingo, entre otros. El movimiento iluminista estaba muy relacionado con la orden

franciscana como la figura de fray Francisco Ortiz. En Escalona fray Francisco de Ocaña y fray Juan de Olmillos fueron famosos por sus sermones, éxtasis y profecías, que provocaron un gran revuelo, y en no pocas ocasiones tuvo que intervenir la Inquisición para poner sensatez a tanta imaginación desbordada.⁷⁷

También el movimiento iluminista estaba relacionado con los conversos. Así los hermanos Cazalla son hijos de padre y madre conversos. También eran conversos fray Francisco Ortiz de Toledo, Isabel de la Cruz, Alcaraz, hijo de un panadero de Guadalajara, Bernardino Tovar y los Vergara. El erasmista Juan Maldonado registró el rumor general de que los alumbrados del reino de Toledo eran conversos en su mayoría. M. Bataillon trata de explicar el porqué:

Desarraigados del judaísmo, estos hombres constituyen en el seno del cristianismo un elemento mal asimilado, un fermento de inquietud religiosa [...]. Son familias que a menudo se han especializado en el manejo del dinero, que constituyen el elemento más activo de la burguesía española. Ya sea la causa de su inclinación más ardiente a las ocupaciones intelectuales, ya a causa de su poderío económico, ellas proporcionan al clero, según parece, un contingente desproporcionado con su importancia numérica en el seno de la sociedad española [...] Los cristianos nuevos en España aspiran tanto más ardientemente a la libertad religiosa, cuanto que se

⁷⁷ M. Bataillon, *op. cit.*, p. 179.

sienten amenazados en sus personas y más todavía en sus haciendas por la Inquisición.⁷⁸

También los iluminados, al igual que los conversos, tenían relación con la alta nobleza y ocupaban puestos importantes de administradores, secretarios o mayordomos. Los casos más llamativos, por citar algunos, fueron el padre de fray Francisco de Ortiz, mayordomo del embajador Rojas, y su hermano mayor, secretario del Almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez; Alcaraz fue contador del marqués de Priego durante unos años. Su caso fue especialmente relevante, ya que tuvo una gran influencia sobre el ya anciano marqués de Villena, don Diego López Pacheco, que lo admitió como criado en su palacio ducal de Escalona, pero sus servicios eran de carácter espiritual. También es digna de mención la relación de María Cazalla con los duques del Infantado, a cuyo palacio iba con frecuencia a conversar con la duquesa.⁷⁹

También el iluminismo o alumbrismo se extendió por la Alta Andalucía y Extremadura. Como A. Huerga afirma, el alumbrismo se desarrolló en tierras que estaban abonadas para ello: Baeza, donde predicó el beato Juan de Ávila, del que se puede afirmar que fundó una universidad mística en la ciudad, por los libros de carácter espiritual que se imprimen allí y, además, las predicaciones de los jesuitas y de los carmelitas descalzos. No hay que olvidar que en ese tiempo San Juan de la Cruz estaba en Baeza. También en Baeza, en

⁷⁸ M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁷⁹ *Idem*, pp. 182-185.

Úbeda y Jaén aparecieron “legiones de beatas”. Es importante aclarar que estas tierras andaluzas estaban despobladas de hombres que se habían ido a América. Estas mujeres vivían en comunidad, en conventículos, dedicadas a una vida de piedad y con una actividad espiritual en la que predominaba el “dejamiento”.⁸⁰

En Zafra y en Llerena y en otras comarcas de Extremadura también hubo una influencia de la espiritualidad del beato Juan de Ávila y fray Luis de Granada. Entre los seguidores de los alumbrados surgieron numerosos grupos de beatas, entre ellas destaca María de Romera, “hermosa y moza”. Experimentaban falsos arrobamientos místicos y otras aberraciones y por ello fueron muy perseguidas por la Inquisición. Uno de los inquisidores más destacados, López de Montoya, comentaba: “Han sido todas fingimiento y engaño con que han tenido esta tierra suspensa y maravillada.”⁸¹

Otro perseguidor de los alumbrados extremeños fue el dominico fray Alonso de la Fuente. Destacó como predicador y luchó denodadamente contra este movimiento e incluso juzgó de “alumbradas” las obras de Santa Teresa. Y, aunque nunca dudó de su santidad, sí dudó de la autenticidad de sus obras. Tal fue su ensañamiento, que el cardenal Enrique de Portugal escribió a tres grandes personalidades de la época como fueron el Inquisidor General, Felipe II y el Papa, protestando por esta actitud. De hecho

⁸⁰ Cfr. Á. Huerga, *Predicadores, alumbrados e Inquisición*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973, p. 57.

⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

se le prohibió que siguiera predicando, aunque él continuó su lucha contumazmente. De él afirma Á. Huerga:

La aventura antialumbradista –quijotesca extremada y extremeña– fue la que le dio razón y fama al luchador existir de fray Alonso. Una aventura posible en una España inquieta, aventurera, mística hasta el tuétano del alma. Fray Alonso es personaje clave de la historia de nuestros falsos místicos.⁸²

Se puede muy bien afirmar que el iluminismo fue un movimiento complejo, nada ajeno a los movimientos de renovación religiosa, que se vivieron en el resto de Europa. Por ello, se hace necesario analizar la relación que hubo entre iluminismo y erasmismo.⁸³

Desde 1522 se distingue una influencia clara del erasmismo en la espiritualidad, aunque como aclara M. Bataillon no pasa de los círculos más letrados, pues solo dos obras fueron traducidas al castellano. Así pues, se comprueba la influencia erasmista en el obispo Cazalla, franciscano humanista, cuyas predicaciones en Pastrana tienen que ver con la obra de Erasmo *Novum Instrumentum*. Ahora bien, cuando el erasmismo comenzó a tener fuerza entre los iluminados fue a partir de 1525, fecha en se tradujo el *Enchiridion*, obra nada sospechosa aún, frente a las obras de Lutero terminantemente prohibidas por heréticas. El *Enchiridion*, traducido

⁸² Á. Huerga, *op. cit.*, p. 42.

⁸³ *Cfr.* M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 182-184.

a la lengua vulgar, fue libro de cabecera para las nuevas corrientes de espiritualidad.

Sin embargo, el prestigio del pensamiento erasmista duró poco. Muchos teólogos y miembros de órdenes religiosas lo atacaron por estar cercano a la heterodoxia luterana y calvinista y en estas circunstancias el inquisidor general Manrique convocó en 1527 una junta en Valladolid para analizar los posibles puntos heréticos de su doctrina. Aunque no se llegó a ninguna conclusión, fray Francisco de Vitoria consideró a Erasmo “autor peligroso”. Uno de los aspectos más controvertidos de su doctrina, entre otros muchos, se refería a su concepto sobre el dogma de la Santísima Trinidad, por el cual fue acusado de arrianismo, y a la crítica de la *Biblia* de San Jerónimo, la *Vulgata*. A partir de este momento la persecución de los humanistas seguidores de Erasmo fue continuada. Uno de los mayores detractores de Erasmo fue el diplomático pontificio Diego López de Zúñiga.⁸⁴

En consecuencia, los humanistas seguidores de Erasmo habían gozado de un gran prestigio en la época de Carlos V y habían ocupado cargos de enorme importancia en su reinado. Sin embargo, en la época de Felipe II, el erasmismo se consideró un movimiento peligroso y se persiguió denodadamente. Así pues, no solo fue una corriente de corta duración sino que germinó entre una minoría, las

⁸⁴ Cfr. M. Bataillon, el capítulo IV, “Iluminismo y erasmismo. *El Enchiridion*”, en *Erasmus...*, pp. 190-267.

capas más cultas de la sociedad, como el grupo humanista converso y el movimiento espiritual humanista.

Entre los primeros destacaron los hermanos y Juan y Alfonso de Valdés. Alfonso fue secretario de Carlos V y en sus *Diálogos* hace una crítica del materialismo eclesiástico y defiende una iglesia más acorde con el espíritu de pobreza y humildad del Evangelio. Sin embargo, la trayectoria espiritual de Juan de Valdés fue muy diferente a la de su hermano Alfonso, tal como explica Joseph Pérez:

Más complejo es el caso de su hermano Juan, autor de *Diálogo de doctrina cristiana* (1529), en el que las influencias iluministas e incluso luteranas son patentes. Juan de Valdés insiste sobre la justificación por la fe sola capaz de llevar al hombre a la perfección y a la salvación.⁸⁵

Juan de Valdés, perseguido por la Inquisición, huyó a Italia y murió en Nápoles. Otros erasmistas perseguidos fueron el humanista judeoconverso, Juan Luis Vives que se refugió en Brujas, huyendo de la Inquisición, e igualmente Alfonso de Virués, benedictino y confesor de Carlos V; así como Juan de Vergara y Pedro de Lerma, quienes poseían cargos eminentes en la Universidad de Alcalá.

El erasmismo fue sometido a duras críticas ya en la famosa conferencia de Valladolid en 1527, pero se siguieron traduciendo obras de Erasmo hasta 1532. Igualmente, el iluminismo fue

⁸⁵ J. Pérez, art. cit., p. 39.

perseguido por la Inquisición en el edicto de Toledo en 1525. A pesar de ello, siguieron desarrollándose ambos movimientos hasta principios de la década de los años 1550 hasta 1559.

En cuanto a la corriente de espiritualidad de la vía de “recogimiento”, *Tercer Abecedario espiritual* (1527 de fray Francisco de Osuna encontró en esta primera etapa su expresión más lograda y sintética entre las corrientes espirituales anteriores y las contemporáneas a San Juan de la Cruz. J. Pérez, sintetiza los aspectos más esenciales de ella:

Este primer tratado de la mística española sintetiza las varias corrientes espirituales anteriores y les da una forma didáctica, orientándolas hacia nuevas direcciones. Frente al intelectualismo tomista, el franciscano Osuna rehabilita la afectividad, y da a la mística un carácter netamente voluntarista. A él se debe la mejor formulación de la exigencia de desnudez como etapa previa de la vida contemplativa: *no pensar nada* para mejor concentrarse en Dios. Con Osuna, la mística adquiere un aspecto que podríamos llamar pedagógico, e incluso técnico: él enseña por qué medios y qué métodos puede el alma avanzar hacia la contemplación y la unión con Dios.⁸⁶

Ahora bien, de la escuela franciscana habría que citar a dos precedentes de fray Francisco de Osuna. Nos referimos a fray Ambrosio Montesino y a fray Bernardino de Laredo. El primero escribió una traducción de *Vita Christi* del Cartujano, que fue impresa por primera vez en Alcalá, entre 1502 y 1503 y tuvo

⁸⁶ J. Pérez, art. cit., p. 40.

numerosas ediciones durante el siglo XVI y nunca fue censurada por la Inquisición. A. M. Álvarez Pellitero subraya que

este devoto franciscano aparece como uno de los tratadistas espirituales más rigurosamente científicos. Hasta el punto que su traducción de la *Vita Christi* del Cartuxano puede calificarse de verdadera edición crítica.⁸⁷

Del mismo modo, M. Darbord manifiesta: “Son mérite réside d’abord dans l’élégance de la prose et le sens qu’il avait de sa tâche de traducteur.”⁸⁸ Escribió otras obras publicadas hacia 1512, los *Evangelios* y las *Epístolas* que fueron dedicadas al rey Fernando. Una vez que se publicaron en el Índice de 1559, desaparecieron por algún tiempo. Como explica M. Darbord estas obras están inspiradas por la teología paulina y muy cercanas a la mística: “Écoutons-le parler des ‘parfaits et des contemplatifs’ qui aiment Dieu de tout leur cœur et de toute leur pensée,”⁸⁹ Y más adelante añade:

On divine l’accueil que les Epístolas y Evangelios ont pu recevoir dans les milieux ‘alumbrados’. Cependant, aucune trace d’erreur n’y a jamais été décelée par L’Inquisition. Montesino développe avec prédilection cette partie de la doctrine catholique appelée

⁸⁷ A. M^a Álvarez Pellitero, *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio de Montesino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1976, p. 31.

⁸⁸ M. Darbord, *La poésie religieuse Espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, Paris, Centre de Recherches de L’Institut d’Études Hispaniques, 1965, 5^o ed., p. 145.

⁸⁹ *Idem*, p. 148.

théologique mystique; l'hérésie est affaire de choix, donc de lecteurs, et tous n'en tirèrent pas le même profit que sainte Thérèse.⁹⁰

A partir del comienzo del Concilio de Trento en 1545 y en la década de los años 1550 al 1559, se inició en la historia de la espiritualidad una nueva fase.

3.3. DÉCADA DE 1550 A 1559. “CORREN TIEMPOS RECIOS.”

Como afirmaba Santa Teresa corrían “tiempos recios” por lo que la década de 1550 a 1559 se caracterizó por una persecución sistemática hacia todo aquello que se considerara bajo el influjo del erasmismo, iluminismo o protestantismo. Así existen autores religiosos, cuyas obras estuvieron bajo sospecha y censuradas por la Inquisición, entre ellos hay que destacar a fray Luis de Granada, al beato Juan de Ávila, al arzobispo Carranza, a fray Luis de León, a Santa Teresa de Jesús... La Inquisición española, siguiendo el ejemplo de la Inquisición romana, se ensañó, desde finales del reinado de Carlos V y durante el de Felipe II, con todo aquello que tuviera una mínima semejanza con estos movimientos.

En el año 1559 se sucedieron procesos y condenas en ciudades que albergaban seguidores y propaganda oculta considerada luterana. Se realizaron, como consecuencia, autos de fe en ciudades como Valladolid, Salamanca, Zamora, Toro, Palencia, Logroño y también en el sur de España, especialmente en Sevilla, tal y como aclara M. Bataillon,

⁹⁰ *Ibidem.*, 148.

allí, [en Valladolid] como en Sevilla, se trata sobre todo de un evangelismo que proclama la salvación por la fe sola y cuyos partidarios más decididos pertenecen a la aristocracia y a las órdenes religiosas. Hablar de comunidades protestantes es falsear la imagen de este movimiento.⁹¹

Sin embargo, Joseph Pérez discrepa de esta opinión:

El fenómeno vallisoletano o castellano es un genuino brote de protestantismo en España. La situación en Sevilla parece más confusa: al lado de auténticos luteranos como Cipriano de Valera o Casiodoro Reina, se sospecha de predicadores como el doctor Egidio y Constantino Ponce de la Fuente, sucesor del doctor Egidio, muerto en 1555, ambos protegidos por el arzobispo Manrique, más bien erasmizantes y adeptos al humanismo cristiano.⁹²

De hecho, el doctor Egidio tuvo contacto con el iluminismo a través de los hermanos Cazalla. Sin embargo, Constantino Ponce mantuvo amistad con fray Luis de Granada y algunos jesuitas, es decir, con figuras no sospechosas en un principio, y pertenecientes a la ortodoxia. Pero, efectivamente, aparecieron en Valladolid brotes claramente luteranos y ante el avance luterano todas las instituciones políticas y religiosas reaccionaron implacablemente. J. Pérez resume los acontecimientos intolerantes y virulentos que se vivieron en el año 1559:

Se celebran los grandes autos de fe con los que se pretende sofocar los brotes de herejía. El 22 de mayo en Valladolid se hace en

⁹¹ M. Bataillon, *op. cit.*, p. 706.

⁹² J. Pérez, *art. cit.*, p. 42.

presencia de 200.000 personas y de la regente Doña Juana; el doctor Cazalla y catorce reos mueren en la hoguera. El 8 de octubre, también en Valladolid, el mismo Felipe II, que acaba de regresar a España, asiste al auto en el que se sentencia a muerte a Pedro Cazalla, a Domingo de Rojas y a cuatro personas más. [...] En Sevilla ocurre otro tanto, con los autos del 24 de septiembre de 1559, el 22 de diciembre de 1560 en el que los restos del doctor Egidio son desenterrados y quemados y Constantino Ponce de la Fuente, muerto poco antes en la cárcel, es quemado en efigie como luterano. Otros autos se celebran en Sevilla el 26 de abril y el 28 de octubre de 1562. Antes de salir de Flandes, en julio de 1559, Felipe II había dictado una orden para que los estudiantes españoles de Lovaina regresasen a la Península en un plazo de cuatro meses. [...] Mucha más trascendencia tiene el Índice, que publica el inquisidor general Valdés en 1559, por el cual se mandan recoger y quemar los libros sospechosos y se prohíbe la lectura de muchas obras espirituales en romance, entre ellas las de Fray Luis de Granada.⁹³

El caso de fray Luis de Granada, como otros que citaremos, son dignos de mención, para llegar a comprender hasta qué punto se sufrió la intransigencia religiosa en esta época. A pesar de que sus principios sobre la espiritualidad son escolásticos, la obra del dominico fray Luis de Granada (1504-1588) está mucho más cercana a la espiritualidad afectiva franciscana. En sus obras *Libro de oración y meditación* (1551) *Guía de pecadores* (1556) anima a una espiritualidad interior y de recogimiento. Como acabamos de mencionar, sus obras aparecieron en el *Índice* en 1559 y censuradas

⁹³ *Idem*, p. 43.

por Melchor Cano. Posteriormente fueron aceptadas en el Concilio de Trento, gracias a la intervención decisiva de Carlos Borromeo, entonces arzobispo de Milán. Al igual que con las obras de fray Luis de Granada, otras obras fueron censuradas y luego aceptadas, después de mínimas correcciones. Así sucedió con las *Obras del cristiano* de Francisco de Borja y *Avisos y reglas cristianas sobre el verso Audi filia* del maestro Juan de Ávila.

En este orden de acontecimientos, el recién nombrado arzobispo de Toledo, Carranza (1503-1576), figura influyente en el Concilio de Trento, fue detenido, no sólo por sus *Comentarios al catecismo cristiano*, sino porque se encontraban en su poder opúsculos manuscritos de autores como Juan de Ávila, fray Tomás de Villanueva y fray Luis de Granada.. Como aclara M. Bataillon refiriéndose al iluminismo de los *Comentarios*,

es una interpretación del cristianismo que acentúa vigorosamente la fe y la razón y que no respeta mucho el magisterio de los teólogos y de los filósofos. [...] El amor de Dios es presencia de Dios en el hombre, pues ‘el ser que recibe nuestra ánima por unión con el Espíritu Santo es el ser infinito del Espíritu criador.’ [...] En la oración es donde el alma llama así el socorro divino y esta oración no tiene ninguna necesidad de las palabras.⁹⁴

Y aunque el contenido doctrinal encierra mayor riqueza y complejidad lo expuesto es sólo un brevísimo aspecto de su amplia doctrina, en la cual Melchor Cano observa influencias de erasmismo,

⁹⁴ M. Bataillon, *op. cit.*, p. 711.

luteranismo, calvinismo, además del iluminismo. Por otra parte, Cano fue consciente de que si se daba pie a la tendencia iluminista, parte de la doctrina tradicional católica y de la teología escolástica desaparecerían y se produciría un auténtico desquiciamiento de la sociedad. Carranza postuló, además, una iglesia desprendida de todos los bienes materiales y ello supondría, según Cano, llegar directamente a la secularización luterana. Carranza levantó su protesta afirmando que era inadmisibile que se considerara luterano todo aquello que se apartase de la tradición.

La Inquisición, sin embargo, aceptó los criterios de Melchor Cano, a pesar de que incluso en las filas de la orden dominicana, hubo defensores de la causa carrancista y también entre los jesuitas, como fue el caso de Salmerón. Pero a medida que el proceso fue desarrollándose en su contra, sus seguidores lo abandonaron, excepto Azpilicueta. Su proceso se inició en 1559 y finalizó en 1574, a pesar de que su obra fue considerada ortodoxa por el Concilio de Trento.⁹⁵

Como conclusión, se puede afirmar que el humanismo erasmista fracasó a mediados del siglo XVI, así como el movimiento iluminista, frente a una corriente intelectual, elitista, tradicional y escolástica, cuyos representantes máximos se encontraban entre la Orden de los dominicos, entre los que destacan Francisco de Vitoria y Melchor Cano. Los dominicos, tal como afirma J. Pérez,

⁹⁵ Cfr. Marcel Bataillon, *Erasmus...*, *op. cit.*, pp. 710-713.

muestran mucha reticencia a la hora de recomendar la oración mental, que según ellos debe quedar reservada a una élite; ‘los que no pueden estudiar que hagan oración vocal’, escribía Francisco de Vitoria. Melchor Cano, totalmente ‘refractario al misticismo’, como escribirá Menéndez Pelayo, fue el que llevó esta posición hasta las últimas consecuencias, [...] es la que aparece en las censuras que hizo del catecismo de Carranza y de las obras de fray Luis de Granada.⁹⁶

No obstante, no fueron ellos los únicos que se opusieron de una forma tan directa a la oración mental, M. Bataillon cita al dominico fray Juan de la Cruz, según él injustamente olvidado, en cuya obra *Diálogo sobre la necesidad y obligación y provecho de la oración y divinos loores vocales*, reflejaba su anti erasmismo. M. Bataillon lo define como

un fraile impregnado de humanismo cristiano. [...] Maneja un lenguaje expresivo, rico en imágenes, que es uno de los grandes atractivos de su *Diálogo*. Este respira, desde las primeras páginas, una melancolía [...] que anuncia ya *De los nombres de Cristo*. Es en suma, un *Anti-Erasmo* que se alza en contra de *Monochatus non est pietas*, un elogio de la oración vocal y de las obras ceremoniales en contra de los propagandistas exclusivos de la oración mental y de los ejercicios espirituales. Pero se parece muy poco a la agresiva *Apología* de Fr. Luis de Carvajal. El propio Fr. Juan de la Cruz, nos dice quiénes han sido sus modelos: San Juan Crisóstomo y Casiano, autor de las *Colaciones* tan queridas de Juan de Valdés.⁹⁷

⁹⁶ J. Pérez, art. cit., p. 47.

⁹⁷ M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 602-603.

Con este autor y con las obras de fray Luis de Granada, *Libro de oración* y *Guía de pecadores* se cerraba una época de la espiritualidad española, en la que la Inquisición simplificó sus contenidos de manera que condenó “misticismo y erasmismo acusándolos de iluminismo y luteranismos disfrazados”.⁹⁸

3.4. EL CONCILIO DE TRENTO Y SU INFLUENCIA EN EL DESARROLLO DE LA ESPIRITUALIDAD DE LA CONTRARREFORMA

Resumiendo lo que acabamos de explicar en los apartados anteriores, en el transcurso del Concilio de Trento se pusieron de manifiesto cuatro corrientes de espiritualidad. Una primera corriente de carácter académico-teológico, como lo definió Caro Baroja de “aristocratismo intelectual”, procedente de las universidades y representado por la orden dominica fundamentalmente con Francisco de Vitoria y sus continuadores Melchor Cano y Domingo de Soto, entre otros. Por otra parte, la religiosidad popular dividida en dos corrientes: una tradicional apegada a todo lo devocional y ritual, es decir, al catolicismo tradicional y otra influida por el iluminismo, totalmente perseguida por la Inquisición. El humanismo espiritual, influido por el erasmismo y representado por fray Luis de Granada y Carranza, representó otra corriente. Y, finalmente, la mística, representada por el Carmelo y la orden franciscana. J. Pérez sintetiza esta situación:

⁹⁸ *Idem*, p. 206.

Desde varios siglos se va realizando en occidente europeo una profesionalización del saber que queda reservado a una élite de clérigos, de doctos, de letrados, y que trae como consecuencia una marginación progresiva de los que no han estudiado [...]: estos son la mayoría del pueblo cristiano.⁹⁹

Y en otro momento anterior aclara:

Despotismo de la inteligencia, aristocratismo teológico, que llevan, por un aparte, a mantener a raya a una masa ignorante e inculta, y por otra parte, a mirar con recelo e inquietud todo lo que se aparte de las normas fundadas en las doctrinas sanas y aprobadas.¹⁰⁰

Y fue esta actitud la que triunfó tras el Concilio de Trento, aunque todavía en esta primera etapa aparecían algunos rasgos de erasmismo. Uno de estos rasgos esenciales fue el biblismo y entre ellos destacó el humanista Arias Montano (1527-1598). Estudió en la Universidad de Alcalá y allí sus relaciones con el erasmismo fueron evidentes. Obtuvo en 1549 la licenciatura en Arte y en 1552 se le otorgó el título de poeta laureado. Siguió sus estudios de Teología y uno de sus profesores de Biblia fue Cipriano de Huerga. Al terminar sus estudios se retiró a la Peña de Aracena y se dedicó exclusivamente a estudiar las Sagradas Escrituras. Su propósito era prescindir de la escolástica y eso lo emparentaba relativamente con los erasmistas, sobre todo en lo que concierne a la exégesis literal. Como afirma de él M. Bataillon:

⁹⁹ J. Pérez, art. cit., p.46.

¹⁰⁰ *Idem.*, p.45.

Nuestro ermitaño es el biblista que seguirá siendo toda su vida, el hombre que expone su fe ortodoxa en un latín de impecable elegancia y que quiere apoyar esta fe únicamente en la Biblia, en nombre de la cual la combaten los herejes.¹⁰¹

En 1562 Martín Pérez de Ayala lo llamó de su retiro para participar en el Concilio de Trento, donde algunos de los participantes lo observaron con cierta reticencia. Como capellán del rey en el Escorial, instó a Felipe II a que permitiera la publicación de la *Biblia Políglota* de Amberes y él se encargó de llevar acabo la ingente edición de la *Biblia Regia*. En su elaboración y proyecto de tan magna obra, quedaron muy atrás los erasmistas y también los escolásticos, empeñados en mantener el prestigio de la *Vulgata*. Arias Montano había puesto en ella toda la ciencia del catolicismo y del hebraísmo para realizarla y hasta la muerte del Papa Pío V no llegó la orden de Roma para que se publicara.

No obstante, León de Castro, que fue quien llevó a cabo el proceso contra los tres profesores hebraístas de la Universidad de Salamanca: fray Luis de León, Gaspar de Grajal y Martín Martínez de Cantalapiedra, intentó acusar a Arias Montano por los mismos motivos que fueron acusados los profesores citados, pero su *Biblia* y él salieron adelante. El biblismo de Arias Montano creó escuela en el monasterio de El Escorial y sus continuadores fueron fray José de Sigüenza y fray Lucas de Alaejos.¹⁰² Podemos concluir esta breve

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 739.

¹⁰² *Cfr.*, M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 743-748.

información sobre Arias Montano con las palabras de Bataillon que sintetizan la ingente personalidad y obra de este humanista:

Arias Montano se formó antes de 1558. Conoció el tiempo en que la herencia erasmiana era defendida todavía por una selecta minoría católica deseosa de hacer entrar lo esencial de ella en el campo de la ortodoxia y que veía en ella una prenda de renovación para la Iglesia. La aspiración a la interioridad, la voluntad de nutrir de sustancia evangélica la enseñanza cristiana, eran elementos que esta minoría había hecho suyos. Arias Montano trabajó para hacerlas triunfar. [...] Su prudente moderación es la de un hombre que ha vivido con intensidad los años en que la ortodoxia se estrecha inexorablemente, y que ha desempeñado un papel de primer orden en su consolidación.¹⁰³

Llegamos pues, a plena época de Felipe II y al final del Concilio de Trento en 1563. Fue en esta época cuando se desarrollaron las obras de los grandes hombres de la espiritualidad de la Contrarreforma y de la espiritualidad postridentina. Se publicó la última obra de fray Luis de Granada, *Introducción a los símbolos de la fe*, mientras que Fr. Luis de León desarrolló su magistral obra prosística y lírica. Pero la más genuina expresión de la espiritualidad española está en la orden carmelitana. Fue el momento de los grandes místicos españoles. En torno a 1577 Santa Teresa compone *Las moradas* o *Castillo interior* y San Juan de la Cruz, desde 1577 a 1579, comenzaba a redactar los primeros capítulos de *Subida del Monte Carmelo* en Baeza.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 748.

Como aclara M. Bataillon, en realidad la orden el Carmelo significó un refugio para llevar acabo la oración mental, fuera del alcance de la Inquisición, aun así Santa Teresa de Jesús, como el mismo San Juan de la Cruz y sus discípulos fueron sospechosos de iluminismo en algunos momentos. Es más, el jesuita Baltasar Álvarez había sido sospechoso también, por ser confesor de Santa Teresa, y sus hermanos de la Compañía lo miraban con cierto recelo. Por otra parte, fray Luis de León tuvo que hacer un alegato en 1588 sobre la obra de Santa Teresa, porque era considerada sospechosa de iluminismo. Por estas circunstancias, las obras de San Juan de la Cruz se publicaron después de su muerte ya bien entrado el siglo XVII. Aun así, fray Basilio Ponce de León, sobrino de fray Luis de León, y profesor de la universidad de Salamanca, treinta años después de su publicación en 1618, tuvo que hacer una defensa de las obras de San Juan de la Cruz.¹⁰⁴

Para culminar la literatura espiritual de la Contrarreforma, tendríamos que mencionar algunas obras y autores que marcaron un hito trascendente tanto en su época como posteriormente. Nos referimos a *Introducción el símbolo de la fe* de fray Luis de Granada. Obra de ancianidad que fue una defensa extraordinaria del cristianismo contrarreformista y se difundió por toda Europa.

En el mismo sentido y, siguiendo con la literatura ascético-mística postridentina, es necesario citar también al franciscano fray Diego de Estella, coetáneo de San Juan de la Cruz y perteneciente a

¹⁰⁴*Vid.*, M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 750 y 751.

la época de Felipe II. De sus obras, además del *Libro de la vanidad del mundo* (1562), hay que destacar *Meditaciones devotísimas del amor de Dios* (1576) y el *Comentario latino sobre el evangelio de San Lucas*. *Meditaciones* expresó que el amor de Dios es un amor místico. Además, comentó la Redención, tema muy querido y tratado en todas sus obras. El *Comentario* fue censurado por la Inquisición de Sevilla y expurgado en la Universidad de Alcalá, precisamente donde se publicó. Expone algunos aspectos de la espiritualidad erasmista: la gracia es necesaria para cumplir la voluntad de Dios; criticó las pompas vanas del culto, la soberbia y vanidad de algunos predicadores, tal como el propio fray Diego afirmó: “En una palabra, se diría que son, no pastores y guardianes, sino más bien tiranos llenos de soberbia”.¹⁰⁵ La obra reflejaba una crítica acerva contra el fariseísmo y la hipocresía de algunos miembros de la Iglesia.

Por último habremos de citar a una de las grandes obras de la espiritualidad del siglo XVI, *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León. Comenzada en 1572, cuando la Inquisición inició su proceso contra él, y concluida en 1585. Está dividida en tres partes y estructurada en forma de diálogo pastoril y al modo de los diálogos ciceronianos. La figura de fray Luis León como escritor humanista fue extraordinaria de tal modo que se puede considerar, en cierto sentido, un biblista, pero no de la escuela de un Arias Montano, sino más cercano en sus reflexiones y comentarios al *Enchiridion* y a fray Luis de Granada, al que admiraba y leía con asiduidad. Sus

¹⁰⁵ Cfr., pp. 754-760.

conocimientos del griego, del latín y del hebreo reflejaban una amplia gama de conocimientos que superan en mucho a sus coetáneos, tal como lo demuestran sus traducciones de la *Biblia* del hebreo, como el *Cantar de los Cantares*, los comentarios sobre el *Libro de Job*, la recreación de *los Salmos*, el conocimiento de los Padres de la Iglesia y la influencia de la filosofía neoplatónica. Además de su poesía al estilo de las odas horacianas, su elegante estilo renacentista en su obra poética y prosística, hicieron de él un humanista único que superó en mucho sus influencias

Según M. Bataillon, analizando la obra *De los nombres de Cristo*, desde el punto de vista de la influencia de Erasmo, consideraba que lo que proponía este para el estudio de la *Biblia* en el *Enchiridion*, lo recogió fray Luis de León:

la invitación a buscar los misterios escondidos bajo la letra de la Escritura, y a apoyarse en esta búsqueda, en los antiguos maestros de la teología mística, San Pablo, Orígenes, San Agustín, el Pseudo Dionisio. Tal es, poco más o menos, la empresa que acomete Fr. Luis de León.¹⁰⁶

Pero, como el propio Bataillon afirma, este es solo un aspecto de una obra tan amplia y tan rica y también al reflexionar sobre la paz, a diferencia de Erasmo, fray Luis se refiere a la paz interior, “a la paz cósmica que se comunica al alma en la noche serena”.

La obra tuvo cuatro ediciones en trece años y, aunque no gozó de la difusión europea de la obra de su homónimo fray Luis de

¹⁰⁶M. Bataillon, *op.cit.*, p. 763.

Granada, sin embargo, sí obtuvo el reconocimiento de aquellos que estaban preparados para entender y gozar tan sublime y magistral obra.

Como hemos mencionado anteriormente, en este ambiente del Concilio de Trento y de la Contrarreforma se crearon las obras de nuestros grandes místicos, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Ambos conciliaron oración mental, afectividad y rigor teológico de una manera magistral, al exponer sus experiencias espirituales en sus tratados teológicos-místicos. De esta forma, escolástica y mística, diferentes e incluso opuestos en métodos y lenguajes, fueron unificados armoniosamente en el pensamiento de nuestros místicos.¹⁰⁷

Así pues, San Juan de la Cruz puso en guardia a sus lectores del peligro del sentimentalismo e imaginación exacerbados en la experiencia espiritual y aconsejó huir de los malos confesores. El propio San Juan de la Cruz en sus años de colegial en Medina y de trabajador en el hospital de las bubas sabría de tantas persecuciones y horrores como estaban viviendo sus propios vecinos. Él mismo sufrió persecución y tortura en manos de sus hermanos calzados en la cárcel toledana en 1577. Es más, su obra no se publicó en vida por miedo a una persecución inevitable, pues él mismo fue acusado de iluminismo, como todos los escritores espirituales coetáneos suyos. Cada uno de ellos experimentó su propio calvario.

¹⁰⁷Cfr. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 102.

Pero, él también conoció los errores de una espiritualidad equivocada. Entre 1571 y 1581 estuvo como rector del colegio de los carmelitas de San Basilio en Baeza. Allí observaría el secretismo, el callejeo, el ir y venir de los alumbrados y de las “beatas” y tomaría buena nota de ello. Ahora bien, con su espíritu clarividente, su profunda experiencia mística y su formación teológica, supo discernir la verdad de la falsa espiritualidad, provocada por los excesos de la imaginación exacerbada de muchos de sus coetáneos. Como cita J. Pérez, San Juan de la Cruz en el Prólogo al *Cántico espiritual*, dirigido a la madre Ana de Jesús, le aclaraba que él usaba la teología escolástica para comentar los más altos estados de la vida mística, y concluye nuestro historiador:

En la obra de los grandes místicos españoles vemos pues realizarse un equilibrio de tendencias opuestas [...]: someter la sensibilidad a una disciplina para no dejarse llevar a una adhesión a lo que es simplemente confuso y vago; construir una técnica intelectual que permita ir más allá de los estados distintos sin perderse en las regiones turbias de la vida afectiva; controlar la inspiración por el análisis; inventar un método en lugar de contentarse con el instinto; conciliar experiencia personal y vida colectiva.¹⁰⁸

Como también indica M. Andrés Martín:

Acaso la mística sea el género religioso más original y característico del siglo del Quijote. Sus cultivadores reciben una rica herencia experiencial y librería. Ellos aquilatan y clasifican ideas y expresiones

¹⁰⁸*Op. cit.*, p.51.

[...] Sus teorías sobre oración de aniquilación, contemplación quieta, interioridad, valor de las obras, símbolos y encarecimientos para expresar la propia experiencia forman una línea de continuo desarrollo.¹⁰⁹

En suma, el ambiente religioso de la Contrarreforma impregna toda la vida española desde la monarquía a las capas más bajas de la sociedad, desde las obras literarias más excelsas a las populares, de las artes plásticas a la arquitectura. Todo estaba bajo la influencia de la espiritualidad. Fue época de santos, de místicos y de herejes y un momento de la historia irrepetible y único. Así pues, este es el contexto en que se desarrolla la mística española, síntesis perfecta de todas las complejas tendencias espirituales y teológicas de la tradición cristiana y de los movimientos espirituales novedosos desarrollados en el siglo XVI.

Sirva como aclaración que en este capítulo no hemos hecho ninguna referencia a las corrientes líricas espirituales populares y cultas que se desarrollan profusamente en este siglo. A ello dedicaremos los capítulos siguientes para enmarcar los romances en el contexto de la obra lírica popular de su época. Como advertimos al principio de este capítulo, sólo hemos hecho referencia a la obra doctrinal prosística de los grandes maestros espirituales del siglo XVI, coetáneos de San Juan de la Cruz y del ambiente espiritual áspero, convulso, contradictorio y lleno de claroscuros que rodeó la creación de estas grandes obras, para comprender mejor y

¹⁰⁹, M. Andrés Martín, *op. cit.*, p. 85

contextualizar su vida y la obra en su tiempo. “Tiempos recios” y difíciles como manifestó Santa Teresa.

4. CONFIGURACIÓN DE LA DOCTRINA TEOLÓGICO-MÍSTICA SANJUANISTA

La obra poética de los romances trata de teología mística. San Juan de la Cruz logró verter en versos de género popular uno de los temas teológicos esenciales del Cristianismo, como es el misterio trinitario, la creación del mundo y la Encarnación y la Redención del hombre. Es un tratado teológico en verso, de intenso lirismo, de sutil afectividad y delicados sentimientos amorosos y es también un poema místico en una doble vertiente: en primer lugar porque refleja la unión amorosa entre las tres personas trinitarias, y en segundo lugar porque para San Juan de la Cruz, como manifiesta en numerosas ocasiones, su experiencia mística es trinitaria. Es decir, es un tema especialmente querido para el Santo y esencial para la comprensión de su concepción y experiencia mística. Para San Juan de la Cruz la mística es

sabiduría de Dios secreta o escondida, en la cual, sin ruido de palabra y sin ayuda de algún sentido corporal o espiritual, como en silencio o quietud, a oscuras de todo lo sensitivo y natural, enseña Dios ocultísima y secretísimamente al alma sin ella saber cómo. (CB 36, 12).

Esta experiencia mística se realiza entre la unión del alma y la Santísima Trinidad, por medio del matrimonio espiritual a través del amor. El pensamiento teológico y místico, tal como lo desarrolla San Juan de la Cruz, es un compendio de toda la tradición mística cristiana desde sus orígenes en la Patrística, pasando también por las

tradiciones místicas orientales, islámicas y la cabalística cristiana, hasta llegar a la tradición espiritual y mística medieval y renacentista, como hemos analizado en el apartado anterior. Este sincretismo de corrientes espirituales tan diversas, unido a su propia experiencia mística, cargada de una intensa afectividad y de lirismo de una belleza inusitada, es la que se refleja en su obra lírica y prosística, incluidos los dos romances.

4.1. LA PATRÍSTICA EN LA CONFIGURACIÓN DE LA DOCTRINA TEOLÓGICO-MÍSTICA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Para aproximarnos a la teología mística y, especialmente, para el estudio de los romances de San Juan de la Cruz, es necesario remontarnos a la filosofía neoplatónica y a la Patrística. Aunque ya en el apartado anterior hemos comentado la importancia de ambas corrientes en la formación cultural sanjuanista, nos parece necesario abordar, aunque someramente, el pensamiento del Neoplatonismo y de la Patrística que influyeron fundamentalmente en lo que se refiere a la formación del misterio de la Trinidad, tema de los romances.

Son muchos los estudiosos de la obra sanjuanista que han redundado en esta influencia decisiva en su obra. Si bien las obras de la Patrística no llegaron a él directamente, bien pudo ser a través de las lecturas del *Breviario*, de florilegios, de comentarios bíblicos y

escolásticos, como cree, entre otros estudiosos, M. Diego.¹¹⁰ Siguiendo los estudios sobre la historia de la Patrística de este autor, haremos referencia a los Padres que influyeron decisivamente en la formación del pensamiento teológico-místico sanjuanista y, especialmente, en lo que se refiere a la formación del dogma de la Santísima Trinidad y su influencia posterior en la filosofía escolástica tomista de la Edad Media.

En primer lugar, es necesario citar a Filón de Alejandría, precursor del Neoplatonismo posterior, pues supone un impulso religioso en el pensar filosófico. Su vida coincide con la de Jesucristo, puesto que muere en el año 42 d. de C. y su obra se encuadra dentro del judaísmo helenístico que tuvo un gran influjo en el Cristianismo. Influyó en San Clemente de Alejandría, Orígenes, San Gregorio de Nisa, San Basilio, San Jerónimo, entre otros. Se le consideró el primer teólogo cristiano. Perteneció a la primera comunidad judía de Alejandría y su formación fue platónica, por lo que representa el primer encuentro entre la cultura judaica y helénica. Obtuvo una cultura enciclopédica y refinada y estudió la Ley mosaica y Filosofía, Ciencias naturales, Cosmología, Filología y Hermenéutica de textos griegos. Escribió exposiciones exegéticas sobre el *Génesis* y el *Éxodo*; sobre la providencia divina, la eternidad del mundo. Una de sus obras fue *Vida contemplativa* en la cual expuso el ideal de los terapeutas.

¹¹⁰ M. Diego, *Historia de la espiritualidad patristica*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1992.

Según J. Hirschberger, su filosofía está impregnada de su origen judaico y bíblico por una parte, y de platonismo, por otra y por ello su pensamiento se centra en tres puntos: Dios, la creación, y el logos. Su concepto de Dios es de un ser trascendente, lo otro, lo más perfecto que perfecto, y, además, es un Dios personal. Otro concepto importante en su pensamiento es el de creación. Pero el más interesante desde un punto de vista teológico es el concepto del “logos”:

es el logos la idea de las ideas, [...] el vicario y el enviado de Dios, el Hijo unigénito de Dios, el segundo Dios; es la sabiduría y la razón de Dios por la que el mundo es creado, y es el alma del mundo, que todo lo anima. Como se ve, se tiende un puente entre Dios y el mundo. [...] Y con ello, nos hallamos ante un motivo fundamental de todo el neoplatonismo, motivo también fundamental, de la teología posterior, una teología negativa que separa a Dios del mundo.¹¹¹

En su obra *Migración de Abrahán* afirma:

Márchate, pues, del elemento terrestre que hay en ti: huye, amigo de él con todo vigor y plena fuerza de la repugnante prisión que es el cuerpo. [...] Aléjate también de tu pariente, la sensibilidad.¹¹²

El hombre es, en definitiva, un ser compuesto de materia y espíritu, el cuerpo y los sentidos son la prisión del espíritu. Idea desarrollada plenamente en la moral cristiana medieval. Como

¹¹¹ J. Hirschberger, *Breve historia de la Filosofía*, Barcelona, Editorial Herder, 1968, p. 79.

¹¹² M. Diego Sánchez, *Historia de la espiritualidad* ...p. 285.

afirma M. Harl, citado por M. Diego Sánchez, Filón de Alejandría fue el representante de un nuevo tipo de hombre religioso:

Por la fusión del vocabulario tradicional de los platónicos, de los datos de su fe, de su experiencia personal, Filón ha elaborado un lenguaje espiritual nuevo, original, rico, llamado a tener una gran posteridad.¹¹³

Posteriormente, aparece en la teología patristica una figura esencial para la aportación a la mística medieval y renacentista, se trata de Orígenes (185-254). Fue exégeta, teólogo y de profunda experiencia espiritual, resultó trascendental su comentario del *Cantar de los Cantares*. Realizó una interpretación individual del *Cantar*, es decir, intentó abrir la comprensión de este poema amoroso como significativo de la relación sponsal entre Cristo y el alma fiel y desde entonces el *Cantar de los Cantares* ha sido un libro vinculado estrechamente a la corriente mística.¹¹⁴ Por otra parte, inauguró una corriente exegética que desarrollarán Gregorio de Nisa, Gregorio Magno, Bernardo de Claraval, entre otros hasta llegar a la mística del Renacimiento, con Teresa de Jesús y Juan de la Cruz.

De hecho, M. Diego Sánchez, en otro estudio, analiza los aspectos concretos en que la interpretación de algunos pasajes del *Cantar de los Cantares* de Orígenes coincide con la exégesis sanjuanista del *Cántico*. Así, por ejemplo la imagen de las *raposas* del *Cántico*

¹¹³ *Apud*, M. Diego Sánchez, *op. cit.*, p. 288.

¹¹⁴ M. Diego Sánchez, *op. cit.*, p. 125.

interpretada por San Juan como los “apetitos y movimientos sensitivos” (CB 16,5), los “maliciosos demonios” (CB 16, 6), Orígenes la interpretó, desde su perspectiva platónica, como “los enemigos del hombre interior, las potestades contrarias que asedian a las almas de los hombres”.¹¹⁵

Otro aspecto interesante de su doctrina es la distinción entre hombre terrestre y hombre celestial, siguiendo la doctrina paulina y platónica. En el aspecto místico consideraba que sólo el lenguaje simbólico era posible para acercarse a ella. Así para expresar la experiencia mística como una experiencia amorosa, creó el símbolo de la flecha o saeta de amor. Como explica M. Diego Sánchez:

El significado de la herida de amor en el progreso espiritual es el de demostrar haber llegado al estado de matrimonio espiritual; es el signo más evidente de las bodas místicas, de haber sido atraído solo y exclusivamente por los dardos del Verbo de Dios.”¹¹⁶

Orígenes logró el acercamiento sistemático de la fe y el platonismo y de ello surge el pensamiento de Gregorio de Nisa, del Pseudo Dionisio, de San Jerónimo, de San Ambrosio, de San Gregorio Magno, de San Bernardo, entre otros. Tradicionalmente se juzgó su doctrina como herética y, de hecho, fue excluido del *Breviario* hasta la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II y fue considerado por algunos el genio del cristianismo.¹¹⁷

¹¹⁵ M. Diego Sánchez, “La experiencia patristica de San Juan de la Cruz”, en E. Pacho, *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, 1990, p. 94.

¹¹⁶ M. Diego Sánchez, *Historia de la espiritualidad ...*, p. 141.

¹¹⁷ Cfr., M. Diego, *Historia de la espiritualidad...*, pp. 118-144.

Aunque no se trata de un pensador cristiano, sin embargo, Plotino (204- 266) influyó definitivamente en el Neoplatonismo cristiano y en la mística posterior. Es más, intuye el concepto trinitario y la ascesis para llegar a la unión con el Uno y tal como considera E. Borrego:

la filosofía de Plotino es mística desde la raíz de sus formulaciones más importantes y en ella se refunden los enunciados platónicos, estoicos y agnósticos, [...] siempre en referencia a los análisis peculiares del espíritu y de su apertura en lo que en un lenguaje de posterior elaboración hemos llamado transcendencia.¹¹⁸

Plotino fue continuador del pensamiento de Filón de Alejandría, y con él se inicia el Neoplatonismo. Comienza su filosofía con una separación marcada entre Dios y el mundo. De sus conceptos filosóficos, el que más nos interesa es su concepto de la transcendencia e inmanencia de lo Uno y su célebre doctrina de las tres hipóstasis (formas de ser): el Uno, el Espíritu y el Alma:

El Uno es Dios; las otras dos hipóstasis son extra divinas —explica J. Hirschberger—; del Uno procede el Espíritu o el *nous*. Se le llama hijo de Dios, es la copia del Uno primordial, la mirada con que el Uno se mira a sí mismo, idea que más tarde se utilizará en la exposición cristiana de la Trinidad. El espíritu es también *kosmos noetós*, es decir el conjunto de todas las ideas de que había hablado Platón [...] El Espíritu resulta también ser el Demiurgo y de él se desgaja la tercera hipóstasis, el Alma, que es algo análogo al Espíritu,

¹¹⁸ E. Borrego, “Plotino y Juan de la Cruz. Un análisis comparativo”, en *San Juan de la Cruz*, 20 (1997), p. 311.

y que está situada entre el Espíritu y el mundo. [...] Traducido éticamente, se trata del conocimiento de la patria anímica y espiritual del hombre, de su verdadero ser y su mejor yo; es el conocimiento de lo perfecto, que desde arriba nos atrae a sí en el Eros y en la voluntad del Bien, como lo había descrito ya el *Convivio* de Platón y muchos neoplatónicos no cesan de repetirlo desde Porfirio hasta san Agustín y posteriormente hasta Descartes. Todos ellos saben de la centella divina en el hombre (*scintilla animae*), que es el recuerdo del Uno, y que nos impele a la interiorización, a unificarnos con el Uno primordial. El camino hasta esta meta presupone en primer lugar la purificación (*via purgativa*), y con ello hace que la centella divina brille mejor en la iluminación (*via illuminativa*) y conduce finalmente al retorno al Uno en la unión (*via unitiva*). Su forma más elevada sería el éxtasis. Según se dice, Plotino debió experimentarlo en diversas maneras.¹¹⁹

Plotino y el Neoplatonismo ejercieron un gran influjo en la Edad Media, a través de San Agustín, de Boecio y del Pseudo Dionisio. Para muchos estudiosos sanjuanistas, la dicotomía entre el Todo y la Nada procede de Plotino. La Nada se refiere al bajo mundo de las apariencias y el Todo al mundo de arriba, el mundo supremo de las ideas y tal como señala C. Cuevas:

Esta dicotomía entre el mundo de abajo y el mundo de arriba es, precisamente, la estructura fundamental de toda su obra, en prosa y en verso, de San Juan de la Cruz.¹²⁰

¹¹⁹ Cfr. J. Hirschberger, *Breve historia...*, pp. 79-83.

¹²⁰ C. Cuevas, *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual. Poesías*, Madrid, Alhambra, 1979, p. 67.

Bord aclara que el pensamiento de Plotino es monoteísta y su Dios es personal y analiza, además, el aspecto ascético y místico de Plotino y San Juan de la Cruz, ambos son optimistas en cuanto a la caída del alma. Coinciden en que es posible su ascensión, su vuelo del alma hacia Dios a través de su interioridad, de la soledad y del silencio para realizar esta ascensión que culmina en la unión.¹²¹

Otra aportación de enorme influencia para la formación del dogma de la Santísima Trinidad fue la de San Atanasio (295-373), cuya aportación en el Concilio de Nicea fue fundamental. Perteneció a los Padres de la Capadocia, defendió la divinidad de Cristo frente al arrianismo. Atanasio, junto con San Basilio (330-375), aportó en el Concilio de Nicea el concepto teológico una sustancia y tres personas, que se sancionó en el II Concilio Ecuménico de Constantinopla (381).

Es fundamental también para la mística cristiana la aportación de San Gregorio de Nisa (335/40 – 395). Fue hermano menor de San Basilio, en él se conjuga la filosofía platónica, el Estoicismo, el Neoplatonismo de Plotino, de Porfirio y de Jámblico y, en el terreno de la Patrística, conoce perfectamente las aportaciones de Filón y de Orígenes.¹²²

Para el Niseno existe una tendencia innata en el hombre a unirse a Dios, pues es semejante a Él, aunque cree en la incognoscibilidad de la “ousia” divina, (teología apofática y

¹²¹ *Vid.* E. Borrego, art. cit., p. 316.

¹²² M. Diego Sánchez, *Historia de la...*, p. 196.

negativa). En la *Vida de Moisés* expone una idea de fe como “tiniebla luminosa”, y esta idea la desarrolla San Juan de la Cruz, con la expresión “rayo de tiniebla” recogida del Pseudo Dionisio. “Tiniebla” significa la transcendencia de Dios a toda criatura y la incapacidad del hombre para penetrar en su conocimiento, aunque a través de la fe y el amor puede llegar a intuir su conocimiento. Como M. Diego Sánchez explica, la fe para Gregorio de Nisa además, de ser “tiniebla luminosa”:

Es luminosa porque el alma descubre la transcendencia divina; y es tiniebla oscura o negativa no a causa de Dios, que es luz, sino por el exceso de esa presencia divina que el hombre no puede soportar. Por eso el símbolo de la tiniebla es paradójico, oscuro y lúcido al mismo tiempo. Porque, aunque Dios es luz, es el exceso de su luz lo que el hombre no puede soportar.¹²³

En palabras del propio Niseno en su obra *Vida de Moisés*

Porque en esto se halla el verdadero conocimiento de lo que buscamos, en este ‘ver a través de no ver nada’. [...]. Por eso Moisés [...] dice que ha conocido a Dios en las tinieblas, es decir, él ha conocido que la divinidad por naturaleza trasciende todo conocimiento y toda comprensión. (II, 162-163).¹²⁴

Sin embargo, en la tiniebla, en la oscuridad de la fe, se intuye un nuevo conocimiento y una nueva experiencia espiritual que es el sentimiento de la presencia divina como algo real. Por ello, se puede

¹²³ *Op. cit.*, p. 201.

¹²⁴ *Apud* M. Diego Sánchez, *op. cit.*, p. 202.

considerar el Niseno como un eslabón de la cadena que une a Plotino y a los alejandrinos con el Pseudo Dionisio y la mística medieval y renacentista.

Si ha habido un teólogo y un místico de la transcendencia de San Agustín, este fue el Pseudo Dionisio. A través de él ha pasado la quinta esencia de la espiritualidad alejandrina, sobre todo el pensamiento de Gregorio de Nisa y de Evagrio Póntico, además de seguir la tendencia neoplatónica que había potenciado el mismo San Agustín. Vivió en Siria o en Egipto, durante los años finales del siglo V y comienzos del VI. Fue un autor anónimo, que firmó sus obras con el nombre del obispo de Atenas del siglo I, Dionisio Areopagita, discípulo de San Pablo. Siguió las enseñanzas de Proclo (412-485) y Damascio (458-538) en Atenas. Posiblemente escribiría sus obras a la edad de los treinta años y en ella intentó aunar el neoplatonismo y el cristianismo. Todas estas enseñanzas lograron un sistema de pensamiento muy original y gozó de un prestigio enorme tanto en Oriente como en Occidente. M. Diego Sánchez mantiene que lo que San Agustín es para el dogma y San Gregorio para la moral, el Pseudo Dionisio es para la mística.

Sus tratados fueron cuatro: *Los nombres divinos*, donde expone los atributos de Dios tomados de la *Biblia*; *Jerarquía Celeste*, en el cual describe el mundo de la inteligencia angélica; *Jerarquía eclesiástica*, en que analiza la jerarquía terrestre, sacramental y la de los creyentes. Mientras que en *Teología mística* analiza el significado de la tiniebla mística, es decir, de la teología apofática o negativa, según la cual no

nos es dado decir lo que es Dios, sino decir lo que no es. En *Los nombres divinos* explicaba este concepto:

Aquella infinita supraesencia trasciende toda ciencia; aquella Unidad está más allá de toda inteligencia. Ningún razonamiento puede alcanzar el Uno inescrutable. No hay palabra con la que poder expresar el Bien inefable, el Uno, fuente de toda unidad, ser supraesencial, mente sobre toda mente, palabra sobre toda palabra. Trasciende toda razón, toda intuición, todo nombre.¹²⁵

Esta teoría tuvo una gran influencia en la mística y en la escolástica medieval franciscana: San Buenaventura, San Gregorio Magno, la escuela de San Víctor, San Bernardo, San Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino, Ruisbroeck, Cartujano... Y en la espiritualidad española: fray Bernardino de Laredo, Francisco de Osuna, San Juan de Ávila, fray Luis de Granada y San Juan de la Cruz y en otros movimientos espirituales como el quietismo de Miguel de Molinos.

Sobre el debate que suscita la influencia filosófica en el pensamiento sanjuanista, C. P. Thompson sintetiza tres momentos especialmente significativos:

la influencia de san Agustín, que lleva hasta la últimas consecuencias espirituales la propuesta platónica que ya había sido espiritualizada por Plotino; el giro negativo del Pseudo Dionisio, para el que la ascensión espiritual no instala al hombre en la luz de la sabiduría sino en la nube del no saber, y el definitivo aporte de la

¹²⁵ *Apud* M. Diego, *op. cit.*, p. 270.

espiritualidad afectiva cisterciense [...]que termina por reconducir las aspiraciones místicas más hacia el goce de la relación amorosa que hacia el conocimiento intelectual de la divinidad y de sus verdades.¹²⁶

Por otra parte, San Juan de la Cruz posee una concepción antropológica del hombre como una dualidad sentido-espíritu, por una influencia aristotélica-tomista, también evidente en Platón, en San Pablo y en San Agustín, y considera que existe un abismo ontológico que separa a Dios de las criaturas, pero el núcleo de sus teorías está basado, como indica J. M. Martín Portales, en las posibilidades abiertas por el amor, auténtico motor de semejanza.¹²⁷

Podemos acabar este apartado con las palabras con que Crisógono de Jesús define el pensamiento sanjuanista:

Filosofía original que no puede reducirse a ninguna escuela, porque en ella tiene cabida doctrinas irreconciliables: eclecticismo precioso, porque el maestro fue tomando la verdad donde quiera que la encontró.¹²⁸

4.2. EL DOGMA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD

Como observa M. Diego Sánchez, previo al Concilio de Nicea, la doctrina trinitaria es aún muy imprecisa, porque sigue vigente el concepto del monoteísmo judío, aunque, efectivamente, se habla del Hijo y del Espíritu Santo. Dios es el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, pertenecientes a la esfera divina y están subordinados a Él,

¹²⁶ Cfr., J. M. Martín Portales, "Colin P. Thomson, una revisión...", art. cit., p. 167.

¹²⁷ *Idem.*, p. 171.

¹²⁸ Crisógono de Jesús, *San Juan de la Cruz: su obra científica y su obra literaria*, Madrid-Ávila, El Mensajero de Santa Teresa, 1929, vol. I, p. 103.

participan de su divinidad, es el subordinacionismo preniceno. Cristo se considera un mensajero enviado, Cristo es igual a un ángel, que, podría ser creado por Dios, como ministro o como pneumático, espíritu de Dios.¹²⁹

Pero la creación del dogma de la Santísima Trinidad tal como hoy día la conocemos, se inicia en el año 325, en que comienza el Concilio Ecuménico de Nicea, hasta el año 381, en que concluye con el II Concilio Ecuménico de Constantinopla. Por primera vez se afirma la consustancialidad de la tres Personas. Esto produjo, en su inicio, un enfrentamiento entre distintas formas de concebir la reflexión del dogma trinitario. Se expuso la consustancialidad del Hijo con el Padre: El Hijo es *omousios* con el Padre. Esta palabra, como explica M. Diego Sánchez, no es escriturística, sino que procede de los círculos gnósticos y filosóficos. Esto provocó no pocas polémicas, no solo con los arrianos, sino con los propios obispos, que no estaban de acuerdo con este concepto no bíblico.

El Concilio de Nicea puso de manifiesto dos posturas contrarias: por una parte, la alejandrina más avanzada en la doctrina trinitaria desde Orígenes, que insistía en la tres hipóstasis dentro de la Trinidad; y, por otra parte, la asiática, que intuía el peligro de un posible triteísmo.

Aunque las posturas teológicas entre San Atanasio y San Basilio fueron distintas, con las aportaciones de ambos, se logró, posteriormente, una solución al conflicto teológico, admitiéndose

¹²⁹ M. Diego Sánchez, *op. cit.*, p. 30.

una substancia y tres personas, que corroboró el II Concilio Ecuménico de Constantinopla y tal como afirma M. Diego:

De este modo podemos entender el mensaje espiritual que transmiten los Padres: la *divinización* del hombre a través de la Encarnación del Hijo de Dios, la *imagen* de Dios en el hombre, el *conformarse* a Cristo.¹³⁰

Los Santos Padres que contribuyeron a la formación del dogma fueron San Basilio, San Atanasio y San Agustín, cuyo proceso culminó con la doctrina trinitaria de Santo Tomás de Aquino.

En este punto, habría que destacar por su importancia la aportación de San Basilio (330-379). Fue una persona de gran cultura, estudió en Atenas, Constantinopla y Cesarea, pero también se dedicó a sus ideales monásticos, de soledad y de estudios filosóficos. Fue considerado Padre y maestro por los Capadocios, tal y como afirma M. Simonetti para definir su personalidad y su aportación a la Patrística:

Óptimo conocedor de la de las letras clásicas, quiso uniformar su actividad de escritor y de pensador exclusivamente bajo las Sagradas Escrituras. [...] Conocedor profundo de la filosofía platónica, de Orígenes y de Plotino, es capaz de afrontar los problemas más sutiles y abstractos con pleno dominio, con todos los medios que la tradición filosófica ponía a su disposición.¹³¹

¹³⁰ *Idem.*, pp. 178-179.

¹³¹ *Apud* M. Diego Sánchez, *Historia de la espiritualidad...*, p. 192.

Para San Basilio la idea del amor de Dios, descrita en la *Regla mayor*, respuesta 2:

no es algo que pueda enseñarse, sino que desde que empieza a existir ese ser vivo que llamamos hombre, es depositada en él una fuerza espiritual a manera de semilla, que encierra en sí misma la facultad y la tendencia del amor. Esta fuerza seminal es cultivada diligentemente y nutrida sabiamente [...] con la ayuda de Dios [...] y en la medida que no los permita la luz del Espíritu Santo, por avivar la chispa del amor divino escondido en vuestro corazón.¹³²

Define al Espíritu Santo de tal manera que sus palabras resonarán posteriormente en los escritos sanjuanistas:

Él es fuente de santidad, luz para la inteligencia; él da a todo ser racional como una luz para entender la verdad. [...] Como los cuerpos limpios y transparentes se vuelven brillantes cuando reciben un rayo de sol y despiden de ellos como una nueva luz, del mismo modo las almas portadoras del Espíritu Santo se vuelven plenamente espirituales y transmiten la gracia a las demás. De esta comunicación con el Espíritu procede [...] finalmente lo más sublime que se pueda desear: que el hombre llegue a ser como Dios (9, 22-23).¹³³

Por otra parte, también la contribución de San Atanasio (295-373), fue importantísima para la doctrina cristológica del dogma, fue obispo de Alejandría. Su producción literaria estuvo encauzada para combatir el arrianismo. Él defendió la humanidad del Hijo de Dios y la divinización de Jesús. En cuanto a sus reflexiones sobre la

¹³² *Apud* M. Diego Sánchez, *op. cit.*, p. 190.

¹³³ *Apud*, M. Diego Sánchez, *op. cit.* pp. 180-181.

Encarnación del Verbo el concepto más importante es que Dios se hizo hombre para que nosotros pudiéramos hacernos Dios y se manifestó a través de un cuerpo, para que nosotros recibiéramos una idea del Padre invisible. (*Sobre la Encarnación del Verbo* 54).¹³⁴

En las *Cartas a Serapión* defendió también la divinidad del Espíritu Santo:

Si nosotros nos hacemos partícipes de la divina naturaleza por comunicación del Espíritu, sería insensato quien afirmara que el Espíritu tiene una naturaleza creada y no la naturaleza de Dios. Pues es por Él por quienes son divinizados precisamente aquellos en quienes están en Él. Si Él diviniza, no cabe duda de que su naturaleza es divina. (1, 23 y 24).¹³⁵

Otra aportación importante para entender el concepto trinitario en la obra sanjuanista es la aportación de San Agustín de Hipona (354-430). La redacción del tratado *De Trinitate* le llevó dieciséis años de realización, desde el año 400 al 416 y, ante tantos errores como se estaban cometiendo en torno a este misterio, en esta obra aclaró:

Estas razones nos llevan a emprender, con la ayuda del Señor, como se nos pregunta y tanto como podamos, la justificación de esta afirmación: la Trinidad es un único y verdadero Dios, y es completamente correcto decir, creer y pensar que Dios, el Hijo y el

¹³⁴ *Idem*, p. 186.

¹³⁵ *Idem*, p. 190.

Espíritu Santo son de una misma y única substancia. (Libro I, cap. II, 4).¹³⁶

Como explica M. Diego Sánchez, San Agustín en su obra realiza también una explicación psicológica de la Trinidad:

El hombre se descubre en un ser *existente, pensante, amante*. La semejanza trinitaria del hombre está en el hecho, de que siendo una trinidad misteriosa, son tres realidades inseparables, una sola sustancia, porque se relacionan mutuamente: el hombre recuerda por la memoria, entiende por el intelecto y aquello conocido lo ama por la voluntad.¹³⁷

Por otra parte, considera la espiritualidad como un camino subjetivo, en el que el hombre tendrá que buscar a Dios en su interior, pero este Dios es toda la Trinidad. Esta fue la aportación más importante de San Agustín con respecto a la patrística griega.

San Agustín también enriqueció la teología de la Trinidad con su explicación metafísica-psicológica: en la vida espiritual del hombre: memoria, inteligencia y voluntad, San Agustín observó un reflejo de la vida trinitaria divina: la correspondencia entre las Tres Personas es la siguiente: la Memoria es el Padre, La Mente es el Hijo (*Mens*), Amor el Espíritu Santo (*Voluntas*). Además, ofrece el argumento definitivo para afirmar la procedencia del Espíritu Santo a partir del Padre y del Hijo como de un solo principio.

¹³⁶ *Apud* M. Diego Sánchez, *op. cit.*, p. 256.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 256.

Otro aspecto interesante que San Agustín expone sobre la teología mística es la *imago Dei* en el hombre, que está referida a la Trinidad y no solamente a Cristo:

Con este principio agustiniano —explica M. Diego Sánchez—la espiritualidad toma un camino subjetivo, en el que el hombre tendrá que buscar y encontrar a Dios en sí mismo [...], porque es en el interior del hombre donde sucede el encuentro con Dios a través de sus facultades más altas, donde está precisamente la imagen de Dios.¹³⁸

Finalmente, desarrolló otra tesis sobre la Trinidad que tendrá una amplia repercusión en Santo Tomás y muy evidente en el romance sanjuanista: los actos de la generación y de la espiración dentro de Dios deben entenderse como actos espirituales de conocimiento y amor. Körner, refiriéndose a esta idea, observa cómo poéticamente San Juan de la Cruz la proyectó en sus romances:

En sus romances, escritos en la cárcel, Juan de la Cruz medita con belleza y profundidad poéticas cómo cada una de las tres personas divinas se sienten atraídas hacia las demás, cómo dos de ellas son una en el amor hacia la tercera, y las tres son una en su entrega de amor a las criaturas.¹³⁹

Posteriormente y antes de Santo Tomás, en los comienzos de la Edad Media, reflexionaron y trataron de sistematizar la doctrina

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 257.

¹³⁹ R Körner, “San Juan de la Cruz”. Una guía hacia el futuro”, *San Juan de la Cruz*, 39, (2007), p. 291.

de la Trinidad, Ricardo de San Víctor, Gilberto de Poitiers, ambos pertenecientes al siglo XII, y Joaquín de Fiore (+1202). En el IV Concilio de Letrán se le acusó a este último de defender una cuaternidad. Otros dominicos y franciscanos, durante el siglo XIII, intentaron seguir sistematizando la doctrina trinitaria. Fue Santo Tomás de Aquino quien culminó todo el proceso teológico trinitario desde su origen.

El concepto agustiniano sobre la Santísima Trinidad tendrá una repercusión fundamental en la Teología de Santo Tomás, especialmente en la *Summa Theologica*, en el “Tratado de la Santísima Trinidad”. A partir de esta obra magna, toda la teología católica trinitaria hasta nuestros días está fundamentada en el tomismo.

Su doctrina es una síntesis del neoplatonismo de San Agustín, y del aristotelismo de Boecio, sobre todo de este último. En el siglo XIII la discusión se centró en torno al problema de las tres personas. La cuestión que se planteaba con respecto a las tres personas era el hecho de que una persona procede de otra, lo que constituye la relación, o bien, se debía decir que el fundamento de las personas es la misma relación constituida por el origen. San Buenaventura defendió la primera solución, mientras que Santo Tomás defendió la segunda.

En la Edad Media se defendió la procedencia del Espíritu Santo a partir del Padre y del Hijo como de un solo principio, frente a la tesis defendida por la iglesia ortodoxa-griega que defendía que el Espíritu Santo procedía solo del Padre. En el II Concilio de Lyon

(1274) se proclamó como dogma la primera tesis, basándose en las Escrituras y en la tradición. En los siglos siguientes se fue afinando cada vez más en los conceptos metafísicos, pero siempre a partir de la tesis de Santo Tomás.¹⁴⁰

Así pues, Santo Tomás define el dogma de la Trinidad, siguiendo el Evangelio de San Juan y la teoría agustiniana:

Por otra parte leemos en el apóstol San Juan: Tres son los que dan testimonio en el cielo: el Padre, el Verbo y el Espíritu Santo; y al que pregunta qué son esos tres, se responde: Tres personas, como dice San Agustín. Por tanto, no hay más que tres personas en Dios.¹⁴¹

Y más adelante añade:

En cambio, estas tres relaciones, paternidad, filiación y procesión se llaman propiedades personales o constitutivas de personas; pues la paternidad es la persona del Padre, la filiación del Hijo y la procesión, la persona del Espíritu Santo, que procede. Lo que procede por vía del entendimiento, como el Verbo, procede en razón de semejanza, lo mismo que procede por modo de naturaleza, y por esto se ha dicho que la procesión del Verbo divino es la misma generación por modo de naturaleza. En cambio, el amor, en cuanto tal no procede como semejanza de aquel de quien procede, aunque en Dios el amor es coesencial en cuanto es divino), y por tanto, la procesión del amor en Dios no se llama generación.¹⁴²

Para puntualizar estos conceptos aclara:

¹⁴⁰ Cfr., H. Fries, *Conceptos fundamentales de Teología...* pp. 395-412.

¹⁴¹ Santo Tomás, *Suma teológica. Tratado de la Santísima Trinidad*, vols. II y III, Madrid, BAC, 1959, p. 127, (1q.27-43),

¹⁴² *Ibidem*, p. 127.

El nombre de Trinidad en Dios significa un número determinado de personas. Sí, pues se admite en Dios pluralidad de personas, debe usarse el nombre de Trinidad, porque lo mismo significa pluralidad en sentido indeterminado que trinidad en sentido determinado.¹⁴³

El magisterio de la Iglesia describe el contenido de la Santísima Trinidad de la siguiente forma: un solo Dios existe y vive en tres personas. Estas son distintas entre sí y, sin embargo, idénticas con la esencia divina. La unicidad de Dios está basada en la unicidad de la esencia divina. Por razón de esta unidad se puede afirmar que un solo Dios existe y en tres personas como Padre, Hijo y Espíritu Santo. Sin embargo, el Padre no tiene origen, el Hijo es engendrado por el Padre de la sustancia divina. El Espíritu Santo no es engendrado sino espirado. Procede de una sola espiración, del Padre y del Hijo, como de un solo principio.¹⁴⁴

Estos conceptos teológicos se transforman en los romances sanjuanistas en obra poética de un intenso lirismo y de profunda afectividad amorosa. Finalmente, y refiriéndonos a la importancia que San Juan de la Cruz confiere a la Santísima Trinidad en su pensamiento teológico-místico afirma lo siguiente: “porque dado que Dios le haga merced de unirla a la Santísima Trinidad, en que el alma se hace deiforme y Dios por participación, ¿qué increíble cosa es que obre ella también su obra de entendimiento, noticia y amor?”. (CB 39,4). Y tal como afirma Körner,

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 137.

¹⁴⁴ H. Fries, *op. cit.*, pp. 397-399.

Juan de la Cruz no tiene ambages en afirmar que lo que Dios desea es hacernos dioses por participación, de la misma manera que Él es Dios por naturaleza. Con ello el místico no hace más que repetir lo que desde Atanasio, los Padres de la Iglesia enseñaron: El Dios por naturaleza hace del hombre un Dios por gracia.¹⁴⁵

Redundando en la misma idea, explica L. Aguilera:

Resulta clara la dimensión trinitaria de la unión mística: dimensión que ya será una constante en su obra [...] como podemos ver también en *Llama de amor viva*, donde asigna a cada una de la personas trinitarias un aspecto de la comunión, el cauterio es el Espíritu Santo, la mano es el Padre y el toque es el Hijo (II B 2,1).¹⁴⁶

¹⁴⁵ R. Körner, “San Juan de la Cruz. Un guía ...”, art. cit., p. 291.

¹⁴⁶ L. Aguilera, “*La música callada*. El silencio como lugar teologal en San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 1 (2004), p.142.

SEGUNDA PARTE. ESTUDIO LITERARIO

1. LAS RAÍCES

1.1. LA LÍRICA EN LA TRADICIÓN CRISTIANA

Los textos bíblicos, especialmente los *Salmos* y el *Cantar de los Cantares*, han sido fuente de inspiración para la expresión religiosa en la literatura de Occidente. La expresión de los sentimientos religiosos a través del canto se vino practicando desde los primeros Padres de la Iglesia. Así, San Clemente de Alejandría cristianizó la concepción platónica de la música y, sobre todo, la concepción de la música de Filón, que la consideró un medio para llegar al éxtasis religioso. San Clemente distingue entre el canto profano y el religioso: “Las canciones voluptuosas vense sustituidas por el amor a Dios”.¹⁴⁷ Estas ideas de San Clemente, según M. Asín Palacio, guardan relación con las prácticas sufís de encontrar el éxtasis místico a través del canto y del baile.¹⁴⁸

Para E. de Bruyne la estética musical reflejada en la obra de San Agustín, *De Musica libri*, es la exposición de la teoría pitagórica y platónica sobre la igualdad, la *aequalitas*,

donde encontramos igualdad y semejanza, allí habrá armonía, [...] y donde sentimos espontáneamente la presencia de la armonía que acomoda la conciencia al objeto y el objeto a la conciencia, allí

¹⁴⁷ E. de Bruyne, *Historia de la estética II. La antigüedad cristiana. La Edad Media*, Madrid, 1963, pp. 42-46. *Apud* J. Lara Garrido (ed.) “Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz. Anotaciones y actualizaciones”, en *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco*, Granada, Universidad, 1994, p. 337.

¹⁴⁸ *Apud* J. Lara Garrido, *op. cit.*, pp. 75-94.

gozamos de la belleza. [...] A la armonía de las formas externas corresponde la armonía de la vida del alma. El goce de una *composición* presupone la adecuación de un ritmo determinado que se desenvuelve en el tiempo con un ritmo propio y peculiar del alma.¹⁴⁹

Aunque la postura de San Agustín en su primera obra sobre la música religiosa, *De Musica*, fue ambigua, en sus obras posteriores se decantó sin recelo hacia la importancia de la música y del canto religioso realizado con *jubilación*, como se refleja en *Enarrationes in Psalmos*:

¿Qué es cantar con *jubilación*? Escucha: no poder explicar con palabras lo que se canta con el corazón [...]. El *júbilo* es, pues, un determinado sonido que significa que el corazón trabaja para dar a luz lo que no puede decir.¹⁵⁰

Esta afirmación la ratificó en la epístola a *Januarius*, en que reconocía que el canto “es una cosa muy útil para excitar el alma a la oración e inflamar en ella las emociones del amor divino”.¹⁵¹

Posteriormente, Santo Tomás valoró la importancia que la música y el canto poseen para la comunicación con Dios. El Doctor Angélico dedicó dos capítulos en la *Summa Theologica* al canto sagrado y concedía mayor importancia incluso a la música vocal que a la instrumental: *Verba sunt distinctio sone*.¹⁵²

¹⁴⁹ E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 339. *Apud* J Lara, “Poesía y mística...”, pp. 74-75.

¹⁵⁰ *Apud*, J. Lara, *op. cit.*, p.128.

¹⁵¹ *Apud*, J. Lara, *Ibidem* p. 128.

¹⁵² *Apud*, Lara, *op. cit.*, p. 131

Fray Luis de León en su obra *De los nombres de Cristo* y en su *Oda a Salinas* aportó su visión trascendente y cristianizada sobre música y poesía de acuerdo con la teoría pitagórica-platónica, que considera la música de origen divino y

la infundió Dios en el ánimo de los hombres para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino.¹⁵³

Los grandes místicos de todos los tiempos han experimentado la necesidad de cantar exaltada y gozosamente su experiencia inefable y profunda. Así, Enrique Suso, San Francisco de Asís, fray Jacopone da Todi, Santa Catalina de Siena, San Pascual Bailón, San Pedro de Alcántara, San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz..., todos sostienen esa necesidad y todos son conocidos por sus arrobamientos místicos sucedidos oyendo cantar. A este respecto, comentando los arrobamientos místicos de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, afirma E. Orozco:

El fenómeno análogo acaecido a san Juan de la Cruz es otro caso extremo que demuestra cómo no se trata de una cosa esporádica y circunstancial, sino que extraña una misteriosa relación con la psicología del místico, especialmente del místico poeta.¹⁵⁴

Como acabamos de exponer, uno de los aspectos esenciales de la experiencia religiosa, desde la simplemente devocional a la más

¹⁵³ E. Orozco, *La mística del Barroco I*, J. Lara (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1994, p. 133.

¹⁵⁴ E. Orozco, *op. cit.*, p. 138.

sobrenatural, es la necesidad de expresar estos sentimientos y experiencias a través de la poesía y del canto, al igual que el sentimiento amoroso ha necesitado de los mismos cauces.

1.2. LA LÍRICA RELIGIOSA EN LOS CACIONEROS COLECTIVOS DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI. DEL *CANCIONERO DE BAENA* AL *CANCIONERO GENERAL*

Dos corrientes confluyeron en el panorama literario que se configura en el periodo que abarca las últimas décadas de la Baja Edad Media y las primeras del siglo XVI. Por una parte, el factor religioso, en el que estaba inmersa Europa y, con ella, como es lógico, España; por otra, el lirismo trovadoresco, que en esos años renacía con retraso, pero con fuerza, en los centros políticos y culturales de la Península.

El fenómeno religioso se desarrolló por dos vías que se entrecruzaban: la especulación filosófico-teológica y el fervor piadoso. El trovadorismo, asentado, sobre todo, en los códigos del amor cortés, concebido como sentimiento amoroso estilizado que sublima la figura de la mujer hasta divinizarla, también se vio afectado por el doble proceso de intelectualización y pasión sentimental. Erotismo y devoción, intelectualismo y agitación cordial, tejieron un entramado temático que, unas veces en el convento y otras en los salones cortesanos, sirve como materia prima para producir una literatura densa y proteica como fue la poesía de cancionero.

Hacia 1430, Juan Alfonso de Baena, un intelectual al servicio de Juan II de Castilla, remató la ardua tarea de reunir y copiar la poesía que corría dispersa y puso en las manos del rey el producto de su esfuerzo. Estamos ante el primer gran cancionero castellano (con adición de piezas en gallego): el *Cancionero de Baena*¹⁵⁵. Es un grueso volumen en que han quedado depositados centenares de poemas, unos livianos y otros de muy altos vuelos.

Si se examina el material recogido por Baena, en su mayor parte para lucimiento de los poetas, obsesionados por demostrar su habilidad y agudeza, encontraremos de todo: debates doctrinales sobre las cuestiones más intrincadas o a veces sobre nimiedades, homenajes al rey, a su familia o a personajes de alto rango, conmemoración de sucesos relevantes, sátiras políticas o personales, algunas plagadas de insultos y burlas de lo más soez, oraciones, versos de amor y todo aquello, en fin, que es parte integrante de la compleja poesía llamada “de cancionero”.

Es muy sintomático que el poema que encabeza el cancionero, antes de los que van dirigidos a los miembros de la familia real (Juan I o el infante don Enrique de Antequera), sea el dirigido a la Virgen María. Se trata de un poema en dos tiempos, la cantiga y su desfecha¹⁵⁶, todo dentro de lo que en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio se denominaba “cantiga de loor”, por oposición a la cantiga

¹⁵⁵ La última de las ediciones del *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* es la de Brian Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1993.

¹⁵⁶ La *desfecha* responde al esquema métrico del zéjel: dos versos de encabezamiento, monorrimos, seguidos de las estrofas, rematadas con un verso en rima con el del encabezamiento o estribillo.

narrativa, en la que se narraba un milagro. La cantiga de loor, como el nombre indica, era un canto de alabanza a la Virgen María en el que se ensalzaba, en conjunto o en detalle, la grandeza de la Madre de Jesús.

En esta ocasión, el poeta Alfonso Álvarez de Villasandino, la estrella del cancionero, se dirige a la Virgen en términos extremadamente laudatorios para celebrar el misterio de la Anunciación y su consecuencia inmediata, la Encarnación, en virtud de la cual la Virgen queda introducida en el núcleo del gran dogma de la Trinidad:

Generosa, muy hermosa,
sin manzilla, Virgen Santa,
virtuosa, poderosa,
de quien Lucifer se espanta,
tanta
fue la tu grand omildat
que toda la Trenidad
en ti se ençierra e se canta.¹⁵⁷

La segunda parte del poema, la *desfecha*, es una especie de letanía, en la que, en tono de súplica, el poeta se dirige a la Virgen ensalzando su inmenso poder, sus prerrogativas y sus grandes méritos. En el texto salta a la vista la presencia de expresiones tomadas de los himnos litúrgicos marianos (la *Salve Regina*, el *Ave maris stella*), que son latinismos crudos y que están indicando, desde los versos iniciales del cancionero, una decidida intención de intelectualismo.

¹⁵⁷ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, B. Dutton y J. González Cuenca (eds.), Madrid, Visor Libros, 1993, p. 11.

Virgen digna de alabanza,
 En ti tengo mi esperança.
 ¡Santa!, o clemens!, o pia!,
 O dulçis Virgo María!
 Tú me guarda noche e día
 de mal e de tribulança.
 Ave, Dei Mater alma,
 llena bien como la palma,
 torna mi fortuna en calma,
 mansa, con mucha bonança...¹⁵⁸

Hago mención de este doble poema inicial del *Cancionero de Baena* para poner de relieve dos ideas: la relevancia de lo religioso, que tiene prioridad sobre los demás temas, aunque en cantidad se vea sobrepasado por lo profano, y, en segundo lugar, la presencia de un culturalismo descarado como técnica de composición poética.

Hay más. Sin forzar el razonamiento, hay que destacar el hecho de que en los mismos umbrales del *Cancionero de Baena* nos encontramos con un poema que está dedicado al momento de la Encarnación y que comienza con una alusión al misterio de la Trinidad. ¿Haría falta señalar que estamos ante temas muy queridos por San Juan de la Cruz y que, de hecho, hacen acto de presencia en uno de los romances que estamos estudiando?

El cancionero va a seguir su andadura, y a todo lo largo del corpus poético lo que destaca es ese recurso al intelectualismo como técnica poética y en el que el poeta encuentra ocasión de lucimiento en la alegoría y el simbolismo distanciadores. La palabra clave va a ser la invención, entendida como hallazgo sorprendente y, a ser

¹⁵⁸ Ed. cit., p. 13.

posible, críptico, y en ese contexto, los poetas recurrirán con insistencia a la alegoría y el simbolismo como cauce de expresión.

El verso predilecto del *Cancionero de Baena* va a ser el de “arte mayor”, consagrado por Mena, Santillana y los maestros de la escuela poética del trovadorismo tardío. Dicho sea de paso, el verso de arte mayor no es, como se ha pensado durante mucho tiempo, un dodecasílabo; no es un fenómeno métrico, de cómputo de sílabas, sino de Poética, entendiendo la Métrica en un sentido más amplio, de ritmo, de cantidad silábica sometida a la norma de la Métrica latina, no a la de la Métrica románica de “sílabas contadas”. Como ha dejado definitivamente resuelto Lázaro Carreter,¹⁵⁹ el verso de arte mayor nació como un intento de buscar un verso culto que diera cabida a un mundo culto, tanto en sus contenidos como en su léxico y su sintaxis, todo ello fuertemente latinizado. Su técnica consiste en arbitrar un verso largo, alejado del popular octosílabo, dividido en dos hemistiquios, en cada uno de los cuales se encaja un metro de cuatro sílabas construido conforme a la cantidad silábica latina, de combinación de sílabas largas (tónicas) y breves (átonas), y cuyo resultado es un verso que responde a un esquema rítmico fijo, repetido en cada hemistiquio y dejando libertad para añadir alguna sílaba antes o después de la unidad métrica que lo forma. De este modo, el verso puede estar

¹⁵⁹F. Lázaro Carreter, “La poética del arte mayor castellano”, en *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 75-111.

compuesto por un número de sílabas mayor, menor o igual a doce, según sean las que se añadan antes o después de cada hemistiquio.

Este complejo sistema produjo un tipo de poesía de difícil lectura, cuyo mejor representante es el *Laberinto de Fortuna* y, en general, la producción poética de Juan de Mena, un clarísimo precursor de la de Góngora, y en pleno Siglo de Oro un vecino de Úbeda, Luis de Aranda, hizo una versión a lo divino del gran poema de Mena, como Sebastián de Córdoba la hizo de los poemas de Garcilaso.¹⁶⁰ Y es interesante poner en paralelo estos dos *contrafacta* “a lo divino” tanto por su coincidencia en aprovechar la poesía profana de moda (uno en arte mayor y otro en endecasílabos) como porque en ambos casos los resultados obtenidos son francamente mediocres.

Este tipo de versos, vamos a llamar “intelectuales”, van a servir de vehículo para contenidos no menos intelectuales. En el *Cancionero de Baena* tienen mucho peso los poemas de debate, “de preguntas y respuestas”, en los que los trovadores se desafían y entablan polémica sobre abstrusas cuestiones, a modo de torneo ideológico, proporcionando los materiales el amplio cuestionario de la Filosofía y la Teología escolásticas.

Entre los temas elegidos no pueden faltar algunos como el de la predestinación y, por supuesto, los dos que dan vida a uno de los

¹⁶⁰ El texto de la versión “a lo divino” de *Las trescientas* de Mena se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional (ed. Francisco Javier Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía culta “a lo divino” en la España del siglo de Oro*, Alicante, t. V, vol. II, pp. 357-406.

romances de San Juan de la Cruz: *In principio erat Verbum*. Encontramos los dos juntos en el cruce de preguntas y respuesta entre Ferrant Sánchez Calavera y fray Diego de Valencia.¹⁶¹

Pregunta Ferrant Sánchez:

Maestro señor, quiérovos preguntar,
pues es indivisa la Trenidat,
de cómo pudo el Fijo encarnar
e tomar Él en sí la umanidat,
ser engendrado el engendrador,
salir d'ellos amos el Consolador,
todos tres eguales, non mayor nin menor,
en una substancia, sin se apartar...

Siguen cuatro estrofas en el mismo tono de la más estricta escolástica. Y en el mismo tono responde fray Diego:

Por vos responder quiero trabajar
a vuestra pregunta sutil, por verdat;
e si por inorancia me viérades errar,
señor, perdonadme, por vuestra bondat.
El Fijo de Dios con muy grant amor,
uno por esençia con el Criador,
tomó nuestra carne, mas non pecador,
e fue engendrado pudiendo engendrar...

Salta a la vista que en “estas questões de grant sotleza” no se aprecia ni el más leve asomo de lirismo. Es pura teología versificada.

El *Cancionero de Baena* inaugura un ciclo que se cierra con el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, que, a la vez que lo cierra, abre uno nuevo.¹⁶² El *Cancionero* de Castillo tiene, como característica definitoria, el que sea un cancionero impreso. Esto

¹⁶¹ Cancionero..., *op. cit.*, pp. 391-393.

¹⁶² Del *Cancionero general* hay edición reciente, de Joaquín González Cuenca: Madrid, Castalia, 2004, 5 vols. Los datos que damos a continuación están tomados de la extensa “Introducción” (pp. 25-140).

quiere decir que si el de Baena es un volumen manuscrito, copiado y ofrecido como homenaje cortesano al Rey, el de Castillo es un proyecto editorial ofrecido al gran público para conseguir un beneficio económico.

Móviles aparte, Hernando del Castillo, un segoviano afincado en Valencia, mandaba a la imprenta una gran acerbo de poemas que están o han estado de moda “de Juan de Mena acá”. En este aspecto, es un cancionero que nace anticuado. Pero es un cancionero vivo, en el sentido de que desde la primera edición valenciana (1515) a la última, de Amberes (1573) suma un total de ocho ediciones: dos de Valencia (1511 y 1514), dos de Toledo (1517 y 1520), dos de Sevilla (1535 y 1540) y dos de Amberes (1557 y 1573); si no en todas las ediciones, en varias hay notables novedades, al hilo de la evolución del gusto en cada momento. Por eso se puede decir que es un cancionero vivo. Como enseguida veremos, para el tema que nos ocupa son las de Sevilla las que más nos interesan.

Una de las características del *Cancionero* de Castillo es que, frente a Baena, que agrupaba los textos poéticos por autores, Castillo opera agrupando los textos en función de tres criterios: por materias (obras de devoción, de amores y de burlas), por autores (Santillana, Mena, Jorge Manrique...) y por géneros (canciones, villancicos, romances, invenciones...). De este modo, las “obras devoción y moralidad”, que son las que a nosotros nos interesan, ocupan una sección definida, la primera en orden de aparición, pero también

están presentes en las otras secciones, en el sentido de que la temática religiosa también incide en los autores y en los géneros.

Nada más abrir el *Cancionero general*, en cualquiera de sus ediciones, tras el prólogo y las tablas o índices de rigor (de obras y de autores), lo primero con lo que se encuentra el lector es con las “obras de devoción y moralidad” y el primer autor seleccionado es mosén Juan Tallante, del que Castillo recoge dieciséis composiciones, la primera, una “obra en loor de veinte excelencias de Nuestra Señora”,¹⁶³ con una copla dedicada a la Encarnación:

Tú, Virgen, repleta de angélico viso,
remotas la dudas, sabido ya el cómo,
subiectas las fuerças al mando de en somo,
narrado el archángel aquello que quiso,
llegó lo conforme, huyó lo diviso,
clinando el Concepto lo interior.
Diziéndote sierva, boló el Redentor
y en tu santo vientre fundó paraíso.

La extrema complejidad del texto obliga al editor a “traducirlo” en prosa:

Tú, Virgen, saturada de la visión angelical, una vez resueltas las dudas y sabida la manera en que se iba a realizar el misterio (vv. 33-34), sometidas tus potencias al mandato de Dios (v. 35), después que el arcángel contó lo que tenía previsto (v. 36), llegó tu consentimiento y huyeron las dudas, plegando tu voluntad a la idea concebida por Dios (vv. 37-38). Como cuenta San Lucas (1, 38), dijiste: “He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra”.

¹⁶³Ed. cit., IV, pp. 225-234.

Entonces el Redentor voló desde el Cielo y creó un paraíso dentro de tu santo vientre.¹⁶⁴

El tercero de los poemas lo dedica íntegro Mosén Tallante “a la Trinidad”, reservando una copla al Padre, otra al Hijo, otra al Espíritu Santo y las dos últimas a Nuestra Señora y a la Cruz. Todo el poema refleja una gran complejidad de expresión y de contenido, no tanta como la observada en el anteriormente citado, pero suficiente para descubrir en él la presencia de elementos intelectuales con el sello inconfundible de la escuela de Juan de Mena. Baste leer la tercera estrofa, la dedicada al Espíritu Santo, para constatarlo:

Y Vos, ilustrante fulgor que declara
lo que se deriva de las dos personas,
con Vos se numeran todas tres coronas
y, aquellas unidas, ser una tiara.
¡Ó alta figura, fiel, que prepara
el excelso trono con solemnidad
a aquel que se afierra con esta verdad
y punto de aquélla su fe no desvara.¹⁶⁵

Las dos ediciones sevillanas del Cancionero (1535 y 1540) suponen la entrada de un buen número de poemas, con la peculiaridad de que su temática es religiosa. El motivo hay que buscarlo en que el impresor, Juan Cromberger, decidió incluir en bloque el texto de varias justas poéticas organizadas por el obispo de Scalas y canónigo sevillano, don Baltasar del Río. Están ya lejos los tiempos de las piruetas y logomaquias retóricas de principios de

¹⁶⁴ Ed. cit., IV, p. 227, n. 4.

¹⁶⁵ Ed. cit., IV, p. 238.

siglo y la vida religiosa se vuelca en el culto a la Virgen y a los santos, que son los destinatarios de estas justas recogidas en el cancionero. No faltan, sin embargo, poemas a la Virgen María en los que el fluir de los versos lleva insensiblemente a la Encarnación y la Trinidad, en su condición de madre, hija y esposa. Así ocurre en el de Diego Luzero, que dedica una estrofa a glosar el título de *hortus conclusus*, dedicado a María:

Huerto precioso, sagrado,
do mora la Trinidad,
donde el Hijo fue plantado
por la santa humanidad,
y el huerto, siempre cerrado,
fue plantado por la mano
de Espíritu soberano
y la tierra fuiste vos
donde fue plantado Dios
por hacerse nuestro hermano.¹⁶⁶

No recogemos las alusiones a la Encarnación y a la Trinidad diseminadas a lo largo del *Cancionero*, que son muchas, como es de esperar en un poemario tan voluminoso recopilado en época en que la religión ambiental lo impregnaba todo. Los ejemplos aducidos son suficientes para dejar constancia de la aparición de los dos motivos utilizados en uno de los dos romances sanjuanistas.

1.3. FRAY ÍNIGO DE MENDOZA, FRAY AMBROSIO MONTESINO Y JUAN
ÁLVAREZ GATO

La poesía religiosa en la Edad Media y en los Siglos de Oro tuvo distintos cauces de expresión. Por una parte, nuestros

¹⁶⁶ Ed. cit., IV, p. 483.

escritores de poesía devocional y mística acudieron a los modelos poéticos de los escritores cultos que reflejaban su lírica en los cancioneros, como el amor cortés, con sus hipérboles, metáforas y paradojas, como acabamos de apreciar en el capítulo anterior. Posteriormente, en el siglo XVI tuvieron como vehículo poético los modelos cultos de la métrica italiana, imperante en la lírica de temas profanos, como la lira, el soneto, la estancia, *etc.* Por otra parte, eligieron como forma poética aquellos romances y canciones que el pueblo cantaba para expresar el sentimiento amoroso de soledad, de ausencia, de encuentros en la noche y separaciones al alba, canciones de enamorados, diálogos entre madre e hija, canciones de bodas, entre otras.

En estas formas populares es donde debemos contextualizar los *contrafacta* o “poesía a lo divino”, tal y como E. Orozco explica:

El místico acude para su expresión a los términos y figuras que le ofrecen no sólo los textos sagrados o los escritos de otros místicos, sino la poesía profana, la que está viviendo en una misma época como expresión de lo puramente humano y hasta respondiendo en algunos casos a una artificiosidad y rebuscamiento estilístico extremo.¹⁶⁷

Estas composiciones “a lo divino” o *contrafacta*, gozaron de una enorme repercusión y éxito entre los poetas religiosos de los siglos XV y XVI, algunas de cuyas obras alcanzaron una de las cimas más elevada y trascendente en la expresión poética. Los *contrafacta* son

¹⁶⁷ E. Orozco, *Poesía y mística*, Madrid, Guadarrama, 1959, p. 38.

definidos por B. W. Wardropper como “una obra literaria (a veces una novela o un drama, pero generalmente un poema lírico de corta extensión) cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado”.¹⁶⁸

Es interesante la actitud de los Padres de la Iglesia frente a la divinización de lo profano, de los *contrafacta*. Ante la actitud ambigua de los primeros Padres de la Iglesia, fue San Agustín quien se decantó por una aceptación a través de la teoría de *Spoliare Aegyptios*. Los israelitas, al abandonar Egipto, robaron a sus enemigos el oro y la plata. Con ellos fabricaron los vasos del templo: lo pagano pasó al servicio de Dios. Ese robo se consideró un mandato divino. De este mandamiento divino deduce la teoría de los *contrafacta*.¹⁶⁹

También B. W. Wardropper consideraba que el desarrollo e intensificación de los *contrafacta* en toda Europa coincidía con el auge de la *devotio moderna*:

Nos parece que esta coincidencia no es casual, sino que la divinización de las obras seculares respondía a las necesidades de la nueva espiritualidad. La *devotio moderna* y los *contrafacta* vinieron a llenar un vacío espiritual causado por el desmoronamiento de los ideales medievales.¹⁷⁰

Nos parece interesante señalar que también aparece el fenómeno contrario: se seculariza o humaniza obras de carácter

¹⁶⁸B. W. Wardropper, *Historia de la poesía a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid, Revista de Occidente, 1958, p. 6.

¹⁶⁹B. W. Wardropper, *op. cit.*, pp., 81-82.

¹⁷⁰*Idem.* pp. 181 y 182.

religioso. En la edición de Amberes de 1555 se da entrada a un romance, “sobre la ribera extraña, calcado sobre el salmo *Psalmus Super flumina Babilonis*, compuesto con motivo del viaje de Felipe II a Londres para casarse con María Tudor”, pero el impresor se arrepintió e interrumpió el romance tras el segundo verso. Esto es lo que se lee en el epígrafe:

El Psalmus *Super flumina Babilonis*, aplicado a la vida que se passaba en Ynglaterra, estando en ella el Rey don Felipe con su corte. Año de 1555. Llamase el río que pasa por la ciudad de Londres, el Tamissa: y assi lo declara el segundo verso esta imitación para que mejor se entienda.

El texto: Super flumina babilonis
Sobre la ribera estraña
del Temissa nos sentamos

Dexamos de poner la resta desta Canción començada por algunos buenos respetos.¹⁷¹

Por otra parte, Wardropper cita dos ejemplos encontrados por M. Bataillon en los cuales se seculariza la poesía divina. Estas composiciones también se refieren al Salmo *Super flumina Babylonis*: una está hecha por Jorge de Montemayor y otra se encuentra en la composición *Ausencia y soledad de amor*, de Antonio de Villegas.¹⁷² Sin embargo, el texto de Jorge de Montemayor es de tema religioso y así también lo interpretan M. Bataillon y M. Darbord. Ambos lo

¹⁷¹ Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Amberes, Martin Nucio, 1555, J. González Cuenca (ed.), Madrid, Castalia, 2004, IV, p. 736.

¹⁷² B. W. Wardropper, *op. cit.*, p. 86.

consideran una adaptación del salmo bíblico, por lo que no pierde su carácter religioso.¹⁷³

Ahora bien, a estas consideraciones sobre la poesía religiosa hay que añadir el análisis que H. Hatzfeld¹⁷⁴ realizó sobre la misma. Hatzfeld tiene en cuenta el punto de vista y finalidad de quien escribía la composición: aquellos que realizaban composiciones devocionales alejadas de todo misterio místico, que no han tenido ninguna experiencia mística y aquellos otros que se han acercado al conocimiento profundo y directo de Dios. Los primeros describen desde afuera, con el fin de instruir; los segundos reproducen desde dentro un momento vital que desearon compartir su inefable experiencia mística. Ello condicionó todo el contenido de la composición, aunque se estuviera utilizando la misma vía de expresión como los *contrafacta*.

La poesía de San Juan de la Cruz está relacionada con el ambiente y tradición poéticos de su época, pero, sobre todo, con la lírica desarrollada en la orden carmelitana, según E. Orozco¹⁷⁵. Pero el mismo autor señala otros precedentes, como fue la espiritualidad franciscana:

Sobradamente está probado y puntualizado la influencia franciscana en la formación de la doctrina mística del Carmelo, que alcanza

¹⁷³ Cfr. M. Bataillon, *Erasmus y ...*, p. 607. y M. Darbord, *La poésie Religieuse des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, Centre des recherches de l'Institut d'études Hispaniques. 1965, pp. 398-405.

¹⁷⁴ H. Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1973, (3ª ed), p. 19.

¹⁷⁵ E. Orozco, *op. cit.*, p.116.

incluso a rasgos estilísticos, símbolos, alegorías y símiles [...] Pero también se puede hablar —estimamos de una verdadera escuela de poesía cantada carmelitana, tradicional en el sentido dado de la palabra por Menéndez Pidal— en la que tanto los versos cultos como las formas y motivos populares se incorporan “a lo divino” con espontaneidad y sencillez. Es en este ambiente donde tiene lugar, en su mayor parte, el trasplante de los metros populares y de la lírica cancioneril que aparecen en la obra de san Juan de la Cruz.¹⁷⁶

Así mismo, fue importante la influencia del propio San Francisco de Asís, “juglar del Señor”, y de Jacopone da Todi, cuya obra, según explica E. Orozco, fue traducida en la época de San Juan de la Cruz y no descarta la posibilidad de que San Juan la conociera. El traductor de sus poemas lo hace en liras, pues conoce la obra de Garcilaso, y algunas de ellas recuerdan algunas liras del *Cántico*.¹⁷⁷ Jacopone da Todi influyó también en fray Ambrosio Montesino.

Dentro de la orden franciscana hay que considerar a fray Íñigo de Mendoza, a fray Bernardino de Laredo y a fray Alonso Ortiz con sus romances “a lo divino” y a fray Francisco Ortiz. C. Cuevas corroboró la teoría de E. Orozco sobre la influencia de la escuela poética franciscana en la obra poética sanjuanista:

Podemos hablar, con todo rigor, de una verdadera escuela poética franciscana tradicional, cuyas composiciones se hacen con la intención expresa de servir de soporte a la música de una canción.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 122.

¹⁷⁷ *Cfr.* E. Orozco, op. cit., pp. 129-133.

Por otra parte, tanto los versos cultos como los populares son divinizados con espontaneidad y simplicidad por los miembros de esta escuela. Incluso se da una divinización, que ha sido olvidada casi por completo por la crítica, de la misma música de las canciones profanas. Porque, en efecto, la melodía que ponen los franciscanos a sus canciones no son siempre ni mucho menos, de procedencia religiosa, sino que a menudo se toman de cantarcillos populares, adaptando sus tonadillas a letras compuestas expresamente para ellas”.¹⁷⁸

C. Cuevas expone, como ejemplos, dos romances,¹⁷⁹ donde el mismo fray Bernardino indica el tono con que se han de cantar. Citamos a continuación los epígrafes, por ser suficientemente significativos:

“Romance al glorioso e admirable patriarca Sant Joseph. Cántase al tono, “Gente va muy suficiente / a hecho determinado / a talar deliberadamente / a Granada lo sembrado”.

Y el siguiente romance:

“Otro romance al mismo y admirable Sant Joseph, patriarca sacratíssimo. Cantase al tono “Ya se salen de Ximena”, etc.¹⁸⁰

Ya en el siglo XVI, son dignos de mención San Pascual Bailón y el beato Nicolás Factor, El primero “ofrece el ejemplo más claro de poesía cantada”, según Cuevas, mientras que el beato Nicolás

¹⁷⁸ C. Cuevas, *Prosa y métrica. Teoría. Fr. Bernardino de Laredo*, Granada, Universidad de Granada, 1972, p. 118.

¹⁷⁹ Los reproducimos en el Apéndice II.

¹⁸⁰. *Idem*, p. 119.

Factor con su obra *Coplas del amor de Dios* se aproxima a los versos teresianos y concretamente a los de la madre María de San José.¹⁸¹

No obstante, para la difusión de las obras poéticas en general fueron determinantes las ediciones de cancioneros. De ellos habría que destacar, dentro de la difusión de la poesía religiosa, el *Cancionero de diuersas obras de / nuevo trobadas: todas compuso / estas hechas y corregidas por el pa / dre fray Ambrosio Montesino de / la orden de Menores*, (Toledo, 1508). Muchos han considerado el cancionero más antiguo el que comienza con la composición de fray Iñigo de Mendoza, *Vita Christi*. Rodríguez-Moñino cita dos ediciones zaragozanas de 1492 y 1495, en las cuales predomina la obra de fray Iñigo de Mendoza con cinco poemas, pero también aparecen poemas de Diego de San Pedro, Pero Ximénez, Ervías, Juan de Mena y otros. Sobre esta obra A. Rodríguez-Moñino clarifica algunos aspectos:

Temáticamente estas dos ediciones representan las primeras crestomatías de tipo religioso que hay en España y, ciertamente quien las ordenó, si no fue el propio Fr. Iñigo de Mendoza, fue persona de buen criterio, conocimiento y buen gusto que aspiró en poner en manos devotas un poético *Libro de Horas* castellano que se inicia con la vida de Cristo, sigue con cinco obras relativas a la Pasión, continúa con tres composiciones marianas (en la edición de 1495, cuatro) dos de tipo doctrinal, la *Justa de la Razón contra la sensualidad*, para concluir con las primorosas *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, y el *Decir de la muerte* de F. Pérez de Guzmán [...]. Creemos que pueden señalarse como características

¹⁸¹ *Idem*, pp. 121-126.

fundamentales de este cancionero, dos: la perfecta unidad temática religiosa de sus poemas y el ser todos de metro corto, fácil para la divulgación, incluso para retener en la memoria entre gente sencilla, siendo por tanto esencialmente destinado a un público popular.¹⁸²

De fray Íñigo de Mendoza no sabemos ni la fecha exacta ni el lugar de nacimiento; posiblemente naciera en Burgos hacia el año 1424 y según J. Rodríguez Puértolas:

fue hijo de Diego Hurtado de Mendoza y de Juana de Cartagena, perteneciente a dos familias castellanas, una de las cuales, la materna, se había caracterizado por sus cargos religiosos, políticos y culturales, la otra, la paterna, por su importancia cortesana a través de puestos de almirantes, alféreces, mayordomos y prestameros, cargos fundamentales en la organización estatal de la época¹⁸³

Ingresó en la orden franciscana, orden tolerante y abierta, pues su condición de converso por parte materna le hubiera impedido ingresar en otra, tal como lo aclara A. Domínguez Ortiz:

la tendencia de los conversos a ingresar en el clero era solo un aspecto de la aspiración general de estas gentes a los empleos cómodos, bien retribuidos y de suficiente categoría social para acallar el complejo de inferioridad que los atormentaba.¹⁸⁴

¹⁸² Hernando del Castillo, *Cancionero General*, (Valencia, 1511), A. Rodríguez-Moñino, (ed.), Madrid, Real Academia de la Lengua, 1958, p. 14.

¹⁸³ J. Rodríguez Puértolas, *Fr. Íñigo de Mendoza y sus Coplas de Vita Christi*, Madrid, Gredos, 1968, p. 35. Para más detalles sobre su biografía consúltese las páginas 13- 65.

¹⁸⁴A. Domínguez Ortiz “Los cristianos nuevos. Notas para el estudio de una clase social”, *Boletín de la Universidad de Granada* (1949), pp. 254-255. *Apud* J. Rodríguez Puértolas, *op. cit.*, p.40.

Su vida estuvo ligada a la Corte en tiempos de Enrique IV, ya que los acontecimientos políticos de entonces influyeron en su áspera crítica contra el propio monarca y la nobleza. Sin embargo, sus años más decisivos estuvieron ligados a la corte de los Reyes Católicos, a los que respetó y admiró desde el principio de su reinado y a quienes dedicó muchas de sus obras. Ahora bien, su relación con la reina fue más profunda y empática que con el rey Fernando, posiblemente porque fray Íñigo apoyara más los intereses castellanistas que los del rey aragonés. En los últimos años de su vida dejó la corte para retirarse a la celda conventual.

De su obra literaria nos interesa destacar dos composiciones “a lo divino”, insertas en su magistral obra *Coplas de Vita Christi*. Una de sus facetas más destacable como poeta es la armonía entre lo culto y lo popular, y esto se manifiesta, entre otros aspectos, en la introducción del “Romance que canto la novena orden que son los serafines” (c. 100), y de la “desfecha” del mismo (c.101),¹⁸⁵ que dice así:

Heres niño y as amor,
¿qué farás quando mayor?

El romance no apareció en la primera edición, pero sí en la segunda de 1469-1470: “Nos hallamos —señala J .Rodríguez Puértolas—, ante uno de los aspectos más interesantes del poema, así como también de la más bella y popular muestra de esa ‘deliciosa

¹⁸⁵ *Vid.*, B. W. Wardropper, *op. cit.*, pp. 138-140.

primavera temprana de la poesía a lo divino’, como aclama Dámaso Alonso’.¹⁸⁶

El mismo Rodríguez Puértolas expone también las diferentes variantes de esta composición a lo largo del siglo XVI. Así aparece en *Flor de romances nuevos* (Lisboa, 1593):

Si eres niña y has amor,
¿qué harás cuando mayor?
Si al niño Dios te ofreciste,
desde niña con la edad
le darás más voluntad.

Y también figura en *Flor de Romances nuevos recopilados de muchos autores* por Francisco Enríquez, (Madrid, 1595). Anteriormente aparecía en una glosa de Cristóbal de Cabrera, 1555, cuyo estribillo dice:

Niño que en tan tierna edad
tales muestras da de amor,
¿què no hará cuando mayor?

Esta composición llegó hasta Lope de Vega, en *La limpieza no manchada*, puesta en boca de los ángeles y dirigida a la Virgen:

Si cuando niña has amor
¿qué no harás cuando mayor?¹⁸⁷

La otra composición es una copla, la 247, cuyo título reza: “Canta y glosa la canción *Tan ásperas de sufrir*”. Rodríguez Puértolas cree que se trata de una canción musical, “muy extendida y conocida como demuestran las dos citas que de ella se hacen por poetas de

¹⁸⁶ J. Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 153. Tanto el romance como la “desfecha” lo incluimos en el Apéndice II.

¹⁸⁷ *Idem*, pp. 153-155.

cancionero, si bien de tercer orden como Guevara y Pinar”.¹⁸⁸ El mismo autor considera este hecho muy importante, ya que fray Íñigo sería uno de los primeros poetas castellanos en intercalar canciones a lo divino. Por otra parte, le parece muy atractiva la sugerencia de F. Márquez Villanueva en considerar que este tipo de creaciones “a lo divino”, era una actividad ligada a los conversos.¹⁸⁹ También este género fue usado por Gómez Manrique, fray Ambrosio Montesino y el converso Álvarez Gato, que fue quien lo popularizó.

Nos interesa comentar especialmente el romance, ya que su contenido temático es similar al Romance IX de San Juan de la Cruz. Del romance de fray Íñigo se puede afirmar que, aunque género poético popular, su léxico, la manera de enfocar el tema y su tratamiento estilístico están más cercanos al estilo culto que al popular. Por otra parte, el octosílabo, la rima consonántica en *-ía* y el dinamismo en el uso de los distintos tiempos verbales, las exclamaciones de carácter emotivo, lo acercan al romancero viejo. De esta composición ha comentado Rodríguez Puértolas:

Nos encontramos [...] ante un caso típico del estilo de Fr. Íñigo: mezcla de lo popular y lo culto. La primera de esta característica la constituye la forma, el romance en cuanto tal; la segunda, el contenido del mismo, evidentemente de aspecto cultista, ya que los ángeles que cantan el nacimiento de Cristo se expresan elegante y

¹⁸⁸ *Op. cit.*, pp. 156-157.

¹⁸⁹ *Cfr.* F. Márquez Villanueva se basa en un texto de Alonso de Cartagena dirigido a Fernán Pérez de Guzmán. *Apud* J. Rodríguez Puértolas, *Fray Íñigo de Mendoza...*, *op. cit.*, p. 153.

cortesamente, y esto en las dos versiones que existen. Estamos en todo caso, ante algo señalable que puede servir muy bien para estudiar el romance en la época de transición y apertura hacia la popularización de la lírica culta, de honda tradición posterior, que llega hasta nosotros.¹⁹⁰

El romance posee dos partes distribuidas por un estribillo con el que se inicia el poema y que se repite hacia la mitad del mismo. En esta primera parte se exalta a María como mediadora y al Hijo de Dios, humillado por la fuerza del amor hasta morir por redimirnos:

Ó alta fuerça de amor
pues que tu dulce porfía
no solo le hizo ombre
sino que a la muerte envía.

Y a continuación aparece el estribillo, que se repite en dos ocasiones, para delimitar la segunda parte del romance:

Gozo muestren en la tierra
y en el limbo alegría,
fiestas hagan en el cielo
por el parto de María....

En la segunda parte anima a cantar a los serafines para agradecer al Hijo, al Padre, al Espíritu Santo y a María, el misterio del Nacimiento. De este modo, este tema inicial se convierte en un acto de adoración al misterio de la Santísima Trinidad. Esta perspectiva teológica del nacimiento del Hijo de Dios coincide con la temática de los romances de San Juan de la Cruz *In principio erat Verbum*. Nos parece, además, interesante mencionar la imagen —que

¹⁹⁰ J. Rodríguez Puértolas, *op. cit.*, p.153.

también repetirán López de Úbeda y el mismo San Juan del Cruz — que se refiere a la Encarnación como “Cristo vestido de humanidad”:

Todos adoren y loen
 al infante que naçía,
 fagan todos grandes graçias
 al su Padre que lo embía
 y a la Virgen donzella
 De cuyo vientre sallía
 y tambien el Spiritu Santo
 que dellos dos procedía,
 ¡ó maravillas de Dios
 quién reontarvos poría!
 ¡Ó diuinales misterios
 de alta sabiduría!
 El eterno Criador
 criatura se fazía:
 la temporal criatura
 al Fijo de Dios vestía
 de pasible carne humana,
 la cual nunca lexaría.

Por todo ello, nos parece que fray Íñigo de Mendoza es un interesante precedente de la lírica popular y culta que San Juan de la Cruz posteriormente desarrollará.

La vida religiosa de fray Ambrosio Montesino¹⁹¹ estuvo ligada a la orden franciscana y a los planes humanísticos y renovadores del franciscano cardenal Cisneros. Fue en San Juan de los Reyes donde desarrolló su polifacética personalidad como traductor, orador religioso y poeta: armoniza una vida de interioridad y ascetismo con

¹⁹¹ El apellido que aparece en el *Cancionero* es *Montesino*, la confusión con *Montesinos* es posterior, pues así apareció en el *Índice de libros prohibidos* de 1612, donde los consultores escriben *Ambrosio de Montesinos*, posiblemente por analogía fonética. *Apud* A. M^a. Álvarez, *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino*, Valladolid, Universidad, 1976, p. 15.

la de riguroso tratadista espiritual y la de poeta de carácter popular y es este aspecto el que más nos interesa. También Álvarez Pellitero subraya que

este devoto franciscano, aparece como uno de los tratadistas espirituales más rigurosamente científico. Hasta el punto que su traducción de la *Vita Christi* del Cartuxano puede calificarse de verdadera edición crítica”.¹⁹²

Su obra poética está supeditada a fines evangelizadores. Los tres niveles de expresión, —léxico, morfosintáctico y semántico—, están orientados a este fin. Como afirma Álvarez Pellitero: “El propósito de intensificar el sentimiento en la contemplación de los misterios de Cristo constituye la *forma mentis* de la actividad poética de Montesino”.¹⁹³ Y más adelante, analizando el contenido doctrinal de su poesía, explica que

conciencia estética y voluntad de estilo al servicio de un objetivo primordial religioso; actitud contemplativa centrada en la dimensión sentimental de personas y hechos y enderezada a excitar la afectividad del lector, intención última moralizadora; base de doctrina teológica tradicional como esquema que vertebraba el desarrollo de las composiciones.¹⁹⁴

El *Cancionero* de Montesino (Toledo, 1508) presenta una compilación de toda su obra poética. Los temas están dedicados a la devoción mariana, al Nacimiento, Infancia y Pasión de Cristo; a la

¹⁹² A. M^a. Álvarez Pellitero, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹³ *Idem*, p. 114.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p 117.

vida de santos: San Juan Bautista, Santa M^a Magdalena, San José; al Sacramento de la Eucaristía y, finalmente, aparecen composiciones de carácter crítico y moralizador.

Menéndez Pelayo fue el primero que observó la influencia de la obra *Cantos Espirituales* del franciscano Jacopone da Todi en los poemas de la Natividad:

En estas sencillas y afectuosas representaciones del pesebre, Fr. Ambrosio imita hasta los metros del poeta italiano, y a veces se confunde con él en la expresión infantil y pura del regocijo que inunda su alma.¹⁹⁵

La obra de fray Ambrosio Montesino destaca también por haber empleado la técnica de crear a lo divino, los *contrafacta*. B. W. Wardropper señaló que el poeta franciscano, al transformar la composición a lo divino, “se atiene más a la superficie de los versos (el ritmo, las rimas, una fórmula o una palabra clave); no evoca como lo había de hacer San Ignacio de Loyola.”¹⁹⁶

Álvarez Pellitero explica detenidamente los *contrafacta* que aparecen en sus *Coplas de la hora en que nuestro Redentor espiró en la cruz*, y afirma que estas coplas están calcadas de la composición popular: “Cantan los gallos, / buen amor, y vete, / cata que amanece”.

Igualmente el villancico popular, “Aquel pastorcico, madre, / que no viene, / algo tiene en el campo / que le duele”, es

¹⁹⁵ *Apud* A. M^a Álvarez Pellitero, *op. cit.*, p. 163.

¹⁹⁶ B. W. Wardropper, *op. cit.*, p. 140.

transformado en tres poemas dedicados a San Juan Evangelista, a la Natividad de Nuestra Señora y al ensalzamiento de Nuestra Señora.

Otro aspecto interesante, señalado por el bibliófilo Pérez Gómez, es el encabezamiento en que aparecen los *contrafacta* de “cántase al son...” Fue un recurso que indicaba el tono en que la copla o el romance habían de ser cantados. Cita como primero en utilizarlo a Montesino en el romance “¡Oh columna de Pilato!”, del que dice: “Cantanse al son que dizen *Ó castillo de Montanches*”.¹⁹⁷

También M. Darbord¹⁹⁸ recoge este *contrafactum* y reproduce una docena de ejemplos de romances contrahechos “a lo divino” por fray Ambrosio Montesino, que aparece en el *Cancionero musical de Barbieri* (también llamado *Cancionero musical de Palacio*), de los que fray Ambrosio cita el poema con que se recreó el *contrafactum*. Por ejemplo: “Quien os ha mal enojado”, para “quien te ha niño tornado...”; “La zorrilla con el gato” para “Al sereno está el cordero...”; “A la puerta está Pelayo” para “Desterrado parte el niño...”; “Ya cantan los gallos / buen amor y vete”, para “El rey de la gloria...”; “Nuevas te traigo carillo” para “Nuevas te traigo Bautista...”¹⁹⁹

Entre las composiciones métricas utilizadas en el *Cancionero* la más socorrida fue la quintilla doble o copla real, que el autor llama

¹⁹⁷ *Apud* A. M^a. Álvarez, *op. cit.* p. 197. Para más información sobre los *contrafacta* de fray Ambrosio Montesino véanse, además, pp. 197-200.

¹⁹⁸ M. Darbord, *La poésie Religieuse des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, Centre des recherches de l'Institut d'études Hispaniques, 1965, p. 164.

¹⁹⁹ M. Darbord, *op. cit.*, p.163. Para el estudio de la obra de fray Ambrosio de Montesino consúltese las pp. 143-232.

“coplas”; muchas de ellas son de pie quebrado y fueron muy extendidas en la época de fray Ambrosio. A continuación, le sigue el romance. Los romances están dedicados a San Francisco, a la Santa Custodia, a San Juan Bautista, a Santa María Magdalena, al Nacimiento de nuestro Salvador; un romance heroico a la muerte del príncipe de Portugal; a San Juan Evangelista y otro romance a la Santa llaga del Señor. En ellos hay que destacar su musicalidad, conseguida mediante suaves hipérbatos, adjetivación selecta y un léxico eufónico. Esta musicalidad produce un efecto de dulzura y sentimentalismo en la expresión y un gran sentido de la plasticidad. Transcribimos algunos versos del romance dedicado a Santa María Magdalena.²⁰⁰

Por las cortes de la gloria, por todo lo poblado
de ti noble Magdalena, maravillas ha bolado.
Dizen que tu corazón quien lo hizo lo ha mudado
en casa del fariseo, donde estaba combidado.
Allí gozos temporales, por eternos has trocado
y los deleytes del siglo, como hiel has condenado,
los servicios y los galanes, has por ángeles dexado [...]
—Mi corazón vagabundo, por los vicios derramado
sabed que me fue compuesto, corregido y reformado
Dios curó mi letargia, y el dormir de mi pecado
en mirarme de sus ojos, con semblante mesurado
y de la primera vista, me puso nuevo cuidado [...]
Con su madre vi su muerte, y lo vi crucificado
a do vi el cielo confuso y al sol escandalizado
y a la luna poner luto, de color no acostumbrado
y a la cruz temblar del peso: desigual no limitado
adórote dixen entonces, árbol bien frutificado [...].
Aquí se entró esta señora con corazón esforçado
con silencio por lenguaje por sanar lo mal hablado [...]
Mas desta su ciudadana, el cielo no se ha olvidado

²⁰⁰ Edición facsímil del *Cancionero* (Toledo, 1508), Cieza, 1964, fol. XXXIX.

que siete veces al día ángeles la han visitado.
 y en carros de nube clara sobre el aire levantado
 a gustar el paraíso con canto muy concertado
 finalmente reina agora, con el rey que la ha criado.
 Amen.

En la primera parte del romance, el poeta se dirige a Santa María Magdalena en segunda persona. A continuación es el personaje protagonista, Santa María Magdalena, quien se expresa en primera persona, como si se tratara de un monólogo interior. Finalmente, es el narrador quien concluye el poema. Se trata de una narración compleja que aproxima el romance al género dramático. Si bien el diálogo es característico del género romancístico, el proceso técnico en la creación del romance de fray Ambrosio es más elaborado, más expresivo y, por ello, más efectista.

Álvarez Pellitero, al analizar los romances de fray Ambrosio, llega a esta conclusión:

La deficiente escenografía y la ausencia casi total de acción nos llevan a descartar la teatralidad de los poemas. Pero hay algo –ese ritmo interior de pensamientos y emociones creado en el diálogo – que aproxima las piezas al área de la dramaticidad [...]. No sólo falta el paisaje, sino que los espacios escénicos más localizados -el Portal de Belén, el Cenáculo, el Pretorio y hasta el Calvario- se desdibujan. Debemos preguntarnos, sin embargo, si esto proviene de una incapacidad artística o se debe, más bien, al ya mentado propósito de concentrar la atención en las figuras. Porque en ellas resalta, desde luego, aunque estática, una constante plasticidad.²⁰¹

²⁰¹ A. M^a. Álvarez Pellitero, *op. cit.*, pp. 177-178

A su vez, M. Darbord comenta sobre esta composición:

Le mouvement du ‘romance’ en fait un des meilleurs exemples du genre ‘a lo divino’. Montesino accumulera les oppositions entre les termes de la poésie courtoise et ceux du langage ascétique: délice, fiel galant, anges, musiques, soupers, brocard, cilice, en fin la flèche d’amour, dont nous avons l’impression de trouver un écho dans les confessions de sainte Thérèse. ‘Con flechas de nuevo amor / mis entrañas ha calado’.²⁰²

Otro poeta relacionado con la poesía de los *contrafacta* es Juan Álvarez Gato (1440?-1509). Fue amigo personal de fray Hernando de Talavera, que influyó en el poeta de manera decisiva en su actitud cristiana de la vida, reflejada en su obra poética de carácter religioso. Álvarez Gato fue el primer poeta del que tenemos noticias de haber creado “a lo divino”. Perteneció a los reinados de Juan II, Enrique IV y de los Reyes Católicos. Poco sabemos de su vida. Sus biógrafos más antiguos fueron González Dávila (1623) y Jerónimo Quintana (1629). Sobre la biografía de Álvarez Gato anotó González Dávila en el cap. XV de su *Mayordomos de Reyes, Reynas, Príncipes e Infante*:

El famoso poeta, noble y gran cauallero Juan Álvarez Gato floreció en los Reynados del Rey don Juan II, Enrique III y en el dichoso de los Reyes Católicos. Por una escritura del año 1495, consta de auer sido Mayordomo de la Reyna Católica. Esta escritura y poesías y otros muchos papeles que yo he visto, pertenecientes a esta nobilísima familia, los tiene en su poder Garci Díaz Gato, que reside en Chinchón, como heredero de Juan Álvarez. En su primera edad

²⁰² M. Darbord, *op. cit.*, p. 226.

escribió muchas cosas en verso castellano, a lo humano; y en los postreros años de su vida muchas a lo divino. Ha visto un tomo de todas ellas.²⁰³

Sus composiciones líricas no fueron publicadas en el *Cancionero de Baena*, como inicialmente se creía, pues este fue recopilado para Juan II, y para entonces nuestro poeta o era niño o no había nacido. Algunos de sus poemas fueron publicados en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511). F. Márquez-Villanueva considera que para comprender la personalidad y aspectos esenciales de su obra, no hay ningún punto de mayor interés que el de sus relaciones con el Santo Arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, del que es probable que fuese pariente.²⁰⁴

Añadía, además, la influencia que también ejerció fray Hernando de Talavera en toda la religiosidad del siglo XVI:

Resultaba además profundamente lógico que durante el siglo XVI el grato recuerdo de fray Hernando fuera evocado a menudo por cuantos participaban en las corrientes renovadoras erasmistas como los hermanos Valdés y el arcediano del Alcor Alonso Fernández de Madrid. Los representantes de la espiritualidad franciscana, veían en él un precursor que había puesto en práctica casi todo lo que ellos pensaban; al mismo tiempo constituía fray Hernando para ellos un

²⁰³ J. Artiles Rodríguez, *Obras completas de Juan Álvarez Gato*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1928, pp. VI-VII.

²⁰⁴ F. Márquez-Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1960, p. 143.

alto ideal humano, de los que existen tan pocos en este mundo, y menos todavía en el siglo XVI.²⁰⁵

Si en un aspecto espiritual esta influencia fue decisiva, en su creación literaria influyeron escritores de su época a los que le unía amistad y admiración, como el capitán Hernán Mexía y Gómez Manrique. De igual forma, admiró profundamente al poeta Juan de Mena y al Rabí Sentob de Carrión, con el que posee ciertas coincidencias estilísticas y morales.

También sus lecturas dejaron una profunda huella en su obra y en su vida personal: las Sagradas Escrituras, Boecio y, sobre todo, el filósofo cordobés Séneca. Con respecto a la influencia de Séneca, observaba F. Márquez-Villanueva que

resulta muy coherente el atractivo especial que la doctrina de Séneca debía de ejercer sobre la mentalidad de los conversos, con sus principios estoicos de igualdad de los seres humanos, vanidad de la nobleza y de la raza, hermandad universal de los hombres virtuosos y el prescindir radicalmente del mundo y de la sociedad en la misma medida en que no realicen tales ideales.²⁰⁶

En el aspecto ascético-teológico, Álvarez Gato logró una sólida formación a través de sus lecturas de San Agustín, concretamente de su obra *Manual*, pues hace referencias explícitas a San Agustín en algunos poemas y en sus obras en prosa.²⁰⁷ J. Artilles y F. Márquez

²⁰⁵ F. Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 124.

²⁰⁶ *Op. cit.*, p.187.

²⁰⁷ *Vid.*, F. Marquez vVillanueva, “La formación literaria de Álvarez Gato”, cap. V, en *Investigaciones sobre...*, pp.155-196.

Villanueva consideran que Álvarez Gato fue mejor poeta de tema amoroso que religioso. Artiles, al analizar su obra, llegaba a la siguiente conclusión:

Su religiosidad no es tan efusiva ni tan sincera como la de los grandes maestros posteriores, ni aun como la de sus contemporáneos y amigos, Fr. Hernando de Talavera, Francisco de Osuna, fray Alonso de Madrid [...]. Es un misticismo laico, por así decirlo, mundano y filosófico; que no arrebató ni trastornó el espíritu; devoción de hombre que se dirige a su Dios como se podría dirigir a un amigo, con cortesía y respeto. [...] Álvarez Gato es poeta y nada más que poeta, y de inspiración unilateral; su vena es amorosa. [...] Pierden sus composiciones de un modo considerable: esto sucede cuando de poeta mundano lo encontramos convertido en religioso eclesiástico, diríamos mejor; porque sus poesías de esta clase más bien son motetes, para ser cantados en novenas o en recitados en infantiles ceremonias de capilla”.²⁰⁸

Esta opinión también ha sido reforzada por A. Blecua que considera que sus “poesías sacras podrían fácilmente permanecer en el olvido a no ser por el hecho singular de haber conservado cantarcillos populares vueltos “a lo divino”²⁰⁹. Sin embargo, Márquez Villanueva suaviza estas consideraciones añadiendo que

la presencia de talento poético del autor no puede estar siempre soterrada. A veces surgen rasgos felices, expresiones atinadas o

²⁰⁸ J. Artiles, *op. cit.*, pp. X-XI.

²⁰⁹ *Apud* F. Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre...*, p. 246.

algunos de esos varios detalles que deja tras de sí, aun sin proponérselo, todo buen poeta”.²¹⁰

Sus poemas de carácter religioso son treinta y uno. Muchas de estas composiciones están dedicadas a la exaltación de la Virgen, villancicos sobre el Nacimiento y breves composiciones a modo de jaculatorias, que recuerdan los *Dichos* sanjuanistas por su brevedad al ser composiciones de una sola estrofa compuesta por tres o cuatro versos de arte menor:

Tú, hija de Dios y madre;
espejo de las mujeres,
remedio de todos eres.
En ti, Señora, se miran
toda la corte del cielo,
y los tristes de este suelo
que suspiran.²¹¹

De todas sus composiciones religiosas aparecen los números 78, 81, 82, 83, 86, 87, 103 “a lo divino”, de las que citamos el título y el estribillo de algunas de ellas: “Un cantar que dizen: ‘Dime, señora, di’, endereçado a Nuestra Señora”: “Dime, Señora, di, / quando parta desta tierra / y te acordaras de my”.²¹²

Otra composición que dice: “Un cantar que traen los vulgares endereçado a nuestro Señor”: “¿Quién te truxo, rrey de gloria / por este valle tan triste? / ¡Ay, onbre, tu me truxiste!”²¹³ Y el cantar: “Quita allá que no quiero / falso enemigo / quita allá que no quiero

²¹⁰ F. Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 248.

²¹¹ Composiciones números 92 y 93 de la edición de J. Artiles.

²¹² Poema nº 78 de la edición de J. Artiles.

²¹³ Poemas nº 81y 82 de la edición citada.

/ que huelgues conmigo”. Y queda el estribillo así transformado: “Quita allá, que no quiero, /mundo enemigo, /quita allá, que no quiero / pendencias contigo”.²¹⁴

Finalmente, citamos la siguiente: “Para los que por tibieza de sus obras han perdido las composiciones del Espíritu Santo, sobre aquel cantar que dize: ‘Soliades venir, amor / agora no venides, no’.

Viniedes enamorado
por querades deseado;
en averos olvidado,
no quiere venir, Señor.
solíades venir, amor;;
agora non venides, non.²¹⁵

Aunque, efectivamente, como afirma Artiles, las composiciones religiosas de Álvarez Gato no llegan a la altura de otros poetas religiosos, sin embargo, es justo reconocer que sus poemas “a lo divino”, sobre todo, guardan la espontaneidad, ritmo ágil y frescura de la poesía popular por el uso de versos de arte menor: hexasílabos, octosílabos, quintillas combinadas, cuartetas y redondillas. Márquez Villanueva afirmaba sobre estas composiciones

que lo que realmente confiere un valor subidísimo a la poesía religiosa de Álvarez Gato es su técnica de volver “a lo divino” los cantarillos que en su época conocían toda clase de gentes. [...] La

²¹⁴ *Ibid.*, poema 82.

²¹⁵ *Ibid.*, poema nº 86.

importancia intrínseca de los cantarcillos supera desde luego toda ponderación.²¹⁶

Finalmente, concluimos el comentario de la obra poética “a lo divino” de J. Álvarez Gato con la valoración que realiza Márquez Villanueva:

Álvarez Gato ha conseguido aclimatar con ello uno de los usos más característicos de nuestra historia literaria. Tras él, la vuelta “a lo divino” de la lírica popular se hace moneda corriente, y el hecho de que volviera a reelaborarse los mismos estribillos prueba que Álvarez Gato se había convertido en una especie de clásico del género.²¹⁷

1.4. OTROS POETAS DE LA ÉPOCA DE LOS REYES CATÓLICOS: JUAN DE PADILLA, JUAN DEL ENCINA, JUAN DE LUZÁN Y MOSÉN JUAN TALLANTE.

De este período habría que citar a otros poetas de la época de los Reyes Católicos que escribieron poesía religiosa, siguiendo los gustos de la época, como fueron las composiciones de carácter moral y los ciclos de la Natividad y de la Pasión, así como himnos, plegarias, y salmos, muchos de ellos inspirados en temas del *Libro de las Horas*. Entre estos poetas citamos a Juan de Padilla, Juan del Encina, Juan de Luzán y Mosén Juan Tallante.

Juan de Padilla nació en 1468 en Sevilla, e ingresó muy joven en el convento cartujano de Nuestra Señora de las Cuevas. Su obra

²¹⁶ F. Márquez Villanueva, *Investigaciones...*, p. 251.

²¹⁷ *Op. cit.*, p. 253. Márquez Villanueva señala que Asensio, sin embargo, niega el que Álvarez Gato haya sido el primero en hacer poesía “a lo divino” y considera que el primero fue Alfonso X el Sabio que contrahizo una maya.

poética pertenece a la tradición culta. Fue un claro discípulo de Juan de Mena, es más, se puede considerar un Juan de Mena “a lo divino”. El *Retablo de la vida de Cristo* fue su obra más conocida y leída, de hecho se hicieron doce ediciones durante el siglo XVI. La primera edición fue en Sevilla en 1516 y en el mismo año de 1593 se imprimieron dos ediciones. Como explica Darbord:

Juan de Padilla, appelé par antonomase le Chartreux (“el cartujano”), offre l'exemple le plus grandiose, malgré ses imperfections, de poésie évangélique. Son *Retablo de la Vida de Cristo* fut lu pendant tout le XVI siècle, jusqu'au début XVII [...] Le *Retable*, en dépit de ses ‘octaves de arte mayor’ et de son archaïsme évident, répondait à une aspiration profonde, vivante et durable.²¹⁸

Es una obra compleja, de gran envergadura, que representa toda la vida de Cristo a modo de un retablo barroco. Está dividida en cuatro tablas y cada uno de ellas en cánticos. Comienza la primera tabla con la Infancia de Jesús, la segunda con la vida pública de Jesús, la tercera la Pasión y la cuarta corresponde a la Resurrección, Pentecostés y El Juicio Final. Darbord la define como una obra

imposante qui, cette fois, ne se contente pas de l'évangile de l'enfance ou de celui de la Passion, mais embrasse toute la vie de Christ, tous ses miracles et son enseignement. Le traité même montre une certaine profusion baroque qui rappelle la peinture

²¹⁸ M. Darbord, *La poésie Religieuse...*, *op. cit.*, p.107.

d'église. Il se compose de quatre panneaux ("tablas"), parce qu'il y a quatre évangiles et quatre fleuves dans le *Paradis terrestre*.²¹⁹

Además de esta gran obra, escribió *Doze triunfos de los doze Apostoles*, impresa en Sevilla en 1521. Se trata de una obra alegórico-dantesca, cuyo modelo más cercano fue la obra de *Las trescientas* de su maestro Juan de Mena. Es un poema religioso que trata de los Hechos de los Apóstoles hasta su martirio. En cierta forma, sería una continuación del *Retablo*, pero es una obra muy diferente. Aparece el simbolismo astrológico, pues cada apóstol está bajo un signo del zodiaco. Además aparecen referencias cosmográficas y, finalmente, un viaje al purgatorio y al infierno. En realidad es una obra muy cercana al género de los "triumfos". Como afirma Darbord, aunque surgida a principio del siglo XVI, es la obra "plus tournée vers le passé médiéval, vers sa logique aristotélécienne et symboles compliqués, la plus proche des *Trescientas* de Juan de Mena et la plus résolument dantesque".²²⁰ Sin embargo, en su obra poética, aun siendo de tema exclusivamente religioso, no encontramos ninguna composición de carácter popular. Se puede considerar, por tanto, un poeta con una obra de tendencia exclusivamente culta.

También el dramaturgo Juan del Encina (1468-1529) destacó, esencialmente, como poeta cortesano. No obstante, creó también una amplia obra poética de tema religioso, el *Cancionero* de 1496. Sus

²¹⁹ *Idem.* p. 111.

²²⁰ *Op. cit.*, p. 132. *Cfr.* Para más información consúltense las pp. 132-141.

poemas religiosos están dedicados a los Reyes Católicos, a la Duquesa de Alba... Él pertenecía a una familia numerosa de profunda formación humanista, e iba encaminado para la carrera eclesiástica por la que no sentía una fuerte vocación.

Los temas de sus composiciones poéticas, además de los de carácter moral como *vanitas vanitatum*, se encuadran dentro de los temas marianos. Son himnos con interpolaciones del propio autor como *Ave María Stela*, *Salve Regina*, *Magnificat*. Otros temas son los Evangélicos, en forma narrativa como la Natividad, Adoración de los Reyes, Pasión y Crucifixión... Es decir, sigue la temática y estilo de fray Ambrosio Montesino, pero sin la profundidad y emotividad del fraile franciscano. Donde destaca es en la poesía de carácter popular, como los villancicos y Darbord, al comentarlos, afirma:

Nous avons dit que la deuxième partie des poèmes religieux du *Cancionero* avait un caractère plus simple et plus proche de l'inspiration dramatique d'Encina. Les thèmes sont les mêmes: éloge a la Vierge, du Sauveur et des Rois mages, mais les préoccupations théologiques ont disparu et le 'villancico de devoción' domine et semble ici une sorte de variation lyrique sur ce qui a été dit précédemment.²²¹

Y también destaca en las composiciones líricas “a lo divino” que están llenas de gracia y frescura. Así de la canción profana: “Quien te traxo caballero” ya se había creado una composición “a lo divino”:

²²¹ Cfr. M. Darbord, *op. cit.*, p. 250. Para más información sobre Juan del Encina, véanse pp. 233-252.

Quien te traxo criado
por esta montaña escura,
¡ay que tu mi creatura!

que Álvarez Gato recrea a su vez:

Quien te truxo rey de gloria
por este valle tan triste.
ay hombre, tu me truxiste.

En cuanto a Juan de Luzón, no se sabe demasiado sobre su vida. Parece que fue nombrado “criado “de doña Juana de Aragón, duquesa de Frías. Su *Cancionero* está compuesto por trescientas noventa y siete octavas de arte mayor de temas morales y religiosos, y doscientas veinticinco de arte menor de carácter más lírico. Fue acabado en Burgos, donde residía la corte, el 31 de julio de 1506.²²²

Los temas de la poesía lírica son diversos. Siguiendo la moda de la época, destacamos las dedicadas a la Pasión, bajo el título *Horas canónicas de la Pasión*. Parecidas a estas composiciones aparecen algunas en el *Cancionero* anónimo de 1549. También aparecen himnos como *O Gloriosa Domina*, *Miserere* y *De profundis*. La segunda composición posee algunas palabras latinas intercaladas con lo cual se sigue paso a paso el salmo original. Finalmente, hay que hacer mención a la recreación del Salmo LXXXIII, *Quam dilecta tabernacula tua*. Todos fueron escritos en arte menor.

En realidad Luzón no aporta ninguna novedad, ni temática ni lírica. Tampoco crea composiciones líricas a lo divino. Más bien parece una poesía de circunstancias dedicadas a los grandes

²²² M. Darbord, *op. cit.*, p. 253.

personajes de su época: los Reyes Católicos, el Cardenal Cisneros, el Gran Capitán... Su interés estriba en difundir los valores de la fe cristiana y crear una poesía moral y devota.²²³

Más interesante parece la figura de Mosén Juan Tallante, valenciano de origen y destacado entre los poetas de *Cancionero*. Sus composiciones líricas aparecen en la edición de Hernando del Castillo y son de temas exclusivamente religiosos. Como explica Darbord, su poesía posee dos tendencias: una sigue el estilo de Juan de Mena, de carácter alegórico y moral y usa coplas de arte mayor; en la otra tendencia usa el metro corto castellano, con un tono más lírico y emotivo.

De la primera tendencia destaca *Libertad de Nuestra Señora del pecado original* y *A la Trinidad*. Su lengua es peculiar, mezcla catalanismos y neologismos. Pero lo más destacable es el contraste entre poemas conceptistas de carácter culto y la gracia estilística que caracteriza sus composiciones populares: los romances y villancicos, como el del estribillo:

Si me parto, madre mía,
voyme a Dios;
luego bolvere yo a vos.

Sus temas preferidos son los mariales y los dedicados a la Pasión, de cuyo tema escribe un romance titulado “En memoria de la Passion de Nuestro Redemptor”. De este ciclo habría que destacar también las “Coplas al Triunfo de la Cruz”:

²²³ Vid. M. Darbord, *op. cit.*, pp. 253-260.

La santa cruz y joyel
 allí fue transfigurada
 la qual Dios Enmanuel
 con la misma muerte del
 la hizo ser adornada.
 Fulgor de un claro veril,
 de roigler esmaltada,
 aroyada de brasil,
 y de gotas muchas mil
 sin orden toda sembrada.

En ella como explica Darbord despliega “un luxe d’images baroques et de complications de style, qui en font une sorte de joyau oriental brillamment orné”.²²⁴

1.5. FRAY BERNARDINO DE LAREDO, UN REPRESENTANTE DE LA
 ESPIRITUALIDAD FRANCISCANA

De la orden franciscana tenemos que mencionar al sevillano fray. Bernardino de Laredo, nacido en 1482. Su figura es interesante por su doble faceta de escritor de poesía como de prosa de carácter místico, *Subida del Monte Sion* y de carácter científico, *Metaphora medicinae* y *Modus faciendi*. Pero también se pueden observar algunas concomitancias con la obra mística sanjuanista, tal como E. Orozco y C. Cuevas han analizado.

E. Orozco observó, además de la influencia entre la lírica cantada franciscana y la lírica carmelitana, otras influencias de gran interés y no suficientemente valoradas:

²²⁴ *Op. cit.*, p. 272. Para más información sobre Mosén Juan Tallante consúltese la obra del mismo autor, pp. 264-273.

No es sólo el hecho de que *Subida del Monte Carmelo* del santo carmelita obligue a pensar en la del *Monte Sion*; [...] sino que incluso en algo tan característico de la forma como quedaron compuestos los libros de éste -declarando en prosa el contenido doctrinal encerrado en unos versos- [...] Hay versillos en la *Subida del Monte Sion* que en su condensado pensamiento, conceptuosas expresiones y antítesis y, hasta alguna preferencia verbal, nos sugieren las del santo carmelita. Anotemos algunos: *¡Oh, quién me diese a saber/Quanto puedo no poder!; ¡Oh, quién lo perdiese todo, / por yr a Dios sin modo.*²²⁵

También C. Cuevas hallaba semejanza entre los aforismos laredanos y los de San Juan de la Cruz:

La semejanza estructural de los proverbios de San Juan del Cruz con los de Laredo salta a la vista, aunque con frecuencia se diferencien por el metro empleado, ya que el carmelita tiende normalmente a secuencias amplias, mientras que el franciscano se mantiene siempre fiel al molde octosilábico.²²⁶

También los aforismos de fray Bernardino guardan semejanzas con los de su hermano de orden, Francisco de Osuna, incluidos en el *Tercer Abecedario*.

Su obra poética es muy breve y está inserta en sus tratados en prosa. Sin embargo, posee esa vena culta y popular que caracteriza la obra poética de los franciscanos, como también hemos observado en los poetas fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino.

²²⁵ E. Orozco, *op. cit.*, pp.122-123. Las cursivas son del autor.

²²⁶ C Cuevas, *La prosa métrica. Teoría. Fr. Bernardino de Laredo*, Granada, Universidad de Granada, 1972, p. 326. Recogemos de este estudio todos los datos de la vida y obra de fray Bernardino de Laredo.

De toda su obra nos interesan especialmente sus romances. Pero antes de comentarlos, señalaremos algunos rasgos de su personalidad y de su formación que nos interesa destacar.

Tal y como C. Cuevas ha investigado su biografía, su formación intelectual estuvo centrada en estudios de medicina y adquirió el título de licenciado y de doctor en dicha materia. Sus estudios de medicina se completaron con otros de diferentes materias, como los de exégesis bíblica y teología. Así que cuando ingresó en los franciscanos era un hombre formado intelectualmente, y al ser estos conocedores de su formación científica, lo nombraron enfermero y boticario provincial. Ejerció en el convento como médico durante treinta años y Su fama como tal llegó hasta Juan III de Portugal y a la princesa Catalina, hermana del Emperador Carlos V.

Su formación teológica no fue muy profunda, pues nunca cita en sus escritos a Santo Tomás, ni a Scoto, ni a Occam, ni le interesaban las grandes controversias teológicas. Sin embargo su formación mística sí lo fue. Leyó a Ricardo de San Víctor, a Gerson y a Osuna; y en una segunda época de orientación afectiva, sus influencias fueron de Hugo de Balma, Harphius, el Pseudo Areopagita, como se puede observar en su obra *Subida del Monte Sion* en las ediciones de 1535 y 1538, impresas en Sevilla. A los dos años de publicar su obra murió con 58 años en 1540.

Su espiritualidad es claramente franciscana: su humildad y admiración y amor frente a la belleza y al misterio de la creación nos

hace pensar en el mismo San Francisco. De espíritu humilde, sereno, afable y de especial simpatía hizo que fuese querido por todos, incluso fue apreciado por el inquisidor general cardenal don Alonso Manrique, arzobispo de Sevilla. Fue un contemplativo, posiblemente alcanzara la experiencia mística sin llegar al estado extático.

En cuanto a su breve obra poética hay que destacar sus composiciones también de carácter culto, como quintetos y la canción petrarquista y sobre ellas ha comentado C. Cuevas:

Un poeta de tan hondas raíces populares como fray Bernardino habría de encontrar dificultades muy grandes en la confección de esta poesía tan refinada y exquisita, y tan complicada, al mismo tiempo, en lo formal. Todo ello se trasluce en su canción, que se corta al cabo tan sólo con dos estancias, como si el aliento poético faltara bruscamente.²²⁷

Pero para nuestro estudio, nos interesan, sobre todo, sus composiciones poéticas populares, como las sextillas²²⁸ y especialmente los romances. C. Cuevas ha realizado un estudio muy detallado de ambos estilos métricos. Los romances están dedicados

²²⁷ C.Cuevas, *op. cit.* p. 302.

²²⁸ *Cfr.* Fray Bernardino emplea las sextillas dobles escasamente utilizadas en su tiempo, pues se prefería la estrofa de pie quebrado. Al comentar C Cuevas esta estrofa aclara: “Una particularidad notable de este poema es su estructuración en forma de glosa [...] Fray Bernardino toma la glosa como un comentario de un texto litúrgico latino [...]. De acuerdo con lo que el género exigía, encontramos en el poema de Laredo una inspiración no espontánea, sino condicionada por el texto comentado”. *Op. . cit.* pp. 312-314.

a San José.²²⁹ Se componen de octosílabos con rima aconsonantada y alterna, sin versos sueltos, tal como se realizaba entre los poetas cultos del siglo XVI, aunque nuestro escritor mezcla algunas rimas asonantadas por esa tendencia tan marcada de este hacia lo popular y como puntualiza C. Cuevas:

El romance de Laredo aparece distribuido, ya desde las primeras ediciones de sus libros, en cuartetos de dos rimas, evitándose la tirada simple de octosílabos asonantados. Así se sigue la tendencia castellana desde el siglo XV, a distribuir el romance en cuartetos asonantados o consonantados.²³⁰

Y continúa explicando cómo el poeta señala la base musical de estas composiciones

El origen musical de esta distribución del verso del romance es sobradamente conocido. En un principio, la frase musical con que se cantaba el romance abarcaba solo las dieciséis notas, por lo que la forma normal era la octonaria. Sin embargo, según Menéndez Pidal “esta simplicidad popular no agradaba a los compositores músicos, que preferían una frase musical de mayor desarrollo, comprensiva de treinta y dos sílabas en el verso grave o treinta en el verso agudo. Pero al componerse la cuarteta de treinta y dos sílabas, la estructuración en esta forma métrica era inevitable [...]. La existencia, por otra parte, de melodías de romance conocidas por todos, inducía a muchos poetas a adoptar el esquema tetramétrico para los suyos propios, adaptándolos a las músicas ya conocidas [...]. Sin embargo, esta distribución tenía exclusiva finalidad musical, sin

²²⁹ Están incluidos en el Apéndice II.

²³⁰ C. Cuevas, *op. cit.*, p. 317.

que el romance quedara partido en estrofas, lo que iría contra su propia esencia.²³¹

El mismo Laredo nos indica al comienzo de cada romance cuál es el tono con que se han de cantar, como ya hemos visto que hacían otros poetas contemporáneos:

“Romance / al glorioso e admirable / patriarcha sant joseph. / Cantase al tono / Gente va muy suficiente, / a hecho determinado, / a talar liberalmente / a Granada lo sembrado”.

Y el segundo:

“Otro romance al mismo / admirable sant joseph / patriarcha sacratísimo. / Cantase al tono: / Ya se salen de Ximena”.

Con ello se demostraba que, no solo las letras de las glosas, villancicos y romances se transformaban a lo divino, sino que también se aprovechó la música de otras composiciones populares profanas muy conocidas por todos. Al igual que fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino, su obra poética es de inspiración culta, pero con formas populares, y no sólo por la métrica utilizada, como hemos señalado, sino por la expresión afectiva y espontánea como diminutivos, “A Dios hecho parvulito”, “ternezito”, “poquito”, “chiquito”; comparaciones coloquiales de carácter popular, “como trigo entre zizaña”, “mas sutil es este rito / que sutil tela de araña”. Veamos la composición:

A Dios hecho parvulito

²³¹ *Ibid.*, pp. 318-319.

et la virgen la acompaña,
 huyendo del rey maldito
 Herodes y de su saña...
 Por siete años y un poquito
 como trigo entre zizaña.
 En vuestra entrada chiquito
 Lucifer tomo gran saña.

Son expresiones y léxico que recuerdan a otro gran poeta medieval, Berceo y también a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz.²³² Los tres escritores franciscanos: fray Íñigo de Mendoza, fray Ambrosio Montesino y fray Bernardino de Laredo, ejemplos de popularismo y de cultismo en sus composiciones, nos parecen un claro precedente de la obra poética de San Juan de la Cruz y una constante de la literatura española.

1.6. POETAS Y CACIONEROS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI. DEL
CANCIONERO ESPIRITUAL DE 1549 A JORGE DE MONTEMAYOR. EL
GARCILASO A LO DIVINO DE SEBASTIÁN DE CÓRDOBA

Durante este período mencionado y, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XVI, surgió una intensificación de la lírica religiosa, ya como transformación de lo humano a lo divino, *contrafacta*, ya como poesía de creación propia de cada autor. Fue todo un ambiente de efervescencia religiosa que impregnó cada acto, cada momento de la vida de los creyentes de este siglo como consecuencia inmediata de la fuerza contrarreformista nacida y alimentada en el Concilio de Trento y que influirá, pues, en la creación literaria, no solo se creó a lo divino en poesía sino en otros

²³² C. Cuevas, *op. cit.*, pp. 283-292

géneros, como la novela de caballería, pastoril, en el teatro, y en todas las artes.

D. Alonso²³³ situó el núcleo de intensificación hacia 1580, de 1570 a 1590, coincidiendo con el reinado de Felipe II, con la madurez de Santa Teresa —muere en 1582— y con la producción ascética de fray Luis de León y la obra mística-literaria de San Juan de la Cruz. A su vez consideró que los hitos más importantes en la producción literaria religiosa se produjeron en las siguientes autores y obras: *El Cancionero espiritual*, anónimo de 1549; la obra poética de Cabrera —añadimos nosotros— de 1555 de López de Úbeda con su *Cancionero de la doctrina Cristiana*, impreso en 1579 y *Vergel de flores divinas*, 1582. En ese mismo año se publicaron las obras de Gregorio Silvestre que glosó a lo divino.

*El Cancionero espiritual*²³⁴ fue publicado en Valladolid en 1549, contiene una colección de poesías devotas compuestas por un religioso anónimo, perteneciente a la orden de los Jerónimos y dedicadas al obispo de Palencia, don Luis Cabeza de Vaca. Su estilo está más cercano a los poetas de cancioneros del siglo XV que al de los poetas de mediados del siglo XVI, influidos ya por una concepción poética platónica de carácter italianizante.

Los cambios métricos y estilísticos, que se reflejan en el *Cancionero*, fueron menores comparados con los efectuados por fray

²³³ D. Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971, p. 257.

²³⁴ *Cfr.* Para más información sobre *El Cancionero espiritual (1549)*, de Valladolid, véanse las Notas preliminares de la edición de B. W. Wardropper, Valencia, Castalia, 1954, pp. IX-XXXVII.

Ambrosio Montesino. Así el uso de versos octosilábicos, de pie quebrado, coplas villancicos y romances, son todos de un claro estilo popular, así como versiones a lo divino de algunas obras ajenas, como las de Jorge Manrique o Jorge de Montemayor. Sin embargo lo novedoso de este anónimo poeta fue la creación de imágenes y metáforas, así como acrósticos referidos al nombre de María o la Salve, y la glosa a cada una de las Siete Palabras verdaderamente originales, que reflejan su intuición poética. Además del tema mariano y el referido a la Pasión, trata el tema navideño en villancicos y glosas, como el de la Encarnación, tan del gusto de San Juan de la Cruz. Es una poesía, en general sencilla, pero no faltan paradojas donde lo teológico y la ternura espiritual se aúnan de manera fluida y poética:

Una Virgen le parió,
de quien Él es hijo y Padre,
y ella del es hija y madre
y Él su Dios que la formó.
Huerto jamás no labrado
ni tocado
por hombre puro mortal,
tan texido y tan cerrado
que sólo fue reseruado
al obrero divinal.

Los *contrafacta* o versiones a lo divino que se encuentran en el *Cancionero espiritual* son nueve y destacan, entre otros los siguientes:

1º “Romance a Nuestra Señora, contrahecho a Emperatrices y reynas, a los dolores que la Virgen padesció”, que comienza “Emperatriz y Señora...

2º “Villancico antiguo: Secarome mis pesares. Este está buelto a lo espritual y glosado, según abaxo parece”. Primer verso “Secaronme mis maldades”, *etc.*²³⁵

Darbord destaca el virtuosismo conceptista en la creación de opuestos, muy cercano a nuestros poetas carmelitas: “muerto en vida me dejaron”. También cita las estrofas dialogadas, donde aparecen personajes alegóricos y las acerca al género dramático del auto: “Combate del coraçon en que se introduze seys capitanes...ansia, tristeza, cuidado...” Villancicos de temas navideños tiernos y emotivos que recuerdan algunas composiciones de fray Ambrosio Montesino.²³⁶

También el investigador señala como singular composición poética, “Obra intitulada ansia de amor de Dios”, donde el poeta se lamenta de tener su alma prisionera y encadenada a la vida corporal, lugar de exilio y penitencia, y el deseo del alma de ascender hasta Dios, que posee reminiscencias platónicas y recuerdan algunos versos de fray Luis de León:

Ay mi dios y quam penosa
me es la vida y quam amarga
ningún bien en mi reposa
porque tu vista gloriosa
se me alarga...
Dios mio quam dilatado
es el mi triste destierro...
Desalase el coraçon
por volar y ser librado
de su misera prisió

²³⁵ En el Apéndice II transcribimos este villancico.

²³⁶ M. Darbord, *op. cit.*, p.294.

y ser ante tu visión
presentado.

Y esta otra que refleja aun la idea medieval manriqueña, pero se entrevé ya el platonismo de fray Luis de León:

Ó quam dichosa es el alma
que de la cárcel dolosa
despedida
gozando ya de su palma
en esta ciudad gloriosa
ha manida....
Vee sin alguna querella
ni rezelo ni pasiones
mas muy leda
bolverse de baxo della
las grandes revoluciones
desta rueda.
Vee las bueltas y baivenes
los combates y mudanças
muy segura
a toda su voluntad
los trabajos ya tornados
en reposo
goze de la suavidad
de los dulces abrazados
de su esposo.

También aparecen otras composiciones que recuerdan imágenes y conceptos que aparecen en la lírica carmelitana de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz:

No quiere cortar la tela
a quien muere por morir
y allí mata la candela
donde vee que mas consuela
el vivir...
Mas fortuna mes tan fiera
que vivo porque no muera,
mi congoja...

También destaca una remembranza del *Cántico* sanjuanista, cuando el alma pregunta a las criaturas si han visto al Amado pasar, por supuesto que no llega al intenso lirismo de las estrofas sanjuanistas, pero estos versos reflejan los mismos sentimientos:

Buscando por conjeturas
y preguntas a tus criaturas
dónde habitas:
no sabemos,
dizen ellas ni podemos
dar noticias de tu Dios,
salvo que solo entendemos
queste que no conocemos
hizo a nos...

Tal y como concluye Darbord:

Il demeure que le *Cancionero* de Valladolid, tout imprégné qu'il soit de ses devanciers, ouvre une timide perspective vers des horizons nouveaux et, sur des airs anciens, il se parfois trouver l'inspiration de la grande ode chrétienne.²³⁷

También habría que señalar dos poetas de esta época Cristóbal de Castillejo y Sebastián de Horozco. El primero nació en Ciudad Rodrigo entre 1480 y 1490 y murió en Viena en 1550. Una de sus obras fue *Obras morales y de devoción*. Había estado en la corte de Fernando el Católico, más adelante en el monasterio cisterciense de Valdeiglesias y, finalmente, acabó sus días en Austria, en donde vivió hasta su muerte. Se le reconoce como un poeta que está más

²³⁷. M. Darbord, *op cit.*, p. 301.

cercano de los *Cancioneros* del siglo XV, que de los del siglo XVI, como reconoce M. Darbord.²³⁸

Su composición, *Obras de devoción* comienza con un poema de los “Gozos de Nuestra Señora”, y siguen bajo el título de los “Profetas”, composiciones dedicadas a Isaías, Jeremías, Daniel...y otros himnos a la Virgen. Pero quizás, según Darbord lo más destacable de sus composiciones sea la leyenda de la Cruz, que sigue el simbolismo medieval del *Lignum vitae*. Citamos una estrofa de esta composición:

Que la Cruz del rey divino
de cuatro maderos es:
en oliva está los pies,
el mástil de cedro fino,
y el título de cipres;
los brazos de palma fueron,
de las manos se clavaron;
los que en la cruz entendieron,
cruz de gloria la hicieron,
cruz de pena la pensaron.

Estos versos tal vez recuerden, someramente, la glosa de “El pastorcico” de San Juan de la Cruz, como árbol delicado, donde se encumbra el rey divino. El final del poema es la visión de Constantino: *in hoc signus vinces* y la peregrinación de su madre a Jerusalén y como señala Darbord:

Là encore Castillejo n’a fait que résumer le texte écrit par Jacques de Voragine. Quel prix ajoutait-il à cette pieuse histoire? Il semble bien qu’il n’ait été incité à l’écrire que par la curiosité du conteur et

²³⁸ *Idem*, p. 287.

pourtant il a su la faire surgir en plain XVI siècle avec les naïves couleurs que le Moyen Age lui avait données.²³⁹

También Sebastián de Horozco, padre del lexicógrafo Sebastián de Covarrubias,²⁴⁰ ocupa un lugar dentro de la poesía *contrafacta* de obras líricas profanas que, como indicó W. Wardropper,²⁴¹ están llenas de la gracia y sencillez de la lírica popular. Escribió doce villancicos de tema navideño, dos dedicados a la Eucaristía, uno sobre San Juan Bautista y otro sobre San Pedro. El resto de su obra se encuadra dentro del teatro litúrgico, como sus obras *Representación de la historia del capítulo nono de San Juan* y *La representación de la parábola de San Mateo*, que se representó en Toledo en 1548. Citamos una breve composición del ciclo navideño, donde se refleja la espera de la humanidad de la venida del Mesías, basada en este cantar popular:

Lo que demanda
el romero, madre,
lo que demanda
no se lo dan.

El villancico de Sebastián de Horozco dice así:

Lo que demanda
el primero padre
ya se lo dan.
Cinco millones
de años avía
qu'en cuita y pesares
el hombre vivía

²³⁹ *Op. cit.*, pp. 291.

²⁴⁰ *Cfr.* M. Darbord, *op. cit.*, 291- 301.

²⁴¹ M. Darbord, *op. cit.*, p. 291, nota 2.

remedio pedía
la culpa de Adán.

Otro dedicado a la Eucaristía, basado en el estribillo popular:

Di, pastor, ¿quieres te casar?
Más querría pan.

Mientras que la composición de Horozco lo expresa de esta forma:

Di, hombre, ¿quieres te salvar
con aqueste pan?
No es maná que comieron...
Lo que deste pan comieren
y en buen estado murieren
y a ser juzgados vinieren
con Dios resucitarán

Horozco con una obra lírica tan reducida no exenta de gracia y de lirismo popular, pasó a la historia de la lírica religiosa de este tiempo gracias a una publicación de su *Cancionero* que los Bibliófilos andaluces publicaron en 1874.²⁴²

Otros poetas de tema moral, didáctico y religioso de la época de Carlos V son Francisco de Castilla y Alvar Gómez de Ciudad Real, Ramírez Pagán y Gregorio Silvestre. M. Bataillon comenta sobre la obra literaria de Alvar Gómez de Ciudad Real (1488-1538) en el contexto de la poesía religiosa de la época de Carlos V:

Sin embargo, en lo más fuerte del movimiento erasmista en Castilla, no se ve surgir en Castilla sino un solo humanista devoto, Alvar Gómez de Ciudad Real, el cual, queriendo justificar el título Virgilio cristiano con que lo había honrado Nebrija a propósito de su

²⁴² Cfr. M. Darbord, *op.cit.*, pp. 291-293.

Thalichristia, se afana en poner en versos latinos las *Epístolas* de san Pablo, los *Proverbios* y los siete *Salmos* penitenciales. [...]. Su *Teológica descripción de los misterios sagrados*, dividida en doce cantos [...], es una rapsodia tan poco inspirada como sus poemas religiosos en latín.²⁴³

Sin embargo, M. Darbord discrepa de esta opinión, pues además de considerarlo un excelente “humanista de corte”, formado por Nebrija, valora muy positivamente su poesía en lengua castellana. De ella destaca la *Teológica descripción de los misterios sagrados*, y la considera una obra reveladora de un espíritu nuevo en la poesía devota.

Su estilo refleja la influencia de Juan de Mena y sus fuentes alcanzan hasta veinte autores, Aristóteles y Platón, entre los paganos y de la Patrística: Orígenes, San Ambrosio, San Agustín, san Jerónimo, San Bernardo, Boecio y Santo Tomás.

Los cinco primeros cantos tratan de la Trinidad, de la creación de los ángeles, la creación de mundo y del hombre y los siguientes cantos se refieren a la Encarnación y a la Redención. Estos temas religiosos son los mismos que los de los romances sanjuanistas, sin embargo el tratamiento y técnica reflejada es muy distinta a la retórica del poeta místico. La composición titulada “La conversión de la Magdalena” está descrita como las moralidades medievales, como una especie de combate entre el alma y el cuerpo. Los dos últimos cantos podrían estar enmarcados en los ciclos de la Pasión y de la Resurrección, destacando la alegoría de la Cruz, como *lignum*

²⁴³ M. Bataillon, *op. cit.*, p. 607.

vitae. Resulta interesante esta parte porque se trata de un precedente de poesía a lo divino que Sebastián de Córdoba compuso sobre la figura del pastorcico y que San Juan de la Cruz recreó y tal señala M. Darbord:

se retrouve avec tant de grâce mystérieuse dans le petit berger de saint Jean de la Croix (“un pastorcico solo está penado...”), dont la modeste figure s’agrandit brusquement sur l’arbre allégorique aux dimensions de la Divine Victime.²⁴⁴

En un prado verde su cuerpo acostado
con un paño blanco sus ojos cubiertos
los pies extendidos los brazos abiertos
las alas cogidas el arco aflojado
traye dos saetas muy juntas al lado...²⁴⁵

Los tres poetas citados coinciden en respetar la forma métrica el poema, pero sí transformaron la esencia, ya que es el amor de la Redención el que se manifiesta en las tres composiciones.

Sin lugar a dudas, de todos estos poetas la figura más transcendente es la de Jorge de Montemayor (1520-1561). Nacido en una población cercana a Coímbra, Montemor-o-Velho, de orígenes poco claros, parece que fue hijo bastardo o judío. Para algunos perteneció a la familia Pava e Pina y su madre fue una cantante judeo-española. Otros defienden una teoría más certera y consideran que su padre fue platero, oficio este ligado a los conversos. Jorge de Montemayor fue músico de profesión. Su vida estuvo ligada en sus comienzos a la corte portuguesa, pero la mayor

²⁴⁴ *Cfr.* Para más información véase M. Darbord, *op.cit.* pp. 319-331.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 331.

parte transcurrió en la corte castellana en torno a la familia de Felipe II. Murió en el Piamonte, después de haber participado también en las guerras de Flandes, junto a Felipe II.

Como escritor fue conocido por su novela pastoril *Los siete libros de Diana*. También en prosa escribió varias obras de tema moral y religioso, aunque a nosotros nos interesa como poeta de tema religioso y, fundamentalmente, por haber sentido la grave música de los salmos y de haberlos escrito en castellano, en versos endecasílabos, así entre otros el Salmo 136 *Super flumina Babilonis*, que comentaremos en otro capítulo de este trabajo.

Su *Cancionero* fue publicado en 1554 en Amberes y está dividida en dos partes: la primera de tema profano y la segunda de carácter religioso. Hubo una segunda edición en 1558 también en Amberes, en que se suprimieron muchas composiciones de la primera. Posteriormente, fue incluida en el Índice de Valdés.

En la primera publicación del *Cancionero* aparecían coplas y villancicos que desaparecieron en la segunda versión, como tampoco aparecen ni la *Epístola a Diego Hurtado de Mendoza* ni la exposición del *Pater Noster*, así como los autos. Sin embargo, en la edición de 1558 de Amberes (Juan Latio, impresor) aparecen *Missus est angelus*, la paráfrasis del Salmo 136 *Super flumina Babilonis* y los sonetos espirituales. J. B. de Avalle-Arce comenta que no era difícil en aquellos momentos que la Inquisición tuviera sus recelos con aquellas obras de tema religioso que rozaran el aspecto doctrinal. Así la primera edición se incluyó en el *Catalogus librorum qui*

prohibentur mandato illustrissimi et reverendi D. Fernandi Valdes (1559). Avalle-Arce, en la introducción a su obra poética, resume la situación de su obra ante la Inquisición:

La lectura de estos versos explica la inquietud inquisitorial, porque se patentizan allí influencias erasmistas, con algunos ribetes de *iluminismo* y la meditada lectura de Savonarola, el problemático reformador florentino, se hace evidente en la glosa del salmo *Miserere mei Deus* y del *Pater noster*.²⁴⁶

De la primera parte publicada del *Cancionero* hay que destacar las dieciocho coplas dedicadas a la Virgen, el poema dedicado a la Pasión con ciertas semejanzas a la Piedad de fray Ambrosio Montesino y las glosas a las *Coplas* de Jorge Manrique.

De sus salmos sobresalen su “Exposición moral del salmo LXXXVI”, la “Exposición del *Miserere*” y *Super flumina Babylonis*, del que hablaremos ampliamente en el capítulo dedicado al romance sanjuanista del mismo nombre. Finalmente otra obra de gran importancia es la paráfrasis del *Pater Noster*, con una gran influencia de Savonarola, las tres homilías en endecasílabos y los sonetos espirituales, sin olvidar la traducción de *Los cantos de amor* (1560) de Ausias March, pues su obra poética profana tiene una gran influencia de la lírica cortesana

M. Darbord considera a Jorge de Montemayor como uno de los creadores más importante de los sonetos espirituales. Compuso

²⁴⁶ J. B. de Avalle Arce, “Introducción”, en *Jorge de Montemayor. Poesía completa.*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, p. XI.

diez y fueron publicados en la edición de su *Cancionero* de 1558. Sus temas son la devoción de la Cruz, diálogos del alma con Dios, la exaltación de la Eucaristía, los dedicados a los tres Reyes Magos y los penitenciales. Estos últimos lo acercan a los sonetos espirituales de Lope de Vega. El soneto como forma poética tiene su origen en el tema amoroso, sin embargo, como sugiere M. Darbord:

Mais la poésie de Montemayor peut atteindre une réelle beauté dans cette forme exigeante, qui laisse peu place aux débordements lyriques [...]. Il s'agit vraiment d'une effusion de l'âme, qui tend à s'arracher aux fragiles vanités, pour répondre à la l'appel d'en-haut.²⁴⁷

Y, al hilo de ello, citamos un soneto a modo de ejemplo:

Levántese mi alma, a imaginarte
 olvídense de sí mi sentimiento:
 un no sé que me aflige, y no lo siento,
 si no es quando este cuerpo dexo aparte.
 Sin tí mi buen Iesu yo no soy parte
 para huyr de mí, quel pensamiento
 a quien tu mano suelta y queda esento
 de todo punto olvida el contemplarte.
 Por tí e de subir allá en tu cielo
 por mí jamás de mí quise hazer cuenta
 tu braço hizo virtud, librando el hombre:
 Por tí se renovo y es algo el suelo,
 abysmo, tierra, y cielo se sustenta
 por tí: pues que se inclina ante tu nombre.²⁴⁸

Otro poeta que compuso “a lo divino” fue Sebastián de Córdoba, cuya importancia consistió en haber influido en San Juan

²⁴⁷ *Op., cit.*, p. 421. Para más información sobre su obra religiosa poética y prosística, véase M. Darbord, *op. cit.* pp. 333-435.

²⁴⁸ Respetamos la grafía de la transcripción tal como aparece en M. Darbord, *op. cit.*, p. 423.

de la Cruz para la creación de algunas de sus obras. Nació en Úbeda hacia 1545. Fue un poeta que siguió la moda de los *contrafacta* y se atrevió a sacralizar la obra poética de Garcilaso de la Vega en *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias christianas y religiosas*, que se imprimió en Granada en 1575. Glen R. Gale conjetura que pudieron gozar de un cierto éxito, ya que se vuelven a editar en Zaragoza en 1577. También parece ser que compuso “a lo divino” los *Diálogos de amor* de León Hebreo, aunque, —según G. R. Gale—, no se conserva ningún manuscrito ni edición de la obra.

El propio autor expone claramente cuál fue la finalidad de su obra en la “Dedicatoria a don Diego de Covarrubias, Obispo de Segovia, Presidente del Consejo Real”:

y aviendo leydo diversas escripturas assi en nuestra lengua castellana como en la italiana, vine a leer las obras de Juan Boscán y de Garcilasso de la Vega, que compusieron en versos y ritmos diferentes, las quales andan juntas en un volumen, y entendí que aunque son ingeniosas y de altísimos conceptos en su modo, son tan profanas y amorosas que son dañosas y noscivas mayormente para los mancebos y mugeres sin esperiencia. Púseme a trasladarlas y convertirlas por los mismos ritmos y consonantes en sentencias más provechosas para el ánima.²⁴⁹

Y en la “Epístola prohemial a los lectores”:

Y así considerando yo esta tan justa obligación y aviendo ya pasado, como dizen, en flores gran parte de mi vida, vine a leer las

²⁴⁹ Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, G. R. Gale, (ed.), Madrid, Castalia, 1971, p. 83.

obras de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, tan celebradas en nuestros tiempos, y parecióronme tan bien que, enamorado de su alto y suave estilo, vine a pensar si en devoción podrían sonar tan dulces. Y aunque conocí para esto que sólo sus auctores lo pudieran hazer con sus altos ingenios, comencé casi burlando algunos sonetos y canciones [...]. Yo, aunque temeroso, pareciéndome peso de más que mis hombros, con hartos trabajos y vigiliass é llegado donde nunca pensé [...] mi buen intento fue trocar en la misma medida y orden y consonantes las sentencias amorosas y seglares en otras de más sano y provechos de amor.²⁵⁰

Como agrega G. R. Gale la importancia histórica de “Garcilaso a lo divino” de Córdoba es la de haber servido de enlace textual y de fuente de inspiración para San Juan de la Cruz entre los versos profanos garcilasistas y los religiosos de Córdoba: “El ambiente pastoral de Garcilaso, cristianizado primero por Córdoba, se convertiría más tarde en ‘poesía mística divina’, gracias al arte de San Juan”.²⁵¹

La destreza de Sebastián de Córdoba, según el análisis de G.R. Gale, consistió en la “artesanía diestra” de cambiar sólo lo estrictamente necesario para transformar lo amoroso y profano en religioso.

De hecho, artículos más recientes han insistido en este tipo de análisis: demostrar las escasísimas transformaciones que realiza Córdoba en su “Garcilaso a lo divino”. Así M^a J. Martínez López

²⁵⁰ *Idem*, p.84.

²⁵¹ *Idem*, p. 17.

observa algunas de las técnicas de Córdoba, que consistían en mantener el primer verso de los sonetos que iba a transformar, a fin de que el lector inmediatamente pudiera identificar al poema y al poeta original. El resultado de este análisis ha sido que de diecinueve sonetos que aparecen en la edición de Gale, catorce mantienen el mismo verso original, solo trastocando una sola palabra, así el soneto X:

Garcilaso: “¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!”
Córdoba: “¡Oh dulces prendas por mi bien tornadas!”.

En el soneto VIII:

Garcilaso: “De aquella vista pura y excelente”
Córdoba: “De aquella ostia biva y excelente”

Como afirma la investigadora, los poemas del ubetense ganan en didactismo y pierden en lirismo.²⁵²

También D. Caro Bragado, al analizar veintiocho sonetos de Córdoba, llega a la conclusión de que uno de cada tres versos de Córdoba no son propios sino de Garcilaso. En cuanto a las palabras-rima, de trescientas noventa y dos, coinciden con los sonetos garcilasianos en doscientos veintitrés; es más, en el soneto V coinciden las palabras-rima del ubetense con el soneto garcilasiano. Las palabras rima elegidas por Córdoba pertenecen al género lírico del amor cortés: *ausente, daño, desdén, deseo, desventura, dolor endurecido, esperanza, frío, locura, llorar, morir, perder, querer, sentir, suspirar, triste*. Así pues, como asevera D. Caro:

²⁵² M^a J. Martínez López, “Garcilaso a lo divino: de la letra a la idea”, *Criticón*, 74 (1998), pp. 31-42, <http://cvc/Cervantes.es/litatura/criticon>. Consultado 9-08-2014.

Algunas de las palabras-rima que la tradición amorosa-cortés había impuesto a la hora de tratar del amor, son insertadas literalmente por un autor que dice componer un texto devoto de adoración a Dios ²⁵³

Sugiere, pues, que la preferencia de Córdoba por Garcilaso no fue fortuita, por una parte, era un poeta de enorme prestigio literario y, por otra, los poetas de lírica cortesana

habían establecido en sus versos un tono elevado a la hora de tratar de la dama y de su propio sentimiento, tono que más recordaba la fe cristiana que la relación entre un hombre y una mujer, porque era expresado en términos religiosos, y no en humanos. ²⁵⁴

Esto hizo posible que los poetas de tema religioso eligieran la lírica del amor cortés, para conseguir la finalidad de alejar a sus lectores de obras *desbonestas* y atraerlos a temas devotos, ya que en esencia ambos lenguajes, aparentemente irreconciliables como es el erótico y el espiritual, poseen léxico y estilo comunes. Como concluye Caro Bragado fue posible porque

el amor cortés y las bases de este modo poético, que cantaba a la dama como una nueva diosa y convertía al enamorado escritor en su fiel devoto, de forma que al final el amor entre hombres era expresado con valores y actitudes más propias del alma que del cuerpo, enriqueciéndose y complementándose, precisamente, por esta dualidad teóricamente irreconciliable. ²⁵⁵

²⁵³ D. Caro Bragado, “Sebastián de Córdoba, Garcilaso a lo divino, Garcilaso sacroprofano”, *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 2009, vol. 27. pp. 166-167. [<http://revistas.ucm.es/index.php/DIC>. Consultado 11-08-2014].

²⁵⁴ D. Caro Bragado, art. cit., p. 161.

²⁵⁵ D. Caro Bragado, art. cit. p. 168.

Por otra parte, M. Menéndez Pelayo, D. Alonso y B. W. Wardropper coinciden en la mediocridad de las composiciones de Córdoba, aunque matizan sus afirmaciones, subrayando que algunas de ellas no carecen de gracia e ingenio, y el último investigador matiza que “sabía manejar el soneto con cierta destreza”.²⁵⁶ No obstante, como arguye G. R. Gale, los *contrafacta* hay que valorarlos en su contexto cultural y religioso, es decir, en su finalidad didáctica y en sus devotos receptores. En definitiva, el *contrafactor* buscaba el *utile dulci* horaciano. Y es desde esta perspectiva como hay que valorar la obra de Córdoba. Como concluye G. R. Gale:

Hizo una representación sagrada de un objeto secular, reflejando la misma belleza pastoral, [...] y recordando el mismo elegante verso, la simetría y armonía de la forma y el contenido.²⁵⁷

1.7. CRISTÓBAL CABRERA Y JUAN LÓPEZ DE ÚBEDA, COETÁNEOS DE SAN JUAN DE LA CRUZ. COINCIDENCIAS LÍRICAS Y TEMÁTICAS EN SUS OBRAS

Uno de los poetas que se hace indispensable destacar es Juan López de Úbeda²⁵⁸ por varios motivos: por su obra poética, como recopilador de poesía religiosa de su tiempo, como coetáneo de San Juan de la Cruz y por estar muy relacionado con el convento Carmelita de la Concepción de Alcalá de Henares. Este dato se

²⁵⁶ *Apud* G. R. Gale, *op. cit.*, p. 22.

²⁵⁷ *Idem*, p. 28.

²⁵⁸ Todos los datos que ofrecemos sobre vida y obra de J. López de Úbeda proceden de A. Rodríguez-Moñino, (ed.), “Introducción”, en *Cancionero General de la Doctrina Cristiana hecho por Juan López de Úbeda* (1579, 1585, 1586), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1952, pp. 9-19.

desprende en la Carta Dedicatoria al Licenciado López de Salas, vicario general de la Corte, mecenas de López de Úbeda:

Assí mesmo considerando las buenas obras pías, que hizo al monasterio de las monjas de la Concepción descalça Carmelitas desta villa de Alcalá de Henares como las favorecio y ayudo desde su principio y origen, con muchas y muy grandes limosnas, assi espirituales como temporales [...]. Es de notar, que después que se fundó esta casa, que ha veynte y tantos años, con vivir con gran aspereza de vida andando descalzas, vestidas de sayal, no comiendo carne, y haziendo otras muchas y grandes penitencias, no ha muerto ninguna desde su primera fundación.²⁵⁹

Muchas de sus composiciones fueron transcritas en el *Libro de Romances y coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1609)*. Se conocen pocos datos de su vida, sólo las fechas exactas se corresponden con las de la edición de algunos de sus libros. Fue natural de Toledo y fundador del Seminario de Niños de la Doctrina Cristiana de Alcalá de Henares, cuya misión era la de sustentar material y espiritualmente a treinta niños. Posiblemente el Seminario subsistiría gracias a la caridad y para adquirir algunos recursos, parece ser que López de Úbeda compiló una serie de textos poéticos religiosos para obtener fondos a través de su venta. En el “Prólogo” de la edición de 1586, López de Úbeda manifiesta, además de la finalidad didáctica de la obra, la material:

²⁵⁹Rodríguez- Moñino, *op. cit.*, vol. I, pp.180-181.

y la gran necesidad que la casa destes niños tiene de alguna cosa de provecho para su sustento por no tener ninguna renta la casa, donde sustentan de ordinario treynta niños: los cuales son doctrinados con gran cuydado.²⁶⁰

Y en la edición de 1586, en la Carta del autor al licenciado López de Salas, vicario general en la Corte de Madrid, a quien dedica la obra y elogia su caridad, tanto con las Carmelitas Descalzas del Convento de la Encarnación de Alcalá de Henares, como con el Seminario de Niños de la Doctrina Cristiana, comenta de nuevo la finalidad de su obra:

Y, no obstante, Ilustre señor, que esta obra, ya que por la materia y sujeto de que trata merezca mucho por ser Cancionero de doctrina cristiana, coplas del nacimiento de nuestro señor Iesu Christo y de Corpus Christi, y de nuestra señora y de los Apóstoles, y de santos con una silua de cosas varias, bueltas de lo humano a lo diuino [...], que muchos se ayan aprovechado, desprendiendo en la doctrina Cristiana, y cantando cantares santos y buenos, por auer como ay coplas bueltas de lo humano a lo diuino.²⁶¹

El volumen más antiguo que se conserva es el *Cancionero general de la doctrina cristiana* de 1579.²⁶² El mismo López de Úbeda hacía referencia a una obra anterior que no se conserva y,

²⁶⁰ Rodríguez- Moñino, *op. cit.*, vol. I, p. 77.

²⁶¹ *Idem*, p. 180.

²⁶² *Cfr.* Rodríguez-Moñino incluye estas palabras del autor: "imprimiéronse en un año ocho veces, a mil quinientos, en casa de Ioan Íñiguez de Lequerica. ". Según Juan Catalina García la labor de este impresor correspondió a las fechas de 1571 a 1599, en "Introducción", en *Cancionero general de...*, *op. cit.*, vol. I, p. 11, nota 3.

sorprendentemente, de la edición de 1579 se imprimieron numerosos ejemplares en corto tiempo.²⁶³

El contenido del *Cancionero* se puede dividir en seis grandes apartados. El primero se compone de cuarenta y ocho poemas referentes a la Natividad de Jesucristo; el segundo de treinta poemas, cuyo tema es alabanzas al Santísimo Sacramento; el tercero, veintiún poemas referidos a la Circuncisión; el cuarto de dieciséis referidos a la Virgen María; el quinto lo componen setenta y cinco composiciones de temas varios, como loores de santos; la sexta parte cierra el volumen con tres obras teatrales: la primera es *Comedia de San Alexo agora traducida, de un libro de prosa suyo, en diversidad y variedad de verso castellano* y a continuación cita su nombre y el de un coautor, Cornejo de Rojas; otra obra es la titulada *Comedia de virtudes contra los vicios* y, finalmente, *Auto de la Esposa en los Cantares*. Sigue una traducción en verso de San Buenaventura para concluir con dos coloquios entre niños sobre la educación cristiana de la infancia.

De los autores recopilados solo el autor dio el nombre de los alcalaínos: el Maestro Arce, el maestro Ximénez, el Maestro Cámara, el “poeta laureado” Marco Antonio, el Licenciado Vergara y el licenciado Ruy López de Zúñiga; de todos ellos los más conocidos fueron el poeta Marco Antonio y Ruy López. Además figuran otros poetas que no son de Alcalá de Henares: el Licenciado Braojos, el

²⁶³ Cfr. Para mayor información bibliográfica véase A. Rodríguez-Moñino, “Introducción”, en J. López de Úbeda, *Cancionero...*, *op. cit.*, pp. 9-19.

franciscano fray Pedro de Mendoza. Además aparecen cinco sonetos recopilados, cuatro de ellos del manuscrito *Flores de varia poesía* —cancionero compilado en Méjico en 1577—y uno de Gregorio Silvestre. También aparecen poemas de otros poetas de los que no cita el nombre, por lo cual es difícil saber si muchas composiciones pertenecen a él.

El *Cancionero* posee casi doscientas composiciones en metros diferentes, la mayor parte son sonetos, en concreto cincuenta y dos; también los romances son numerosos, aparecen treinta y tres, y muchos de ellos son versiones a lo divino. El propio autor incluye, —en algunas ocasiones—, en su romance el primer verso del romance anónimo del que procede: “Ángeles si al mundo ydes por mi esposa preguntad” que procede del romance “Caballero si a Francia ides...”.

Por su parte, su *Vergel de flores divinas* fue impreso por Juan Íñiguez de Lequerica y salió a la venta en 1582. El propio Úbeda consideró esta obra como definitiva, ya que aumentó las composiciones, seiscientas frente a las doscientas del *Cancionero* y también suprimió otras. Aunque López de Úbeda tenía muy claro que ya no se tendría que editar más el *Cancionero*, pues consideraba que el *Vergel* era la definitiva, se publicó una nueva edición en 1586, cuando, probablemente, el autor ya hubiera fallecido. En 1588 salió la segunda edición del *Vergel*, que reproducía fielmente la anterior. Esta edición fue realizada en Alcalá de Henares por los herederos

del impresor Juan Gracián. Durante el siglo XVII continuaron editándose parte de estas obras.²⁶⁴

En *El cancionero de la doctrina cristiana* se recoge la lira de Cristóbal Cabrera²⁶⁵ que recuerda los versos de la lira sanjuanista de “Noche oscura”, pero sin mencionar que pertenece a Cabrera.

¡Ó noche de alegría!
¡Ó noche clara, alegre, venturosa!
No noche, sino día.
En ti la dulce esposa,
en brazos de su esposo ya reposa.

Otra composición es un villancico que titula “Villancico contrahecho al que dize, Con amor y sin dinero”

Con amor y sin dinero
Jesús nace hoy en Belén.

De los villancicos dialogados destacamos uno entre Blas y Gil, cuyo estribillo dice “no le llega al çapato”, que se caracteriza por un tono lleno de gracejo y humor; por expresiones y léxico de gran afectividad y cercanía que reflejan la espontaneidad y frescura de lo popular. Seleccionamos una de las estrofas más expresivas:

Bras. Ioanico es como una sal,
gracioso, lindo, chapado.
Gil. Digóos que es como pintado
este otro zagal.
Suená música en el hato,
que dizen que a este donzel

²⁶⁴ Cfr. A. Rodríguez-Moñino (ed.), en “Introducción”, en J. López de Úbeda, *Cancionero...*, *op. cit.*, pp.9-19.

²⁶⁵ En el Apéndice II recogemos la composición completa que parece ser una recreación de otra de Cristóbal Cabrera, citada por M. Darbord. Sin embargo, Elisa Ruiz afirma que este poema que Darbord se lo atribuye a Cabrera es “espúreo”, en “Cristóbal Cabrera, ... art. cit., p. 118. No hemos podido contrastar esta opinión.

el chiquito de Isabel
aun no le llega al çapato.

Aparece otra composición referida al nacimiento que es un contrafacta de la composición de Jorge Manrique *Coplas a la muerte de su padre el Maestre don Rodrigo Manrique*. Se compone de cuatro estrofas de pie quebrado, de las cuales transcribimos la primera y la última por ser las más significativas:

Recuerde el alma dormida
avive el seso e despierte
contemplando
cómo nace el rey de la vida,
cómo se aviene a la muerte
sujetando [...]
Vuestros ojos son los ríos
que en su llanto han de lauar
mi mal vivir,
que yo con delitos míos
os hize Dios encarnar
para morir.

Otro villancico de gran belleza y perfección estilística es el que comienza:

Por tierras de Palestina
de nueve meses preñada,
caminando va la Virgen
de su esposo acompañada...

Igualmente es digno de mención un villancico, cuyo estribillo es el siguiente:

Niño Dios por quien suspiro,
no lloreis ni ayais enojos,
que soys lumbre de los ojos,
de los ojos con que os miro.

El verso “que soys lumbrre de mis ojos”, podrían recordar un verso del romance sanjuanista: “eres lumbrre de mi lumbrre” (R. II, v. 21). Destaca otra composición referida al Nacimiento, cuyos personajes son tres pastores, sus nombres son alegóricos y recuerdan, pues, a un auto sacramental, aunque el tema, efectivamente, no tiene que ver con la exaltación de la Eucaristía: *Colloquio del sancto nacimiento de nuestro señor Iesu Christo, entre tres pastores, llamados, Discreción, Ceguedad y Rudeza*. Los diálogos están escritos en sextillas de pie quebrado.

Los temas de los sonetos y de los romances se refieren a la exaltación de la Eucaristía, a la Santísima Trinidad (que reproducimos en el Apéndice III) elogios de los santos: San Francisco; los Apóstoles: San Pedro, San Felipe, Santiago; a la Anunciación, a la Oración del Huerto..., poesía de tema religioso, pero no poesía mística. En general, podemos afirmar que sus composiciones de carácter popular son las más fluidas y donde se refleja a un poeta hábil en la versificación, no exento de gracia popular, de expresión ingeniosa y fluida en los coloquios y de algunas imágenes bellamente logradas. Las composiciones métricas son variadísimas, tanto de origen popular: romances, villancicos, sextillas de pie quebrado, como culto: sonetos, liras, octavas reales...

Creemos que en los romances López de Úbeda es donde manifiesta mayor fluidez y soltura en la versificación, en las imágenes y el enfoque de los temas elegidos. De todos ellos

comentaremos el romance sobre el salmo 136 *Super flumina Babilonis*, que coincide con el de San Juan de la Cruz, en cuanto al tema y a la métrica utilizada.

Interesante es de destacar un romance a lo divino, en el cual hace nacer a Jesucristo la mañana de San Juan, que titula “Otro romance del Nacimiento, contrahecho al de la mañana de San Juan”, que comienza:

La mañana de sant Juan,
que al punto alboreaba,
gran fiesta hacen pastores
por Belén y su comarca

En el mismo romance aparece esta imagen: “vestido de carne humana” que coincide con una imagen similar en el verso 8 del romance VIII de San Juan de la Cruz: “en la cual la Trinidad / de carne al Verbo vestía”.²⁶⁶

Otro romance a lo divino muy curioso y enigmático es el que titula “Romance contrahecho, de lo humano a lo divino del razonamiento que hizo el villano del Danubio en el Senado”. Parece un romance de tema alegórico en el cual aparece el retrato físico del labrador, desgredado de larga barba, “es de casta de pecadores” que es descrito de la siguiente forma:

Viene en cuerpo, que el capote
de la gracia le han quitado

²⁶⁶ El tema de la Encarnación como revestimiento por parte del Hijo de Dios de la corpórea condición humana es un topos tradicional que se repite en la Liturgia, según explica V. García de la Concha en la “Introducción” a la edición del *Libro de Romances y Coplas del Carmelo de Valladolid (1590-1609)*, 1982, Consejo General de Castilla y León, p. XXX.

en manos tiene la pena
que le sirve de cayado

La descripción del labrador continua y, finalmente, expone al Senado la situación en que el género humano se encuentra y pide justicia “que Lucifer y su gente/ lo tienen tiranizado”, y más adelante continua:

Estragan nos los sentidos
Que vos nos aviades dado
Despojannos de la gracia
Entregan nos al pecado (...)
Vengo en nombre de los hombres
A quearme del pecado

De todo ello se puede deducir que el protagonista representa alegóricamente al ser humano que pide a un “senado celestial” que redima a la humanidad y la libere de la tiranía de Lucifer.

Finalmente, habría que comentar algunas composiciones que coinciden con rasgos estilísticos como la paradoja y recurrencias léxicas e imágenes que recuerdan algunas composiciones de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz:

Dulce redemptor mío que mi muerte venciste
con tu muerte, con poner por mi tu vida,
dando vida a la vida con tu vida,
y muerte con tu muerte a nuestra muerte.

En la muerte triunphante de la muerte,
dexándonos por ella eterna vida,
para que sea tu muerte al bueno vida
y al malo y pecador tu vida muerte...

Del “Soneto a un Crucifixo”, destacamos estos versos, cuyas imágenes y paradojas evocan algunos versos sanjuanistas: “Festina

que por verte peno y muero” (v. 2); “Camina más que el gamo muy ligero” (v.6); “Sediento como el ciervo fatigado” (v.10).

Otra composición es *Soneto primero de Sylua de muchas y varias cosas*, que recuerdan algunos versos de la *Llama*:

Esposo y Redemptor del alma mía,
 quán dulce soys, qué blando y qué gustoso,
 qué manso, qué benigno y que amoroso,
 qué lleno de consuelo y de alegría.

Por su parte, en el “Romance de la Anunciación”²⁶⁷, aparecen recurrencias léxicas y la paranomasia. Este romance aparece en la obra de C. Cabrera *Instrumento espiritual*, sin embargo, López de Úbeda tampoco en este caso menciona el nombre del autor, quizá porque sigue el criterio de anonimia tan característico de este ambiente:

Aue, dixo, Gracia plena.
 La Virgen quedó turbada
 con aquel Aue tan dulce,
 Eua en aue fue tornada

Para concluir, creemos interesante destacar una composición en tercetos encadenados, dedicada a la Magdalena de fray Pedro de Mendoza, que López de Úbeda lo incluyó en su *Cancionero*, cuyo tema está muy relacionado con los símbolos petrarquistas a lo divino y que recuerdan también los símbolos sanjuanistas de amor-llama-ciervo:

Qual suele al agua dulce el cieruo herido
 correr, por remediar la flaca vida,

²⁶⁷ Reproducimos en el Apéndice II el texto completo

assi la Magdalena a Cristo ha ydo,
 con amoroso fuego va encendida
 a mitigar su ardor que lleua ardiente
 y crece más la llama socorrida ...

Así pues, nos parece especialmente interesante López de Úbeda por la recopilación exhaustiva que recoge en su *Cancionero* y en su obra *Vergel de flores divinas* de poetas de su época y de composiciones líricas características de todo el siglo XVI. Como Cristóbal Cabrera, coincide en temas y estilo con la obra sanjuanista, pero sin llegar, sin duda alguna, a la estética sublime del santo.

Llama la atención que el autor cite el nombre de tantos poetas y nunca nombra como autor a Cabrera. Bien puede ser que en los cartapacios de los que Úbeda recopila muchos de sus poemas, no apareciera el nombre del autor, pues parte de la obra de Cabrera fue sustraída y posiblemente circulara en pliegos sueltos y en cartapacios anónimamente. López de Úbeda, en la “Epístola del auctor al lector”, explica con una analogía cuál fue la finalidad de su labor. Compara su obra de recopilación con una colmena en que las abejas son los poetas y la reina, “maestra”, en sus términos es él:

Bien entenderás por aquí lector christiano y benigno, que la abejas que han acarreado que han acreado la miel y cera, son los diversos ingenios de que está compuesto este vergel de flores divinas: la maestra soy, que con tanto trabajo, solicitud, gasto y diligencia he procurado que cera y miel, que son las cosas que a mi mano llegaban corrompidas por haber andado por tantas y diversas manos, mal escriptas y pero entendidas se pusiesen en el estado que aquí van,

(que si bien lo consideras, obras de muchos y muy graves autores, que fue menester no poco trabajo y estudio, para ponerse en estado que sin escrúpulo se pudiesen ver, para que el mundo no careciesse por falta desta diligencia de cosas tan excelentes)...²⁶⁸

De ello deducimos que muchos pliegos y cartapacios llegarían a sus manos en muy mal estado e, incluso, ilegibles, por lo cual algunas composiciones, es posible, que no apareciera el autor. En ese caso se podría entender que las composiciones de Cabrera no portaran su nombre. Es difícil, en el caso de Úbeda y en este ambiente, tachar de plagio, —tal como D. Ynduráin valoraba a López de Úbeda—, a los poetas recopiladores en los cancioneros, pues muchas composiciones circulaban anónimamente.

Por otra parte, es ineludible analizar la obra poética en castellano del sacerdote Cristóbal Cabrera por muchos motivos que a continuación exponremos, pero, además, porque su obra no está libre de polémica entre las opiniones opuestas de sus distintos investigadores. Nació en Santa Olalla de Bureba (1513-1598)²⁶⁹. La mayor parte de su obra fue escrita en latín, pero a nosotros nos interesa por las composiciones de tema religioso y transformadas a lo divino, escritas en castellano, como “instrumento espiritual”. Precisamente este es el título de su obra poética, *Instrumento espiritual* (1555) y se componía de cuatrocientos ochenta y tres folios.

²⁶⁸ A. Rodríguez-Moñino (ed.), J. López de Úbeda, *Cancionero general...*, *op. cit.* vol. I, pp. 24-25.

²⁶⁹ *Cfr.* Para un estudio pormenorizado de su vida y obra véase E. Ruiz García, “Cristóbal Cabrera, apóstol grafómano”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 12, (1977), pp. 59-142.

Su adolescencia y juventud la pasó en Méjico donde llegó siendo casi niño y allí adquirió una profunda educación humanista, gracias al franciscano Juan de Zumárraga. Años más tarde se ordenó sacerdote. En 1545 volvió a España y adquiere una canonjía en Medina de Río Seco. Desde 1561 vivió en Roma, donde falleció en 1598. Tuvo un celo casi enfermizo en conservar su obra y, de hecho, la depositó en la Biblioteca Vaticana. Curiosamente su obra fue extraída de donde fue depositada y sus poemas circularon, unos impresos y otros no y de ahí la dificultad de recopilar toda su obra y de discernir las auténticas de las atribuidas.²⁷⁰

En su obra aparecen sonetos de buena factura, y *contrafacta* de villancicos, letrillas y romances, dedicadas a la Encarnación y al Nacimiento, así como canciones y lirras italianas. Aunque se desconoce la fecha exacta, parte de estas composiciones se realizaron hacia 1555. Unas lirras de este autor, que recuerdan mucho a otras de San Juan de la Cruz, aparecieron en el *Cancionero de la doctrina cristiana* (1559) de López de Úbeda, como hemos

²⁷⁰ Cfr. E. Ruiz García realiza un estudio minucioso de las poemas que pertenecen a C. Cabrera, teniendo en cuenta la publicación realizada por Marcelo Macías en 1890 y cotejándola con los manuscritos vaticanos, sin poder utilizar otras fuentes por haberse perdido irremediamente, como los manuscritos pertenecientes a Jovellanos, depositados en la Biblioteca del Instituto de Gijón, desaparecida en la guerra civil, y algunos que quedan están en mal estado. Cree que algunos de los poemas que cita Darborb no pertenecen claramente a Cabrera. *Vid.* “Cristóbal Cabrera...”, art. cit., pp. 97-99. Existe un trabajo de grado no publicado, —al cual no hemos tenido acceso,— desafortunadamente—, cuyo título es *Cristóbal Cabrera, escritor novohispano: un apóstol grafómano entre dos mundos: antología de “Instrumento espiritual” de 1555*, (Universidad de Salamanca 2010) de J. Ángel Torres Rechy, y dirigido por Pedro Cátedra. Esta tesis quizás nos hubiera aclarado estas dudas.

mencionado. De esta manera se explica los *contrafacta* fuera también del ambiente conventual.²⁷¹ Según el parecer de M. Bataillon, a este poeta le correspondería un lugar mejor en la historia de la poesía religiosa, pues se trataba, según el historiador, de un buen escritor de sonetos espirituales.²⁷² Por su parte, M. Frenk añade también dos composiciones a lo divino de Cabrera, que pasaron al repertorio de López de Úbeda y anota como divinizaciones las siguientes:

Niño que en tan tierna edad
Tales muestras da de amor
¿Qué hará cuando mayor?²⁷³

Por otra parte, Darbord dedicó un estudio pormenorizado de la obra de Cristóbal Cabrera, basándose en una publicación de sus manuscritos en 1890.²⁷⁴ En el prólogo de su obra, Cabrera, expuso las razones por las cuales dejó de escribir en latín y escribía en castellano poemas a lo divino, como otros poetas religiosos habían realizado y explicaba que, oyendo a unos conocidos cantar unos sonetos, decidió transformarlos a lo divino, para alabar a Dios y transmitir su devoción y sin ánimo de ser publicados. Y añadía:

Y si son palabras que se puedan predicar ¿qué más me da decir la
verdad cantando que predicando a los flacos, que oyendo en sermón
se duermen y oyendo las canciones se despiertan?, especialmente si

²⁷¹ Cfr. E. Orozco, *op.cit.*, pp. 120-121.

²⁷² M. Bataillon: *Erasmus y España, op. cit.*, p. 820.

²⁷³ *Apud* J. Lara Garrido en "Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz. Anotaciones y actualización bibliográfica", en *Estudios de San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1994, p. 345.

²⁷⁴ Edición de Marcelo Macías y García, *Poetas inéditos del siglo XVI*, La Coruña, Tipografía de la Papelería de Ferrer, 1890. Esta edición es sólo una antología poética de los poemas de Cabrera. *Vid.* M. Darbord, *op. cit.*, pp. 301-310.

veo que por los cánticos espirituales que les levanta a Dios el espíritu, olvidan los cantares que les encantaban el ánimo, silbando en ellos la mala serpiente a demonios encantadores, a la manera de engañosas y perniciosas sirenas que fingen los poetas.²⁷⁵

Los sonetos, efectivamente, no están exentos de perfección y de complejidad. Algunos ya adelantan el estilo y temática de los poetas barrocos como Góngora o Quevedo:

Dulçura de mi alma mi bien sumo,
¡ó Dios de mis entrañas, amor mío!
En ti espero, mi Dios, que en ti confío,
de mí tan pecador nada presumo.

Ceniza, tierra, polvo, viento, humo,
a ti sospiros mil, Jesús, envío,
pidiéndote favor, sin fin porfío,
pues como la candela me consumo.

Mi honra , mis riquezas mis favores,
mi gloria, mi saber y mi contento,
¡tú eres, ó señor de los señores.

Pues yo no soy sin ti lo siento,
suplícote que en mí siempre mores
y no me desampares un momento.

Los temas de los sonetos están dedicados a la Natividad, los Reyes Magos, la aparición a María Magdalena... Otros son paráfrasis de los versículos de Salmos, encabezados a modo de título en latín. En otros mezcla los versículos latinos con los versos en

²⁷⁵ M. Macías y García, *Poetas religiosos inéditos del siglo XVI*, La Coruña, Tipografía de la Papelería de Ferrer, 1890, pp. 24-25.[bibliotecadigital.jcyl.es. Consultado 29-09-15].

español a modo de paráfrasis: “Dominus illuminatio mea, et salus mea, quem timebo...”.²⁷⁶

El Señor es mi luz, salud y vida,
¿a quién temeré yo con tal defensa?
¿Quién ya de mi temor o temblor piensa
Teniendo tal amparo tal guarida?

Como estrofa culta también utilizó la lira a lo divino. Es destacable el poema “Versos líricos al nacimiento”,²⁷⁷ composición que aparece en el *Cancionero general de la doctrina cristiana* de López de Úbeda en 1579, como hemos señalado anteriormente. De esta composición citamos algunas estrofas que recuerdan claramente el tema de Dios revestido de hombre y este divinizado por la Encarnación que aparece en los romances VIII y IX sanjuanistas:

A Dios tan disfrazado
del villanaje zafio revestido
al hombre tan privado
rico y ennoblecido
que su naturaleza a si la ha ceñido...

La siguiente lira que citamos refleja el estilo y temática sanjuanistas en Noche oscura:

¡Oh noche de alegría,
oh noche clara alegre venturosa!
No noche sino día,
en ti la dulce esposa
en brazo de su esposo ya reposa.

Esta lira recuerda la sanjuanista de la *Noche Oscura*:

²⁷⁶ Darbord, *op. cit.*, p. 305.

²⁷⁷ En el Apéndice II citamos la composición completa de C. Cabrera y Juan López de Úbeda.

¡Oh noche, que guiaste!
 Oh noche amable más que la alborada!
 ¡Oh noche que justaste,
 Amado con amada,
 amada en el Amado transformada!

Fue un poeta coetáneo de San Juan de la Cruz con el que guarda coincidencias muy destacables, no solo por las formas métricas empleadas como estrofas cultas como la lira la italiana y composiciones de estilo popular, como los *contrafacta* y romances, sino también por escribir paráfrasis de los *Salmos* y por la semejanza de algunas composiciones con otras de San Juan de la Cruz, como hemos mencionado anteriormente.

Por todo lo expuesto llegamos a la conclusión de que, a partir de la época de los Reyes Católicos y durante el siglo XVI, aparece una profusión de poesía de tema religioso devocional, tanto para intensificar la devoción y la formación religiosa, como para manifestar íntimos sentimientos religiosos, por la influencia de la *devotio moderna*. Pero, sin duda, lo más destacable es la forma poética con que se transmiten los temas religiosos. Por una parte, se utilizan composiciones métricas pertenecientes a la poesía culta, como el arte mayor castellano y, posteriormente, la lira, el soneto, tercetos encadenados... Pero, al mismo tiempo, también la transmisión se realiza con formas métricas populares como el romance, la glosa, el villancico, la letrilla..., en muchas composiciones creadas de temas profano y amoroso transformadas a lo divino, como los *contrafacta*, y en otros casos creadas por el propio poeta y San Juan de la Cruz

participó de estas modas literarias como se refleja en su obra poética de carácter popular.

1.8. LA LÍRICA CARMELITANA EN TIEMPO DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Como hemos señalado en los apartados anteriores, fue este el ambiente poético-religioso que se vivió dentro y fuera de las órdenes religiosas y, por supuesto, el Carmelo reformado no estuvo ajeno a esta atmósfera de poesía y canto de exaltación religiosa dentro de la poesía castellana popular y culta.

En el ambiente carmelitano masculino encontramos a un cantor a lo divino, relacionado muy especialmente con San Juan de la Cruz, se trata de su hermano Francisco de Yepes, que siendo mozo se dedicaba como actividad normal entre los jóvenes de la época a “tañer e a dançar”.²⁷⁸ Después de enviudar ingresó en la Orden del Carmelo, junto a su hermano. E. Orozco comenta: “Había, pues, en él una afición al canto de romances y coplas que, indiscutiblemente, reforzó y encauzó hacia lo divino en el Carmelo. Así surge este típico poeta a lo divino. Lo que aprendió de joven y lo que siguió escuchando —que a juzgar por lo conocido no fue poco— todo lo vertía a lo divino”.²⁷⁹ P. M^a Garrido dedica un amplio estudio biográfico a San Juan de la Cruz y a su hermano

²⁷⁸ Crisógono de Jesús dice de él: “Cuando la familia Yepes llega a Arévalo, Francisco es ya un mozo. Tiene cerca de veinte años. Bien acondicionado, apacible y alegre, alterna con los de su edad, traído y llevado en fiestas de muchachada. Sabe tañer, cantar y danzar.” *Cfr. Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid, B.A.C., vol, I, 1982, (11^a ed), p. 23.

²⁷⁹ E. Orozco, *Mística y poesía*, *op. cit.*, pp. 135 -136. Para más información consúltese de la misma obra las pp. 134-139.

Francisco de Yepes²⁸⁰. El P. José de Velasco que tuvo un contacto muy directo con Francisco de Yepes del que fue confesor, recoge muchas letrillas y canciones de este; y, aunque no todas, muchas de estas composiciones fueron romances:

Muchos cantarcillos y coplillas se dejan de poner por no cansar a los lectores y porque la poesía dellos es muy llana y sencilla. Como él no curaba de guardar reglas de buen poeta, por ser cosas que él no deprendió, sino que es lo que en la escuela del amor divino le enseñaban, así procuraba solamente declararse con nuestro Señor, a quien amaba y sabía que le entendía. Muchos romances que hizo y muchos versillos que compuso, todos van enderezados a este fin. Las coplas y cantares que algunos cantores cantaban en las iglesias o los muchachos por las calles, luego procuraba deprenderlas y las trocaba y glosaba a su propósito, y las cantaba, y con una guitarrilla que tañía daba música a su Majestad.²⁸¹

A lo que añade P. M^a Garrido:

Pero lo que se nos ha conservado son más que suficientes para que podamos considerar a Francisco de Yepes como a un buen representante de la tradición poética popular castellana, muchos de cuyos elementos pasarían a los grandes poetas cultos de aquel

²⁸⁰ P. M^a Garrido, *San Juan de la Cruz y Francisco de Yepes. En torno a la biografía de los dos hermanos*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1989. En esta obra publica las biografías de ambos hermanos que realizó el P. José de Velasco, *Vida, virtudes y muerte del venerable varón Francisco de Yepes*, y *Vida, virtudes del S. P. Fr. Juan de la Cruz, Carmelita Descalzo...* Valladolid, 1616. Esta obra del P. José de Velasco volvió a imprimirse en la misma ciudad en 1617 y en Barcelona en 1624. Es esta última edición la utilizada por P. M^a Garrido. Consúltese, además, M. Norbert-Ubarri, “Francisco de Yepes: un juglar a lo divino”, *San Juan de la Cruz*, 31, [2003], pp. 5-105 y *Francisco de Yepes. Tejedor de buratos, místico, juglar del Señor, Terciario Carmelita*, Roma, Edizioni Carmelitane, 2010.

²⁸¹ P. M^a Garrido, *San Juan de la Cruz y Francisco de Yepes*, op. cit., p. 139.

tiempo y del posterior, sin excluir al mayor de todos, el hermano del mismo Francisco de Yepes, fray. Juan de la Cruz [...] Que el Santo conociera esas coplas y cantarcillos de éste y que tal vez se las oyera cantar con su guitarrilla, no parece ponerse en duda.²⁸²

Pero, indudablemente, y como ya hemos ido adelantando, donde se desarrolló de una manera intensa la música y el canto y las composiciones líricas a lo divino, fue en los conventos carmelitas femeninos, en torno a la Santa Fundadora, creadora y estimuladora esencial de esta actividad en todos los conventos del Carmelo reformado. Como afirma E. Orozco:

Sus versos o están ligados a lo más íntimo de su vida espiritual, a sus arrebatos, arrobamientos y éxtasis, o bien se ligan a la vida de la comunidad: festividades, actos conventuales, viajes de fundaciones y visitas e, incluso, el puro goce colectivo en alguna de las recreaciones.²⁸³

E. Orozco, más adelante, añade que fueron varios los testimonios que han quedado de ese gusto y frecuencia con que Santa Teresa improvisaba coplas y romances: Juan de Ávila, su capellán, no deja de subrayar la “notable gracia que tenía en esto de componer a lo divino”, aunque más adelante aclara que

no se trata de auténtica poesía mística, sino de poesía devota y festiva destinada a mover el sentimiento religioso y a celebrar las

²⁸² *Ibid.*, pp. 139-140. Algunas composiciones están reproducidas en el Apéndice II..

²⁸³ E. Orozco, “La poesía de Santa Teresa y el ambiente espiritual carmelitano”, en *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa*, Granada, Diputación Provincial, 1987. Reeditado por J. Lara Garrido en *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco I*, Universidad de Granada, 1994, pp. 481-482.

fiestas y hechos de la vida conventual [...]. No olvidemos que, aunque sea un alma mística la que crea la poesía, sin embargo, poco de su producción poética responde plenamente al sentimiento místico propiamente dicho, como no todo en la vida y actividad del místico corresponde a una actividad contemplativa y de arrebatos espiritual [...]. No nos extraña, pues, lo vario y contrastado, y también lo desigual — y a veces vulgar— de su obra poética.²⁸⁴

En estudios posteriores, E. Orozco insiste en este ambiente de creación y cantos colectivos:

Hay desde luego, en mucha más abundancia, composiciones de la Santa en villancicos, letrillas y coplas que, por el mismo fin se compusieron, para cantarse en relación con la vida conventual, de fiestas, profesión, y toma de velo de religiosas, devociones, actos de comunidad, viajes e incluso por buscar como objeto el regocijo a sus monjas, aprovechando cualquier circunstancia [...]. Mucha de esta producción —de la Santa y de sus religiosas— era, pues, improvisación, de la que la mayor parte se perdería pronto, ya que cumplía una finalidad inmediata —a veces puramente ocasional— y vivía esencialmente dentro del convento como cantos en la tradición oral, esto es, en la memoria —con algún cambio y confusión— y sólo a veces escrita para mejor aprender los versos o por interés por coleccionar de alguna religiosa [...]. Por eso ya hace años calificamos esta producción como *poesía tradicional carmelitana*, empleando el calificativo en el sentido dado al término por Menéndez Pidal.²⁸⁵

²⁸⁴ E. Orozco, *op. cit.*, pp. 484-485.

²⁸⁵ *Op. cit.* pp. 481-482.

Siguiendo con el estudio de E. Orozco, hay que tener en cuenta para quién, para qué y el porqué de estas creaciones:

aun las de expresión más personal y elevada responde y queda totalmente dentro del ambiente conventual carmelitano como canto que seguidamente se repite colectiva y aisladamente entre las monjas y que después pasó también en algunos casos a los religiosos, quienes para adaptarlos a la expresión masculina introducen en ocasiones alguna variante.²⁸⁶

Ya conocemos las composiciones *contrafacta* de la Santa, la más famosa es el *contrafactum* de “Vivo sin vivir en mí”, que compuso después de un éxtasis provocado precisamente por otro *contrafactum* cantado por una de sus hermanas de orden: “Véante mis ojos, /dulce Jesús mío/ véante mis ojos, /muérame yo luego”.²⁸⁷

En torno a la santa se nos descubre una atmósfera de canto y creación colectiva, en muchos casos anónima, y en otros conocemos algunos nombres de gran interés para conocer el ambiente lírico que se desarrolla en torno a San Juan de la Cruz. Por ello nos parece interesante citar algunos nombres como la madre María de San José, priora del convento de Sevilla, a la que Santa Teresa llamaba con gracia la monja “letrera”. De ella afirma E. Orozco que se trata de una auténtica escritora, pues escribió en prosa el *Libro de*

²⁸⁶ *Op. cit.*, p. 444.

²⁸⁷ B.W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica...*, p. 158. En el Apéndice II reproducimos una glosa de Santa Teresa.

Recreaciones,²⁸⁸“en forma de diálogo, de claro sabor renacentista, como si recordara a fray Luis de León” y añade E. Orozco:

Su obra poética aunque breve, nos ofrece junto a metros cortos —redondillas, quintillas, coplas de pie quebrado— los ritmos italianizantes sonetos, tercetos y octava real.²⁸⁹

Muchas de sus composiciones fueron atribuidas a Santa Teresa. Escribió también una *Paráfrasis del Cantar de los Cantares*.

En este ambiente de creación poética, hubo otras carmelitas como Isabel de Jesús, hermana del Padre Jerónimo Gracián; Ana de San Bartolomé, cuya vena popular era acentuadísima, ya que en su infancia, pobre y humilde, fue pastora de ovejas y su ambiente, pues, era popular y rústico, y así sus creaciones reflejan el gracejo popular.

Por otra parte, Ana de Jesús, la fundadora del convento de Granada, también participaba en las creaciones colectivas, como afirmaba E. Orozco, en otra ocasión, “la creación personal se funde en lo colectivo”.²⁹⁰ A Ana de Jesús se le atribuye una composición en liras, publicada por el P. Ángel Custodio Vega, titulada *Liras en loor de los trabajos*, creadas especialmente para la llegada de San Juan de la Cruz al convento de Beas, el cual, al oír sólo la primera estrofa, tuvo tal impresión, que casi perdió el conocimiento. La famosa lira dice así:

²⁸⁸ Cfr. M. María de San José, C. D., *Libro de Recreaciones. Ramillete de mirra, avisos, máximas y poesías*, Burgos, Ediciones “Monte Carmelo”, 1913.

²⁸⁹ E. Orozco, “La poesía de Santa Teresa y el ambiente espiritual...”, art. cit., pp. 148-149.

²⁹⁰ *Ibid.* p. 148.

Quien no sabe de penas
 en este triste valle de dolores
 no sabe de buenas
 ni ha gustado de amores,
 pues penas es el traje de amadores...²⁹¹

El hecho de que la M. Ana de Jesús creara esta composición en liras, le hace pensar a E. Orozco que era frecuente en los conventos carmelitanos la creación de liras a lo divino antes de que se conocieran las liras del *Cántico* de San Juan de la Cruz. Sin embargo, V. García de la Concha discrepa con esta teoría y aclara:

Las pocas (liras) que aparecen en el Libro del Carmelo de Valladolid datan de fechas posteriores y presentan un carácter marcadamente culto. No me parece insignificante la distinción que, a mi juicio, estableció el propio San Juan al elegir modelos estróficos populares para sus composiciones devotas “a lo divino”, en tanto que plasmó sus poemas místicos mayores en liras o sextetos-liras.²⁹²

²⁹¹ E. Orozco, *op. cit.*, pp. 151-153. La obra de Ana de Jesús ha de verse en *Obras Completas de la beata Ana de San Bartolomé*, Julián Urkiza, (ed.) Roma, Edizioni Teresianum, 1981, pp. 697-727 y Julián Urkiza, (ed.), *Beata Ana de San Bartolomé. Obras Completas*, Monte Carmelo, 1999.

²⁹² V. García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 334-345. Opinión que vuelve a reiterar en Introducción al *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1609)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1982, p. XII. A. Blecua coincide con esta opinión: “La lira se difundió en España a través de la novela pastoril y con contenidos bucólicos ausentes en la Canción V, aunque presentes en Bernardo Tasso y sus imitadores italianos. Esta lira de tema bucólico con vertebración sintáctica más elemental, es la que llega a San Juan de la Cruz a través de fragmentos de estancias de Garcilaso (“la soledad siguiendo”) y de la novela pastoril, fácil de trasponer a lo divino. Era lógico. San Juan está componiendo un poema bucólico inspirado en el *Cantar de los Cantares* y en dos poemas amorosos, la *Noche Oscura* y la *Llama* para los que servían la tradición del Garcilaso bucólico y elegíaco, pero no el clásico de la Canción V. Fray Luis poco debe a la lira bucólica, que era la que practicaban los romancistas. En la *Ode ad florem Gnidi* descubrió, en cambio, el modelo inicial de un tipo de lírica de inspiración clásica en la forma, en la sintaxis de los contenidos, que podía parangonarse con la más selecta lírica europea horaciana y

A esta nómina de poetisas carmelitas habría que añadir los nombres de las dos hermanas María de San Alberto y Cecilia del Nacimiento, cuya educación se desarrolló en un ambiente humanista y culto.²⁹³

Es este el ambiente en que se desarrollaba no tanto la poesía escrita, sino la poesía de carácter oral, pues no hay más que ver todas las transformaciones sufridas por la glosa *Vivo sin vivir en mí*. Y es en esta atmósfera de recreación de lo popular a lo divino como podemos entender perfectamente las creaciones líricas sanjuanistas de carácter popular. Como explica E. Orozco:

San Juan de la Cruz compondría su poesía, sí, por una íntima y profunda necesidad expresiva, incluso como una inevitable consecuencia de sus experiencias místicas; pero también para ser cantada en su Orden por monjas y novicios.²⁹⁴

pindárica”. Cfr. “El entorno poético de Fray Luis de León”, en VV AA, *Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 98-99.

²⁹³ V. García de la Concha cita los estudios realizados por B. Alonso Cortés: *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1944. También José M. Díaz Cerón ha editado las *Obras Completas de Cecilia del Nacimiento*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1970. Los datos que aporta la tesis doctoral de B. Alonso Cortés son interesantes y no nos resistimos a exponerlos: “Su padre, el Bachiller Sobrino, fue Secretario de la Universidad de Valladolid desde antes de 1546 hasta 1588, y su madre, doña Cecilia de Morillas, una de las damas cultas de Castilla, que había realizado estudios de Artes y Teología [...]”. La propia María de San Alberto declara: “A nosotras las dos hermanas nos enseñó mi madre desde pequeñas la Doctrina cristiana, y a leer romance y latín, que nos hallamos sabiéndolo cuando lo deprendimos. Y otras muchas labores y música sabíamos, cuando murió, que fue a los cincuenta y un años de edad, y yo me quedé como de doce a trece, y la madre Cecilia del Nacimiento de once poco más o menos...y yo sabía tañer el clavicordio, que para tan poca edad era mucho”. *Apud* V. García de la Concha, *Libro de romances y de coplas...*, *op. cit.*, p. XV.

²⁹⁴ E. Orozco, “La poesía de santa Teresa...” art. cit., p. 164.

Los ejemplos que cita E. Orozco son muchos e interesantes: los novicios tenían la costumbre de cantar las estrofas de la *Noche oscura* en los momentos de recreo y esparcimiento e, igualmente, las monjas cantaban con frecuencia las lirás del *Cántico*.

V. García de la Concha distingue dos tipos de creación en los conventos del Carmelo y las clasifica del siguiente modo:

1º Poesías improvisadas espontáneamente en fiestas, recreaciones y con motivos diversos. Se trataba de versificaciones muy elementales, hechas casi siempre con los mismos esquemas y que tenían una vida muy efímera, sin pasar a integrarse en el acervo duradero; 2º poesías trasladadas a lo divino de un modo más o menos elaborado, con ánimo de servir a la devoción de los frailes y de las monjas y del pueblo cristiano en general. Permaneciendo válido el principio, enunciado por Orozco, de la ausencia total de conciencia de propiedad intelectual —lo que posibilita el carácter tradicional y las variantes en el decurso de retransmisión— en buena parte de estas composiciones cabe investigar la autoría. Teresa de Jesús distingue muy bien entre las canciones hechas por ella y las que son obras de alguna otra hermana.²⁹⁵

Una obra que nos parece fundamental para entender este proceso de creación de carácter tradicional, en la cual la anonimidad y la ausencia del carácter de personalidad creadora se refleja claramente, es la recopilación realizada por V. García de la Concha y Ana M^a Álvarez de la obra titulada *Libro de Romances i Coplas desta*

²⁹⁵ V. García de la Concha, “Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan De la Cruz”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVI, (1970), p. 377.

*Casa de la Concepción del Carmen de Valladolid*²⁹⁶. En esta obra se recopilan ciento treinta y dos composiciones líricas, realizadas por la Comunidad y, además, se añaden cinco copias que reproducen otros poemas, y una anotación final en prosa. Estas composiciones líricas se distribuyen temáticamente de la siguiente forma: 1º Ciclo de la Navidad; 2º poemas dedicados al Santísimo Sacramento, 3º a la Santísima Trinidad; 4º ciclo de los Santos; 5º hábitos y velos; ascética y vida religiosa y el ciclo 8º y 9º que son series complementarias.

V. García de la Concha considera que la compiladora-copista es la M. Isabel de Sacramento. Para este argumento se apoya en los trazos de la caligrafía que compara con otros documentos del Convento como el *Libro de Profesiones*²⁹⁷ y lo sitúa cronológicamente entre la última década del siglo XVI y la primera del XVII. Sobre la importancia de esta obra, afirma V. García de la Concha que

lo que aquí se nos ofrece, no es solo, ni diría principalmente, una antología de la producción lírica de algunas poetisas del Carmelo, sino la tradición poética popular previa que, recogida y cultivada en los Carmelos, la hace posible y la nutre a la par que impregna la literatura espiritual carmelitana de fresca gracia literaria. De ahí la transcendencia de este *Libro*, al que la amplitud numérica y temática, así como la conjugación de la veta popular y la culta, la convierten en la pieza más importante de la lírica conventual carmelitana hasta ahora conocida. El *Libro* viene, en fin, a sumarse a la lista de

²⁹⁶ V. García de la Concha y A. M^a Álvarez Pellitero, *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid (c.1590-1609)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1982.

²⁹⁷ Cfr. V. García de la Concha y A. M^a Álvarez Pellitero, *op. cit.*, pp. XXI-XXIX.

Cancioneros religiosos del siglo XVI con los que está ciertamente emparentado.²⁹⁸

Del ciclo de la Navidad destaca el *topos* del revestimiento divino de la condición humana que ya habíamos visto en López de Úbeda, con algunas variantes. García de la Concha cita los siguientes: el n° 30 “o bien soberano”, canta en primera mudanza:

para darle bida
a quien le ofendio
dios oi se bistio
de nuestra medida.

Y en el villancico 10 que dice:

berasle bestido /
todo d’encarnado
que dicen que biene
muy eanamorado.²⁹⁹

También de la teología paulina se toma el concepto del cuerpo de Cristo como un velo que oculta la divinidad y así aparece en esta compilación, relacionado, además, con la virginidad de María: Así en “el hijo del sumo padre”:

ase hecho por el pecado
nuestro hermano
y es el disfraz que ha tomado
de hombre umano
y por ganar por su mano /
lo perdido /

²⁹⁸ V. García de la Concha, *op. cit.*, p. XXV. En el aspecto lingüístico también la obra posee un enorme valor, puesto que la madre Isabel de Sacramento transcribe la obra “de oído”, es decir, desde su propio recuerdo o del dictado de otras monjas que la ayudan que pueden ser, según V. García de la Concha, unas treinta y ocho y todas castellanas.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. XXX.

en belen
de virgen madre
es ya nacido.

Esta misma imagen aparece en una composición de López de Úbeda de su obra *Vergel de Flores Divinas*. También en el *Libro de romances y coplas* aparece la imagen de Cristo como guerrero que ya habíamos visto en López de Úbeda, al igual que el diálogo entre pastores para temas navideños forma parte del acervo carmelitano y del poeta alcalaíno, como ya señalamos al comentar su obra.³⁰⁰

Por otra parte, aparecen breves representaciones referidas al ciclo de la Navidad, cuyo nombre genérico era *Posadas* que tenían lugar en la “noche de la calenda”. Según E. Orozco³⁰¹, San Juan de la Cruz también participaba de estos actos y representaciones en el Carmelo masculino y se dramatizaban en las galerías del claustro. Eran representaciones muy sencillas donde se procesionaba una imagen de la Virgen, a la que los hermanos carmelitas negaban posada, aunque también había composiciones más complejas. En el *Libro* destacan dos *Festecitas del Nacimiento* escritas por la M. María de San Alberto y son dos autos al estilo de Lucas Fernández o Juan del Encina.³⁰²

Las composiciones de temas eucarísticos y hagiográficos son menos espontáneas y están escritas en metros cultos como el terceto. Algunas de ellas de corte tradicional son de López de Úbeda

³⁰⁰ V. García de la Concha, *op. cit.*, pp. XXXI-XXXIII.

³⁰¹ E. Orozco: “Poesía dramática en San Juan de la Cruz”, en *Poesía y Mística, op. cit.* p. 201.

³⁰² *Cfr.* V. García de la Concha, *op. cit.*, pp. XIV-XXXVIII.

con algunas variantes. Las más preciosas “siguen los temas, los moldes imaginativos y formas empleadas en el ciclo de la Navidad”. Cita García de la Concha la siguiente composición:

Quiere dios salir galan
al baile de nuestra aldea /
y el traje de su librea
es sabor y olor de pan”.³⁰³

Aparecen símbolos de la liturgia relacionados con la Eucaristía como el pelícano o el maná, y también la relación entre Cristo y Adán que ya había aparecido en composiciones de López de Úbeda. En cuanto al tema hagiográfico, destacan las composiciones sobre María Magdalena, Santa por la cual Santa Teresa sentía mucha devoción y también las descalzas. Parece que María Magdalena fue una Santa popular en la época, pues también en el *Cancionero* de López de Úbeda aparecen tercetos dedicados ella de Ruy López de Zúñiga y otros de fray Pedro de Mendoza, y un soneto del propio López de Úbeda.

En cuanto a las coplas de hábitos y velos se desarrollan dos núcleos temáticos: el del ciervo y el de los desposorios. Casi todas son composiciones breves, “de graciosa espontaneidad”, como define V. García de la Concha toda la producción poética carmelitana. También en el convento de Valladolid se celebraba la toma de hábitos con breves representaciones, como ejemplo la pieza

³⁰³ *Idem*, p. XXXIX.

que escribió la madre Cecilia del Nacimiento: *Festecica para una profesión religiosa*.³⁰⁴

En cuanto a las composiciones cuyos temas son las ascética y vida religiosa, se puede afirmar que muchos adolecen de doctrinarismo y aparecen otras composiciones que son “divinizaciones de muy escaso valor”: las coplas manriqueñas contrahechas, como ya vimos en la obra de López de Úbeda y también las mudanzas que proceden del *Cancionero* del mismo que desarrollan un villancico del *Cancionero General* de Hernando del Castillo:

Las tristes lágrimas mías
en piedra hacen señal
y en vos nunca por mi mal.³⁰⁵

Sin embargo, algunas tienen la espontaneidad y frescura de lo popular. Y, aunque el título de la obra es *Romances i Coplas*, de las últimas citadas sólo aparecen una docena. También la estructura del zéjel se repite con frecuencia. Las coplas eran sinónimos de villancicos y respecto a ellos afirma García de la Concha:

Hay poco que notar respecto a la métrica de estas composiciones, ya que absolutamente todas se encuadran dentro en el esquema tradicional de un estribillo más mudanza, o pie de seis o siete versos, con vuelta al estribillo. Esto que, solo desde una perspectiva extrapolada, podría ser considerado como pobreza, nos lleva a

³⁰⁴*Ibid.*, pp. XLI XLIII.

³⁰⁵ V. García de la Concha, *op. cit.*, pp. XLIII-XLVI.

encuadrar e interpretar el fenómeno de la poetización carmelitana en su propio ámbito: la tradición popular castellana”.³⁰⁶

En cuanto a las composiciones escritas en liras se puede afirmar que también eran escasas y de las que aparecen, el padre Gerardo las atribuye a Cecilia del Nacimiento y a María de San Alberto. Como defiende E. Orozco,³⁰⁷ parece ser que en el Carmelo ya se escribían liras, incluso antes de que San Juan de la Cruz escribiera sus liras del *Cántico* y V. García de la Concha llega a la conclusión de que la lira se consideraba una estrofa culta y, como consecuencia, poco usual:

Se confirmaría, así, desde otra perspectiva, la distinción que, a mi juicio, el propio San Juan de la Cruz estableció entre la poesía a lo divino —para la que escoge modelos estróficos populares— y su poesía mística mayor, plasmada toda ella en liras o sextetos-liras.³⁰⁸

Por consiguiente, fueron las formas populares como los romances y los villancicos los metros elegidos por las descalzas del Carmelo. Las mismas canciones que canta el pueblo, unas veces creadas y otras contrahechas a lo divino, como los ejemplos de romances que cita V. García de la Concha de Juan de Leyra a la muerte de don Manrique de Lara:

A veynte y siete de março
a la media noche seria.

Y su *contrafactum* navideño quedaba en:

³⁰⁶ *Ibid.*, p. XLVI.

³⁰⁷ E. Orozco, “Poesía tradicional carmelitana”, en *op. cit.*, pp. 150-153.

³⁰⁸ V. García de la Concha, *op. cit.*, p. XLVIII.

a beinte y cinco del mes /
que diciembre se decía³⁰⁹

Pero, como observa V. García de la Concha:

Entre las diversas colecciones de poesía a lo divino manejadas, directa o indirectamente, por las carmelitas de Valladolid, destacan las de López de Úbeda. Apenas si se registra algún poema transcrito con absoluta fidelidad; menudean las alteraciones de palabras aisladas, que arguyen una transmisión por vía oral y cualquier composición, aunque de autor conocido, es sentida como patrimonio común, lo que permite ser ampliada o reducida.³¹⁰

Finalmente, debemos añadir que estas composiciones estaban realizadas para ser cantadas. Pero ese momento —explica García de la Concha— coincidió con otro decisivo de la poesía española, al cual J. M. Blecua se refiere al estudiar los poemas incluidos en la obra del vihuelista Mudarra: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, impreso en Sevilla en 1546. Como afirma el investigador, se cantaba todo: desde Petrarca a Garcilaso, a Horacio, las coplas de Manrique y villancicos y romances y concluye García de la Concha:

El *Libro de Romances i Coplas* es el testimonio de una corriente poética que circulaba entre todos los conventos teresianos con un acentuado carácter de anonimia propio de la esencial tradicionalidad.³¹¹

³⁰⁹. *Ibid.*, p. XLVIII.

³¹⁰ *Ibid.*, p. XLXIX.

³¹¹ *Ibid.*, p. L.

2. LA POÉTICA SANJUANISTA

2.1. TÉCNICAS DE LA CREACIÓN LITERARIA SANJUANISTA. “LAS DOS SENDAS”

Las primeras obras poéticas que conocemos de San Juan de la Cruz son las que realizó en la cárcel en 1577. Se desconoce si antes hubiera escrito otras composiciones, pues no nos han llegado. Sabemos que Santa Teresa también escribió en estos mismos años. También en 1577 se publica la segunda edición de Boscán y Garcilaso a lo divino: la primera había sido publicada bajo el título *Obras de Boscán y Garcilaso, trasladadas a materias cristianas y religiosas, por Sebastián de Córdoba, vecino de Úbeda*, en 1575; en 1579 se publicó el *Cancionero general de la doctrina cristiana* y en 1582 se edita *Vergel de flores divinas*, ambas de J. López de Úbeda; en 1585 se publicó la obra de Pedro de Padilla,³¹² *Jardín espiritual*, cuando ya había ingresado en el Carmelo; contiene esta obra composiciones de Cervantes, Laínez, López Maldonado y Lope de Vega. Y ya al fin del siglo XVI, Diego Cortés publicó en 1592 *Discurso del varón justo* y en 1594 vio la luz *Vergel de plantas divinas en varios metros espirituales* de fray Arcángel de Alarcón.

³¹² De él S. G. Armistead ha manifestado que es una figura esencial sobre todo para el estudio y evolución del Romancero nuevo y lo considera un buen poeta de entre los que escribieron hacia 1580, como Barahona de Soto, Cervantes, Espinel, Figueroa, Góngora, Lasso de la Vega Laínez, Lope de Vega, Lucas Rodríguez y Silvestre. “Sin Padilla en el lugar que se merece, la historia queda dislocada e incompleta”. Cfr. S. G. Armistead, “Prólogo” de *Cancionero de poesías varias* (Manuscrito de 1587 de la Biblioteca Real de Madrid), Madrid, Visor Libros, 1994, pp. XXX-XXXI.

En estos mismos años, y como hemos visto en el capítulo anterior, en los conventos femeninos y también masculinos del Carmelo se creaba una poesía, en algunas ocasiones de carácter culto, de frailes y monjas, cuyos nombres conocemos, pero, sin lugar a dudas, predominaba la lírica popular y anónima, recopilada por algunas monjas del convento con ánimo de ser recordada para ser cantada en determinados momentos y festividades. De este ferviente ambiente creativo, dentro y fuera de los conventos, se impregnó fray Juan de la Cruz y así participó con sus creaciones líricas, tanto las de carácter popular como las de estilo culto, de esta intensa corriente espiritual. Nada es nuevo en la obra lírica de San Juan de la Cruz y, sin embargo, su creación poética es sublime y distinta a las de sus contemporáneos.

Como ya hemos observado a lo largo de los capítulos anteriores, son muchos los poetas anteriores a fray Juan de la Cruz que en sus creaciones líricas habían unido lo popular y lo culto. Esta corriente que se inició en la Edad Media con la obra poética de Berceo, de marcado carácter culto por la métrica empleada y por su temática religiosa, participaba de una vena popular en cuanto al léxico y al estilo empleado. En siglos posteriores y con unas composiciones métricas esencialmente populares y aspectos cultos, han continuado esta tendencia en la obra lírica de los franciscanos fray Íñigo de Mendoza, fray Ambrosio Montesino, fray Bernardino de Laredo, Juan del Encina, Mosén Juan de Tallante, Cristóbal Cabrera y en los conventos del Carmelo, entre otros muchos

autores. Es, por tanto, una constante de nuestra creación poética: la pasión por la lírica popular en la obra de escritores cultos y el hibridismo constante entre lo culto y lo popular.

Juan de Yepes, como hemos visto en sus datos biográficos, fue un niño pobre y pasó parte de su niñez en la calle como tantos otros niños de su edad y circunstancias. No es de extrañar que se impregnara más o menos conscientemente de lo que oía a su alrededor: letrillas, glosas, villancicos, que cantaban sus vecinos de Fontiveros y de Medina. Y, sobre todo, de su propio hermano Francisco, “amigo del tañer y del cantar”. A ello hay que añadir el ambiente lírico, festivo y espiritual, que se vivía en los conventos del Carmelo. Pero lo más importante es su sensibilidad y capacidad excepcional para la música y la belleza, captada hasta en lo más insignificante e imperceptible. Esta capacidad fue la que influyó de una manera definitiva en su creación lírica y, por supuesto, su profunda experiencia espiritual. Partiendo de este condicionamiento intrínseco de su personalidad y experiencia, todo lo que oía, leía, estudiaba lo transformaba en algo único e irrepetible.

D. Alonso en su obra, ya clásica, *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*,³¹³ analizó las obras líricas de carácter popular del Santo, e investigó el origen de estas. Con la intuición que caracteriza a nuestro investigador, observó los límites ambiguos entre la lírica popular tradicional castellana y la lírica cancioneril de

³¹³ D. Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar., 1966, (4ª ed.)

carácter culto que en muchas composiciones líricas se entremezclan y es en este aspecto donde podemos situar la obra lírica tradicional y popular de San Juan de la Cruz. D. Alonso observa que

lo cancioneril cortesano y lo popular tienen infinitos nexos, asociaciones y mutuos reinflujos, y esta penetración de ambas líneas no hace más que profundizarse a lo largo del siglo XVI. Hay, pues, entre las dos anteriores una tercera zona, de límites borrosos, medio cortesana, medio popular. Es en esta en la que nos vamos a mover.³¹⁴

Sin lugar a dudas, San Juan de la Cruz conocía el romancero tradicional. Como tantos contemporáneos compuso romances, los nueve sobre el tema trinitario y de la Redención, *In principio erat Verbum* y el romance sobre el Salmo 136, *Super flumina babylonis*, temas muy comunes en su época. De hecho, estos mismos temas fueron tratados, como hemos visto, en los romances de López de Úbeda a la *Santísima Trinidad* y *Super flumina babilonis* y, sobre este último salmo, otras varias composiciones de distintos autores, así las composiciones en tercetos de Jorge de Montemayor y de Diego Ramírez Pagán (1562). Es decir, su obra lírica popular no es una creación aislada y fuera del contexto religioso literario de su época.

Por otra parte, San Juan también conoció el cancionero tradicional. Como hemos señalado anteriormente, el cancionero popular y el culto-cortesano se han influido recíprocamente y como matiza D. Alonso “cada vez son más frecuentes las formas mixtas.

³¹⁴ D. Alonso, *op. cit.*, p. 79.

Claro está que la veta de lo popular no se pierde, y una figura como la de Lope fielmente la continúa”.³¹⁵ También era muy frecuente que una letrilla, un villancico o un tema concreto, ya fuese de origen popular o culto, se recreara o glosara por otros poetas y que se llegara a ser totalmente anónima.

Pero, además, como hemos venido analizando a lo largo de los capítulos anteriores, muchas temas de esas composiciones líricas se transformaron a lo divino, a través de los *contrafacta*. Así pues, composiciones sanjuanistas como la glosa “Por un no sé qué / que queda por ventura”, cuyo origen fue la composición de Pedro de Padilla, aparecida en el *Thesoro de varias poesías* de 1580, San Juan utiliza la copla inicial del poeta y recrea, transformando a lo divino, el resto de la glosa. También la composición

Tras un amoroso lance
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance

Esta imagen de la caza de amor ya apareció en Gil Vicente y en Juan del Encina. De este último su letrilla dice así:

Montesina era la garza
y de muy alto volar:
no hay quien la pueda tomar.

De claro tema amoroso, San Juan de la Cruz la transforma en una composición esencialmente mística. Pero aparece un precedente mucho más cercano a la glosa sanjuanista, encontrado por F. López

³¹⁵ D. Alonso, *op. cit.*, p. 82.

Estrada en la obra *Floresta de varia poesía* del doctor Diego Ramírez Pagán, publicada en 1562, cuando San Juan de la Cruz contaba con veinte años.³¹⁶ Entre la poesía de Diego Ramírez Pagán y la composición sanjuanista, no solo se da una coincidencia temática, sino incluso aparecen versos similares: Así la composición de Ramírez Pagán dice:

cuanto más alto subía,
tanto más bajo y rastrero
se quedaba.

Y la de San Juan de la Cruz:

cuanto más alto subía...
tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba.

Además coinciden repeticiones en la rima en –aba, –ía; aliteraciones como la sanjuanista:

y abatíme tanto, tanto,
que fui tan alto, tan alto...

y la de Ramírez Pagán:

volaba con tanto tiento
y estaba con tanto miedo...

Pero D. Alonso³¹⁷ aun encuentra otros precedentes inmediatos a la glosa sanjuanista; es una composición de un libro de música de 1557, cuyo tema a lo divino es una bellísima alegoría de la Encarnación:

Por las más altas montañas

³¹⁶ D. Alonso, *op. cit.*, pp. 91-93.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

el ñeblí Dios descendía
 a encerrarse en las entrañas
 de la sagrada María.
 tan alto gritó la garza,
 que “ecce ancilla” llegó al cielo,
 y el ñeblí bajó al señuelo
 y se prendió en una zarza.

Sin embargo, de la composición que comienza “Con arrimo y sin arrimo”, se desconocen los precedentes anónimos o de autores conocidos. Se trata de una glosa de carácter popular. El poema de nuestro místico titulado *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*, comienza con el estribillo:

Que bien sé yo la fonte que mana y corre,
 aunque es de noche.

Y repite el último verso en cada una de las estrofas. Por otra parte, el comienzo del estribillo por el nexos “que” enunciativo, característico del estilo popular, forma parte de la lírica tradicional castellana, e incluso el tema con la misma temática espiritual, ya había aparecido en otros poemas anónimos. D. Alonso analiza y comenta varios aspectos de esta composición y le sorprende el uso del verso culto italiano, el endecasílabo tal como aparece en el código de Sanlúcar de Barrameda y así como el léxico “fonte”. Este término es un galleguismo o un arcaísmo, pero el poema sanjuanista no coincide plenamente con los versos paralelísticos de la canción de amigo de la lírica galaica-portuguesa, aunque en la canción sanjuanista aparece el dístico con estribillo. Para D. Alonso “fonte”, podía tener una relación más directa con el léxico “fontefrida” del

romance *Fontefrida*, *fontefrida* y *con amor*, donde tampoco la *o* se diptonga.

De todo ello deduce D. Alonso que el origen de esta composición debe ser muy antiguo: en ella se entrecruza la lírica-galaico portuguesa y la tradicional castellana. A esto habría que añadir el uso del metro culto endecasílabo, haciendo del poema una creación híbrida entre lo culto y lo popular.³¹⁸

Por otra parte, las composiciones escritas en las formas métricas cultas italianas, como la lira y el sexteto, cuyos temas se refieren a su experiencia mística, también poseen características del lenguaje popular. En el poema *Cántico espiritual*, escrito en liras y que posee mayor número de estrofas, aparece un sincretismo léxico de las fuentes más diversas, desde elementos bíblicos procedentes del *Cantar de los Cantares*, que provoca una atmósfera impregnada de exotismo, hasta el uso de cultismos de la poesía garcilasista, que le infiere un matiz de suavidad y delicadeza, pasando por el lenguaje popular propio del lenguaje de pastores y neologismos propios del poeta. De esta forma encontramos aspectos del habla popular, coloquial y afectiva mezclados, como: “pastores”, “carillo”, “ejido”, “majadas”, “ganado”, “manida”, “adamar”, “palomica”, “avecica”, “collado”, “vida mía”, “pastores”, “otero”...

También en la obra doctrinal en prosa encontramos este léxico popular, así por ejemplo en la obra en prosa *Llama* aparecen nombres de oficios como desbastadores, entalladores, perfiladores,

³¹⁸ Cfr. D. Alonso, *La poesía de...*, pp. 95-104.

pulidores, pintores y rematadores, o bien procedentes de otros campos léxicos: bodeguería, trigo... El léxico empleado por el Santo es amplísimo, como todos los diferentes recursos retóricos que usó en sus escritos.³¹⁹

Por otra parte, es fundamental en la obra sanjuanista considerar la veta culta, que incluso impregna sus composiciones líricas de carácter popular y tradicional castellano y en su obra prosística. De esta veta culta se empapó como estudiante en el colegio de los jesuitas en Medina y en sus años universitarios en Salamanca. Del colegio de los jesuitas de Medina, como indicamos en su biografía, destacó un profesor excelente, el padre Juan Bonifacio. Con él se inició en las humanidades: latín, retórica, la Gramática de Nebrija, el estudio de los clásicos latinos y es posible que, en el colegio, los discípulos de Juan Bonifacio hubieran leído las obras de Garcilaso.³²⁰

El uso de la lira en sus obras *Cántico espiritual*, *Noche oscura*, y el sexteto³²¹ en *Llama de amor viva*, entronca al poeta con la lírica culta

³¹⁹ Cfr. E. Pacho, “Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz”, en J. Lara y J. A. Valente (ed.), *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, pp.197-219.

³²⁰ L. Fernández Martín, sugiere que “es casi seguro que el joven Yepes fue lector del Archipoeta —Lope lo llamaba así— porque parece que su maestro en Retórica en Medina del Campo, Juan Bonifacio hacía leer e imitar a poetas españoles, entre ellos a Garcilaso”. *Apud* F. Lázaro Carreter, “La poética de San Juan de la Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I., p. 26.

³²¹ El propio san Juan define el sexteto: “La compostura destas liras son como aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino, que dicen: “la soledad siguiendo, / llorando mi fortuna, / me voy por los caminos que se me ofrecen, *etc.*, en las cuales hay seis pies, el cuarto suena con el primero, y el quinto con el segundo, y el sexto con el tercero”. En C. Cuevas (ed.), *Llama de amor viva*, *Poesías*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 168-169. Para más información véase p. 169, nota 12.

cancioneril y petrarquista, de tal manera que este poemario, tal como lo define C. Cuevas, es “un cancionero petrarquista a lo divino”.³²² Redundando sobre la influencia de la lírica culta de los cancioneros en la lírica sanjuanista, J. González Cuenca considera que, efectivamente, además de la poesía cancioneril conceptuosa e intelectual

de retórica intencionadamente compleja y contenidos culturalistas (piénsese en los grandes poemas de Mena [...], en los Triunfos del Cartujano) y hay otra, que siendo intelectual y conceptuosa, por su brevedad, su estructura métrica o sus contenidos vitales o sapienciales fácilmente se populariza”.³²³

De esta forma, San Juan, termina el investigador exponiendo, no sería un lector directo de cancioneros, pero sí sería

conocedor y degustador de un tipo de poesía de cancionero [...] conceptual y conceptuosa, pero que por su tipología pasa fácilmente del papel a la memoria y a la difusión oral en ambientes sensibilizados”.³²⁴

Esta opinión se ha visto constatada, como acabamos de ver en el ambiente espiritual y literario que se vivía en los conventos del Carmelo. Por otra parte, el uso de la lira garcilasiana a lo divino se había popularizado ya a mediados del siglo XVI: Cristóbal Cabrera junto a sonetos, utilizó la lira en un poema cuya composición se

³²² C. Cuevas, *Poesías. Llama de amor...*, p. 31.

³²³ J. González Cuenca, “Un aprendido canto: la tradición en la técnica poética de San Juan de la Cruz”, en *Actas de Congreso Internacional Sanjuanista*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, p. 216.

³²⁴ J. González Cuenca, *op. cit.*, p. 217.

datara posiblemente en 1555 y esta fue publicada en el *Cancionero general de la doctrina cristiana* de López de Úbeda en 1579, como hemos citado anteriormente. En los conventos del Carmelo también se empleaba la lira a lo divino en obras poéticas de creación individual, así es el caso de la madre María de San José, priora del convento de Sevilla, escribía además de lírica popular y tradicional, componía en métrica culta: sonetos, tercetos, octavas reales. La madre Ana de Jesús, fundadora del convento de Granada, con motivo de la llegada de San Juan de la Cruz al convento de Beas, creó unas liras *Liras en favor de los trabajos*. Esta estrofa se empleaba en muy pocas ocasiones, pero es posible que su uso fuera anterior a la obra poética de nuestro místico, tal como E. Orozco y V. García de la Concha han manifestado y hemos expuesto en el capítulo anterior.

En cuanto al uso de la lira en la obra lírica sanjuanista, D. Alonso sostiene, en parte, la misma teoría de J. Baruzi que admite la influencia de Garcilaso en la obra lírica del Santo, aunque D. Alonso considera que sus apreciaciones son aún débiles. Baruzi sugiere que los versos de la *Llama*: “¡Oh mano blanda! / ¡Oh toque delicado!”, recuerdan los versos garcilasianos:

¡Oh miserable hado!
 ¡Oh tela delicada!...
 ¿Do está la blanca mano delicada?

También relaciona el verso sanjuanista “los valles solitarios nemorosos” con el pastor Nemoroso de la égloga garcilasista. A los

que D. Alonso añade otros verso más de la *Llama*: “rompe la tela deste dulce encuentro” que se inspira en el garcilasista “romper la tela del vivir”. Pero sobre todo el verso de la Canción 39 del *Cántico*,

El aspirar del aire
el canto de la dulce Filomena.

inspirado en los versos garcilasistas:

el viento espira,
Filomena sospira en dulce canto...

Y también se observa una clara influencia de Garcilaso en los versos de la Canción 31 del *Cántico*:

En solo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste...

relacionado con los versos del soneto de Garcilaso:

Y en tanto que el cabello que en la vena
del oro se escogió con velo presto
por el hermoso cuello...

Está claro que San Juan había leído directamente la obra de Garcilaso, pero para D. Alonso es fundamental la obra poética del “Garcilaso a lo divino”, de Sebastián de Córdoba,³²⁵ publicada en 1575 bajo el título *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*. Nuestro investigador, después de analizar detenidamente la obra de Sebastián de Córdoba, considera su influencia en los siguientes aspectos de la obra sanjuanista:

³²⁵ Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, Glenn R. Gale (ed.), Madrid, Castalia, 1971.

De Córdoba proceden la estrofa de la *Llama*, el símbolo del árbol en la poesía “El pastorcico, el origen de la simbolización de la fuente, la escena de la noche de amor junto a la almena, la espiritualización de la imágenes de la noche y la aurora y, muy probablemente la de la vidriera y la de del fuego. [...]. Cada uno de estos elementos, al pasar a la poesía de San Juan de la Cruz, se transforma en belleza cimera, allá por las últimas lindes de lo posible en expresión humana.³²⁶

Por su parte, F. Lázaro Carreter también hace notar otra conexión con la lira de tema religioso con una composición del agustino Malon de Chaide, *La conversión de la Magdalena* de 1588, pero sólo puede afirmar coincidencias entre ambos escritores, ya que cuando se publica la composición del agustino, San Juan de la Cruz ya había creado sus tres grandes poemas y no considera que Malon de Chaide las llegara a conocer. Lázaro Carreter lo achaca al ambiente poético que se desarrolla en los conventos de la época:

[...] esa atmósfera de pareja fragancia poética que en uno y otro escritor se advierte, no la inventa ni uno ni otro: se había forjado en la lírica pastoril que había impregnado el arte de monasterios y cenobios como parte de sus actividades devotas³²⁷.

Las liras de fray Pedro Malon de Chaide a las que hace referencia F. Lázaro Carreter son las siguientes:

¿Por qué mi bien te escondes?
Vuelve a mí que te llamo y te deseo;
más, ay, que no respondes,
y como no te veo,

³²⁶ D. Alonso, *op. cit.*, p.70.

³²⁷ F. Lázaro Carreter, art. cit., p. 36.

el día me es oscuro y el sol feo.

¡Oh luz serena y pura!
 ¡Oh sol de resplandor que alegra el cielo!
 ¡Oh fuente de hermosura!
 Si pisas nuestro suelo,
 véate y de mis ojos quita el velo.³²⁸

D. Alonso ha intentado descubrir algún nexo entre el uso de la lira en la creación poética de fray Luis de León y en la obra lírica sanjuanista. Es posible que el poeta místico conociera la obra poética de su maestro que, aunque no publicada, circulaba en cartapacios por la universidad salmantina. Sin embargo, no se atreve a llegar a ninguna conclusión, ya que no se poseen datos objetivos de la influencia, incluso recíproca, de ambos poetas. Lo que sí es constatable es la ausencia de influencia de los poetas clásicos tan del gusto de fray Luis. Como afirma F. Lázaro Carreter, ni de Virgilio, ni de Horacio, ni de Tibulo, no hay nada en San Juan de la Cruz:

Ni el padre Bonifacio en Medina, ni el prestigio que a las letras clásicas daban los humanistas en Salamanca, con fray Luis a la cabeza, hicieron mella alguna en él.³²⁹

También C. P. Thompson se pregunta cuál es la causa de las diferencias poéticas existentes entre ambos poetas, cuando “existen fuertes vínculos culturales entre Fray Luis de León y San Juan de la Cruz”.³³⁰ Las respuestas son de dos ídoles distintas. La primera está

³²⁸ *Ibid.*, p. 36.

³²⁹ F. Lázaro Carreter, art. cit., p. 33.

³³⁰ C. P. Thompson, “La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y de Fray de Luis de León”, *Edad de Oro*, XI, (1992), pp. 187-194.

relacionada con el aspecto literario y bíblico: El *Cantar de los Cantares* influyó poéticamente en San Juan de la Cruz y, sin embargo, no así en fray Luis de León. Por otra parte, en la poética de fray Luis influyeron los poetas clásicos y la filosofía agustiniana neoplatónica. Ambos utilizaron la lira renacentista, pero su temática nada tiene en común. Pero existe otra causa de orden espiritual la que determina sus divergencias: fray Luis de León posee una espiritualidad neoplatónica ascensional: ascensión del espíritu a las altas esferas de la Perfección, siguiendo la tradición espiritual de los padres de la Iglesia occidental, fundamentalmente agustiniana; mientras que la espiritualidad de San Juan de la Cruz es descendente: el amado está escondido en lo más íntimo del alma. Su experiencia mística está influenciada por la mística negativa del Pseudo Dionisio. Son dos formas de espiritualidad divergentes, la de fray Luis intelectual, la de San Juan de la Cruz, afectiva. Dos personalidades y dos experiencias espirituales opuestas que enriquecen el ambiente religioso del siglo XVI.

Pero el aspecto culto de la obra sanjuanista no queda reducido al uso de unas formas métricas determinadas, sino también en el léxico empleado. Por una parte, su corpus léxico procede de la filosofía escolástica y de Patrística y de la teología mística creada por él y, por otra, el léxico procedente de la *Biblia*. Este léxico culto y específico, aparece en su obra doctrinal y lírica.

Uno de los términos de la composición *Entréme donde no supe*, que repite en el verso final de cada estrofa es “toda ciencia

transcendiendo”, relacionada con otras expresiones de carácter intelectual: “entender no entendiendo”, “saber”, “no sabiendo”; “que los sabios arguyendo / jamás le pueden vencer”; “consiste en summo saber / que no hay facultad ni scençia”... Y termina el poema:

consiste esta summa scençia
en un subido sentir
de la divinal esencia...

Está claro que la “summa scençia” que trasciende todo conocimiento, se refiere al conocimiento directo de la esencia divina, aprehendida a través de la experiencia mística. Es lo que el poeta define en diversas ocasiones como “ciencia mística”, imposible de conocer por los medios naturales del entendimiento y que ni los sabios pueden entender.

En los romances sanjuanistas *In principio erat Verbum*, al tratarse del tema la Santísima Trinidad, en los dos primeros romances aparecen términos y conceptos de la filosofía y teología escolásticas: “principio”, “ser”, “sustancia”, “infinito” “esencia”, “Verbo”, “Espíritu”, “eterno”, “origen”, “divinidad”, “finito”, *etc.*

Sin embargo, considerando que la obra lírica sanjuanista es mística, el léxico teológico-místico, tanto en su obra lírica como en prosa está utilizado de una forma muy peculiar, y, quizás, ahí radique su extraordinaria originalidad. Tal como observa E. Pacho, en el léxico se da una “curiosa interferencia entre el lenguaje popular

y el técnico en fray Juan de la Cruz”.³³¹ En sus obras muchos de los tecnicismos de la teología mística, se crean a través de su experiencia mística y continúa explicando:

En sus escritos se produce continuamente un cruce entre dos líneas lexicales: la experimental y la científica [...]. La más abundante es, sin duda, la primera. En líneas generales, el curso lingüístico va de lo místico a lo teórico y de lo popular o vulgar a lo culto y a lo técnico [...]. Lo cierto es que el léxico de la teología mística ha asumido abundantes elementos provenientes del lenguaje sanjuanista, tanto en su vertiente culta y técnica como en su nivel popular.³³²

San Juan de la Cruz, como afirma E. Pacho, no entra en disquisiciones entre lo vulgar o popular y lo culto y afirma:

En la práctica, fray Juan utiliza todos los recursos y registros del lenguaje, según se le presenta ocasión y en consonancia con lo que juzga más adecuado y eficaz con el intento que persigue al escribir³³³.

Por otra parte, L. López-Baralt ha definido el lenguaje sanjuanista como “lenguaje infinito”³³⁴ y ello quiere decir que un mismo poema, un mismo verso, un solo término pueden recibir diferentes interpretaciones, es un uso, en definitiva, arbitrario del léxico. Aunque E. Pacho se refiere al comentario exegético de sus poemas, algunas de sus análisis y conclusiones se pueden extrapolar a la obra lírica:

³³¹ E. Pacho, “Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan...”, *op. cit.*, p. 198.

³³² E. Pacho, art. cit. pp. 199-200.

³³³ *Idem*, p. 206.

³³⁴ *Apud* E. Pacho, art. cit., p. 210, nota 21.

En ellos se trata con libertad inusitada el vocabulario, como si cada término fuese susceptible de adoptar los más variados significados. La fluctuación del lenguaje produce una semántica muy rica pero desconcertante [...]. Es claro que el lenguaje “corriente” o vulgar está inducido por el figurado y ambos llevan al culto o técnico.³³⁵

Los ejemplos serían numerosísimos, pero de nuevo insistimos que lo más interesante y extraordinariamente original es esa mezcla de lo culto y de lo popular y coloquial en su lírica y en su prosa, dotándola de una extraordinaria riqueza léxica y originalidad expresiva.

Imprescindible en la creación literaria sanjuanista es destacar la influencia bíblica y ella está presente desde la simbología bíblica de carácter nupcial del *Cantar de los cantares* hasta la recreación del Salmo 136, *Super flumina Babilonis*, hasta el uso del léxico bíblico. Este es muy abundante y procede fundamentalmente del *Cantar de los Cantares*: “esposa”, “esposo”, “ciervo”, “paloma”, ninfas “de Judea”, “leones”, “cuevas de leones”, “cedros”, “color moreno”, “granadas”, “guirnaldas”... El poeta en el *Cántico* crea un sincretismo de diversos elementos, como lo pastoril, la influencia de la lírica garcilasiana, el léxico bíblico, popular y afectivo, lo que le confiere a esta obra lírica de San Juan de la Cruz un tono exótico, colorista, sensual y extraordinariamente novedoso. Todos estos elementos procedentes de paradigmas léxicos diversos, confiere al poema una

³³⁵ *Ibidem*, p. 210.

belleza, originalidad y rareza difíciles de imitar, haciendo de toda su obra lírica única e irrepetible.

Este aspecto peculiar de la elección y combinación de un léxico procedente de campos semánticos tan diversos y tan amplios, se puede trasladar también a su obra doctrinal en prosa, a la cual habría que añadir latinismos y el léxico científico y técnico de la teología escolástica y mística, además de la creación de neologismos, tal como hemos señalado anteriormente.

Su obra doctrinal y mística en prosa también es singular y única, de tal manera que ha creado una ciencia mística diferente y un punto de referencia ya clásico para el estudio de la mística de todas las épocas y todas las religiones, como afirman muchos estudiosos de su obra.

2.2. IDEAS, SÍMBOLOS E IMÁGENES RECURRENTES

En la obra poética de San Juan de la Cruz el símbolo las alegorías y las imágenes se convierten en el único modo posible de verter su inefable experiencia mística. Todos los estudiosos de la obra sanjuanista coinciden en afirmar que su poética consiste en la creación de un lenguaje figurado y de un universo lingüístico, entramado en una tradición espiritual y literaria, que él ha recreado y renovado por su propia experiencia mística. Como afirmó E. Orozco:

Se comprende, pues, la imposibilidad y la lucha que experimenta el místico al no poder expresar su conocimiento directo de la grandeza

divina. La conclusión es clara: el lenguaje en su aspecto lógico, racional, como medio de transmitir un conocimiento, es el más inadecuado para intentar decir algo de lo incommunicable, de lo inefable.³³⁶

El propio San Juan de la Cruz, en muchas ocasiones, confiesa la imposibilidad de expresar su profunda experiencia mística: en el Prólogo al comentario doctrinal de *Llama de amor viva*:

Alguna repugnancia he tenido, muy noble y devota señora, en declarar estas cuatro canciones que Vuestra Merced me ha pedido, porque, por ser de cosas tan interiores y espirituales, para las cuales comúnmente falta lenguaje —porque lo espiritual excede el sentido—, con dificultad se dize algo de la substancia: porque también se habla mal de las entrañas del espíritu sino es con entrañable espíritu.³³⁷

Sin embargo, es en el Prólogo del *Canto espiritual*, donde explica con claridad su actitud frente a la teología, la mística y la expresión poética. La cita es de todos conocidísima y a ella se han referido todos los estudiosos de la obra sanjuanista, pues, a partir de estas palabras suyas, expresa la base de su teoría mística y poética. De esta forma se puede comprender todo su peculiar sistema espiritual y literario, es decir, su propio sistema retórico y espiritual:

no pienso yo ahora declarar toda la anchura y copia que el espíritu fecundo del amor en ellas lleva; antes sería ignorancia pensar que los dichos de amor y de inteligencia mística (cuales son las presentes

³³⁶ E. Orozco, *op. cit.*, p. 54.

³³⁷ San Juan de la Cruz, “Prólogo” de *Llama de amor viva*, C. Cuevas, (ed.), Madrid, Taurus, 1993, p. 165.

canciones) con alguna manera de palabras se pueden bien explicar, porque el Espíritu del Señor, “que ayuda a nuestra flaqueza”, como dice San Pablo, morando en nosotros, “pide por nosotros con gemidos inefables”, lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar [...], porque esta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios, que con razones lo declaran.

Las cuales semejanzas no léidas con sencillez de espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón, según es de ver en los divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Sagrada Escritura, donde, no pudiéndose dar la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla el Espíritu Santo misterios en extrañas figuras y semejanzas. De donde se sigue que los santos doctores, aunque dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras [...].

Por haberse, pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo, [...] sino solo dar alguna luz en general [...], porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura [...], porque la sabiduría mística, la cual es por amor, [...] no ha menester entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle claramente.³³⁸

En esta “declaración de principios”, afirma la imposibilidad de explicar con “términos vulgares y usados”, en qué consiste la

³³⁸ San Juan de la Cruz, “Prólogo” del *Cántico espiritual*, P. Elia y M^a J. Mancho, (eds.) *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual y poesía completa*, Madrid, Critica, 2002, pp . 3-4,

“sabiduría mística”, y por ello es necesario recurrir a “figuras, comparaciones y semejanzas”, inspiradas por el Espíritu, tal como se expresó este en las obras de la *Sagrada Escritura*; y, además, no leídas con “espíritu de amor” y con “inteligencia mística”, más bien son “dislates”, y añade que, ni siquiera los santos doctores con toda su sabiduría, ha podido explicarlas. Finalmente, el místico manifiesta que estas palabras no son para ser entendidas, sino para infundir el amor que proviene de la fe, y esta es oscura, como incomprendible es Dios. Por consiguiente, el escritor místico ha recurrido a lo que mejor conoce y lo más semejante a su propia experiencia, la Sagrada Escritura, como elemento analógico a su experiencia.

Como manifestaba C. Cuevas, San Juan de la Cruz era muy consciente de su labor como escritor, de su finalidad como tal, y también a quien iba dirigida su obra. Era consciente de la suma importancia de usar los instrumentos adecuados de expresión, pues de ellos dependía el conmover al lector o al oyente, “movere” o, por el contrario, apartarlo de su objetivo. Como ya hemos indicado en otros momentos, San Juan de la Cruz obtuvo, en sus años de estudiante en el colegio de los jesuitas de Medina, una profunda formación humanística y la base fundamental de sus estudios consistían en la Retórica y la Gramática. Y de hecho reflejará los instrumentos retóricos en su obra de manera intuitiva, logrando una elevada e insuperable perfección lírica. Tal como afirma C. Cuevas:

Mientras más se investigan sus escritos, mejor se descubre [...] su condición de escritor nato, dominador reflexivo y experimental de

todos los recursos del idioma. Desde la organización general del poema [...] a los más mínimos detalles de retórica y de estilo, todo obedece a un propósito claro de carácter artístico [...] en palabra sabiamente manejada.³³⁹

Redundando en esta misma idea, F. Lázaro Carreter afirmaba que la poética sanjuanista hay que deducirla de su propia obra creativa y lo que está claro es que

la poesía forma parte de su vida con integración absoluta: constituye su medio de relación con lo sobrenatural, y no es, por tanto, una actividad marginal, sino instrumento de su propia salvación y de su acción apostólica”.³⁴⁰

Por otra parte, el investigador relaciona su actividad poética con la filosofía platónica-agustiniana, en la cual Dios es considerado como la Suprema Belleza, por lo que no es de extrañar que San Juan de la Cruz utilizara todos los recursos posibles para crear su obra de la manera más perfecta posible. Como afirmaba F. Lázaro Carreter:

Crear hermosura en el Renacimiento, implica compartir con Dios uno de sus poderes; de ahí la apelación de “divinos” que recibieron muchos artistas.³⁴¹

De ahí que el poeta creara su propia poética con recursos como el símbolo, símiles, alegorías, oxímoros, ausencia de adjetivación, recursos que tantos estudiosos han analizado y

³³⁹ C. Cuevas, “Aspectos retóricos en la poesía de San Juan de la Cruz, *Edad de Oro*, XI, (1992), p. 30.

³⁴⁰ Art. cit., p. 36.

³⁴¹ Art. cit., p. 37.

valorado. Pero lo realmente excepcional en su poética es la imposibilidad de interpretar racionalmente sus símbolos e imágenes plasmados en toda su obra.

En los romances San Juan repite el símbolo que eligió para expresar su inefable experiencia mística, el símbolo conyugal: amado-amada y esposo-esposa del libro bíblico *El Cantar de los Cantares*. En los romances el esposo simboliza al Hijo y la esposa simboliza la humanidad. Baruzi, refiriéndose al símbolo como expresión de una experiencia mística y como vehículo estético de dicha experiencia, explica:

Un símbolo casi nunca se realiza en su esencia. Para que se dé un símbolo auténtico, no debe haber correspondencia exacta entre los diversos planos de la experiencia ni estos pueden sustituirse indiferentemente uno por otro. El símbolo exige que no tratemos de expresar más la imagen por la idea que la idea por la imagen. El símbolo emana de una adhesión de nuestro ser a una forma de pensamiento que existe en sí misma [...]. Hay símbolo siempre que no se dé una comparación entre un mundo de imágenes y un mundo de ideas. [...] El simbolismo nos revelaría tal vez directamente un hecho que ningún otro modo de pensamiento nos hubiera permitido alcanzar. Y desde ese momento, no habría ya traducción de una experiencia mediante un símbolo; habría, en el sentido estricto del término, experiencia simbólica.³⁴²

³⁴² J. Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 331- 333.

Y más adelante añade respecto al símbolo y, concretamente, al símbolo del matrimonio espiritual:

Un símbolo místico que no llegue a hacernos sentir, aun dentro de la cadencia de las imágenes, la hondura de la experiencia, no es más que un pseudo-símbolo. El verdadero símbolo se adhiere directamente a la experiencia. No es la *figura* de una experiencia. Y así es, en último análisis, como el simbolismo se diferencia del alegorismo [...]. Quizá vamos entreviendo ya lo que Juan de la Cruz fue en su imaginación profunda: cuanto en él hubo de algo verdaderamente grande fue símbolo puro. Su experiencia original fue simbólica, y no alegórica [...]. El pseudo-símbolo del “matrimonio espiritual”, que Juan de la Cruz toma prestado de una larga tradición, [...] habría arruinado definitivamente su pensamiento si toda su dialéctica mística no se hubiera visto animada por símbolos verdaderos, ajenos hasta en su expresión plástica a nuestra forma de representación.³⁴³

Y, para explicar la solución al posible pseudo-símbolo del “matrimonio espiritual” seguimos exponiendo las propias palabras de Baruzi, pues nos parece del máximo interés:

Mediante una poderosa síntesis, Juan de la Cruz supo fundir las imágenes legadas por el lirismo bíblico, o las proporcionadas por una tradición hierática, con las suscitadas en él por el drama vivido. Más aún, los dos movimientos no están separados sino por nosotros, que no podemos verlos en su verdad. Para Juan de la Cruz la lectura es lo que seguramente para todas las mentes creadoras: una experiencia. Y la emoción que siente cuando deja vagar dentro de sí las imágenes

³⁴³ *Idem*, pp. 334-335.

bíblicas es probablemente algo tan vivo como el recuerdo de los estados de una experiencia inefable. Aquello que nos planteamos tiene, pues, una resolución positiva. Juan de la Cruz logró combinar un trabajo de reconstrucción estética con un trabajo de traducción propiamente psicológica”.³⁴⁴

E. Orozco, analizando la relación entre poesía y mística, afirma sobre la obra poética sanjuanista y su relación con el símbolo y la alegoría: “El poeta crea su poesía en un acto de profundización de la naturaleza; el místico –sin proponérselo como fin– crea poesía al buscar en lo sensible su léxico de símbolos y alegorías”.³⁴⁵ Y más adelante añade:

Ninguna poesía como la de San Juan de la Cruz ofrece una más completa y profunda realización de la aspiración que alienta el simbolismo poético y de todas las ansias expresivas del místico [...] Los más sutiles efectos de correspondencia de sonido, representación y sentido íntimo lo ha conseguido la poesía mística de san Juan de la Cruz muchísimo tiempo antes de que los poetas simbolistas se lo plantearan como suma aspiración de un ideal estético³⁴⁶

Ahondando en estos mismos aspectos sobre el símbolo sanjuanista, C. Cuevas, haciendo referencia a Baruzi afirma:

El símbolo se basa como señaló Baruzi, en una intuición totalizadora de la realidad que permite captar en toda su complejidad el sentido último de la dialéctica Dios-hombre-cosmos; los elementos

³⁴⁴ *Idem*, p. 353.

³⁴⁵ E. Orozco, *Poesía y mística...*, pp. 47-48

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 48-49.

constitutivos del plano real y del imaginario no se corresponden uno a uno entre sí; procede directamente de una experiencia vital, instantánea —una súbita iluminación— o continuada. [...] La emoción que produce, en fin, es irracional, y arranca de asociaciones subconscientes.³⁴⁷

Redundando en estas consideraciones de Baruzi sobre la creación del símbolo sanjuanista es interesante añadir las palabras muy esclarecedoras de M^a J. Mancho al respecto:

La palabra simbólica surge de una intuición profunda cuyos orígenes hay que buscarlos en los fundamentos emotivos e inconscientes del hombre. La afectividad, el instinto son tanto ontogenética como filogenéticamente la materia prima, la sustancia del símbolo [...]. Con todo es preciso tener en cuenta que el símbolo no contiene sólo carga subjetiva, sino objetiva y universal [...]. Es decir, los aspectos subjetivos del símbolo deben estar encarnados en un proceso de objetivación que es el que le confiere validez general dentro de unos presupuestos generales comunes.³⁴⁸

Ampliando el concepto de símbolo desde un punto de vista teológico y cristiano, E. Vilanova afirma que el símbolo no pertenece al ámbito de la lógica, sino de la imagen y afirma que

en lugar de la univocidad propone una riqueza de sentidos múltiples [...]. El símbolo tiene el poder de reconocer y de expresar lo que el lenguaje lógico no capta, la existencia de tensiones, de

³⁴⁷ C Cuevas, *Cántico espiritual...*, p. 56.

³⁴⁸ M^a J. Mancho, “Creación poética y componente simbólico en la obra de San Juan de la Cruz”, en *Palabras y símbolos...*, pp. 152-153.

incompatibilidades, de conflictos, de paradojas, de luchas interiores.³⁴⁹

Es interesante el análisis que E. Vilanova realiza del símbolo desde distintos puntos de vista. En primer lugar “el símbolo supone una percepción unitaria de tipo experimental e intuitivo global, que en el tomismo se llama “conocimiento por connaturalidad”³⁵⁰ y afecta a la totalidad de la persona, incluso los conceptos más abstractos están imbuidos de cierto simbolismo.

En segundo lugar, todo símbolo es icono de la realidad evocada. “En el simbolismo cristiano está, en último término, el misterio total de Dios en sí mismo y en relación a nosotros”.³⁵¹ De manera que, para nombrar la realidad del misterio total, se recurre a usar numerosos símbolos, por ejemplo para nombrar a la iglesia se emplea cuerpo, esposa, viña, rebaño, Jerusalén celestial, madre...

Finalmente el lenguaje simbólico es dinámico, puesto que está sujeto a las condiciones históricas, sociales y culturales, de tal modo que en la alta Edad Media se produjo una conceptualización de los símbolos, de manera que se empleaban conceptos como sustancia, esencia, accidente, causa... Es decir, predominó la lógica de Aristóteles y Boecio, frente al lenguaje metafórico del Pseudo Dionisio. Pero el símbolo no es un accesorio ornamental del misterio. Es, como lo define E. Vilanova:

³⁴⁹ E. Vilanova, “Lectura de la mística: del sujeto a la experiencia”, en *Hermenéutica y mística...* p. 58.

³⁵⁰ *Ibid.* 57.

³⁵¹ *Ibid.* 58.

el instrumento coesencial de su comunicación. Este es el vínculo entre el misterio y el símbolo, que con excesiva frecuencia se esfumó entre los dialécticos medievales.³⁵²

De ello se deduce que el lenguaje teológico es conceptual, el lenguaje místico es simbólico. La genialidad de San Juan de la Cruz es haber conseguido armonizar ambos.

Siguiendo con estos mismos criterios, I. Elizalde considera la creación poética como la única forma con que el místico puede expresar su experiencia y el misterio divino, pues este conocimiento, tal como lo expresa San Juan de la Cruz y el Pseudo Dionisio, excede todo conocimiento racional. Solo a través de la revelación de las *Sagradas Escrituras*, cuyo sistema de expresión fueron la metáfora y el símbolo, se puede llegar a vislumbrar algo del misterio divino. También en la obra poética sanjuanista ambos recursos juegan un papel imprescindible y esencial. Por consiguiente, como sugiere I. Elizalde:

Lo que el discurso racional es incapaz de explicar, “los desbordamiento” del poeta son descifrables a través de la metáfora y el símbolo. Este uso quasi-racional de la poesía no carece de antecedentes ilustres. Boccaccio en su comentario a la *Divina Comedia*, dice lacónicamente que “la poesía es teología” [...]. La auténtica poesía no es un *contrafactum*, una simple sustitución del sentido profano por un sentido sagrado. Es una penetración real, aunque parcial, del misterio. Y el paradigma de todos los misterios es Dios. La metáfora es, pues, una extensión del conocimiento, tomado en

³⁵² E. Vilanova, art. cit., p. 60.

sentido amplio, que permite un “conocer” más allá de los límites de la razón discursiva.³⁵³”

Por otra parte, San Juan de la Cruz, un entusiasta de la belleza de la naturaleza, aunque en no pocos momentos afirme que hay que prescindir de toda criatura para llegar a la unión, se ha fijado en ella como medio analógico para seleccionar sus símbolos y metáforas, tal y como lo expresa I. Elizalde:

persiguiendo las profundas analogías del mundo de lo sensible con el mundo de lo inmaterial o espiritual, el poeta tiende a crearse un vocabulario con análogo sentido al que se propone el místico.³⁵⁴

Y el investigador cita la teoría poética de Mallarmé, —que ya previamente Baudelaire había intuido—, en la cual las palabras, a través de la analogía, deben reflejar un todo orgánico, que en definitiva es el Absoluto. En palabras de Mallarmé: “un sistema de ideas puras reguladas por la idea final que es el Absoluto..., el mundo no es así más que una serie de símbolos que reflejan como un gran espejo esta gran verdad”.³⁵⁵

Elizalde, en su amplio y profundo estudio, analiza detenidamente los símbolos de “cárcel”, “noche” y “llama”, procedentes de la tradición platónica. Considera la estrofa del *Cántico Espiritual*, “Mi Amado, las montañas”... como un sublime

³⁵³ I. Elizalde, “San Juan de la Cruz: simbolismo metafórico”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 296 -297.

³⁵⁴ *Idem*, p. 299.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 299, nota 10.

símbolo cósmico, comparable a la grandiosidad del lenguaje de los Salmos.

Siguiendo con la relación intrínseca que se establece entre metáforas y símbolos con la creación poética y la experiencia mística, que acabamos de señalar, exponemos la reflexión que C.P. Thompson ha realizado, estableciendo una correlación entre el concepto de “criaturas”, Dios y la creación metafórica en la obra sanjuanista.

Para San Juan de la Cruz, y siguiendo el análisis C. P. Thompson,³⁵⁶ “criaturas” es todo lo creado por Dios: desde la belleza sensible de la naturaleza, hasta lo realizado por la mano del hombre y, por supuesto, la creación poética. En la obra sanjuanista se establecen tres puntos de vista a la hora de relacionarse con las criaturas: uno negativo, “toda la hermosura de las criaturas comparada con la infinita hermosura de Dios es fealdad”, esta idea la desarrolla en *Subida*. Un segundo concepto ya positivo, tradicional, es considerar todo lo creado como un medio para alcanzar a Dios; el libro de la creación, como un mínimo reflejo de su infinita belleza de Dios. Así lo manifiesta en *Cántico*. Y, finalmente, en *Llama*, el místico se relaciona con las criaturas después de haber alcanzado la unión con el Amado, y es entonces cuando las criaturas adquieren toda su perfección, pues es conocer los efectos por la causa y no al contrario. C. P. Thompson,

³⁵⁶ C. P. Thompson, “El mundo metafórico de San Juan de la Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional sanjuanista*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 75-93.

refiriéndose a la experiencia de la unión mística en San Juan de la Cruz, explica cuáles son las consecuencias:

ese movimiento unitivo es también una revelación, una revelación de la verdadera belleza y esencia de cada cosa creada, enraizada en la belleza de Dios. Cada una de estas criaturas es distinta de Dios aunque absolutamente dependiente de él; y el alma, al unirse en la contemplación de Dios, llega a conocerlas como inmanentes en él [...]. “Conocer por Dios a las criaturas, y no a las criaturas por Dios”. Es una afirmación muy audaz, que el alma conoce y comprende el significado de todo, al contemplar y comprender todo desde una perspectiva divina.³⁵⁷

Pues bien, siguiendo esta argumentación, nuestro investigador se pregunta qué lugar ocupa el arte literario en la vida espiritual y su respuesta es la siguiente:

La multiplicación de las criaturas, cada una de las cuales contiene “alguna idea de la bondad y perfección del Creador”, tiene implicaciones lingüísticas. Conduce a la multiplicación de la metáfora. Las metáforas, como las criaturas que representan, tienen su origen en Dios y sin Él no podrían existir; son, al fin y al cabo, las palabras del libro de la creación.³⁵⁸

La teoría de C. P. Thompson se puede sintetizar afirmando que Dios se comunica por metáforas y que todo lo creado es una metáfora de Dios. Esta idea fue sugerida analizando la obra

³⁵⁷ C. P. Thompson, art., cit., p. 85.

³⁵⁸ *Idem*, p. 82.

prosística de fray Luis de León. Thompson, resumiendo las ideas del poeta y teólogo salmantino explica:

La metáfora es la expresión literaria de la naturaleza de la creación, ya que por ella una cosa puede describirse en término de otra, ya que ambas se originan en Dios. Esto podría denominarse una teología más que una teoría de la metáfora. De ello se deduce que el lenguaje metafórico participa en cierto sentido del lenguaje de la revelación, que la comprensión de metáforas puede llegar a ser un medio de contemplar a Dios que es su origen. Dios mismo, como generador de la multiplicidad de la creación y su representación verbal en metáforas, es representable por el mayor número de metáforas. [...] Metáforas, en otras palabras, es el libro de la creación en forma lingüística.³⁵⁹

Relacionado también con la retórica y símbolo sanjuanistas, es imprescindible destacar el uso de la polisemia léxica, lo que en gran medida caracteriza la obra poética y prosística de San Juan de la Cruz. E. Pacho explica cómo la experiencia inefable del Santo le obliga a crear, se podría decir, un sistema léxico nuevo, ya que la palabra como un signo compuesto de un significante y un significado y una realidad nombrada, es insuficiente y limitada, pues la experiencia mística se puede considerar apofática. A partir de esta premisa un léxico de uso corriente no puede expresar lo que es inefable, para poder expresar la experiencia mística el léxico

³⁵⁹*Ibid.*, p. 83.

“adquiere connotaciones semánticas nuevas e imprevisibles”.³⁶⁰ El estudioso lo define en otro momento como el “embrujo de la inteligencia por la lengua”³⁶¹ Continuando con las palabras E. Pacho:

El lenguaje técnico y corriente resulta demasiado angosto, por cuanto denotativo y restringido a un significado concreto y cerrado. Limita y encoge en exceso la amplitud de lo que se sabe por experiencia. Esta tiende de por sí al lenguaje connotativo, por lo mismo, a lo figurado y simbólico. [...] Es, ni más ni menos, la poesía.³⁶²

Pero ello provoca no pocas ambigüedades a la hora de una comprensión de su obra poética, de ahí, como aclara E. Pacho, la continua sospecha de los teólogos ante tantos “dislates” y “desatinos” que provocan los “dichos de amor” del Santo. Pero aún más se acentúa el problema, cuando un término concreto es polisémico, por ejemplo el término “ciervo” es el amado, pero en otro contexto es la concupiscencia, o bien, “noche oscura”, puede referirse a distintos estados o momentos espirituales del alma. Así pues, tal como afirma E. Pacho:

el lenguaje se vuelve calidoscópico [...] o también ‘lenguaje infinito’, según se ha escrito más acertadamente. [...] En ellos (en los comentarios en prosa) se trata con libertad inusitada el vocabulario, como si cada término fuese susceptible de adoptar los más variados

³⁶⁰ E. Pacho, “Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz”, art. cit., p. 218.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 218.

³⁶² Art. cit., pp. 204-205.

significados. La fluctuación del lenguaje produce una semántica muy rica pero desconcertante.³⁶³

Ahondando en el análisis de E. Pacho, J. González Cuenca aporta dos sistemas posibles de investigación para un análisis de los aspectos líricos de la obra sanjuanista: se trata de la anagogía y la isotropía. El investigador parte de la base de que la obra sanjuanista es una “opera aperta” y tal como él mismo expresa:

Lo estrictamente lírico y lo estrictamente religioso y doctrinal se entrecruzan tan endiabladamente que al final carece objetivamente de sentido toda pretensión de fijar arquetipos, *stemmata*,...³⁶⁴

Su caso difiere, no ya del erudito sino del poeta o creador, que se ha formado como lector sistemático e interesado en determinadas obras que, más tarde, las ha utilizado para su creación consciente o inconscientemente. Todo lo opuesto se produce en San Juan de la Cruz. Con ello J. González Cuenca no afirma que sea un poeta exclusivamente visionario, sino que

San Juan tiene su propio sistema, su Retórica, bien definidos, pero está sometido al fluir de su vida y su vivencia marcadamente religiosa.³⁶⁵

Por consiguiente, no se puede desde criterios léxico-semánticos previamente establecidos, acomodarlos a su obra

³⁶³ *Ibid.*, p. 210.

³⁶⁴ J. González Cuenca, “Un aprendido canto: la tradición en la técnica poética de San Juan de la Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, p. 208.

³⁶⁵ *Idem*, p. 209.

creadora. Su análisis ha de realizarse desde su propio sistema, de ahí que González Cuenca considere los métodos citados, el sentido anagógico y la isotropía, adecuados a una obra “que se escapa una y otra vez a la coherencia de significado”,³⁶⁶ dicho con sus propias palabras, el sentido anagógico de interpretación consiste en considerar

que las palabras articuladas en discursos lingüísticos romperían la convenciones léxico-semánticas y hasta la leyes normales de la metaforización y simbolismo para alcanzar una especial libertad expresiva y connotacional. [...] La anagogía es la capacidad de la palabra para producir combinaciones inesperadas y provocar extrañas reacciones que rozan los dominios de la psicología profunda.³⁶⁷

Como complemento de este tipo de análisis González Cuenca propone la isotopía, entendiéndola

como capacidad de atracción combinatoria de los semas de un semema (lexema) al sintagmarse con otro; cuando en la realidad del discurso se produce el contacto, se genera una red isotópica que enriquece el texto.³⁶⁸

Y en proporción a la riqueza de las redes isotópicas que crea el poeta, así será la calidad y belleza poéticas. Efectivamente, tal como expone J. González Cuenca:

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 209.

³⁶⁷ Art. cit., p. 211.

³⁶⁸ Art. cit., pp. 212-213.

La poesía de San Juan está construida con unos materiales léxicos-semánticos tan ricos y tan certeramente articulados en el discurso que, difícilmente, puede darse mayor densidad (y, por lo tanto, calidad) poética.³⁶⁹

El poeta ha elegido variados elementos léxico-semánticos, metafóricos y simbólicos de la tradición culta y popular, los ha unido sintagmáticamente creando relaciones isotópicas sorprendentes; ha creado, gracias a su sensibilidad, intuición y capacidad poéticas, una obra lírica y prosística que se escapa de cualquier análisis filológico convencional. Y quizás con ambos sistemas, como propone el investigador, se pueda desentrañar y desvelar el “misterio” que envuelve toda su obra.

Hasta aquí hemos analizado la poética sanjuanista a luz de sus propias palabras y través de las teorías de algunos estudiosos de esta, como único medio posible de comprender su obra lírica y prosística.

Como hemos señalado anteriormente, el arquetipo simbólico que San Juan de la Cruz eligió para expresar su experiencia mística en su obra literaria y doctrinal fue la unión conyugal: esposa-esposo, amado-amada. H. Hatzfeld, respecto a este símbolo explica:

El matrimonio místico, por ejemplo de cada místico en particular, constituye para la conciencia y tradición católica más bien que un arquetipo psicológico una realidad espiritual y una analogía individual de los múltiples significados figurados del amor nupcial

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 213.

descrito en el *Cantar de los Cantares*, aludiendo a una revelación de las relaciones entre Dios y el pueblo judío en la antigua ley, entre Cristo y la Iglesia en el Nuevo Testamento, entre el Espíritu Santo y María en la obra de la Encarnación y de la Redención, entre la Santísima Trinidad y los bienaventurados en el cielo. Hay aquí realidades analógicas y escatológicas. No hay duda de que algunos de los místicos españoles combinan conscientemente su caso analógico de amor con los prototipos y tipos de la tradición bíblica y eclesiástica.³⁷⁰

La amada, como expresión del amor entre Dios y el alma, se trata de una relación analógica —según explica B. W. Wardropper— para exponer lo incomprensible o incomprensido mediante lo comprendido, es una forma de unir el *eros* y el *ágape*. Considera que el amor cortés era fácil de transformar en divino, ya que la actitud del poeta hacia la amada era casi religiosa y el platonismo renacentista “cultivó aún más esta tendencia a equiparar el amor a Dios y el amor a la dama”.³⁷¹ B.W. Wardropper más adelante cita las palabras de Marín Ocete, que analiza la obra de Gregorio Sivestre:

El camino del platonismo que llevó, en España, desde la admiración por la belleza concreta a la devoción por la belleza espiritual del alma, y de aquí a la aspiración a la divinidad, origen de todas ellas, vino a resolver la oposición medieval entre el amor divino y amor humano, y a hacer posible que las mismas expresiones cantasen a la

³⁷⁰ H.Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, Gredos, 1976, (3ª ed.), p. 32.

³⁷¹ B.W. Wardropper, *Historia de la poesía...*, pp. 59-60.

amada y a la hermosura infinita del creador, sin ningún modo de sacrilegio.³⁷²

L. López Baralt sobre el *Cántico* afirma: “nadie como San Juan de la Cruz ha sabido entender los “dislates” del poema salomónico, y los llega a aclimatar como nadie en sus propios versos delirantes”.³⁷³ Ella ha defendido también la tesis de la influencia islámica de la mística sufí en la elección de San Juan de la Cruz del símbolo nupcial, así como anteriormente, M. Asín Palacios y más recientemente C. Cuevas. Este, a propósito del símbolo conyugal, esposo/esposa, explica que la literatura sufí popularizó parejas de enamorados, en cuyos amores plasma alegóricamente los distintos grados de la unión mística entre el alma y su creador: Yusuf y Zulaykha, Layla y Machnun, Salaman y Absal son la encarnación del “amigo” y del “amado” en la literatura islámica.³⁷⁴

Pero también su influencia se ha podido realizar través de los místicos y filósofos occidentales medievales como Ruysbroeck,³⁷⁵ Eckhart y Lulio.

R. Lulio fue uno de los místicos más islamizados, al que Hatzfeld le llamaba el “sufí cristiano”, cuya influencia del místico murciano Ibn Arabi es evidente, tal como lo demostraron Julián

³⁷² *Apud* B. W. Wardropper, *op. cit.*, p.153.

³⁷³ L. López Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Madrid, Hiperión, 1990, (2ª ed.), p. 396.

³⁷⁴ C. Cuevas, *El pensamiento del Islam. Contenido e historia. Influencia en la mística europea*, Madrid, Istmo, 1972, p. 206.

³⁷⁵ Para un estudio sobre la influencia de Ruysbroeck en la mística sanjuanista, véase H. Hatzfeld, “Influencia de Raimundo Lulio y Jan van Ruysbroeck en el lenguaje de los místicos españoles”, en *Estudio literarios sobre mística...*, pp. 37-121.

Ribera, Menéndez Pelayo y el citado H. Hatzfeld, entre otros. Posiblemente fuera uno de los autores que San Juan del Cruz leyera en sus años de Salamanca, pues su fama como maestro místico fue importantísima en la Europa medieval y renacentista.

Su poema místico *Llibre d'amic e amat*, interpolado en el relato *El Blanquerna* —como explica L. López Baralt— “describe la búsqueda mística del Amado (Dios) por el amigo (el alma). Hay un recuerdo evidente del *Cantar de los Cantares*”.³⁷⁶

C. Cuevas, respecto a la influencia de Lulio en la literatura ascético-mística del siglo XVI explica cómo el franciscano y cardenal Ximénez de Cisneros costea las ediciones de la obras lulianas y escribe así a los jurados de Mallorca:

Tengo grande afición a todas las obras del doctor Raimundo Lulio, doctor iluminadísimo, pues son de una gran doctrina y utilidad, y, así creed que en todo cuanto pueda proseguiré en favorecerle y trabajaré para que se publique y lean en todas las escuelas.³⁷⁷

Así pues, podemos imaginar la gran difusión que adquirieron las ideas lulianas en el siglo XVI. En el pensamiento de R. Lulio influyó, además del murciano Ibn Arabi, también el filósofo cordobés Averroes.

Otro símbolo místico es “la llama”, esencial en la mística sanjuanista y, relacionado con ella, el símbolo de las “lámparas de fuego”. L. López-Baralt reconoce que el símbolo de la luz es

³⁷⁶ L. López-Baralt, *op. cit.*, p. 318.

³⁷⁷ C Cuevas, *op. cit.*, p. 280.

universal, como aparece en *Jerarquías celestes* del Pseudo Dionisio. La investigadora, citando a Mircea Eliade, considera que el símbolo de la luz aparece en las distintas culturas: judaísmo, helenismo, gnosticismo, sincretismo y cristianismo. Sin embargo, L. López-Baralt observa similitudes entre los sufís y San Juan en la concepción de este símbolo. A su vez los sufís estuvieron influidos por las ideas platónicas fundidas con las de Plotino y Zoroastro y otros sabios persas. Para San Juan la “llama de amor viva” simboliza el alma en el momento de su transformación en Dios y en este mismo sentido aparece en Kubra, además, este símbolo está ampliamente desarrollado en Algazel e Ibn Arabi.

De hecho, al igual que en estos místicos, el símbolo de las “lámparas de fuego” aparece en la obra sanjuanista. En el pensamiento islámico este símbolo procede del Corán. Pero también su origen está en el *Cantar de los Cantares*, libro que cita el propio San Juan: “Conoce aquí bien el alma la verdad de aquel dicho de el Esposo en los *Cantares*, cuando dijo que las lámparas del amor eran lámparas de fuego y llamas”.³⁷⁸

Fundamental en la expresión mística del Santo es el símbolo de “la noche”, pues representa, junto al del amor conyugal y la llama, uno de los más esenciales en la teoría mística sanjuanista, de hecho H. Hatzfeld, con respecto a este símbolo, afirma:

Toda la materia prima del símbolo, estructura del símbolo, concepto, ritmo y terminología de la noche oscura, sus sinónimos y antónimos,

³⁷⁸. Cfr., L. López-Baralt, *op. cit.*, pp. 249-261.

pueden hallarse en Raimundo Lulio; sin embargo, aquí como en todo su misticismo, Raimundo Lulio no pasó de un desmañado balbuceo. El haber elevado este balbuceo a un lenguaje de sobrecogedora poesía y de altura teológica es mérito del poeta español y doctor ecclesiae San Juan de la Cruz.³⁷⁹

Además, hay que tener en cuenta también que el símbolo de la noche está relacionado con su propia experiencia personal, tal como lo analiza desde esta perspectiva E. Pacho, que considera que su experiencia en la cárcel toledana, aunque allí no escribiera el poema, ha dejado una carga emocional que ha ido sedimentando en su espíritu.³⁸⁰

Relacionado con este símbolo aparece, “noche oscura”, “noche serena”, “noche alegre”, *etc.* M^a J. Mancho realizó un exhaustivo y admirable estudio léxico-semántico sobre el símbolo de la noche y concluye su análisis:

En resumen, en el símbolo de la *Noche* convergen una tradición religiosa de raíces mítico-arquetípicas, unos conocimientos literarios populares y cultos, y una experiencia intransferible, subsumido todo ello en una elaboración personal que obedece a razones coherentes derivadas de una lógica interna del propio sistema místico sanjuanista. Por ello, reconocemos que la *Noche* debe ser considerada como una auténtica creación original.³⁸¹

³⁷⁹ H. Haztfeld, *op. cit.*, p. 87.

³⁸⁰ Eulogio de la Virgen del Carmen, *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Madrid, Editorial Cristiandad, 1969, p. 160.

³⁸¹ M^a J. Mancho, *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 19. Véase también la obra de Baruzi, *San Juan de la*

No obstante, L. López Baralt observa una influencia islámica en el símbolo de la noche, a pesar de la referencia tan directa que el propio San Juan de la Cruz hace del Pseudo Dionisio. También reconoce la posible influencia que algunos sufíes pudieron haber adquirido del Pseudo Dionisio y de la filosofía neoplatónica. Sin embargo, la elaboración de la “noche”, como proceso espiritual en la mística sanjuanista, está, desde su punto de vista, más cercana a la mística sufí de un Rumi de Sadali.³⁸²

Relacionado con el símbolo de “noche”, aparece el concepto “rayo de tiniebla”, influenciado por el Pseudo Dionisio y según explica E. Pacho:

Designa conceptualmente la contemplación divina o la inteligencia mística, equivalente a la “noticia amorosa” en sus grados más elevados y en su función purificadora e iluminadora. Para fray Juan de la Cruz no es expresión antitética, menos aún un oxímoron, equivale a una categoría conceptual bien precisa.³⁸³

Místicos medievales como San Buenaventura, entre otros, han sido fundamentales en el poeta para la elección intuitiva de muchos de sus símbolos como el del “pájaro solitario”. Este símbolo se refiere al alma. Hay que recordar que San Juan de la Cruz escribió una obra titulada *El tratado del pájaro solitario*, desgraciadamente perdida. El símbolo del “pájaro solitario” ya había aparecido en San

Cruz y la..., pp. 307-368 y M^a J. Fernández Leborans, *Luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Cypsa, 1978.

³⁸² L. López-Baralt, *op. cit.*, pp. 236-249.

³⁸³ E. Pacho, “Lenguaje técnico y lenguaje...”, art. cit., p. 212.

Buenaventura, San Bernardo, Hugo de San Víctor, R. Llull, el Beato Orozco, Laredo y otros. Pero lo que llama la atención a L. López-Baralt son sus atributos y estos coinciden con las obras de Algazel y Avicena que compusieron con el mismo nombre *Tratado del pájaro*. La obra de Avicena fue traducida por Suharawardi del árabe al persa. Y según López Baralt, es con este místico persa con el que guarda mayor coincidencia sobre todo en el atributo que se refiere al color del pájaro.³⁸⁴

Otro símbolo es el de “las cavernas del sentido” del que H. Hatzfeld afirma que San Juan de la Cruz lo tomó directamente del *Cantar de los Cantares*. Citamos las palabras del santo: “y a estos agujeros la convida él en lo *Cantares* (2,13-14) diciendo: ‘surge, prospera, amica mea, speciosa mea, et veni, columba mea in foraminibus petrea, in caverna maceriae. (CA 36) Y Hatzfeld añade:

El ‘fondo’ de Eckhart-Ruysbroeck combinado con el marco de la cita amorosa viene a ser así el lugar profundo y escondido donde el calor y la luz de amor del Esposo halla la deseada y aceptada reciprocidad de la amada”.³⁸⁵

Respecto a los conceptos de “apretura y anchura”, C. Cuevas sigue la tesis de M. Asín Palacios en la cual expone como uno de los aspectos más importantes de la teoría mística sanjuanista es el concepto de “renuncia”, al que están ligados otros como “vacío”, “desnudez” “alejamiento”, “purificación de los sentidos”. Todos

³⁸⁴ L. López-Baralt, *op. cit.*, pp. 269-271.

³⁸⁵ H. Hatzfeld, “Las profundas cavernas”, en *Estudios literarios...*, pp. 309-320.

ellos reflejan también las especulaciones místicas del rondeño De igual modo, C. Cuevas explica el concepto de “apretura” y “anchura”:

el místico debe buscar exclusivamente a Dios, con desprecio absoluto de toda criatura; para lograrlo el mismo Dios envía estados de inmensa angustia y desolación, el *qabd* o “apretura “de los sufís – alternando con momentos de inefables consuelos– el *bast* o anchura”.³⁸⁶

Otro símbolo de la obra sanjuanista es “la fuente”. Con respecto al símbolo de la fuente, Asín Palacios afirma que ya apareció en Ibn Arabi en el *Fotubat* y se refiere a un *sarab* o espejismo. Después aparece en la mística luliana, tal y como lo explica H. Hatzfeld, “como espejo cristalino” que refleja el grado de contemplación del amante, como el grado de experiencia que el alma tiene de Dios. R. Llull conoce este espejo (*semblantes*) como símbolo de introspección, es decir de su propia alma, donde trata de buscar al Amado. Pero también, como sugiere Hatzfeld, en Llull:

el amigo bebe de la misma fuente que del Amado, con el fin de poder amarle con el verdadero amor divino. [...] La fuente tiene la misma función en san Juan de la Cruz, en quien refleja al amante hasta la transformación en el Amado.³⁸⁷

Sin embargo, también observa H. Hatzfeld la influencia de la mística alemana en este símbolo y, concretamente, de Eckhart y

³⁸⁶ C. Cuevas, *El pensamiento del Islam...*, p. 288.

³⁸⁷ H. Hatzfeld, *op. cit.*, pp. 61-63.

Ruysbroeck, en el sentido sanjuanista de que la fuente escondida en lo íntimo vive Cristo en la Santísima Trinidad.³⁸⁸

Para San Juan de la Cruz la “fuente” posee varios significados, entre otros los siguientes:

Esta claridad, pues, y amor del alma hace venir al Esposo corriendo a beber de esta fuente de amor de su Esposa, como las aguas frescas hacen venir al ciervo sediento y llagado a tomar refrigerio, y por eso se sigue: ‘Y fresco toma’. (CB 11, 10)³⁸⁹

Otros símbolos son la “caza” y el “vuelo” que se inscribe, como explica M^a J Mancho, “en la tradición de la “caza altanera, o de altanería de amor”, en la que el alma se lanza, con impresionante ímpetu ascendente, en pos de la caza divina, hasta hacerla suya”.³⁹⁰ Además de otros muchos como la “blanca polomica”, el “ciervo”...³⁹¹

En muchos aspectos, como ya analizó C. Bousoño³⁹² la poesía de San Juan de la Cruz parece ser de nuestros días y la técnica

³⁸⁸ H. Hatzfeld, *op. cit.*, p. 68.

³⁸⁹ *San Juan de la Cruz. Obras Completas*. J. V. Rodríguez (ed.), Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1988, p. 634.

³⁹⁰ M^a J. Mancho, “Aproximación léxica a una imagen sanjuanista: el “vuelo”, en *Palabras y símbolos...*, p.237. Este tema ya fue estudiado por D. Alonso (1942 y 1947) F. López Estrada (1944), M. Darbord (1952), F. Induráin (1969), F. Lázaro Carreter (1993), R.Senabre (1993), J. González Cuenca (1993), entre otros. *Apud* M^a J Mancho. Y, además, también investigado por H. Hatzfeld, *Estudio literarios de mística...*, p.69 y ss.

³⁹¹ Para un estudio detallado del léxico y otros símbolos sanjuanistas, véase el estudio de M^a Alejandrina Andía, *Determinaciones semánticas del léxico de San Juan de la Cruz. Polisemia y simbolismo del lenguaje místico*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1983. Y M^a J. Mancho, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

³⁹² C Bousoño, “San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo”, en *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, vol. I, 1976, (6^a ed.), pp. 361--387.

poética empleada por el autor, —como la imagen visionaria y el símbolo—, logra una emoción e intensidad poéticas más cercanas a nuestra sensibilidad estética. Por otra parte, C. Bousoño insiste en afirmar que San Juan de la Cruz era consciente de la irracionalidad de su poesía porque su experiencia era inefable y su expresión es por ello incomprensible e irracional. H. Friedrich, al comentar la poesía contemporánea, define su estilo en unos términos que bien podrían aplicarse a la poética sanjuanista:

Trata de dislocar cuanto sea posible la correspondencia entre los signos y lo designado [...]; entre el lenguaje corriente y el lenguaje poético se estableció una tensión desmesurada que, combinándose con la oscuridad del contenido, aturde al lector. El vocabulario corriente cobra significados insospechados.³⁹³

Define las características de la poesía contemporánea con términos y expresiones como “desorientación”, “disolución de lo corriente”, “incoherencia”, “fragmentación”,³⁹⁴ entre otras y que bien podrían definir la lírica sanjuanista

Por otra parte, el concepto de poesía como algo sagrado y la insuficiencia de la palabra para expresar estados inefables, surgió ya en los poetas románticos ingleses y Balakian sugiere que

desde el comienzo del movimiento romántico, la poesía se ha apropiado del terreno de lo místico: los románticos buscaban analogías o imitaciones de lo infinito, y lo mismo hicieron los

³⁹³ H. Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 24.

³⁹⁴ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 30.

simbolistas y los surrealistas [...]. El romántico aspiraba al infinito, el simbolista creía que podía descubrirlo, el surrealista creía que podía crearlo.³⁹⁵

Sobre esta misma idea insiste Abrams:

Seguimos sin darnos cuenta de hasta qué punto los conceptos y los patrones de la filosofía y de la literatura románticas son una teología desplazada y reconstruida o también una forma secularizada de la experiencia devota.³⁹⁶

En este sentido M^a J. Fernández Leborans aporta una esclarecedora visión entre las analogías y diferencias del símbolo místico y del símbolo poético:

Los símbolos místicos, en la medida que se expresan lingüísticamente, presentan notables analogías con los símbolos poéticos, con respecto a su estructura interna y su forma de manifestación lingüística. Símbolos místicos y poéticos presuponen

³⁹⁵ Balakian, *El movimiento simbolista*. Madrid, 1969. pp 29-30. *Apud* por J. Lara Garrido, *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la Mística del Barroco*, I, Universidad de Granada, 1994, p. 315.

³⁹⁶ M.H. Abrams, *El Romanticism. Tradición y revolución*. Madrid, 1992. p. 253. Abrams analiza en la obra de Wordsworth y lo considera como figura emergente de una larga tradición literaria que él denomina “teodicea del paisaje”, que consiste en “encontrar significados morales y teológicos en las cualidades estéticas del paisaje”. *Apud* J. Lara Garrido, *Estudios sobre San Juan de la Cruz...*, p. 317. Es necesario también mencionar el estudio de H. Hatzfeld donde relaciona a P. Valéry con San Juan de la Cruz, “Paul Valéry descubre a San Juan de la Cruz”, en *Estudios literarios sobre...*, pp. 349-356. Siguiendo este tipo de análisis, relacionando los componentes estilísticos de la “mística” de la poesía contemporánea con la mística sanjuanista y el simbolismo, es necesario señalar el estudio de F. J. Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981. Como el autor matiza, no es necesario insistir en que el éxtasis poético en Juan Ramón no posee el carácter místico sanjuanista; sin embargo, la actitud de ambos frente a la creación poética que exige el silencio y la renuncia frente a lo absoluto, sí se puede considerar similar.

el acceso misterioso, revelado a la afectividad humana como una fuerza incontrolable de atracción. El símbolo no constituye, una vez creado, la “develación” manifestada de la esencia del misterio; el misterio ha sido sólo aprehendido únicamente por la emotividad, provocando la expiación anímica del poeta o del místico [...]. El poeta esencialmente místico reduce a un plano sensible lo sobrenatural, en sentido ascendente-descendente, mientras que el poeta “a lo divino” profundiza en la naturaleza sensible y la trasciende en su expresión poética, como reflejo de lo sobrenatural, en sentido descendente-ascendente.³⁹⁷

La misma autora cita a Jaspers, cuyas palabras son también esclarecedoras: “El simbolismo encierra de una forma u otra, elementos de misticismo [...] Toda la naturaleza es un lenguaje divino, cifrado de símbolos”.³⁹⁸ C. Cuevas, matizando aún más el sentido del símbolo en la lírica sanjuanista, afirma:

En cualquier caso, el símbolo encierra una polivalencia ilimitada, capaz de múltiples interpretaciones. Al elegir una desde su específica sensibilidad, el receptor encontraría en él la posibilidad de entenderse a sí mismo. Y es que el símbolo conecta visceralmente con la experiencia viva, superando cualquier alegoría o imagen, que no consiguen sino yuxtaponerse mecánicamente.³⁹⁹

Y añade:

³⁹⁷ M^a J. Fernández Leborans, *Los campos semánticos de luz y oscuridad en la Mística española*. (Extracto de la Tesis Doctoral), Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense, 1975, pp. 21-22.

³⁹⁸ *Apud* M^a J. Fernández Leborans, *Los campos semánticos de luz...*, p. 22.

³⁹⁹ C. Cuevas, *San Juan de la Cruz. Poesías. Llama de amor viva*. Madrid, Taurus 1993, p.41.

No es el símbolo en san Juan de la Cruz un *a posteriori* que traduce vivencias en pautas verbales, sino una peculiar forma suya de aprehender el misterio. El poeta *siente* la purificación como noche, la unión como consumación del amor, y la plenitud final como llama. [...] No son, pues, sus versos reflejo de su experiencia, sino que *son su experiencia* en estado naciente.]⁴⁰⁰

Y más adelante aclara cómo San Juan desde su formación humanística en Medina, “se había acostumbrado a ver el universo como un inmenso mundus symbolicus [...]. A ello contribuyeron, además de sus estudios de teología simbólica, sus lecturas espirituales y de exegesis mística”.⁴⁰¹

Concluimos este análisis con las palabras de M^a Jesús Mancho, que, al analizar las formulaciones paradójicas del estilo sanjuanista en el símbolo de la “noche”, afirma que el símbolo es lo más esencial de la retórica y del corpus poético sanjuanista:

Y es que el símbolo es una unidad poética compleja y *dialéctica, capaz de conciliar contrarios*. Dicho de otro modo: la complejidad significativa de los símbolos conlleva la virtualidad de compaginar y hacer coexistir significados de signo contrarios bajo la misma cobertura significante. El símbolo constituye, pues, una especie de unidad ambivalente dotada de una estructura dual, características de las imágenes grandiosas y nucleares que se erigen en una especie de

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 45.

⁴⁰¹ *Idem*, p. 47.

metáforas totales de una obra literaria. Y esto se evidencia con toda claridad en la noche sanjuanista.⁴⁰²

⁴⁰² M^a J Mancho, “Recursos léxicos-semánticos en San Juan de la Cruz”, en *Palabras y símbolos en San Juan...*, 1993, p. 45.

TERCERA PARTE.

LOS ROMANCES SANJUANISTAS: *IN PRINCIPIO ERAT
VERBUM* Y EL SALMO *SUPER FLUMINA BABILONIS*

1. LA POÉTICA DEL ROMANCERO. TEMAS Y FÓRMULAS DEL GÉNERO LÍRICO NARRATIVO

1.1. ORIGEN Y TEMAS DEL ROMANCERO

Menéndez Pidal define los romances como “poemas épicos-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danza corales, sea en reuniones tenidas para recreo o para el trabajo en común.”⁴⁰³ M. Díaz Roig define el romance como

una composición con un número indeterminado de versos de dieciséis sílabas (o de doce) con rima asonante, que relata, con estilo propio una historia de interés general y que, por tanto, es retenida y repetida por una parte de aquellos que la oyen, difundiéndose así en el tiempo y en el espacio.⁴⁰⁴

El origen de los romances lo intuyó R. Menéndez Pidal considerándolos como una parte fragmentada de los antiguos cantares de gesta que, a medida que se iban repitiendo, quedaban en la memoria de los oyentes las partes más atractivas y más del gusto de estos, formándose así una nueva creación poética, independiente del cantar de donde surgió. El pueblo, por consiguiente, los reelabora y añade aspectos líricos, imaginativos y subjetivos y, de ser un poema épico y narrativo, pasa a ser un poema épico-lírico o un poema dramático-lírico, donde predominan los elementos dialogísticos; así desaparece el aspecto narrativo para alcanzar una “intuitiva situación dramática” en palabras de R. Menéndez Pidal.

⁴⁰³ R. Menéndez Pidal, “El romancero. Su transmisión a la época moderna”, en *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 359.

⁴⁰⁴ M. Díaz Roig, *El romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 1992, (17ª ed.), pp. 9-10.

De los castillos y lugares de batalla donde se cantaban los cantares épicos ante caballeros y guerreros, pasó el romance a cantarse entre los mercaderes, artesanos, labradores, en las plazas de los pueblos. Desaparecida la aristocracia feudal, aparece una nueva clase burguesa con otros gustos y otras formas de ver la vida.⁴⁰⁵

Sin embargo, el aspecto tradicional perdura y así se recrean los mismos temas y personajes de la épica en los romances antiguos: don Rodrigo, Los siete infantes de Lara, Fernán González, el Cid... También aparecen personajes de la corte de Carlomagno: don Roldán y doña Alda, el marqués de Mantua y Valdovinos, Montesinos, Rosafiorida, la linda Melisenda... Todos reflejan más intensidad sentimental y mayor número de aspectos líricos que épicos. Así pues, aparecen nuevos temas como los romances fronterizos: “Álora la bien cercada”, “Abénamar Abénamar”... También desde el punto de vista de los árabes se crean romances como la pérdida de la Alhambra. R. Menéndez Pidal define estos romances, junto a los moriscos como “una muestra preciosa del contacto de la poesía popular árabe y la cristiana”.⁴⁰⁶ Así se describen los atuendos brillantes de oro y grana, plumas, albornoces colorados... Todo es vistoso y sensual también en los romances moriscos que se desarrollan durante los siglos XVI y XVII, donde predomina el tema amoroso con sus celos y desdenes.

⁴⁰⁵Cfr. R. Menéndez Pidal, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

⁴⁰⁶*Ibid.*, p. 35.

Los romances de los siglos XV y XVI se cantaron en la corte de Enrique IV, de los Reyes Católicos y, posteriormente, en la corte de Felipe II. En esta época los tratadistas Salinas, Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador y Fuenllana incluyeron en sus obras algunos romances. Sus temas inspiraron obras teatrales y narraciones de los escritores de los siglos XVI y XVII y del Romanticismo. R. Menéndez Pidal explica cómo en la corte del rey Enrique IV

al decir de un cronista, “cantaba muy de toda música, ansí de la Iglesia como de romances o canciones, e había gran plazer de oírlas”. El romance de la muerte injusta que de los caballeros Carvajales era uno de los que “solía oír cantar muchas veces la Reina Católica, enterneciéndose del agravio manifiesto que hizo el rey don Fernando a estos caballeros” [...]. Felipe II, cuando aún era niño de ocho años conocía ya bastante romancero como para sacar agudezas infantiles.⁴⁰⁷

También, como sigue señalando Menéndez Pidal, el bibliófilo Fernando Colón, —hijo de Cristóbal Colón y fundador de la Biblioteca Colombina de Sevilla—, en Medina del Campo en 1523, compró multitud de romances en pliegos sueltos que añadió a su tesoro bibliográfico. También fue el caso de Juan Díaz de Rengifo que en su *Arte poética* considera los romances como la más eficaz poesía histórica.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ *Ibid.* p. 50.

⁴⁰⁸ *Ibid.* pp. 50-52.

Además del género romancístico tradicional, en el siglo XVI, comenzaron a crearse los romances artísticos con escritores tales como Pedro de Padilla, Juan de la Cueva, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que culminarían con los romances de Lope de Vega, Cervantes, Góngora y Quevedo. Y fue a finales del siglo XV cuando aparecen los romances de tema religioso, creados en el seno de la Iglesia y de las órdenes religiosas. Concretamente, aparece un dato reseñado por R. Menéndez Pidal, sobre la petición que la reina Isabel de Portugal, hija de los Reyes Católicos, con motivo de la muerte de su esposo don Alfonso en 1491, hace al franciscano fray Ambrosio Montesino para que compusiera un romance con ese motivo. La reina y la corte, que estimaban la valía de fray Ambrosio, le pedían romances de tema religioso y devoto, como es de San Juan Evangelista, en el que se le pedía al Santo fuerza para conquistar Granada. Los romances artísticos se recopilaron en *el Romancero general* de 1600.⁴⁰⁹

En cuanto a la datación de los primeros romances, Menéndez Pidal observa que el primer testimonio del aprecio de los romances sucedió en la corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo, más susceptible a las influencias renacentistas. También aparece otro testimonio en un manuscrito del estudiante valenciano Jaime de Olesa que escribe de memoria el romance “La dama y el pastor”.

⁴⁰⁹ Cfr. R. Menéndez Pidal, *Estudios sobre...*, y del mismo autor, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1969. También véase A. M. Espinosa, *El romancero español. Sus orígenes y su historia en la literatura universal*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1931.

Otros tres romances, “Rosaflorida”, “El Conde Arnaldos” y “El caballero burlado”, aparecen transcritos en el *Cancionero de Londres* entre 1571 y 1500 y firmados por Juan Rodríguez Padrón.⁴¹⁰

También Di Stefano señala como el romance más antiguo un romance compuesto por veinte octosílabos, cuyo tema está referido a Fernando el Emplazado y se podría datar en la segunda mitad del siglo XIII. Continúa enumerando otros romances por orden cronológico como el del Prior de San Juan, que podría ser de 1328. A continuación, aparece una serie de romances relacionados con los trágicos acontecimientos sucedidos en la época del rey Pedro I. El romance de “El cerco de Baeza” parece ser contemporáneo con los acontecimientos narrados, hacia 1368. Finalmente, los romances fronterizos y los primitivos moriscos que narran los sucesos acaecidos entre 1407 y 1492 se consideran también contemporáneos a los hechos narrados. Así pues, Di Stefano considera los romances más antiguos los novelescos, seguidos de los noticieros y heroicos, ya que estos últimos coinciden con la decadencia de los cantares de gesta y la ausencia de ellos en las crónicas hacia 1380.⁴¹¹

Pero acerca de la historia y origen del romancero, Di Stefano considera que es necesario tener en cuenta los primeros cancioneros manuscritos como el de Londres o el *Cancionero musical de Palacio* de la Corte de los Reyes Católicos. El primer romance impreso parece ser que pertenece a fray Íñigo de Mendoza, inserto en su obra *Vita*

⁴¹⁰ M. Díaz Roig, *op. cit.*, p. 11.

⁴¹¹ G. Di Stefano, *El romancero*, Madrid, Narcea, 1973, pp. 59-60.

Christi (1420). Posteriormente aparecieron otros impresos además del *Cancionero* de Juan del Encina, en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo de 1511.

Di Stefano cita otros cancioneros con menor número de romances como el de Velázquez Dávila (1540), *Espejo de Enamorados* (entre 1527 y 1539) y la primera antología solo dedicada a los romances, llamada *Libro de cincuenta romances* (entre 1520 y 1525), de la que sólo permanecen nueve romances, el resto se ha perdido. Pero es el *Cancionero de Romances* la primera publicación impresa por Martín Nucio en Amberes, sin fecha (podría ser de 1540), donde aparecen exclusivamente romances. Contiene ciento cincuenta y seis y, según G. Di Stefano, con un interesante prólogo del propio editor. Se realiza otra impresión en 1550 con importantes correcciones.

Siguiendo el ejemplo de Martín Nucio, Lorenzo de Sepúlveda realiza otra antología de romances, *Romances sacados de las historias antiguas de la crónica de España*, y aparecen algunos creados por él. Se publicó una primera edición en Sevilla hacia 1540, desaparecida y varias reimpresiones, una reimpresión por Martín Nucio en 1553, y en Alcalá en 1563. En Amberes se vuelve a imprimir en 1566 por Felipe Nucio y la última fue de 1584 reimpresa en Sevilla por Fernando Díaz.⁴¹² Posteriormente, Esteban G. de Nájera edita otra antología de romances en tres partes, publicada en Zaragoza entre

⁴¹² Cfr. Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de romances (Sevilla, 1584)*, A. Rodríguez-Moñino (ed.) Madrid, Castalia, 1967.

1550 y 1551, *Silva de romances*. También el barcelonés Jaime Corte edita una antología, *Silva de varios romances*, en 1561, que fue muy difundida y se reimprimió incluso a finales del s.XVII. Finalmente, es necesario citar dos obras fundamentales para conocer la difusión el romancero antiguo: *Rosa de amores*, *Rosa de española*, *Rosa gentil y Rosa real de romances*, con el título general *Rosas de romances* de Juan de Timoneda, editada en Valencia en 1573 y la *Historia de las guerras civiles de Granada* (1595) de G. Pérez de Hita, en donde aparecen fundamentalmente romances fronterizos y moriscos. Estas compilaciones influyeron poderosamente en los escritores del Siglo de Oro.

Otro medio de difusión de los romances y de la lírica fueron los pliegos sueltos impresos desde finales del siglo XV, pero cuya difusión más amplia se realizó en el siglo XVI. También se encuentran manuscritos o material impreso de un texto nuevo o una versión inédita como el que aparece en la obra de Argote de Molina, *Nobleza del Andaluzia*, o el cartapacio de Jaume de Olesa de 1421 y un manuscrito del British Museum, donde se introduce una nueva versión de la *Jura de santa Gadea*. Finalmente, aparecen romances o fragmentos de estos en obras como la *Gramática* de A. Nebrija, en las obras teatrales de Juan de la Cueva, Lope de Vega y en obras musicales como hemos señalado anteriormente.⁴¹³

La popularidad del Romancero viejo se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, que se transmitió oralmente en todas las

⁴¹³ Cfr. G. Di Stefano, *El romancero...* pp. 17-23.

regiones españolas Castilla, Andalucía, Cataluña, Portugal e Hispanoamérica y en las comunidades sefardíes desperdigadas en amplias zonas del Mediterráneo: Tánger, Salónica, Constantinopla, Rodas, es decir, fundamentalmente en el norte de África, Grecia y Turquía.

En cuanto a la clasificación de los romances por su contenido temático, ninguna de ellas es lo suficientemente completa. La mayoría de las que se han realizado han seguido, con algunas variaciones, la ya realizada por Wolf y Hofmann: romances históricos (históricos épicos, históricos castellanos, fronterizos) y los novelescos y caballerescos (de temas clásico, líricos, del ciclo carolingio y pseudo-carolingios y del ciclo bretón).⁴¹⁴

P. Díaz-Mas los clasifica en romances de tema épico, tanto referidos a la épica nacional, como los referidos al ciclo carolingio, que a su vez los clasifica en épicos-carolingios y novelescos carolingios, aunque en muchos casos son difíciles de delimitar. Por otra parte, están los llamados históricos, referidos muchos de ellos al ciclo en torno a Pedro I de Castilla, y fronterizos. Estos son, en realidad, una variedad de los históricos, en los cuales se narran acontecimientos históricos más recientes entre las luchas entre moros y cristianos y los moriscos; los llamados novelescos, creados o inventados sin una base histórica y real clara, caracterizados por la invención, donde aparece una gran variedad de temas: desde los temas del ciclo novelesco-carolingios hasta temas amorosos de

⁴¹⁴ Cfr. M. Díaz Roig, *El romancero viejo...*, pp. 28-29.

abandono y esposa desgraciada, de astucias, adulterios, es decir, de los más diversos temas, cuyos orígenes pertenecen a la tradición oral y folclórica. En este grupo se incluirían los llamados líricos como el de “El Prisionero” y “Fontefrida”.

Los romances de tema bíblico forman otro grupo como los romances de Tamar y Amnón y el sacrificio de Isaac. Otro grupo es el formado por temas de la antigüedad clásica: Muerte de Alejandro, Juicio de Paris, Incendio de Roma. Los romances de tema religioso se refieren a historias hagiográficas y otros están basados en los evangelios apócrifos y leyendas piadosas que se han conocido tardíamente. Finalmente, los moriscos, que reflejan la maurofilia tan desarrollada a finales del siglo XV y, sobretodo, en el sigloXVI. Estos ya se consideran romances nuevos.⁴¹⁵

G. Di Stefano los clasifica siguiendo un criterio cronológico. Considera los más antiguos los líricos y trovadorescos relacionados con la balada europea y los “noticieros”, si se tiene en cuenta la época de su transcripción. En este grupo incluye una gama temática muy amplia: desde los grandes temas de los cantares de gesta, “Los Siete infantes de Lara”, los relacionados con el Cid, pasando por los sucesos acaecidos en la época de Pedro I el Cruel, las guerras granadinas, hasta el romancero de la última guerra civil. Es decir, el término “noticiero” como sinónimo de información y divulgación de los acontecimientos importantes para la comunidad.

⁴¹⁵ P. Díaz-Mas, *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 20-24.

En segundo lugar considera el Romancero compuesto por temas de la épica nacional y extranjera que surgieron en contacto con los cantares de gesta, las novelas y crónicas históricas. En tercer lugar incluye los romances de estilo cancioneril que aparecen a finales del siglo XV, es el que se denomina “novelesco”, emparentado con los temas baladísticos europeos. Y, finalmente, los de tema religioso, muy escaso, ya que el romancero, tal como lo expresa Di Stefano,

es esencialmente profano, son pasiones netamente humanas y terrenales [...] e incluso podemos decir que falta un sentido de la transcendencia.⁴¹⁶

Otra forma de clasificación se establece teniendo en cuenta la época de la composición. Así se clasifican en viejo, nuevo, vulgar y tradicional. El romancero viejo se refiere a los más antiguos, cuyo origen es medieval o al menos los testimonios son los más antiguos. P. Díaz-Mas considera que el romancero viejo se refiere a aquellos romances documentados a finales del siglo XV hasta mediados del siglo XVI y aquellos que han llegado por tradición oral, pero cuyos temas “sospechamos de venerable antigüedad porque recrean algún episodio de la poesía culta medieval de otros países o tienen equivalentes en la baladística europea”.⁴¹⁷

El romancero nuevo está formado por aquellos creados por un poeta individual, es el caso de Lope de Vega, Cervantes o Góngora,

⁴¹⁶ G. Di Stefano, *op. cit.*, p. 48. Véase, además, las páginas 47-49.

⁴¹⁷ P. Díaz Más, *op. cit.*, p. 8.

que mantiene la métrica y el estilo arcaizante, pero sus temas pueden ser pastoriles, burlescos o espirituales y también se sigue recreando el tema morisco. Muchos de ellos se transmitieron oralmente y por este motivo se desconocía el autor y se consideran anónimos. El romancero vulgar es el que se crea a partir del siglo XVII para uso de las clases populares urbanas que, posteriormente, pasaría a las zonas rurales y se transmitían a través de pliegos sueltos, a veces cantados por ciegos, de ahí que también se denomine romance de ciego. Este tipo de romances carecía de calidad literaria. El romancero tradicional tal como explica P. Díaz-Mas, suele aplicarse a los romances de todas las épocas y de todos los estilos que se han transmitido oralmente, cantados y ha tenido una gran expansión geográfica.⁴¹⁸

Siguiendo a Menéndez Pidal, también los romances se pueden clasificar, según su estilo y de este modo se clasifican en juglarescos, artificiosos, eruditos y artísticos. Los romances juglarescos estaban cantados por juglares y se acomodaban a los nuevos gustos. Los artificiosos o trovadorescos se cantaban en la corte y recreaban temas de la lírica popular y el romancero, es el caso de los autores Gil Vicente, Juan del Encina, entre otros. Los eruditos son creaciones, realizadas en la primera mitad del siglo XVI o anteriormente, de poetas desconocidos, cuyos temas se inspiran en hechos bíblicos o crónicas históricas. Los artísticos se refieren a las

⁴¹⁸ *Idem*, pp. 6-10.

creaciones de poetas cultos y están relacionados con el llamado Romancero nuevo.⁴¹⁹

1.2. ESTRUCTURAS LÍRICO-NARRATIVAS

Menéndez Pidal clasifica los poemas líricos narrativos en tres tipos: romance-cuento, romance-escena y romance-diálogo. Di Stefano incluye el romance-diálogo en el romance-escena y lo considera como una variedad de este. Aunque en el Romancero aparecen romances con el primer tipo de estructura, una narración breve, la estructura que caracteriza al romancero, siguiendo los criterios de Di Stefano, es el romance-escena. Resumimos sus consideraciones sobre la formalización de la estructura que caracteriza el romance-escena. En primer lugar es importante la actualización de los hechos en un presente inmediato, con fórmulas como “Helo, helo por do viene...”; apóstrofes o la forma autobiográfica y el comienzo abrupto “in media res”. A través de estos recursos se consigue que el público no solo sea un destinatario, sino espectador y testigo de los hechos. No obstante, el diálogo es el recurso más expresivo y característico del romance lírico-narrativo. El diálogo, no solo expresa un pensamiento a través del juego dialéctico de pregunta y respuesta, lleno de expresividad, sino que el diálogo posee “una función informativa” sobre aspectos esenciales del relato.⁴²⁰ Otro recurso formal de la estructura de los

⁴¹⁹ P. Díaz Mas, *op. cit.*, pp.10-11.

⁴²⁰ G. Di Stefano, *op. cit.*, pp. 24-29.

romances, como consecuencia de su fragmentarismo, es el final truncado, con lo cual se trata de una estructura abierta.

Pero también hay que tener en cuenta que el romance como tal relato que es, se estructura en no pocos casos en introducción, desarrollo y conclusión. También se ha tratado de aplicar la teoría narrativa de Vladimir Propp y, efectivamente, ha habido algunos intentos para poderlos aplicar a algunos romances en concreto. Pero, en general, los temas y las formas del Romancero son tan diversos y tan amplios que es casi imposible enmarcarlos en unos modelos formales muy concretos y determinados.

Sin embargo, D. Catalán, siguiendo la teoría desarrollada por C. Segre en su obra *Las estructuras y el tiempo*, expone un modelo semiótico para analizar el Romancero, en la articulación del nivel del discurso, del nivel de la fábula, en los actantes o elementos funcionales.⁴²¹ A los que hay que añadir otro elemento más de análisis semiótico que es el concepto de secuencias. En definición de D. Catalán una secuencia

es una representación, al nivel fabulístico de un evento o conjunto de eventos que dan lugar a una situación nueva, modificando la relación entre las “dramatis personae”.⁴²²

Para concluir, D. Catalán considera que el romance como género refleja “una historia a través de un “discurso” doblemente

⁴²¹ D. Catalán, “Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo “Romancero”, en *El Romancero hoy. Poética*, Madrid, Gredos, 1979, p. 231, nota 1ª.

⁴²² *Idem*, p. 239, nota 27.

articulado: a) métricamente; b) dramáticamente.⁴²³ Es decir, el discurso romancístico utiliza un modo de representación dramática. Los relatos reflejan una transformación de los *dramatis personae*, hay un antes y un después, un transcurrir del tiempo. Esto, junto al aspecto formal métrico es lo que aporta su esencialidad como género.

1.3. LA MÉTRICA

Como sabemos los romances se componen por una serie ilimitada de versos octosílabos con rima asonante en los pares. Así es como aparecían transcritos en todos los manuscritos antiguos y en todas las imprentas. Sobre este aspecto T. Navarro Tomás aclara que

por influencia del octosílabo trovadoresco y por mayor comodidad de la lectura, los romances se escribieron desde el siglo XV en líneas de ocho sílabas. La forma antigua de sus versos, tal como Nebrija lo recordaba, era semejante a la de antiguos poemas épicos, aunque de medidas menos variables. Los músicos Narváez y Salinas, en el siglo XVI, y algunos críticos modernos, entre ellos Milá y Méndez y Pelayo, prefirieron restituirlos a su primitiva representación. Ha prevalecido, sin embargo, la costumbre de imprimirlos como composiciones octosilábicas.⁴²⁴

⁴²³ D. Catalán, art. cit., p. 233.

⁴²⁴ T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Labor, 1986, p. 69.

Actualmente muchos editores lo imprimen en versos de dieciséis sílabas, posiblemente no de manera caprichosa, puesto que en los cancioneros musicales así aparecieron transcritos. A este respecto, Di Stefano considera que

señalan períodos musicales de dieciséis sílabas e incluso de treinta y dos, nunca de ocho [...]. La medida octosilábica no es siempre fija, ya que se encuentran con frecuencia versos de siete o de nueve sílabas, ya sean en textos tradicionales y populares, ya sea en los juglarescos o artificiosos [...], pero se trata siempre de casos esporádicos [...] Por otra parte, la repartición estrófica es extraña al romance en su forma originaria y corriente; sólo a finales del siglo XV, por influjo de la música que abarcaba períodos de treinta y dos sílabas que no de dieciséis, hubo casos de romances organizados en cuartetos, sin que esto se reflejara en la asonancia, que no variaba a lo largo de todo el romance. La moda de la cuarteta arraigó con más fuerza y extensión a finales del siglo dieciséis.⁴²⁵

A. Quilis explica lo siguiente con respecto a la disposición métrica del romance en el Barroco: “Los romances cultos o literarios de esta época muestran algunas innovaciones con relación a los populares y entre las más importantes destaca la disposición en cuartetos.”⁴²⁶

También R. Baehr, a propósito de ello, explica:

A finales del siglo XV se manifiestan también otras dos peculiaridades: 1ª La tendencia a la disposición en cuartetos, que se

⁴²⁵ G. Di Stefano, *op. cit.* p. 44.

⁴²⁶ A. Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1988, (4ª ed.), p. 149.

explica por el creciente carácter lírico del romance en esta época: 2ª El añadido de cortas composiciones líricas (villancicos, canciones) como remate de la pieza (desfecha). [...] Desde Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1589) se asegura la disposición en cuartetos como unidad de composición, y a ella se aspira como en forma consecuente.⁴²⁷

Los romances de San Juan de la Cruz están formados por dos composiciones distintas: el titulado “Romance sobre el *evangelio* “*In principio erat verbum*” acerca de la Santísima Trinidad y otro titulado “Otro de él mismo que va por *Super flumina Babilonis*”. Ni en el manuscrito de Sanlúcar ni en el de Jaén los romances sanjuanistas están distribuidos en cuartetos, aunque algunos investigadores actuales prefieran editarlos en esta estrofa.

San Juan titula los romances sobre la Santísima Trinidad en singular: “Romance sobre el evangelio *In principio erat verbum* acerca de la Santísima Trinidad”, es decir, la considera una obra completa, aunque esté estructurada en nueve romances a los que en algunos casos los encabeza con un título o, simplemente, con la enumeración, como aparece en la edición facsímil y hemos expuesto en la transcripción.

1.4. LA FORMULÍSTICA Y OTROS RECURSOS POÉTICOS

Todos los investigadores del romancero coinciden en observar una poética que se repite como fórmulas fijas que es lo que le caracteriza como género poético. Estas fórmulas comprenden desde

⁴²⁷ R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989, (4ªed), pp. 214-215.

aspectos estilísticos repetitivos hasta expresiones fijas, que le infiere un carácter arcaizante y tradicional. R. Menéndez Pidal a propósito del estilo de los romances viejos castellanos afirma:

Los romances se distinguen por una extrema sencillez de recursos, que se manifiesta en la abstención y eliminación de elementos maravillosos o extraordinarios ora en la parquedad ornamental, en la adjetivación reprimida, ora en la versificación asonantada monorrima [...]. Con esta sencillez de recursos, los romances alcanzan gran viveza intuitiva de la escena, emoción llana y fuerte, elevación moral, aire de nobleza.⁴²⁸

También M. Alvar, al explicar los medios expresivos del Romancero viejo, afirma que

si las gestas perviven en el romancero, no es menos cierto que se continúan en unas fórmulas lingüísticas que establecen esa rara continuidad formal desde los más viejos testimonios épicos hasta la época en que los romanceros se recogen, y aún después: se intentan temas nuevos con viejos recursos⁴²⁹

A propósito de esto Leo Spitzer observaba como el oyente “se siente subyugado por un formulismo inherente al género [...], formulismo que erige una arquitectura propia por encima del relato”.⁴³⁰

El análisis de estos recursos poéticos, en un principio, se fueron soslayando, por esa sensación de “naturalidad” y

⁴²⁸ R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1969, (18ª ed.), p. 24.

⁴²⁹ M. Alvar, *El romancero viejo y tradicional*, Méjico, Ed. Porrúa, 1971, p. LXXIX.

⁴³⁰ *Apud* G. Di Stefano, *op. cit.*, p. 29.

“espontaneidad” que este género poético rezuma. D. Catalán afirma al respecto:

Al negar artificio a la poesía tradicional y ponderar su naturalidad primaria y elemental, se confundió la carencia en ella de los “afeites” característicos del arte dominante en cada época [...] con una ausencia, imposible, de “arte”.

El propio Menéndez Pida aclaraba que la “sobriedad” no es el resultado de una “espontaneidad natural”, sino que esa “sobriedad” ha sido buscada, “arte hay en la poesía tradicional, como en toda verdadera poesía; “el *no aprendido canto* es solo el de las aves.”⁴³¹

Siguiendo con el análisis de D. Catalán, muchos estudiosos del romancero, desde Ruth Webber House (1951)⁴³², han observado en el estilo del romance una constante formal que se ha venido llamando lenguaje formulístico. Con respecto a este, D. Catalán aclara

que una *fórmula* es una *expresión* lexicalizada de un contenido. No cabe, pues, hablar de fórmulas o (tópicos) de contenido. Lo que sí es posible es la existencia de expresiones lexicalizadas, formularias, en diferentes “niveles” de organización del relato: hay fórmulas que pertenecen al *discurso*, esto es, que se utilizan como significantes de unidades informativas de la *intriga*, y fórmulas de *intriga*, esto es

⁴³¹ D. Catalán, “Poética de una poesía colectiva”, en *Arte poética del romancero oral. Parte 2º. Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 148.

⁴³² *Apud* D. Catalán, *op. cit.*, p. 146.

motivos tópicos, mediante los cuales se expresan artísticamente secuencias de las fábulas.⁴³³

Más adelante sigue explicando que las “*fórmulas del discurso* son tan tropos como lo es la metáfora”. Gracias a ellas se puede reconocer el lenguaje romancístico como tal. Por otra parte, existe un “vocabulario” poético y continua explicando: “el léxico” poético de carácter formulario empleado para expresar la *intriga* incluye todas las partes de la “oración”.⁴³⁴ Así pues pueden ser verbos simples, modificado a través de adverbios en algunas ocasiones, con el significado de “aprestarse rápidamente”, sustantivos, que significan “heridas mortales”, adjetivos con el significado de “suntuoso” e “inhóspito”; y termina exponiendo, “la formula se nos identifica como el “léxico” básico, con que se construye en forma escénica la *intriga*. Se halla omnipresente.”⁴³⁵

Por su parte, Di Stefano ha analizado el formulismo como una expresión poética característico del romancero:

Aquí los rasgos expresivos son sustancia misma del mensaje poético y estructuran los segmentos narrativos en ritmos que tienen mucho de cadencia ritual es lo que se suele llamar el estilo *baladístico* o formulístico [...]; es el estilo de la canción popular épico-lírica de muchos países y de todas las épocas.⁴³⁶

⁴³³ *Idem.*, pp., 149-150.

⁴³⁴ D. Catalán, *op.cit.*, p. 158.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.158. Las cursivas y los entrecorridos pertenecen al autor.

⁴³⁶ G. Di Stefano, *op. cit.*, p. 30.

Uno de los elementos más característicos es la repetición de la misma palabra: “Abenámar, Abenámar”, o de sustantivos que tienen afinidad: “Con cartas y mensajeros; la repetición de sinónimos: “Que no en villas ni en poblado”. También la iteración adquiere una gran intensidad expresiva formando estructuras paralelísticas: “Presos, presos, caballeros / Presos, presos, hijosdalgo”.

También es una constante formal las fórmulas de introducción al diálogo o a la acción, es el caso de los romances del ciclo carolingio: “Don Roldán que esto oyó”; “Tal repuesta le fue a dar”. También las fórmulas de saludos e invocación a Dios, citadas por R. House Webber, frecuentes en el romancero histórico: “Manténgate Dios, señor”; “Por Dios os ruego, mis hijos”. En los diálogos se emplea también fórmulas fijas sobre todo en los romances carolingios: “Calladles, hija, calladles”. También el epíteto es esencial en el romancero: Toledo, esa ciudad”; “buen rey”, “buen vasallo”; “buen Cid”; “buen caballero probado”. Otras fórmulas para indicar el tiempo: “Media noche era por filo”.⁴³⁷

Por otra parte, un tema muy frecuente del romancero son las batallas y también aparecen fórmulas que se repiten para sus descripciones. Así hay variantes de la estructura “Tiró el moro su lanza / por los aires va volando”. Ahora bien, el lenguaje formulístico se va enriqueciendo con el paso del tiempo en el romance tradicional y se van creando nuevas fórmulas discursivas y poéticas, adecuadas a los nuevos tiempos.

⁴³⁷ *Vid.*, G. Di Stefano, *op. cit.*, pp. 29-34.

Además, hay que destacar, la aparición de fórmulas de intriga o motivos tópicos que, como explica D. Catalán:

A diferencia de lo que notábamos con las *fórmulas de discurso*, la descodificación de estos materiales o su sustitución por equivalentes modifica la *intriga*, altera los sucesos de que consta el relato, aunque la estructura fabulística quede invariable [...].La aparición de cada uno de estos motivos supone, claro está, cambios en la *intriga*, aunque la función de todos ellos en la *fábula* sea la misma.⁴³⁸

Así, por ejemplo, la secuencia, mensaje o noticia puede manifestarse en la *intriga* de muy diversas formas, a través de un mensajero, un ave, un ser sobrenatural, de boca en boca, o a través de un negro presagio.⁴³⁹

Ahora bien, siguiendo la explicación de D. Catalán, los motivos como “loor de un personaje”, “maldición de un personaje” “llegada de mensajeros”, “negros presagios”..., a veces pueden también adquirir la función de indicios, es decir, establecen una comunicación solo entre el narrador y el oyente, al margen de los personajes, y suele suceder al inicio del relato para introducir al oyente en la intriga de la fábula. Pero también los motivos, en algunos romances, guardan un doble significado: uno literal y otro simbólico. Así pues la cárcel de “El prisionero”, puede ser un *motivo* real: un espacio cerrado de donde no se puede salir. O bien puede poseer un significado simbólico, la prisión del alma o del espíritu, y

⁴³⁸ *Idem.* pp. 168-169.

⁴³⁹ *Vid.*, D. Catalán, *op. cit.*, pp. 170-174.

el avecilla, en este caso simbolizaría la esperanza. Así el canto del Infante Arnaldos en la mañana de San Juan no es un *motivo* casual, posee un significado simbólico ya que se refiere al canto primaveral de las aves, que posee un claro significado sensual. El romance así interpretado adquiere otra significación globalizadora.

Finalmente, en el análisis formal de los romances, además de considerar el sistema formulístico del discurso en todos los niveles lingüísticos y tener en cuenta los motivos y su función en la intriga de la fábula, es necesario señalar la sintaxis, es decir, la forma en que todos estos elementos se presentan, se entrelazan, se relacionan entre sí para conseguir el máximo efectismo y expresividad. En la terminología de D. Catalán, se trata del *ordo artificialis*

para conseguir un mayor dramatismo en la presentación de una fábula, y asimismo la narración en primera persona con el doble propósito de crear en el oyente com-pasión [sic] respecto al personaje que se adueña del papel de relator, y confianza en la sinceridad y verdad de su versión apasionada de los hechos.⁴⁴⁰

Como ya había observado Menéndez Pidal en 1943, en el romance de *Bernal Francés* “el interés dramático está graduado con habilidad teatral para que llegue con sorpresa al desenlace trágico”⁴⁴¹

Di Stefano añade otros rasgos formulísticos y poéticos de lo que Menéndez Pidal llamaba “estilo intuitivo” del romance son el uso del verbo ver: “Viérades moros y moras. El uso del adverbio

⁴⁴⁰ D. Catalán, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 184, nota 122.

“helo”: “Helo, helo, por do viene”. El uso de la primera persona: “Yo me era mora Moraima”; apóstrofes: “Álora, la bien cercada / tú que estás a la par del río”; descripciones metonímicas, enumeraciones descriptivas, antítesis. También debemos mencionar los anacronismos y los arcaísmos, como la *e* paragógica; la *f* inicial, las formas verbales en *-ades*, *-edes*, *-ides*; la forma apocopada *fiz*; las formas del imperativo *callades* y otros usos peculiares de las formas verbales, que analizaremos detenidamente en los romances sanjuanistas.

Por otra parte, Di Stefano observa en los romances de tipo tradicional un carácter de simplificación respecto a la sintaxis: la oración paratáctica sustituye a la hipotáctica, es decir, se prefiere la yuxtaposición en lugar de la subordinación; la adjetivación se reduce a lo más esencial. Además, el uso del diálogo está muy presente.

Se cuestiona Di Stefano si este estilo es posible ser imitado por un poeta culto. Su respuesta es negativa, ya que llegar a esta realidad poética es fruto de una depuración acaecida durante siglos. Así pues, el romance de un poeta como Lope de Vega que admiraba el arte popular, nunca logró crear el tipo de romance tradicional, tal vez porque no se propuso crearlo. Este mismo ejemplo ya lo había expuesto Menéndez Pidal:

El estilo de estas obras es tan difícil de imitar que un poeta culto cuando alguno, aunque sea de vena tan fácil como el mismo Lope de Vega, tan familiarizado con toda clase de romances, [...] retoca un

romance viejo, cualquier persona, habituada al estilo de estos, distinguirá bien cuáles versos son de Lope y cuáles tradicionales”.⁴⁴²

No es el caso, por ejemplo, de Gil Vicente en cuanto a la lírica popular, pues es difícil de distinguir lo popular y anónimo, de lo que es creación propia.⁴⁴³ También con respecto al estilo y a la lengua de los romances, M. Díaz Roig afirma:

La lengua usada en el Romancero guarda un equilibrio entre lo vulgar y lo culto que permite su comprensión y manejo; es un lenguaje al alcance de todos y al mismo tiempo con un poder poético fácilmente asible [...]. El romancero como género poético que es, utiliza una buena parte de los recursos comunes a toda la poesía popular y añade, además, otros propios.⁴⁴⁴

Es, precisamente, esa adecuación y armonía entre lo culto y lo popular lo que determina que muchos poetas cultos con una sensibilidad poética especial hacia el lirismo y sensibilidad populares hayan elegido el romance como vehículo acertado, como expresión poética equilibrada entre el puro lirismo y lo narrativo. Es el caso de nuestro poeta y de otros como Lope de Vega, Góngora y ya en el pasado siglo A. Machado, Lorca, Alberti, por citar algunos más representativos.

En otro momento, M. Díaz Roig, al explicar la expresividad poética del romance, enumera una serie de elementos lingüísticos

⁴⁴² R. Menéndez Pidal, *Estudios sobre el romancero...* 1972, p. 332.

⁴⁴³ Cfr., G. Di Stefano, *op. cit.*, pp. 35-43.

⁴⁴⁴ M. Díaz Roig, *op. cit.*, p.44.

característicos del género y que en el romancero se plasman de la manera más sencilla para que esté al alcance de todos. Así como

inversiones sintácticas: verbo más sujeto, a veces, motivado por el ritmo poético y la rima, pero que alcanzan una gran fuerza expresiva: Esta riqueza lograda a base de ritmo, contrapunto, repeticiones y variaciones, plasticidad de imágenes, así como de las relaciones que se establecen entre el oído y la visión entre el oído y la memoria, es, creo yo, lo que da al romance su gran poder poético, su encanto peculiar, su incuestionable atractivo y por tanto su larga vida.⁴⁴⁵

Ahora bien, un aspecto que confiere la esencia del estilo romancístico que es lo se ha venido llamando estilo baladístico o formulístico, característico de la poesía épico-lírica de diferentes culturas y países.

A. Sánchez Romeralo, al analizar los aspectos comunes y divergentes entre la lírica de carácter tradicional y los romances, considera que

entre el villancico y el romance existen diferencias fundamentales. [...] Pero al mismo tiempo, villancico y romance son dos ramas de un árbol de hondas raíces comunes, el árbol de la tradición oral, popular.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ M. Díaz Roig, “La expresividad poética”, en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, (UCLA), E. Rodríguez Cepeda y S. Armistead, (eds.), Madrid, J. Porrúa Turanzos, vol. II, 1984, p. 342. Véase, además, de la misma autora *El romancero y la lírica popular moderna*, Méjico, El Colegio de Méjico, 1976.

⁴⁴⁶ A. Sánchez Romeralo, “Romancero y lírica. Apuntes para un estudio comparativo”, en *Romancero en la tradición oral moderna*. D. Catalán y S. Armistead (coords.), Madrid, CSMP, Universidad de Madrid, 1973, pp. 222-227. Para un estudio

Uno de los aspectos formales comunes son las estructuras binarias en una y otra composición. Estructuras binarias de tipo A+B / 8+8: [A] “Caminito de Aragón, [B] se paseaba el arriero”. También aparece en la lírica popular castellana y la lírica-galaico portuguesa, en la copla y en la seguidilla: [A] “Solíades venir, amor; [B] agora non venides, non”.

La lengua del romance como la del villancico se ha definido, en la expresión acuñada por D. Alonso al analizar el *Poema de Mío Cid*, como “lengua de rápida andadura”, que se refiere a una construcción oracional breve, con frecuencia la yuxtaposición, y con períodos oracionales muy sencillos, en los que predomina la parataxis y la hipotaxis. También a esta característica se debe el predominio del sustantivo y del verbo frente a la escasa presencia del adjetivo.

Finalmente, otros rasgos muy característicos en el romance y en el villancico son el discurso dialogístico y las intensificaciones, a través de la exclamación, de la interjección y a través de las reiteraciones: “Rey don Sancho, rey don Sancho”, “Que por mayo era por mayo”.⁴⁴⁷

De hecho, muchos de estos rasgos poéticos se reflejan en los romances sanjuanistas, como veremos más adelante.

análogo al que hemos citado, véase la obra de M. Díaz Roig: *El Romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.

⁴⁴⁷ Vid. Sánchez Romeralo, op. cit., pp. 207-231.

1.5. LO ESPIRITUAL COMO *CONTRAFACTUM* DE LO ÉPICO

En el Romancero tradicional los romances de tema religioso son muy escasos, ya que el romancero, tal como afirma Di Stefano, “es esencialmente profano, son pasiones netamente humanas y terrenales [...] e incluso podemos decir que falta un sentido de la transcendencia”.⁴⁴⁸ No obstante, aparecen los romances de tema religioso en la tradición oral y como hemos expuesto en los capítulos anteriores, también los escritores cultos crearon historias hagiográficas y otros temas devocionales basados muchos de ellos en los evangelios apócrifos y leyendas piadosas.

Por otra parte, W. H. González⁴⁴⁹ considera que en los romances tradicionales españoles aparecen temas como la infancia de Jesús, la vida de María y los antecedentes familiares de ambos, recogidos de los evangelios apócrifos. En este aspecto se opone al criterio de M. Bataillon que afirmaba que la lírica religiosa española no reflejaba dichos temas.

En el imaginario popular, desde el origen del cristianismo estos temas despertaban la curiosidad y se repetían leyendas y acontecimientos que pasaron algunos de ellos a la tradición piadosa cristiana como los padres de la Virgen, Joaquín y Ana, el lienzo de la Verónica, y otros de los Evangelios: el nacimiento de Jesús en una cueva, rodeado de un buey y la mula, los Reyes Magos, la huida a

⁴⁴⁸ G. Di Stefano, *op. cit.*, p 48.

⁴⁴⁹ W. H. González. “El romancero sacro y la literatura apócrifa”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989, pp. 371-379.

Egipto, Longinos... Estos temas aparecen incluidos en la obra de Jacopo de Voragine en su *Leyenda áurea*, pero después del Concilio de Trento estos temas apenas se tratan por un afán de pureza y ortodoxia. Sin embargo, en la tradición popular permanecieron siempre y, precisamente, se transmitieron a través del romance de tradición oral y también en escritores religiosos provenientes de la espiritualidad franciscana y la tendencia de la *devotio moderna*.⁴⁵⁰

Para la difusión de estos romances y de otras composiciones sacras de carácter culto y de tema profano, fueron determinantes las ediciones de cancioneros. De ellos habría que destacar, dentro de la difusión de la poesía religiosa, *Cancionero de diversas obras de / nuevo trobadas: todas compuso / estas hechas y corregidas por el pa / dre fray Ambrosio Montesino de/ la orden de menores*. (Toledo, 16 de junio de 1508). Muchos han considerado como el *Cancionero* más antiguo es el que comienza con la composición de fray Iñigo de Mendoza, *Vita Christi*.⁴⁵¹ Pero el aspecto que más nos interesa destacar es el *contrafactum* de los romances de tema épico a tema religioso. Estos *contrafacta* seguían las mismas pautas poéticas del género romancístico.

M. Darbord⁴⁵² las recoge del *Cancionero musical de Palacio*, —también conocido como *Cancionero de Barbieri*—: “Quien mal os ha enojado” para “Quien te ha niño tornado”; “La zorrilla con el gato”

⁴⁵⁰ *Vid.*, W. H. González. “El romancero ...”, art. cit., pp. 371-379.

⁴⁵¹ *Cfr.*, A. M^a Álvarez Pellitero, *La obra lingüística y literaria de Fr. Ambrosio Montesino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1976.

⁴⁵² *Cfr.* Para el estudio de la obra de fray Ambrosio Montesino consúltese M. Darbord, *La poésie Réligieuse des Rois Catholiques ...*, pp. 143-232.

para “Al sereno está el cordero”; “A la puerta está Pelayo” para “Desterrado parte el niño”; “Ya cantan los gallos / buen amor y vete” para “El rey de la gloria”; “Nuevas te traigo carillo” para “Nuevas te traigo Batista...”

Fray Ambrosio Montesino fue uno de los poetas de lírica devocional que compuso numerosas composiciones líricas y romances sobre diversos temas religiosos y devocionales, así a la Santa Custodia, a San Juan Bautista, a Santa M^o Magdalena, al Nacimiento de nuestro Salvador; un romance heroico sobre la muerte del príncipe de Portugal; a San Juan Evangelista y un romance a la Santa llaga del Señor. De ellos hay que destacar su musicalidad, sus suaves hipérbatos, la elección de la adjetivación y de un léxico eufónico, la dulzura y sentimentalismo en la expresión y un gran sentido de la plasticidad.

Uno de los romances que nos interesa destacar es el dedicado a “San Francisco de Asís”, uno de los santos más venerados en la devoción popular y cantados por diversos poetas, así como reflejado en la iconografía de la pintura de los Siglos de Oro. Este romance fue encargado por “el señor don fray. Francisco Ximénez, cardenal de España y arzobispo de Toledo”; está compuesto a lo divino, siguiendo el romance: “Mis arreos son las armas / mi descanso el pelear”.⁴⁵³

⁴⁵³ Versos de un romance antiguo muy popular cuyos versos dicen así: “Mis arreos son las armas, / mi descanso el pelear, / mi cama las duras peñas, / mi dormir siempre velar./ Las manidas son oscuras, / los caminos por usar, / el cielo con sus mudanzas / ha por bien de me dañar / andando de sierra en sierra / por orillas de la mar, /por

Este romance que es honrra y gloria de San Francisco hizo fray Ambrosio Montessino por mandato del reverendísimo señor fray Francisco Ximenez cardenal de España y arzobispo de Toledo⁴⁵⁴

Andauasse san Francisco: por los montes apartado,
sobre las nuues traspuesto, en Dios uiuo trasformado;
sus ojos llouian aguas, de lloroso y fatigado
de temor si le quedaba: por plañir algún pecado,
mas no eran menos grandes las del segundo nublado
de miedo que no le fuesse el juez del mundo ayrado
y de verse tan ausente, de Cristo su enamorado.
La tibieza era su muerte, su vida fundar su estado
en tal alta perfección, que no tiene mayor grado;
de flamas de caridad, de contino fue abrasasdo
y de pobres y leprosos, derretidor sojuzgado.
Vsaua de duras peñas, por blanda cama y estrado,
ayunar sin comer nada, era su mejor bocado.
Sospiros sonables tristes, su canto más acordado;
de espinas y duras guijas, no lo defendio calçado;
sayal áspero uestía, junto al cuerpo remendado.
Su oratorio fue el sereno, en yelo más destemplado
y somirse pos la nieue: desnudo y apassionado;
érale oro potable, su llorar demasiado.
Por castigar los plazerres, del vano tiempo pasado;
silencio fue su lenguaje, y los yermos su poblado;
estregaba en los çarçales, su cuerpo muy delicado,
por tener dentro en la carne, espíritu libertado.
Estas cosas te traxeron, padre bienaventurado,
a que los choros del cielo, siempre andauan a tu lado.
Hecho sol tu entendimiento, de deuoto y alumbrado.
Tu cuerpo fue relicario, en fragua de amor labrado,

probar si mi ventura / hay lugar donde avadar / pero por vos, mi señora ,/ todo se ha de comportar”. Su título en las colecciones de romances es a La constancia. *Cfr.* en *Cancionero de Romances*, impreso en Amberes sin año. Edición facsímil con una introducción por R. Menéndez Pidal, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914, fol. 252; y *Romancero general* o *Colección de romances casetellanos*, anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados y anotados por don Agustín Durán, Madrid, B.A.E. T. X, Rivadeneyra, 1859. *Apud* M. Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios cervantinos, 2005, pp. 48-49.

⁴⁵⁴ Utilizamos la edición facsímil del *Cancionero* (Toledo 1908), Cieza, “...*la fonte que mana y corre*, 1964, fol. XXI. Respetamos la grafía, solo actualizamos la acentuación y las mayúsculas, a fin de facilitar su lectura.

de mano del rey del cielo, que cruz biua te ha tornado
 y de su vida muy alta, sobie natural trassado,
 en ti relumbran sus llagas, en pies, manos y costado,
 no con menos hermosura, que luze el cielo estrellado.
 La lançada que ya muerto, no sintio crucificado.
 Tú, su alférez, la sentiste, de su mano traspasado.
 deste misterio quedaste sucesor deificado,
 de su uida y de su muerte, sobie quantos ha criado.
 Quién dirá la hermosura: que ha tu al alma cobrado
 Si tu cuerpo que es en ves; de tal gloria fue dotado.

El romance posee la siguiente estructura narrativa: al comienzo aparece un narrador objetivo que describe la vida de San Francisco, llena de pobreza, de rigores y penitencia, pero hacia la mitad del desarrollo del romance, fray Ambrosio introduce al personaje protagonista en segunda persona *tú*: “Estas cosas te traxeron, padre bienaventurado”. Esta segunda parte es un canto de alabanza y de veneración al Santo, descrito con una auténtica devoción.

El romance sigue las pautas del género, incluyendo las fórmulas de la retórica, que caracteriza al género épico. Así pues, fray Ambrosio usa las estructuras binarias, el pleonasma, los versos antitéticos y contraposiciones:

“la tibieza era su muerte, su vida fundar su estado”
 “Vsaua de duras peñas: por blanda cama y estrado”
 “Ayunar sin comer nada: era su mejor bocado”
 “Sospiros sonables tristes: su canto más acordado”
 “Su oratorio fue el sereno, en yelo más destemplado”
 “Érale oro potable, su llorar demasiado”
 “Silencio fue su lenguaje, y los yermos su poblado”
 “Estregaba en los çarçales, su cuerpo muy delicado”
 “Tu cuerpo fue relicario, en fragua de amor labrado”

Pero el poeta refleja una composición más compleja en las imágenes y contraposiciones y, sobre todo, el uso de la adjetivación de gran delicadeza lírica y muy presente en el poema: “duro”, “blando”, “delicado”, “apasionado”, “devoto”, “alumbrado”... La selección del léxico y la composición compleja del poema refleja la síntesis perfecta entre lo popular y lo culto en este tipo de composición.

En el *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid* aparece una versión similar sin indicar el autor —, siguiendo el criterio de anonimia que predomina en este tipo de creaciones y en el ambiente en que se realizan—. Efectivamente, se trata de una copia del romance de fray Ambrosio Montesino, posiblemente, transmitida oralmente. Sin embargo, entre ambos romances se aprecian variaciones considerables, de tal manera que el romance del libro del Carmelo se puede considerar una recreación breve del de fray Ambrosio, posee cuarenta versos, frente a los setenta y cuatro octosílabos (treinta y siete versos de dieciséis sílabas) del romance de fray Ambrosio.

“Romance de san francisco”⁴⁵⁵

Andabase san Francisco
 por los montes apartado
 arrebatado en las nubes
 y en Dios vivo transformado
 ayunar sin comer nada
 era su mejor vocado
 de pobres y de leprosos

⁴⁵⁵ *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid, op. cit.* p. 159, nº 165.

era todo su cuydado
 sayal aspero traya
 junto al cuerpo y remendado
 de espinas y duras guijas
 no le defendía calçado
 entregaba en los çarçales
 y sumase entre la nieve
 desnudo y apasionado
 erale manjar muy dulce
 el llorar demasiado
 de temor que no le fuese
 el divino juez airado
 estas cosas te trajeron
 padre bien aventurado
 a que los coros del çielo
 tu cuerpo fue un relicario
 en fragua de amor labrado
 de mano del rrey del çielo
 que en cruz viva te a tornado
 en ti relumbran tus llagas
 pies y manos y costado
 no con menos hermosura
 que luz del çielo estrellado
 la lançada que le dieron
 no sintió el criçificado
 tu su alférez la sentiste
 y el te hiriera de su mano
 quien dira la hermosura
 que tu alma vbo cobrado
 viendo el cuerpo que es envés
 ser de tal gloria dotado.
 Fin

Es interesante señalar que aparecen versos comunes entre ambos romances, como se puede observar, aunque ofrecen variaciones léxicas notables. Lo más destacable en el segundo romance, el del convento del Carmelo, además de ser más breve, se caracteriza por el predominio de los rasgos de los romances líricos frente a los épicos. Es decir, la copista ha seleccionado los rasgos

líricos y devocionales y ha omitido el aspecto épico que aparece en las descripciones del romance de fray Ambrosio. Así pues, en el romance carmelitano predomina lo lírico y devocional frente a lo épico.

Por último, queremos citar algunos versos del romance del Nacimiento,⁴⁵⁶ ya que el aspecto plástico y descriptivo, a través de enumeraciones de opósitos, le confiere un tono intenso y expresivo. En el desenlace del poema, el poeta realiza un monólogo interior, una reflexión, para pasar de inmediato a una oración de súplica a la Virgen para que interceda por el poeta franciscano que aparece con su propio nombre.

Algunos rasgos formales de este romance coinciden con algunas constantes estilísticas de los romances épicos. Así aparecen las anáforas, las estructuras sintácticas repetitivas de opósitos, las descripciones, las exclamaciones e invocaciones, y la inclusión del propio narrador en el poema, en este caso con el nombre del autor, fray Ambrosio Montesino:

[...] sin ricos aparadores
 sin braseros sin cortinas,
 sin duques por seruidores
 sin baston y sin corona:
 de laur de esmaltadores.
 sin estoque, sin celada,
 sin grandes, embaxadores;

⁴⁵⁶ Justo de Sancha, *Romancero y cancionero sagrados*, Madrid, B.A.E., 1952. El título del romance que aparece en *Cancionero* de Fray Ambrosio Montesino es: “Este romance del nacimiento de nuestro Salvador metrificó fray Ambrosio Montesino, a pedimento de doña Juana de Herrera, priora de Santo Domingo el Real, de Toledo”, p. 437. Lo reproducimos en el Apéndice II de nuestro estudio.

un pesebre era su trono,
 dos bestias sus valedores;
 heno se viste por oro,
 no ropa de brosladores,
 un portal son sus posadas:
 no labrado de pintores.
 ¡Oh Dios mio, quién te viera
 en tan baxos disfavores,
 pues buen tiempo es ya mi alma,
 que lo siruas y lo adores:
 Y que tú, Virgen pía y Madre,
 por el Montesino implores...

Muchos de estos versos que hemos citado recuerdan algunos del romance de *La jura de Santa Gadea*, sobre todo los que se refieren a las descripciones por medio de opósitos, que se puede considerar un rasgo formulístico:

las riendas traigan d cuerda y no con frenos dorados;
 abarcas traigan calzadas y no zapatos con lazo;
 las piernas traigan desnudas, no calzas de fino paño;
 trayan capas aguaderas, no capuces y tabardos;
 con camisones de estopa, no de holanda ni labrados...⁴⁵⁷

También algunos romances de fray Bernardino de Laredo están creados al son de romances épicos que él mismo cita, como ya hemos comentado anteriormente:⁴⁵⁸

“Romance al glorioso es admirable patriarca sant joseph. Cantase al tono. Gente va muy suficiente a hecho determinado a talar liberalmente a Granada lo sembrado”.

⁴⁵⁷ P. Díaz Mas, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁵⁸ Lo reproducimos en el Apéndice II

“Otro romance al mismo admirable sant Joseph: patriarca sacratísimo. Cantase al tono Ya se salen de Ximena.”

A continuación citamos otro romance, en este caso de López de Úbeda de su obra *Cancionero general de la doctrina cristiana*. Este romance aparece sin título, el tema es el de la Redención y también está relacionado con el tema de la Santísima Trinidad. Está tratado como un romance épico narrativo, en el que Jesucristo se representa como un caballero cristiano con sus doce caballeros, que son los Apóstoles, cuya misión es salvar a la Humanidad, perjudicada por la “traición” cometida por Adán y a también para defenderla frente al Turco, con un claro anacronismo.

“Romance de la Redención”⁴⁵⁹

En la corte soberana
 junta real se hazia,
 junta de las Tres Personas
 que es una essencia divina.
 Todas tres de una potencia
 uniforme e infinita.
 Tratasse de una trayción
 que Adán cometido auía
 contra Dios omnipotente,
 haciéndole alevosía,
 por lo qual a él y a sus hijos
 desterrado los auía
 del parayso terrenal
 y de su visión divina.
 quedando ellos por traydores,
 priuados de eterna vida,
 sino dan satisfacion
 qual a Dios le conuenia.
 Ya se trata de las pazes,

⁴⁵⁹ J. López de Úbeda, *Cancionero de la doctrina cristiana, op. cit.*, vol. II, pp. 72-74

ya Dios perdonar quería.
 Estas pazes han tratado
 ángeles de gran valía,
 los patriarchas Prophetas,
 que Dios escogido auía
 por abogar por Adán
 en la culpa que tenía.
 Fulminando está el processo
 ya Dios sentenciado auía
 que Adán diesse un caballero
 fuerte y de gran valentía,
 que retase a la serpiente
 y a toda su compañía,
 y en campaña le venciese,
 y aunque el perdiese la vida.
 Dios Hijo toma la mano
 Dios Padre así lo quería.
 Así plazze a Dios de amor
 que dentra(m)bos procedía.
 Al entrar de la batalla,
 ya que romper la quería,
 llama doze capitanes
 que antes escogido auía,
 para dexar en frontera
 la batalla ya vencida.
 Dizele, sed valerosos,
 pelead por la honrra mia,
 no temáis hambre ni sed,
 ni cansancio ni fatiga,
 ni tormentos ni prisiones,
 que yo os los aliuiaria,
 dexando os mi cuerpo y sangre,
 ques manjar que viuifica.
 Yo os daré fuerça y vigor
 en cualquier graue conquista,
 qual es esta que tenemos
 contra el Turco y la heregía.
 Este es sabroso bocado
 disfrazado aquí asisstía.
 Por esso llega y come
 Pelearéys noche y día...

Se trata claramente, pues, de un romance *contrafactum* de los romances épicos, como se puede comprobar a través del léxico. Cristo aparece como caballero cristiano, enviado por el rey, su padre (Dios), cuya decisión se ha tomado en la corte (celestial). Reúne a doce caballeros, que son los apóstoles, para vencer a la serpiente, elemento bíblico del *Génesis* que representa al demonio y todas las fuerzas del mal. Así Cristo aparece como un “caballero fuerte y de gran valentía”, para “retar a la serpiente”, con toda la “compañía”. Es más, “aunque perdiese la vida”, como todo buen caballero, tendría que llevar a cabo su cometido. Así al entrar en la “batalla” elige a sus “caballeros” para defender la “frontera” y los arenga como capitán antes de la batalla:

Dízele, sed valerosos,
 pelead por la honrra mía,
 No temáis hambre ni sed,
 ni cansancio ni fatiga,
 ni tormentos ni prisiones,
 que yo os los aliuuaria,
 dexando os mi cuerpo y sangre,
 ques manjar que viuifica.
 Yo os daré fuerça y vigor
 en cualquier graue conquista,
 qual es esta que tenemos
 contra el Turco y la heregía.
 Peleareys noche y dia...

Es más, en el romance aparece la recompensa que Cristo le concederá a sus caballeros por entrar en batalla y vencer, que será su propio cuerpo y sangre como elementos que les ayudará, incluso, a vencer al “Turco”, anacronismo que el poeta introduce de un hecho

contemporáneo en el romance, como es el Turco, uno de los grandes problemas del reinado de Felipe II.

Con este mismo tema López de Úbeda escribe otro romance que pertenece a uno seriado sobre la vida de Jesucristo, cuyo título es *Romances del santísimo Nacimiento*. Es el romance IV,⁴⁶⁰ donde de nuevo la Corte Celestial se reúne para enviar al Hijo de Dios al mundo para redimirlo. También aparecen las fórmulas épicas para expresar los hechos heroicos que tiene que realizar Cristo.

En el consistorio eterno
 una sentencia se ha dado,
 que Adam diese un caballero
 tan valiente y esforzado
 que le libre del tormento
 a que estaba condenado
 por la traición cometida
 en comer de lo vedado,
 y le saque del destierro
 y de aquella fortaleza
 donde estaba aprisionado, [...]
 pero en aquella batalla
 quiere salir disfrazado
 con muy diferentes armas
 de las que él ha acostumbrado;
 y para entrar en la lid
 su poder ha renunciado. [...]
 Y al Padre Eterno suplica
 que le señalase el campo
 en aquel mismo lugar
 donde Adam fue derribado,
 y que le otorgue las armas
 con que Adam estaba armado,
 Y que le arme una doncella
 De quien anda enamorado,[...]

⁴⁶⁰ Justo de Sancha, *op. cit.*, composición nº 215, p. 76. Lo reproducimos completo en el Apéndice II.

Así aparece Cristo de nuevo como un caballero protagonista de los romances épicos, así como el léxico y determinadas expresiones características del estilo épico: caballero, “tan valiente y esforzado”, “armas”, “lid”, “batalla”, “traición”, “destierro”, “fortaleza”... Y expresiones como “y que le arme una doncella / de quien anda enamorado.

Pero las diferencias entre ambos son evidentes. En primer lugar hay que señalar que los sanjuanistas no son *contrafacta* de lo épico y aquí radica la gran diferencia. Los romances sanjuanistas pertenecen al género lírico-narrativo: San Juan refleja la Redención como una historia amorosa entre el Esposo, Cristo, y la esposa, la humanidad, entre ellos hay una relación conyugal, mientras López de Úbeda concibe la Redención como una cruzada: Cristo es un caballero que elige a doce caballeros para combatir contra el mal (la serpiente, la herejía, el Turco...). De esta manera se reflejan todos los elementos épicos en el romance de López de Úbeda.⁴⁶¹

Otro tema tratado es el de “La Anunciación”,⁴⁶² enfocado como un romance lírico-narrativo, cuyo tema es el desposorio entre Cristo, el Esposo y la amada, que se puede referir a la Humanidad o a la Iglesia. Es interesante porque aparece el mismo tema del

⁴⁶¹ En el Apéndice II reproducimos íntegramente el romance.

⁴⁶² Lo reproducimos en el Apéndice II. Hay que hacer notar que este romance M. Darbord se lo atribuye a Crsitóbal Cabrera, mientras que en el *Romancero y cancionero sagrados*, Justo de Sancha cita como autor López de Úbeda, puesto que aparece también en su *Cancionero general de la doctrina cristiana*.

romance VIII sanjuanista. Citamos algunos versos que reflejan claramente el *contrafactum* del romance épico “Pérdida de Alhama.”⁴⁶³

Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada,
cartas le fueron venidas cómo Alhama era ganada...

El romance de López de Úbeda comienza con los siguientes versos:

Paseándose ha Dios
por su eternidad sagrada,
cuando le vinieron nuevas
de una hija de santa Ana,
antes santa que nacida,
ante los cielos criada,
y en presencia divina
Ab eterno preservada.
Missus Angelus Gabtriel
con soberana embaxada,
Ave, dixo, Gracia plena.
La virgen quedo turbada:
con aquel Ave tan dulce,
Eua en ave fue tornada ...

También son dignos de destacar un romance que titula “Romance de cuarenta y un padres de la compañía de Iesus, que fueron a convertir la Gentilidad del Japón”, dedicado a San Ignacio de Loyola. En él aparece San Ignacio y los miembros de la Compañía de Jesús, —igual que en los romances anteriores aparecía Cristo—, como auténticos caballeros cristianos, y está realizado con el estilo de los romances épicos. B.W. Wardropper considera que este tema épico es uno de los más fecundos de la divinización. A propósito de la orden ignaciana, B.W. Wardropper manifiesta:

⁴⁶³ Versión de P. Díaz-Mas, *op. cit.*, p. 198.

La católica Compañía de Jesús, con ser menos popular en sus manifestaciones, también se concibe como organización militar en cuanto a la disciplina exigida a sus miembros. En el siglo XVI no solo San Ignacio, sino Santa Teresa de Jesús y Juan de Valdés –y mucho antes San Francisco- se consideraban caballeros andantes de Cristo.⁴⁶⁴

Efectivamente, San Ignacio funda su orden con el nombre de Compañía de Jesús, es decir, con un nombre militar, y concibe su orden como “ejército espiritual”. No hay que olvidar, pues, que San Ignacio en su vida secular fue soldado, y acabó sus años como “General” de la orden. Anteriormente había escrito *Ejercicios espirituales*, como método para la profundización en la perfección de la vida cristiana. El romance “A San Ignacio de Loyola” de López de Úbeda⁴⁶⁵ es también un claro ejemplo de *contrafactum* de lo épico.

Cuando esa grande Alemania
de herejes toda se ardía,
que aquel perverso Lutero
por ella esparcido había;
cuando África y Europa,
Asia y los que en ella había
irritan á todo el cielo
con su grande tiranía,
persiguiendo á nuestra Iglesia
con su grande apostasía,
inficionando á sus hijos
con peste de rebeldía.
Se levanta un caballero,

⁴⁶⁴ B.W. Wardropper, *op. cit.*, pp. 15 y 16. También Ortega y Gasset, refiriéndose a la lucha contra el protestantismo, afirma que San Ignacio “creará para combatirlo una Orden al contrario de las tradicionales, tomando como modelo precisamente el instituto más secular que existe el ejército [...]. La Compañía de Jesús es un ejército “a lo divino”, en *En torno a Galileo. Apud* J. Lara, *op. cit.* pp. 354-355.

⁴⁶⁵ Justo de Sancha, *op. cit.*, composición n° 335, p. 121.

que Ignacio por nombre había,
 ilustre y de noble sangre,
 diestro en la caballería,
 de un ánimo invencible
 cual esta empresa pedía.
 Discurre por ese mundo
 Por ver si en él hallaría
 caballeros y soldados
 de fuerzas y valentía,
 que la bandera de Cristo
 defiendan en compañía.
 Hace luego se eche bando,
 que en todo el mundo se oía,
 que cualquiera que quisiere
 llevar á Jesús por guía,
 que su divisa y renombre
 luego al tal se le daría.
 Y por dalles mayor brío,
 De sí mención no hacía.
 Acuden muchos soldados
 de gran precio y valentía,
 con las armas y atambores,
 a lo que el bando decía;
 gente ilustre y valerosa,
 en letras y prelación,
 de toda suerte y estado,
 cual el bando lo pedía.
 Cuando Ignacio vio á su lado
 juntarse tal compañía,
 con ánimo valeroso
 a todos así decía:
 “Caballeros esforzados,
 a quien corazón dolía,
 Mirad y tended los ojos
 a los heridos que había;
 por tanto, gente esforzada,
 pues esta empresa no es mía,
 libertemos a los hombres
 de tan grande tiranía.”

Observamos desde el comienzo cómo el poeta presenta a Ignacio de Loyola como un caballero cristiano, de gran ánimo y de

ilustre sangre, cuyo cometido consiste en “combatir” la herejía luterana, enemiga común de la Iglesia:

Se levanta un caballero,
que Ignacio por nombre había,
ilustre y de noble sangre,
diestro en la caballería,
de un ánimo invencible,

Él y su compañía se comportan como un ejército valeroso. Así aparece un léxico épico y militar: “caballeros”, “soldados”, “bandera”, “fuerza”, “valentía”, “armas” y “atambores”:

Caballeros y soldados
de fuerzas y valentía,
que la bandera de Cristo
defiendan en compañía. [...]
Acuden muchos soldados
de gran precio y valentía,
con las armas y atambores
a lo que el bando decía;
gente ilustre y valerosa
en letras y prelación,[...]
A todos así decía:
“Caballeros esforzados,
a quien corazón dolía, [...]
Libertemos a los hombres
de tan grande tiranía.

San Ignacio arenga a sus “caballeros esforzados”, como lo haría un jefe militar con su ejército, para luchar contra la “tiranía” luterana y así la liberar a la Iglesia. Es interesante señalar una de las virtudes de San Ignacio y de su compañía que López de Úbeda destaca, además de ser valerosos, la de ser “gente ilustre en letras y prelación”, es decir, valora su formación teológica como “arma” para “combatir” la herejía.

López de Úbeda escribe otro romance a San Ignacio que posee también el léxico, rasgos estilísticos y fórmulas épicas característicos de la retórica del género épico. Sin embargo, en éste romance resalta las cualidades del Santo desde un aspecto espiritual del que el anterior carece. Lo titula “Al mismo San Ignacio”.⁴⁶⁶

Siempre lo tuviste, Ignacio,
seguir la caballería,
siempre las grandes hazañas,
fueron de tu animosía,
siempre ese pecho animoso
de más alto fin se guía,
siempre en toda cuanta empresa
tu gran prudencia fue guía,
siempre fue tu fortaleza
la que todo lo vencía.
Nunca desmayaba Ignacio,
nunca victoria perdía
por falta de buen consejo,
ni menos de valentía.
Pero nunca tan ilustre,
nunca así acertado había [...]

Comienza el romance con un vocativo, dirigiéndose a la segunda persona, “Siempre lo tuviste, Ignacio,”, así pues los diez primeros versos del romance van dirigidos a la segunda persona, Ignacio, que es personaje protagonista, y exalta sus cualidades como caballero. En estos versos se repite la fórmula épica de la anáfora, “siempre”. En los versos siguientes se repite “nunca” como opuesto a “siempre”. A partir del verso décimo aparece San Ignacio descrito en tercera persona: “Nunca desmayaba Ignacio, /nunca victoria

⁴⁶⁶Justo de Sancha, *op. cit.*, composición n° 336, p.124. Lo reproducimos completo en el Apéndice II.

perdía”. Destaca el poeta una serie de cualidades: prudencia, fortaleza, sagacidad, valentía, fortaleza. Hasta este momento se pondría pensar en las cualidades de un héroe épico, sin embargo, más adelante introduce las cualidades cristianas del Santo, con lo cual el carácter épico se mitiga frente a lo espiritual.

Siempre va Ignacio el más pobre,
siempre sus gastos hacia
de aquella rica pobreza
que á Dios prometido había;[...]
Pero siempre el buen suceso
Ignacio á Dios refería.
Siempre su saber profundo [...]
con una risa severa
su santidad encubría. [...]
Y con paternal clemencia
hermano á todos se hacia.

En este romance la batalla que libran Ignacio y su compañía es la de la santidad, es decir, ya no trata de vencer la herejía con argumentos, sino con su propio esfuerzo espiritual y fraternidad cristianas.

Los romances de López de Úbeda poseen todas las características del género romancístico: recurrencias léxicas, repeticiones, anáforas, exclamaciones, diálogos, la rima en *-ía*, el uso de los tiempos verbales en pasado, ya que son romances narrativos en su mayoría; oraciones breves, sintaxis suelta con predominancia del asíndeton y de la parataxis; sin embargo, la adjetivación y las imágenes que en el romance tradicional no son frecuentes, en los romances de López de Úbeda aparecen con cierta frecuencia. Sin

embargo, carecen del lirismo y de la aparente espontaneidad y frescura del romance épico tradicional.⁴⁶⁷

También Lope de Vega creó un romance dedicado a Ignacio de Loyola como *contrafactum* de lo épico, en su obra *Romances espirituales*, y el título es “A San Ignacio de Loyola, cuando colgó la espada en Monserrate”.⁴⁶⁸

En aquel monte serrado,
donde gusta de vivir
aquella serrana hermosa,
más bella que Abigail,
a cuyo niño le ponen
una sierra, por decir
que instrumentos de Josef
no los aparta de sí.
Un soldado vizcaíno,
y cansado de servir
guerras del mundo, en Navarra,
contra las flores de lis,
la espada al altar ofrece,
porque se quiere ceñir
armas que conquistan almas;
que Dios se lo manda así.
Mirándole está Jesús,
y la boca de rubí

⁴⁶⁷ B. W. Wardropper considera a López de Úbeda un mal poeta, un poeta de “tercera clase”: “López de Úbeda nos ilustra la rutina contrafactista en que caían algunos poetas sin talento. Sus obras sólo tienen el interés como fenómeno cultural”. En *Historia de la...*, *op. cit.* p. 165. Más adelante y explicando la importancia del género romancístico entre los contrafactista, también opina negativamente sobre unas versiones a lo divino realizadas por López de Úbeda: “López de Úbeda compuso las tres conocidas versiones divinas, que no encierran para nosotros más interés que sus pésimos villancicos contrahechos”. En nuestra opinión, es verdad que muchas de sus composiciones carecen de lirismo y adolecen de un prosaísmo ramplón, pero otras, por los ejemplos expuestos, no carecen de cierta habilidad en la versificación y de gracejo popular. *Cfr.* En *Historia de la...*, *op. cit.* p. 188.

⁴⁶⁸ Justo de Sancha, *op. cit.*, composición nº 337, p. 124. Este romance lo transcribimos con la ortografía actual, ya que el texto fuente es del siglo XIX y no se corresponde con la ortografía original del texto.

bañó de risa y de gloria
sobre tu blanco marfil;
porque ver que un vizcaíno
la dorada trueque allí
por una cruz de madera,
los niños hará reír.
Mas dicen que fue alegría
de ver qué quiere esculpir
su santo nombre en los pechos
del más bárbaro gentil;
porque ha de hacer compañía
que por él vaya a morir,
desde la dichosa España
hasta las islas de Ofir;
que adonde el fiero Luzbel
sembraba torpe maiz,
han de sembrar pan del cielo
con ricas aguas de abril.
Mucho le pesa al soldado
de verse cojo al salir
a guerra tan peligrosa,
que se han vuelto más de mil;
pero díjole una voz:
“Ignacio fuerte, partid;
que no ha menester los pies
quien ha de ser querubín.
Cubrid con alas la Iglesia,
que el Jacob a quien servís,
de todas las religiones
ss quiere hacer Benjamín.
No se ha de preciar España
de Pelayo ni del Cid,
sino de Loyola solo,
porque aser su sol venís.
El nombre tenéis de fuego,
Mas no es mucho presumir,
quien a Jesús acompaña,
de abrasado serafín.
Haced vuestra compañía,
y tomad el nombre aquí;
que os esperan enemigos
en el Japón y el Brasil.
Los principios no os espanten,

pues con tal nombre salís;
 que donde Dios da el principio,
 seguro tenéis el fin.
 A la envidia, aunque es tan fuerte,
 pisad la dura cerviz;
 que si es gigante la envidia,
 vos sois piedra de David. »

El romance de Lope de Vega pertenece al grupo del romancero nuevo, al igual que los de López de Úbeda. No obstante, se observa entre ambos autores una gran diferencia formal y estilística en la creación poética: el romance de Lope es más complejo, artificioso y cultista que los romances de Úbeda, realmente prosaicos y faltos de lirismo, en general.

El romance de Lope de Vega posee una introducción en que se alude a su estancia en Monserrat, cuando iba de peregrinación a Tierra Santa. Allí en el monasterio cisterciense estuvo algunos días e hizo confesión general. Durante una noche veló armas ante la imagen de la Virgen morena, que tiene al Niño Jesús en sus brazos. Entre alusiones e imágenes Lope describe este momento de la vida de San Ignacio

En aquel monte serrado,
 donde gusta de vivir
 aquella serrana hermosa,
 más bella que Abigail,
 a cuyo niño le ponen
 una sierra, por decir
 que instrumentos de Josef
 no los aparta de sí;
 Un soldado vizcaíno,
 y cansado de servir
 guerras del mundo, en Navarra,
 contra las flores de lis,

la espada al altar ofrece,
 porque se quiere ceñir
 armas que conquistan almas;
 que Dios se lo manda así.

A continuación, el poeta alude a su vida de soldado en la que participó en muchas batallas y en la última de ellas resultó gravemente herido, de ahí la alusión que hace el poeta a su cojera. Fue a partir de su estado de gravedad, cercano a la muerte, cuando se produce su profunda transformación espiritual.⁴⁶⁹ A continuación oye la voz de Jesús que lo invita a formar parte de otro ejército en el cual no necesita su fuerza física, sino espiritual y Jesús lo anima a realizar otra gran empresa:

“Ignacio fuerte, partid;
 que no ha menester los pies
 quien ha de ser querubín.
 Cubrid con alas la Iglesia,
 que el Jacob a quien servís,
 de todas las religiones
 os quiere hacer Benjamín.
 No se ha de preciar España
 de Pelayo ni del Cid,
 sino de Loyola solo,
 porque ser su sol venís...

Así pues, las alusiones épicas son menores: se cita a Pelayo y al Cid, y algunas expresiones, en este caso una paranomasia, como “armas que conquistan almas” y perífrasis metonímica: “contra las flores de lis”, en lugar del ejército francés. Abundan, sin embargo,

⁴⁶⁹ Como sabemos, durante su convalecencia, leyó libros de caballería, vidas de santos, entre ellos la de San Francisco de Asís y Santo Domingo, y la *Vida de Cristo* de Ludolfo de Sajonia, traducida por fray Ambrosio Montesino. Todo ello influyó en su vida espiritual y en el “carácter militar” de su orden. Él fue nombrado al final de su vida “General” de la Compañía.

las alusiones bíblicas y religiosas: Abigaíl,⁴⁷⁰ Luzbel, Jacob, Benjamín, David. Pero, efectivamente, donde se observa una gran diferencia en el aspecto formal. Las fórmulas épicas son escasas y el estilo cultista y artificioso es lo que determina al romance. Entre otros aspectos resalta el uso de la adjetivación y de imágenes tan poco frecuente en el romancero. Así aparecen imágenes tales como “aquella serrana hermosa/más bella que Abigaíl”, para referirse a la Virgen; “el nombre tenéis de fuego”;⁴⁷¹ “boca de rubí”; la sinécdoque “la dorada trueque allí/por una cruz de madera”, así pues “la dorada” se refiere a la espada y este cambio de la espada por una cruz de madera hará reír a los niños. También apreciamos el uso de la paranomasia como monte “serrado”, “serrana” y “sierra”:

En aquel monte serrado,
donde gusta de vivir
aquella serrana hermosa,
más bella que Abigail,
a cuyo niño le ponen
una sierra, por decir ...

A ello se añade el uso de la adjetivación: “blanco marfil”, “fiero Luzbel”, “dichosa España”, “bárbaro gentil”, “ricas aguas de abril”, “abrasado serafín”.

En conclusión, nos encontramos con un texto perteneciente al romancero nuevo, con un estilo cultista y artificioso, con lo cual el poema alcanza cotas muy elevadas de lirismo, con imágenes y

⁴⁷⁰ Abigaíl, fue una moabita, tercera esposa del rey David, elegida por su inteligencia y prudencia. La tradición judía la considera una de las siete mujeres profetisas del Antiguo Testamento.

⁴⁷¹Tal vez el poeta relacione el nombre Íñigo con “igneus”, fuego en latín.

metáforas dignas de Lope de Vega, que contrastan claramente con los poemas de López de Úbeda, cuyos romances poseen un estilo épico popular más sencillo, sin artificios poéticos complejos.

También tenemos que incluir en esta tendencia literaria a Alonso de Ledesma (1562-1623), coetáneo y amigo personal de Lope de Vega y sigue la tendencia iniciada a finales del siglo XV y desarrollada durante el siglo XVI, de creación de poemas religiosos “a lo divino”. Su *Conceptos espirituales* (1600, 1608, 1612) posee, además de poemas alegóricos, composiciones de estilo tradicional como *contrafacta* de los romances épicos, así el titulado “A la predicación de San Juan Bautista y venida del Hijo de Dios al mundo. (En metáfora de guerra)”⁴⁷².

El príncipe de la paz
y rey de los corazones
viene a la guerra de amor
a fin de rendir al hombre.
La torre del corazón
piensa batirle esta noche,
armado de su paciencia,
armas sencillas y dobles.
Jura de sacarle el alma
que tiene en duras prisiones.
Ved qué amenaza tan dulce
para quien ya le conoce.
Antes del príncipe Niño
envió sus escuadrones,
soldados del tercio viejo,
dignos de valor y nombre.
Muy hombre fue cada uno,

⁴⁷² J. de Sancha, *op.cit.*, composición nº 206, pp.74-75. El tema bíblico de la decapitación de san Juan Bautista fue reflejado en los romances eruditos y aparece en el *Cancionero de romances*, de Lorenzo de Sepúlveda, cuyo título es *Otro romance de Sant Iuan baptista*, Rodríguez-Moñino (ed.), Madrid, Castalia, 1967, p. 256.

pero aquí perdió por hombre,
 porque ha de ser hombre y Dios
 a quien la vitoria toque.
 Juan Bautista de la Cerda,
 A quien se dió tal renombre
 por su vestido y nobleza,
 A los del muro dio voces,
 sin almete y sin escudo
 se puso al pie de la torre,
 y sin guardar la cabeza,
 les dijo aquestas razones:
 Hombre, si el cuerpo mortal
 es el fuerte do te acoges,
 ¿En qué pertrechos confías,
 siendo castillo de adobes?
 Minado le tiene el tiempo;
 en juventud no te notes;
 que es soldado fugitivo,
 y el paso del tiempo corre.
 Ponte con tiempo en sus manos
 y porque nada te estorbe,
 con lima de contrición
 sus largas cadenas rompe.
 Que la voluntad y tú,
 si en daros estáis conformes,
 romperéis puertas de acero,
 limaréis grillos de bronce.
 Y tú, libre voluntad,
 Sujeta a un tirano enorme,
 rinde tus armas violentas,
 pues su condición conoces.
 Ahora viene de paz;
 no le irrites ni le enojas,
 que son, si blandos sus ruegos,
 irreparables sus golpes.
 En esta guerra de amor,
 mil medios de paz escoge,
 que siempre ruega quien ama,
 aunque más poder le sobre.
 Tres banderas sacaré,
 todas de varias colores,
 que declaren su designio,
 y paz o guerra pregonen.

La primera será blanca,
 que es la Hostia, la cual pone
 como bandera de paz
 a los que en gracia la comen.
 La segunda es colorada,
 cuyos rojos arreboles
 son de su sangre vertida
 a fin de rendir al hombre.
 La tercera será negra,
 y esta pondrá cuando torne
 a dar el último asalto,
 sin que a ninguno perdone;
 cuando despliegue las dos
 será tiempo de perdone;
 no aguardéis á la tercera,
 que afuego y sangre la pone.
 Esto dijo; y un rey de armas
 a la cabeza asestóle;
 que por decir las verdades
 este premio dan los hombres.

Se trata, tal como su nombre, indica de la predicación de San Juan Bautista antes de la llegada de Cristo. Es un poema alegórico - el autor lo subtitula “en metáfora de guerra”-, en el cual aparece el príncipe de la paz que exalta a sus soldados, sus discípulos, a ser valientes para luchar contra sus poderosos enemigos, como es la fragilidad y debilidades del cuerpo mortal y para así estar dispuestos a aceptar al liberador, Cristo, que los redimirá de todo mal y los salvará para siempre:

El príncipe de la paz
 y rey de los corazones
 viene á la guerra de amor
 a fin de rendir al hombre.
 La torre del corazón
 piensa batirle esta noche,
 armado de su paciencia,
 armas sencillas y dobles.

Jura de sacarle el alma
 que tiene en duras prisiones.
 Ved qué amenaza tan dulce
 para quien ya le conoce.
 Antes del príncipe Niño
 envió sus escuadrones,
 Soldados del tercio viejo,
 dignos de valor y nombre.
 Muy hombre fue cada uno,
 pero aquí perdió por hombre,
 porque ha de ser hombre y Dios
 a quien la vitoria toque.

Los primeros veinte versos son una introducción en la cual se aclara la finalidad del héroe o caballero. En el primer verso aparece el nombre de “príncipe de la paz”, apelativo reservado al Mesías,⁴⁷³ Sin embargo, el poeta se refiere al Bautista, quien envía un viejo ejército “sus escuadrones”, “soldados del tercio viejo”, —refiriéndose aún al pueblo y profetas del Antiguo Testamento—, para liberar al hombre de sus debilidades y prepararlo para la llegada del salvador definitivo del hombre, el Niño Dios, el Mesías. Todo el poema es una alegoría épica de carácter espiritual.

Las imágenes alegóricas y el léxico que aparecen en estos versos son de carácter épico, pues se trata de una “guerra de amor” en la cual se ha de “rendir” al hombre, cuyo corazón es una “torre” a la que hay que conquistar. Sus “armas” son la paciencia y “jura”, para liberar al alma que está en “duras prisiones”. Pero la victoria no es definitiva, pues, aunque el ejército está formado por hombres

⁴⁷³ *Cfr.* Isaías 9, 6: “Porque nos ha nacido un niño, nos ha sido dado un hijo, que tiene sobre los hombros la soberanía, y que se llamará maravilloso consejero, Dios fuerte, Padre sempiterno, Príncipe de la paz”.

valerosos, son solo hombres y el que libere totalmente al alma ha de ser Dios y hombre.

A continuación presenta al caballero que va a realizar tal hazaña, cuyo nombre es un anacronismo medieval, “Juan Bautista de la Cerda”:

Juan Bautista de la Cerda,
a quien se dió tal renombre
por su vestido y nobleza,
a los del muro dio voces.
Sin almete y sin escudo
Se puso al pie de la torre,
y sin guardar la cabeza,
les dijo aquestas razones: [...]

Los rasgos épicos continúan y “al pie de la torre”, sin ninguna protección: “sin almete y sin escudo” y “sin guardar la cabeza”, comienza su arenga. Es interesante la aclaración del poeta sobre la “cabeza” descubierta del Bautista, pues puede tener una doble interpretación. Por una parte, hace referencia al romance *Álora la bien cercada*,⁴⁷⁴ cuyo protagonista el Adelantado Mayor de Andalucía, don Diego de Rivera es matado, precisamente, por llevar la cabeza al descubierto por la traición de un morillo. Los versos del romance dicen así:

Entre almena y almena,
quedado se ha un morico
Con la ballesta armada
y en ella puesta un cuadrillo
—“Tregua, tregua, Adelantado,
por tuyo se da el castillo”
Alza la visera arriba

⁴⁷⁴ P. Díaz-Mas, *op.cit.*, pp.193-194.

por ver el que tal dijo.
 Asestárale a la frente,
 salido le ha al colodrillo.

Es decir, el Adelantado muere por desprotegerse en ese momento y llevar la cabeza al descubierto. Pero, por otra parte, la cabeza desprotegida, que de nuevo se nombrará en los versos finales, se refiere a la decapitación del Bautista por mandato del rey Herodes. Y a continuación comienza la arenga:

Hombre, si el cuerpo mortal
 es el fuerte do te acoges,
 ¿en qué pertrechos confías,
 siendo castillo de adobes?
 Minado le tiene el tiempo;
 en juventud no te notes;
 que es soldado fugitivo,
 y el paso del tiempo corre.
 Ponte con tiempo en sus manos
 y, porque nada te estorbe,
 Con lima de contrición
 sus largas cadenas rompe.
 que la voluntad y tú,
 si en daros estáis conformes,
 romperéis puertas de acero,
 limaréis grillos de bronce.
 Y tú, libre voluntad,
 sujeta a un tirano enorme,
 rinde tus armas violentas,
 pues su condición conoces.

El Bautista incita al hombre a reflexionar sobre su condición frágil de la vida, la fugacidad de la juventud, y su condición mortal: “si el cuerpo mortal /es el fuerte do te acoges”, y este “fuerte” es tan frágil como “adobe” Y a continuación nos invita a una reflexión moral sobre la fugacidad de la vida y la llegada inexorable de la muerte, que recuerdan las estrofas manriqueñas dedicadas a la

muerte del Maestre don Rodrigo y así se reflejan en los versos de Ledesma:

Minado le tiene el tiempo;
 en juventud no te notes;
 que es soldado fugitivo,
 y el paso del tiempo corre.

Solo con la “lima” de la contrición y la fuerza de la voluntad se pueden romper “las cadenas”, “flanquear las puertas de acero” y vencer a ese “gigante enorme” que es el propio pecado, el mal:

Ahora viene de paz;
 no le irrites ni le enojas,
 que son, si blandos sus ruegos,
 irreparables sus golpes.
 En esta guerra de amor
 mil medios de paz escoge,
 que siempre ruega quien ama,
 aunque más poder le sobre.
 Tres banderas sacará,
 todas de varias colores,
 que declaren su designio,
 y paz o guerra pregonen.
 La primera será blanca,
 que es la Hostia, la cual pone
 como bandera de paz
 a los que en gracia la comen.
 la segunda es colorada,
 cuyos rojos arreboles
 son de su sangre vertida
 a fin de rendir al hombre.
 La tercera será negra,
 y esta pondrá cuando torne
 a dar el último asalto,
 sin que a ninguno perdone.
 Cuando despliegue las dos
 será tiempo de perdones;
 no aguardéis a la tercera,
 que a fuego y sangre la pone.

En estos versos aparece la paz e incita al hombre a que no la rechace. A continuación aparecen tres banderas: una es blanca y el blanco es el color alegórico de la Hostia sagrada, que solo los que estén en gracia la podrán comer, otra bandera es roja, de “rojos arreboles” color de la sangre de Cristo. Y a esta se debe acoger el hombre para su salvación definitiva. Pero vendrá una tercera bandera de color negro, color que hace alusión a la guerra y a la muerte, pero a esta el hombre no debe aguardarla, porque ya no habrá tiempo para la salvación. Terminada la “arenga”, la predicación del Bautista, le llega injustamente su muerte por decir la verdad, con la alusión a Herodes “un rey de arma”, y a su decapitación, “a la cabeza asestóle”, que recuerda la muerte del Adelantado:

Esto dijo; y un rey de armas,
a la cabeza asestóle;
que por decir las verdades
este premio dan los hombres.

Como conclusión, se puede afirmar que es un romance complejo en su forma y se puede definir como conceptista. Las numerosas referencias épicas han adquirido un carácter alegórico, con alusiones bíblicas y religiosas. El romance de A. de Ledesma es una alegoría barroca y el estilo sencillo y popular del romance religioso del Renacimiento ha desaparecido, pero no así ni el género ni el tema como *contrafacta* de lo épico.

También contemporáneo de A. de Ledesma y de Lope de Vega fue José de Valdivielso, poeta perteneciente al Barroco literario,

pero sigue la tendencia de los *contrafacta* como otros muchos poetas coetáneos. Nació en Toledo, probablemente entre 1560 y 1565 y murió en Madrid en 1638. Obtuvo el cargo de capellán mozárabe de la catedral de Toledo. Fue amigo de escritores como Lope de Vega, Cervantes, Salas Barbadillo y admirado por A. de Rojas Zorrilla y por B. Gracián. Alcanzó una gran fama en su tiempo, de hecho su obra el *Romancero espiritual* fue editada en cuatro ocasiones en muy corto período de tiempo, entre 1612 y 1614. En el *Romancero espiritual* aparecen formas líricas populares de la Edad Media como los romances, villancicos, seguidillas y al mismo tiempo se aprecian rasgos del estilo barroco como el conceptismo, las alegorías, metáforas y símbolos de carácter religioso. Fue también un magnífico escritor de autos sacramentales. Uno de los temas más repetidos del *Romancero espiritual*, es la exaltación del Santísimo Sacramento, tema muy apreciado por el poeta.

Esta obra por su género, por su estilo y temática a lo divino pertenece a la época medieval. J. de Valdivielso, continúa, pues, con la tendencia iniciada a finales de la Edad Media con escritores como fray Ambrosio Montesino, Juan del Encina y J. Álvarez Gato de los *contrafacta*. Esta misma tendencia fue compartida también por sus coetáneos Alonso de Ledesma y Alonso de Bonilla.

Las composiciones de J. de Valdivielso fueron creadas para ser cantadas y para difundir y exaltar la devoción religiosa. La obra lírica de J. Valdivielso es en muchos casos, un *contrafactum* del amor cortés: el amor entre la amada, el alma, y Cristo, que es el amado. Como

indica J. M. Aguirre, los códigos del amor cortés no estaban nada alejados del sentimiento afectivo espiritual: Cristo puede poseer las mismas características del amante: discreto, constante, virtuoso, noble. Así pues, J. de Valdivielso pertenece a ese grupo de escritores que logran en su obra un equilibrio preciso entre lo culto y lo popular. Y su obra nos permite afirmar que existe un hilo ininterrumpido de literatura “a lo divino” desde finales del siglo XV hasta los Siglos de Oro. Su obra lírica, como la de otros escritores medievales y renacentistas, como fray Ambrosio Montesino y San Juan de la Cruz, y barrocos, como Lope de Vega, es una síntesis perfecta entre las formas de la literatura popular medieval y la literatura culta.⁴⁷⁵

Todo ello se puede apreciar en composiciones donde aparecen algunos *contrafacta* de romances tradicionales muy conocidos y populares aún en su época. Así el titulado “Romance al clavo de los pies de Iesu Christo Nuestro Señor”:⁴⁷⁶

Por el rastro de la sangre
que el amante Iesús dexa,
a la vista de la cruz,
dolorosa el alma llega....

Este comienzo del romance es un *contrafactum* del que comienza:

Por el rastro de la sangre

⁴⁷⁵ Cfr. J. M. Aguirre, (ed.) “Introducción”, J. de Valdivielso, *Romancero espiritual*, Madrid, Espasa Calpe, 1984, pp. IX-LXXXVIII.

⁴⁷⁶ J. de Valdivieso, *op. cit.*, pp. 157-161. Respetamos la grafía que aparece en la edición de J. M. Aguirre

que Durandarte dejaba,
caminaba Montesinos
por una áspera montaña.

Este romance fue muy popular durante los siglos XVI y XVII por las numerosas adaptaciones que se hicieron, entre ellas tres versiones de López de Úbeda, en las Durandarte es sustituido por Adán, por Cristo y por Santa Inés.⁴⁷⁷

Otro titulado “Romance a las lágrimas de un pecador” comienza:

Bien podéis, ojos, llorar,
no lo dexéis de vergüenza,
y si la avéys de tener
de no llorar culpa sea.

Es un *contrafactum* del romance que comienza “Bien podéis, ojos, llorar, / no lo dejéis de vergüenza”.⁴⁷⁸

El “Romance de un desengaño”⁴⁷⁹ es un *contrafactum* de otro dedicado a don Álvaro de Luna que comienza: “Los que en la mesa del mundo / ponéis la vida al tablero”. Existe otro romance también dedicado a don Álvaro de Luna que comienza igual que el anterior, con algunas variantes: “Los que a la mesa del mundo / echáis la vida al tablero, / oíd a vn acuchillado / que tiene el cuchillo al cuello”. El personaje histórico de don Álvaro de Luna ejemplifica con su vida y su trágico final los temas que ya desarrolló Jorge Manrique en sus Coplas, que él mismo cita, y que J de Valdivielso vuelve a recrear: la brevedad de la vida, la vanidad de los placeres y la fugacidad de la

⁴⁷⁷ J. de Valdivielso, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁷⁸ *Idem.*, p. 16.

⁴⁷⁹ *Idem.*, pp. 40-43.

belleza y de la juventud, y la llegada inexorable de la muerte. Temas estos que también había tratado brevemente el poeta A. de Ledesma en el romance dedicado a San Juan Bautista. Citamos, pues, algunos versos significativos del romance del J. de Valdivieso:

Los que a la mesa del mundo
 coméis los gustos de asiento,
 oýd a un acuchidado
 a quien desengaña el tiempo.
 En esta engañosa mesa
 me dio el mundo lisonjero
 todos los principios dulces,
 todos los postres acebos. [...]
 ¡Qué de loçanos placeres
 que sueño mi pensamiento,
 y bien los llamo soñados
 porque soñaba despierto!
 En la noche de mis años
 va mi vida anocheciendo
 que es la vida sol de un día
 casi al mismo nacer puesto.
 marchitose mi frescura,
 ¡qué mucho, si era de heno!,
 y las flores de mis días
 en flores al fin se fueron.
 Con el lienço de mis canas
 me va amortajando el tiempo,
 ya ninguno se amortaja
 sino al que tienen por muerto. [...]
 No os engañe la hermosura,
 que es un retablo de duelos,
 que si corréis la cortina
 hallaréis un esqueleto.
 No os fiéis de la salud,
 que es un músico instrumento
 que quando suena mejor
 salta la prima más presto. [...]
 Miradme en aquesta cama,
 de temor elado el cuerpo,
 ya en los braços de la muerte,
 la voz turbia y ronco el pecho.

Ay, Dios, qué será de mí;
 ¡ay, Dios, que todo lo temo,
 dolores, muerte, juyzio,
 alma, culpas, Dios, infierno!
 De espejo quiero serviros;
 miraos en aqueste espejo,
 ved que os representa al vivo,
 pues os representa muertos. [...]
 por descargo de mi alma
 os doy aquestos consejos:
 advertid que son verdades
 para el passo en que me veo [...]

En los primeros versos el poeta se dirige a todos aquellos que viven los placeres de esta vida y, para ello, emplea una alegoría: la vida como una mesa que nos invita al placer

Los que a la mesa del mundo
 coméis los gustos de asiento

Pero la mesa es engañosa, y con una antítesis explica cómo todos los dulces placeres pronto se convertirán en amargor:

En esta engañosa mesa
 me dio el mundo lisonjero
 todos los principios dulces,
 todos los postres acebos

Y en esta parte aparece un tema muy tratado en el Barroco: “la vida como sueño”:

Que soñó mi pensamiento,
 y bien los llamo soñados
 porque soñaba despierto

Otro aspecto que invita a la reflexión es la brevedad de la vida, reflejada con la imagen de la vida como sol de un día y la juventud que el poeta la compara con la fragilidad e inconsistencia del heno:

que es la vida sol de un día
 casi al mismo nacer puesto.
 Marchitose mi frescura,
 ¡qué mucho, si era de heno!

Estos dos últimos versos recuerdan a los versos manriqueños de la estrofa XVI “¿Qué fueron sino verduras / de las eras”. A continuación refleja una imagen muy expresiva: las canas aparecen como lienzo que amortaja al difunto, ejemplificando el símbolo del paso del tiempo y la llegada de la muerte:

Con el lienzo de mis canas
 me va amortajando el tiempo,
 y a ninguno se amortaja
 sino al que tienen por muerto.

Estos versos, además, recuerdan a otros de un gran poeta, obsesionado con el paso del tiempo y la llegada de la muerte, como fue Quevedo. Este ideario poético se repite obsesiva y magistralmente en sus sonetos, incluso en los de tema amoroso, pero fundamentalmente en los metafísicos. Veamos el los tercetos del soneto 41:

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
 hoy se está yendo sin parar un punto;
 soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el Hoy y Mañana y Ayer, junto
 pañales y mortaja, y he quedado
 presentes sucesiones de difuntos.⁴⁸⁰

Esta misma visión barroca de la existencia, pesimista y desoladora, se vuelve a repetir en la reflexión de Valdivieso sobre la

⁴⁸⁰ F. de Quevedo, *Parnaso Español* (1648), en J. O. Crosby (ed.), *Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1994, (9ª ed.), pp. 158-159.

brevedad de la belleza y de la juventud a través de la imagen antitética entre la hermosura y el esqueleto, que se observa al descorrer la cortina y refleja lo engañoso de la belleza, de las apariencias y de todos los placeres, en suma, la transitoriedad de la juventud y la belleza y la llegada inexorable de la muerte.

No os engañe la hermosura,
que es un retablo de duelos,
que si corréis la cortina
hallaréis un esqueleto.

Estos versos reflejan, en definitiva, los mismos temas de algunas pinturas del Barroco, como la titulada “Finis gloriae mundi” de Valdés Leal. Esta misma imagen de la muerte se vuelve a repetir de una manera expresiva y efectista en los siguientes versos:

Miradme en aquesta cama,
de temor helado el cuerpo,
ya en los brazos de la muerte,
la voz turbia y ronco el pecho.

A su vez, también nos evoca el símbolo quevediano y calderonianiano cuna / sepultura. Finalmente, el poeta se dirige a Dios con temor y nos invita a una reflexión con términos como: “ved”, “miraos”, “miradme”, puesto que lo que él describe de su propia existencia con trazo efectista es “espejo” de nuestra propia vida. Y el poeta nos invita a esta reflexión como descargo de su propia conciencia.

También escribió tercetos a lo divino como *contrafacta* de algunos tercetos de la Égloga II de Garcilaso de la Vega.

Transcribimos dos tercetos a modo de ejemplos. Los tercetos de J. de Valdivielso son los siguientes:⁴⁸¹

¡Ó pan del cielo, cómo veo presente,
en viendóos, la memoria de aquel día
de que el alma temblar se siente!

En vuestra institución vi mi alegría
escurecerse toda y enturbiarse,
quando murió de amor la vida mía.

Los de Garcilaso de la Vega:

¡Ó claras aguas, cómo veo presente,
en viendóos, la memoria de aquel día
de que el alma temblar y arder se siente!

En vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturbiarse,
quando os cobré, perdí mi compañía.

Como se puede observar, Valdivielso transcribe versos completos de Garcilaso y en otros solo modifica una palabra: “claridad” / “institución”, o bien un verso completo como el último verso del segundo terceto, que es distinto, excepto la palabra inicial “quando”.

También el romance “A la conversión de la Magdalena”⁴⁸² es un *contrafactum* de la alegoría de la caza de amor y del romance “A cazar va don Rodrigo”, entre otros:

Salió el Dios de amor de caça,
y viola volar altiva,
y disparó la escopeta
de su palabra divina.

⁴⁸¹ J. de Valdivielso, *op. cit.*, pp. 93 -94.

⁴⁸² J. de Valdivielso, *op. cit.*, pp. 100-102.

Con las balas le acertó
 porque tiene linda vista,
 y quebrándole las alas
 al alma las encamina.
 Con el fuego y el dolor
 todas las plumas se quita
 que fueron plumas de galas
 para su daño nacidas.
 Quedó con el sayal tosco
 como clavel entre espinas,
 de rocío aljofarado
 que de sus ojos destila. [...]

En el romance va intercalando versos del romance épico y, a la vez, crea imágenes llenas de belleza, “el sayal tosco / como clavel entre espinas, / de rocío aljofarado / que de sus ojos destila”, versos estos que describen de manera muy plástica la imagen penitente de la Magdalena, tan visual que parece que el poeta se ha inspirado en la iconografía barroca, concretamente en la Magdalena de Pedro de Mena. Este personaje bíblico tan popular fue versificado, al igual que San Francisco de Asís, desde fray Ambrosio Montesino hasta la lírica religiosa de los siglos XVI y XVII. Ambas figuras representan la conversión, la penitencia extrema y un apasionado amor hacia Dios: vidas que incitaban a sentimientos de arrepentimiento y de devoción, como consecuencia de la religiosidad antes y después de Trento.

Otro *contrafactum* del romance de Gaiferos, es el titulado “Romance al esposo ausente”. El romance de Gaiferos comienza:

Cavallero si a Francia ydes
 por Gayferos preguntad,
 dezilde que la su esposa
 se le embía encomendar.

Y el romance de Valdivielso:

Ángeles que al cielo ydes,
por mi esposo preguntad,
y dezidle que su esposa,
se le embía encomendar.

Como explica J. M. Aguirre el romance de Gaiferos fue famosísimo, pues López de Úbeda creó tres *contrafacta* de Gaiferos, “Ángeles si al mundo ydes”..., “Reyes, si vays a Belén / por un niño preguntad”. Igualmente Pedro de Padilla (1585) creó otro romance que comienza: “Sopiros que al cielo ydes, / por Dios hombre preguntad”. Y también Lope de Vega creó dos romances, inspirándose en el mismo tema: “Lágrimas que al cielo ydes / por mi esposo preguntad / y decid que un alma triste /se le embía a encomendar.”⁴⁸³

Desde el comienzo de los *contrafacta*, creados a finales del Medievo hasta llegar a pleno Barroco, hemos comprobado cómo se mantienen las mismas formas métricas medievales y populares e incluso muchos de los temas como el Nacimiento, la Pasión, vidas de santos. Pero, sin embargo, el tratamiento, el estilo da un vuelco total y, a partir de aquellos recursos formales sencillos y populares, hemos llegado a un estilo complejo y artificioso en donde se aúnan el cultismo y el conceptismo y predominan las antítesis, las paradojas, las alegorías, los símbolos. Además, se han añadido otros temas de la filosofía estoica cristiana que, por otra parte, son una constante en nuestra literatura y de la religiosidad ascética y

⁴⁸³ Cfr. J. de Valdivieso, *op. cit.*, pp. 132-134.

devocional, aunque no exactamente mística. Así todos estos aspectos poéticos se han podido observar en escritores del siglo XVII como Lope de Vega, Alonso de Ledesma, Alonso de Bonilla y José de Valdivieso. En definitiva, es una trayectoria ininterrumpida de la lírica religiosa, desde sus comienzos medievales hasta llegar a los Siglos de Oro español.

2. LOS ROMANCES “SOBRE EL EVANGELIO *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM*” Y *SUPER FLUMINA BABILONIS*

2.1. MANUSCRITOS Y EDICIONES

El P. Luciano del Santísimo Sacramento (Ruano) recoge en su “Guión bibliográfico” de la obras del Santo⁴⁸⁴, once manuscritos de los Romances sobre el evangelio *In principio erat Verbum* y siete del salmo 136, *Super Flumina Babilonis*. De todos estos códices los más prestigiados son el de Sanlúcar y el de Jaén.⁴⁸⁵

El texto de los Romances sobre el evangelio *In principio erat Verbum*, viene copiado en los ff. 320r - 328v del código de Sanlúcar y en los ff. 217r - 227v del código de Jaén. El texto del salmo *Super flumina Babilonis*, viene copiado en los ff. 225v-227r del código de Sanlúcar y en los ff. 328v-330v del código de Jaén.

En cuanto al listado bibliográfico solo recogemos las ediciones de las obras de San Juan de la Cruz que contienen los Romances estudiados en esta tesis.

— *Declaración de las canciones, que tratan del exercicio de amor entre el alma, y el esposo Christo, en la qual se tocan y declaran algunos puntos y effetos de Oración*, por el venerable padre Fray Juan de la Cruz, Bruselas, Casa de Godofredo Schoevarts, 1627.

— *Obras del venerable padre fray Ivan dela Cruz*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1649, pp. 53-58.

⁴⁸⁴ En *Obras de San Juan de la Cruz, Doctor de la Iglesia*, ed. Lucinio Ruano, en Crisógono de Jesús, Matías del Niño Jesús, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, La Editorial Católica, 1973, pp. 357-1074.

⁴⁸⁵ De los dos códices hay una edición facsímil: Madrid, Junta de Andalucía, y Turner Libros, 1991.

— *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid, Bernardo de Villadiego, a costa de la viuda de Juan Valdés, 1672.

— *Obras espirituales que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de amor*. Por el B. P. San Juan de la Cruz, Barcelona, Vicente Suriá Impresor, 1693.

— *Obras místicas y espirituales del Beato Padre San Juan de la Cruz...*, Madrid, Julián de Paredes, 1694.

— *Obras espirituales que encaminan a un alma a la más Perfecta Unión con Dios en transformación de amor por el extático, y sublime Doctor místico, el Beato Padre San Juan de la Cruz*, Sevilla, Francisco de Leefdael, (ed.), en la Ballestrilla, 1703, (12ª ed.), pp. 493-497.

— *Obras espirituales que encaminan a un alma a la más Perfecta Unión con Dios en transformación de amor por el extático, y sublime Doctor místico, el Beato Padre San Juan de la Cruz*, Francisco de Leefdael, (ed.), Pamplona, con licencia de Pascual Ibáñez, 1774, (13ª ed.), pp. 567-572.

EDICIONES MODERNAS

— *Obras espirituales. San Juan de la Cruz*, J. Manuel Ortí y Lara (ed.), Madrid, Compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1872, vol. II, pp. 470-480.

— *Obras espirituales que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios en transformación de amor*, por el V.P. San Juan de la Cruz, Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883, t. IV, pp. 170-183.

— *Obras del Místico Doctor San Juan de la Cruz*, P. Gerardo de San Juan de la Cruz, (ed.), Epílogo de M. Menéndez y Pelayo, Toledo, Imprenta, Librería y Encuadernación de Viuda e Hijos de J. Peláez, 1912, 3 vols., vol. III, pp. 174-185.

— *Poesías. San Juan de la Cruz*, Fr. Gerardo de San Juan de la Cruz, (ed.), Madrid, Bruno del Amo, 1921.

— *Obras de San Juan de la Cruz*, Edición Popular, Fr. Eduardo de Santa Teresa, (ed.), Burgos, “El Monte Carmelo”, 1925, pp. 1075-1086.

— *Obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1926, pp. 821-830.

— *Cántico espiritual y poesías de San Juan de la Cruz*. Códice de Sanlúcar de Barrameda, edición y notas del P. Silverio de Santa Teresa, C.D. [ed. fototipográfica], Burgos, “El Monte Carmelo”, 1928.

— *Obras de San Juan de la Cruz, Doctor de la Iglesia*, P. Silverio de Santa Teresa (ed.), 1929-1931, Burgos, El Monte Carmelo, 5 vols., vol. IV, pp. 325-338.

— *Obras de San Juan de la Cruz*, P. Silverio de Santa Teresa (ed.), Burgos, “El Monte Carmelo”, 1931, pp. 906-916.

— *Poesías completas: Versos comentados; Avisos y sentencias; Cartas. San Juan de la Cruz*, Edición, prólogo y notas de Pedro Salinas, Madrid, Signo, 1936, (1ª ed.)

— *San Juan de la Cruz. Obras Completas*, P. Silverio de Santa Teresa, (ed.), Burgos, “El Monte Carmelo”, 1940, (3ªed.), pp. 810-818.

— *Obras de San Juan de la Cruz*. Edición conmemorativa del cuarto Centenario del nacimiento del místico doctor, con una Introducción por el P. Bernardo de la Virgen del Carmen, y algunas notas explicativas del P. Silverio de Santa Teresa, Buenos Aires, Poblet, 1942.

— *Vida y Obras de San Juan de la Cruz. Doctor de la Iglesia. Biografía inédita del Santo*. Por el R. P. Crisógono de Jesús, O.C.D. 1ª ed. Prólogo general, introducciones, revisión del texto y notas por el R. P. Lucinio del SS. Sacramento, Madrid, La editorial Católica, 1942.

— *San Juan de la Cruz. Obras Completas*, P.J. Vicente de la Eucaristía (ed.), Madrid, Editorial de la Espiritualidad, 1957, pp. 12-26.

— *San Juan de la Cruz. Obras Completas*, P. Simeón de la Sagrada Familia (ed.), Burgos, El Monte Carmelo, 1959, pp. 56-70.

— *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, Crisógono de Jesús, Matías del Niño Jesús, L. Ruano (eds.), Madrid, La Editorial Católica, 1960, (4ª ed.), pp. 1101-1109.

— *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, Crisógono de Jesús, Matías del Niño Jesús, (eds.), Madrid, BAC, 1973, (7ª ed.), pp. 392-400.

— *San Juan de la Cruz. Poesías completas*, C. Cuevas (ed.), Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 28-41.

- , *Cántico espiritual. Poesías*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Alhambra, 1979.
- *San Juan de la Cruz. Obras completas*, E. Pacho (ed.), Burgos, Monte Carmelo, 1982, pp. 31-40.
- *San Juan de la Cruz. Obras completas*, L. Ruano de la Iglesia, (ed.), Madrid, BAC, 1982, (11ª ed.), pp. 83-96.
- *San Juan de la Cruz. Obras completas*, J. Vicente Rodríguez y F. Ruiz Salvador, (eds.), Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1988, pp. 49-59.
- *Poesie. Juan de la Cruz*, P. Elia (ed.), Roma, L. U. Japadre Editore L'Aquile, 1989.
- *San Juan de la Cruz. Obras completas*, M. Herráiz (ed.), Salamanca, Sígueme, 1991, pp. 41-51.
- *San Juan de la Cruz. Obra completa (1)*, L. López-Baralt y E. Pacho, Madrid, (eds.), Alianza Editorial, 1991, vol. I, pp. 83-94.
- , *Cántico espiritual y poesías. San Juan de la Cruz*, Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda. [Facsimil y transcripción], Madrid, Junta de Andalucía, Turner, 1991, 2 vols.
- , *Cántico espiritual y poesías, San Juan de la Cruz*, Manuscrito de Jaén. [Facsimil y transcripción], Madrid, Junta de Andalucía, Turner, 1991, 2 vols.
- *San Juan de la Cruz. Poesía*, D. Induráin (ed.), Madrid, Cátedra, 1992, (7ª ed.). pp. 282-293.
- *San Juan de la Cruz. Poesías. Llama de amor viva*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Taurus, 1993, pp. 136-150.

— *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual*, Paola Elia y M^a Jesús Mancho (eds.), Barcelona, Crítica, 2002, pp. 223-240.

2.2. EL TEXTO DE LOS ROMANCES. CRITERIOS DE EDICIÓN

El texto de los romances sanjuanistas ha sido editado con solvencia en múltiples ocasiones, no siendo necesario proceder ahora a su reproducción con criterios distintos de los ya usados. La presente edición, hecha directamente sobre el manuscrito de Sanlúcar (MS), y cotejada con el manuscrito de Jaén (MJ), responde, con leves alteraciones, a la transcripción del original, bien entendido que no se trata de una mera transcripción paleográfica.⁴⁸⁶ Seguimos en principio el manuscrito de Sanlúcar (MS), entre otras razones por tener correcciones autógrafas del Santo. Sólo se prefiere el de Jaén (MJ) cuando lo pida el contexto y la coherencia ortográfica de la época. Se dan en notas las variantes de uno y otro códice.

En cuanto a los criterios de la edición, hay que tener en cuenta lo que advierten críticos tan solventes como el P. Lucinio Ruano que, siguiendo el texto de Sanlúcar, hace correcciones, como los andalucismos, “que el Santo nunca usa, atribuibles únicamente al copista”.⁴⁸⁷

-En concreto se ha respetado la grafía original de *x* (*dixo*), *ç* (*braço*), *ss* (*desseo*), *z* (*decir*), *qu* (*quando*).

⁴⁸⁶ En los dos códices se observa una notable inestabilidad de las grafías, e incluso en el mismo códice alternan *mismo* y *mesmo*, o *baxo* y *bajo*, con toda naturalidad.

⁴⁸⁷ Lucinio Ruano, *Obras de San Juan...*, *op. cit.*, p. 392, nota 1.

-Se respeta la grafía original *de el*, en lugar del actual artículo contracto *del*.

-Se respeta los cultismos gráficos en casos como *sant*, *sancto*, *archángel*, *jerarchía*, pero en notas advertimos de su correcta pronunciación.

-Se respeta la vacilación *mesmo* / *mismo* y los andalucismos *conosca* por *conoꝝca*.

En el caso de haber retocado las grafías se hace con arreglo a los siguientes criterios:

-En el caso de la grafía original *u* / *v* se reserva la *u* para el valor vocálico y la *v* para el consonántico: verbo (por *uerbo*), *valía* (por *ualía*).

-La grafía *y* con valor vocálico se transcribe como *i*: *infinita* (por *ynfinta*), *poseía* (por *posseya*), *deleite* (por *deleyte*)..., se exceptúa el caso de la conjunción *y*, que, como es lógico, se mantiene.

-Se regulariza *f* (por *ff*) y *l* (por *ll*) por tratarse de la forma habitual de estas grafías: *difiere* (por *diffiere*), *diferencia* (por *differeñcia*), *colocava* (por *collocava*).

-Acentuamos la interjección *ó* (actualmente *ob*) para distinguir las de otras formas con distinta función (disyuntiva).

-En los imperfectos de indicativo actualmente acabados en *-aba*, se respeta la forma original *-ava* (*-aua*): *morava* (*morana*), *llevava* (*llevana*).

-En las formas del actual verbo *haber* (en la grafía original *auer*), aparte de transcribir la *u* consonántica como *v*, a tenor de lo dicho,

se ha suplementado la *h* etimológica inicial para facilitar la identificación del verbo: *havía* (por *auia*), *reclinarla he* (por *reclinarla e*), *hale siempre concebido* (por *ale siempre concebido*)...

-En la demarcación de palabras se ha procedido a deshacer las aglutinaciones, según el uso actual, restaurando, si es preciso, la vocal elidida: *en el* (por *enel*), *que el* (por *quel*), *y en* (por *yen*), *se abrasaría* (por *sabrasaría*), *de este* (por *deste*).

-Se observa una gran inestabilidad gráfica tanto en el códice de Sanlúcar (MS) como en el de Jaén (MJ).

- El uso de mayúsculas y de minúsculas, así como los signos de acentuación y puntuación, se acomoda a las normas actuales.

“ROMANCES SOBRE EL EVANGELIO *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM*
ACERCA DE LA SANCTÍSSIMA TRINIDAD”

I.

En el principio morava⁴⁸⁸
el Verbo y en Dios bivía^[1]
en quien su felicidad
infinita posseía.

El mismo Verbo Dios era 5
que el principio se dezía.

Él morava en el principio
y principio no tenía.
Él era el mesmo^[2] principio
por eso de él carecía. 10

El Verbo se llama Hijo
que del principio nacía.
Hale siempre concebido^[3]
y siempre le concebía,^[4]
dale siempre su susbtancia 15
y siempre se la tenía.

Y assí la gloria del Hijo⁴⁸⁹
es la que en el Padre havía
y toda su gloria el Padre
en el Hijo posseía. 20

Como amado en el amante
uno en otro residía
y aquese amor que los une
en lo mismo convenía,
con el uno y con el otro 25
en igualdad y valía.

Tres personas y un Amado
entre todos tres havía;
y un amor en todas ellas
un amante los hazía; 30
y el amante es el amado
en que cada qual vivía;
que el ser que los tres poseen

488[1] MS: *bivía*; MJ: *vivía*.

[2] MS: *mesmo*; MJ: *mismo*.

[3] MS: *concebido*; MJ: *concevido*.

[4] MS: *concebía*; MJ: *concevia*.

489[5] MS: *de ellos*; MJ: *dellos*.

cada qual le poseía
 y cada qual de ellos^[5] ama 35
 a la que este ser tenía.⁴⁹⁰
 Este ser es cada una
 y este solo las unía
 en un inefable nudo^[6]
 que dezirse no savía^[7] 40
 por lo qual era infinito
 el amor que las unía,
 porque un solo amor tres tienen,
 que su esencia se dezía;
 que el amor, quanto más uno^[8], 45
 tanto más amor hazía.

II. DE LA COMUNICACIÓN DE LAS TRES PERSONAS

En aquel Amor inmenso
 que de las dos procedía,
 palabras de gran regalo
 el Padre al Hijo dezía, 5
 de tan profundo deleite
 que nadie las entendía,
 solo el Hijo lo gozaba,⁴⁹¹
 que es a quien pertenecía.
 Pero aquello que se entiende
 de esta manera dezía: 10
 —Nada me contenta, Hijo,
 fuera de tu compañía.
 Y si algo me contenta,
 en ti mismo lo quería; 15
 el que a ti más se parece,
 a mí más satisfacía,
 y el que en nada te semeja,
 en mí nada hallaría.
 En ti solo me he agradado,
 jó vida de vida mía! 20
 Eres lumbre de mi lumbre,
 eres mi sabiduría;

⁴⁹⁰[6] MS: *nudo*; MJ: *modo*. En MJ hay una tachadura y a continuación *nudo*. San Juan escribió al margen *nudo*.

^[7] MS: *que decir no se sabia*; MJ: *que decirse no sabia*.

^[8] MS: *uno*; MJ: *une*.

⁴⁹¹[9] MS: *complacia*; MJ: *complazja*.

figura de mi substancia
 en quien bien me complacía^[9]
 Al que a ti te amare, Hijo, 25
 a mí mismo le daría,
 y el amor que yo en ti tengo^{492[10]}
 esse mismo en él pondría,
 en razón de haver amado
 a quien yo tanto quería—. 30

III. DE LA CREACIÓN

—Una esposa que te ame,
 mi Hijo, darte quería,
 que por tu valor meresca^[11]
 tener nuestra compañía,
 y comer pan a una mesa 5
 de el mesmo^[12] que yo comía,
 porque conosca^[13] los bienes
 que en tal Hijo yo tenía,
 y se congracie conmigo
 de tu gracia y loçanía. 10
 —Mucho lo agradezco,^[14] Padre,
 —el Hijo le respondía—
 a la esposa que me dieres
 yo mi claridad daría,
 para que por ella vea 15
 cuánto mi Padre valía
 y cómo el ser que poseo
 de su ser le recibía^{[15]493}
 Reclinarla he yo en mi braço,
 y en tu amor se abrasaría 20
 y con eterno deleite
 tu bondad sublimaría.

^{492[10]} MS: *yo en ti tengo*; MJ: *yo te tengo*.

[11] MS: *meresca*; MJ: *meresca*.

[12] MS: *de el mesmo*; MJ: *del mismo*.

[13] MS: *conosca*; MJ: *conozca*.

[14] MS: *muncho lo agradezco*; MJ: *mucho lo agradezco*.

^{493[15]} MS: *recibia*; MJ: *receuia*.

[16] MS: *bajo*; MJ: *baxo*.

IV. PROSIGUE

—Hágase, pues —dixo el Padre—,
 que tu amor lo merecía.
 Y en este dicho que dixo
 el mundo criado había. 5
 Palacio para la esposa,
 hecho en gran sabiduría,
 el qual en dos aposentos,
 alto y bajo^[16], dividía;
 el baxo^[17] de diferencias^[18]⁴⁹⁴
 infinitas componía; 10
 mas el alto hermozeava
 de admirable pedrería.
 ..Porque conosca^[19] la esposa
 el Esposo que tenía,
 en el alto collocava^[20] 15
 la angélica jerarchía^[21]
 pero la natura humana
 en el baxo la ponía,
 por ser en su compostura^[22]
 algo de menor valía. 20
 .Y aunque el ser y los lugares
 de esta suerte los ponía^[23]
 Pero todos son de un cuerpo
 de la esposa que dezía;
 quel el amor de un mesmo^[24] Esposo⁴⁹⁵ 25
 una esposa los hacía.
 Los de arriba poseían^[25]
 el ^[26] Esposo en alegría;

⁴⁹⁴[17] MS *bajo*; MJ: *baxo*.

[18] MS: *diferencias*; M: *diferencias*

[19] MS: *conosca*; MJ: *conozca*.

[20] MS: *colocava*; MJ: *collocava*.

[21] MS: *gerarquia*; MJ: *jerarchia*. Pronúnciese *jerarquía* [22] MS: *por ser en su compostura*; MJ: *por ser en su ser compuesta*. Las ediciones de J. V. Rodríguez y M^a J. Mancho recogen la versión del MS. C. Cuevas elige la versión del MJ.

[23] MS: *partía*; MJ: *ponía*. Nos inclinamos por *ponía* del MJ por coherencia semántica, recogido también por J.V. Rodríguez, D. Induráin y M^a Jesús Mancho. *Partía* en la edición de C. Cuevas.

⁴⁹⁵[24] MS: *mesmo*; MJ: *mismo*.

[25] MS: *poseían*; MJ: *posseyan*.

[26] MS: *el esposo*; MJ: *al esposo*.

[27] MS: *abajo*; MJ: *abaxo*.

los de abajo^[27] en esperança
 de fee que les infundía, 30
 diziéndoles que algún tiempo
 Él los engrandecería,
 y que aquella su baxeza
 Él se la levantaría
 de manera que ninguno 35
 ya la vituperaría,
 porque en todo semejante
 Él a ellos se haría,
 y se vendría con ellos
 y con ellos moraría; 40
 y que Dios sería hombre
 y que el hombre Dios sería,
 y que^[28] trataría con ellos,⁴⁹⁶
 comería y bebería^[29]
 y que con ellos contino^[30] 45
 Él mismo se quedaría
 hasta que se consumase
 este siglo que corría,
 quando se gozaran juntos 50
 en eterna melodía,
 porque Él era la cabeça
 de la esposa que tenía,
 a la qual todos los miembros
 de los justos juntaría,
 que son cuerpo de la esposa 55
 a la qual Él tomaría
 en sus braços tiernamente,
 y allí su amor le daría;
 y que assí juntos en uno
 el Padre la llevaría, 60
 donde de el mesmo^[31] deleite
 que Dios goza gozaría;⁴⁹⁷
 que como el Padre y el Hijo
 y el que de ellos^[32] procedía,
 el uno vive en el otro, 65

⁴⁹⁶[28] MS: *y trataría*; MJ: *y que trataría*.

[29] MS: *bevería*; MJ: *bebería*.

[30] MS: *contino*; MJ: *continuo*. Los editores anteriormente citados eligen *contino*.

[31] MS: *de el mesmo*; MJ: *del mismo*.

⁴⁹⁷[32] MS: *dellos*; MJ: *de ellos*.

[33] MS: *sospiros*; MJ: *suspiros*.

assí la esposa sería,
que, dentro de Dios absorta,
vida de Dios viviría.

V. PROSIGUE

Con esta buena esperança
que de arriba les venía,
el tedio de sus trabajos
más leve se les hazía; 5
pero la esperança larga
y el deseo que crecía
de gozarse con su Esposo,
contino les afligía;
por lo qual con oraciones, 10
con suspiros^[33] y agonía,
con lágrimas y gemidos
le rogavan noche y día,⁴⁹⁸
que ya se determinase
a les dar su compañía.
Unos dezían: “¡Ó, si fuesse 15
en mi tiempo el alegría!”^[34]
Otros: “¡Acaba,^[35] Señor,
al que has de embiar envía!”^[36]
Otros: ¡Ó si ya rompieses
esos cielos y vería
con mis ojos que baxases^[37] 20
y mi llanto cesaría!^[38]
¡Regad, nubes^[39] de lo alto,
que la tierra lo pedía,
y ábrase ya la tierra
que espinas nos producía,^[40] 25
y produzga aquella flor
con que ella florecería!”^[41]
Otros dezían: “¡Ó dichoso⁴⁹⁹

⁴⁹⁸[34] MS: *el alegría*; MJ: *la alegría*.

[35] MS: *acaba*; MJ: *acana*. [36] MS: *embiar envía*; MJ: *embiar embia*.

[37] MS: *bajases*; MJ: *baxases*.

[38] MS: *cesaría*; MJ: *cessaria*.

[39] MS: *regad nubes*; MJ: *regat nuues*.

[40] MS: *producia*; MJ: *produzia*.

[41] MS: *floreería*; MJ: *floreía*. *Floreería* es el recogido en las ediciones de C. Cuevas, de J. V. Rodríguez y de M^a Jesús Mancho. D. Induráin recoge *floreía*.

el que en tal tiempo sería 30
 que meresca^[42] ver a Dios
 con los ojos que tenía,
 y tratarle con sus manos
 y andar en su compañía
 y gozar de los misterios 35
 que entonces ordenaría!”

VI. PROSIGUE

En aquestos y otros ruegos
 gran tiempo pasado había;
 pero en los postreros^[43] años
 el fervor mucho^[44] crecía,
 quando el viejo Simeón 5
 en deseo se encendía,
 rogando a Dios que quisiese
 dexalle ver este día.
 Y así, el Espíritu Sancto^[45]
 al buen viejo respondía⁵⁰⁰ 10
 que le dava su palabra
 que la muerte no vería
 hasta que la vida viesse^[46]
 que de arriba decendía,^[47]
 y que él en sus mismas manos 15
 al mismo Dios tomaría
 y le tendría en sus braços,
 y consigo abraçaría.

VII. PROSIGUE LA ENCARNACIÓN

Ya que el tiempo era llegado
 en que hacerse^[48] convenía
 el rescate de la esposa
 que en duro yugo servía

⁴⁹⁹[⁴²] MS: *meresca*; MJ: *meresca*.

[⁴³] MS: *prosteros*; MJ: *postreros*.

[⁴⁴] MS: *muncho*; MJ: *mucho*.

[⁴⁵] MS: *santo*; MJ: *sancto*.

⁵⁰⁰[⁴⁶] MS: *viесе*; MJ: *viесе*.

[⁴⁷] MS: *decendia*; MJ: *descendia*.⁴⁸ MS: *hacerse*; MJ: *hazerse*.

[⁴⁹] MS: *debajo*; MJ: *debaxo*.

[⁵⁰] MS: *Moyses*; MJ: *Muyes*.

debajo^[49] de aquella ley 5
que Moisés^[50] dado le havía,
el Padre con amor tierno
desta manera dezía:
—Ya ves. Hijo, que a tu esposa⁵⁰¹
a tu imagen hecho havía, 10
y en lo que a ti se parece^[51]
contigo bien convenía,
pero difiere^[52] en la carne
que en tu simple ser no havía.
En los amores perfectos 15
esta ley se requería,
que se haga semejante
el amante a quien quería;
que la mayor semejança
más deleite contenía; 20
el qual, sin duda, en tu esposa
grandemente crecería,
si te viere semejante
en la carne que tenía.
—Mi voluntad es la tuya 25
—el Hijo le respondía—,
y la gloria que yo tengo
es tu voluntad ser mía,
y a mí me conviene, Padre⁵⁰²
lo que tu Alteza dezía, 30
porque por esta manera
tu bondad más se vería;
veráse tu gran potencia,
justiça^[53] y sabiduría.
Irélo a dezir al mundo, 35
y noticia les daría
de tu belleza y dulçura
y de tu soberanía.
Iré a buscar a mi esposa
y sobre mí tomaría 40
sus fatigas y trabajos
en que tanto padescía;^[54]

⁵⁰¹[[⁵¹] MS: *pareçe*; MJ: *parece*.

^[52] MS: *difiere*; MJ: *diffiere*.

⁵⁰²[[⁵³] MS: *justiça*; MJ: *justicia*.

^[54]MS: *padescia*; MJ: *padecia*.

^[55] MS: *de el lago*; MJ: *del lago*.

y porque ella vida tenga,
yo por ella moriría,
y sacándola de el lago ^[55] 45
a ti te la volvería.

VIII. PROSIGUE

Entonçes llamó un archángel^[56]⁵⁰³
que Sant Gabriel se dezía
y embiólo^[57] a una donzella
que se llamava María,
de cuyo consentimiento 5
el misterio se hazía,
en el qual la Trinidad
de carne al Verbo vestía.
Y aunque tres hazen la obra,
en el uno se hazía, 10
y quedó el Verbo encarnado
en el vientre^[58] de María.
Y el que tiene solo Padre,
ya también madre tenía,
aunque no como qualquiera 15
que de varón concebía^[59]
que de las entrañas de ella
El su carne recevía;
por lo qual Hijo de Dios⁵⁰⁴
y de el^[60] hombre se dezía. 20

IX DEL NACIMIENTO

Ya que era^[61] llegado el tiempo
en que de nacer havía,
assí como desposado
de su thálamo^[62] salía
abraçado con su esposa 5
que en sus braços la traía,

⁵⁰³^[56] Pronunciase *arcángel*.

^[57] MS: *enbiolo*; MJ: *embiolo*.

^[58] MS: *vientre*; MJ: *vientre*.

^[59] MS: *concebía*; *concenia*.

⁵⁰⁴^[60] MS: *de el*; MJ *del*.

^[61] MS: *bera*; MJ: *era*.

^[62] MS: *thalamo*; MJ: *talamo*.

al qual la graciosa madre
 en un pesebre ponía
 entre unos animales
 que a la sazón allí había. 10
 Los hombres dezían cantares
 los ángeles melodía,
 festejando el desposorio
 que entre tales dos había.
 Pero Dios en el pesebre 15
 allí llorava y gemía,^{[63]505}
 que eran joyas que la esposa
 al desposorio traía;
 y la madre estava en pasmo^[64]
 de que tal trueque veía: 20
 el llanto del hombre en Dios
 y en el hombre el alegría,^[65]
 lo qual de el uno y de el otro^[66]
 tan ajeno^[67] ser solía.

Finis

“OTRO DEL MISMO QUE VA POR *SUPER FLUMINA
 BABILONIS*”

Encima de las corrientes
 que en Babilonia hallava,
 allí me senté llorando,
 allí la tierra regava,
 acordándome de ti, 5
 ¡ó Sion!, a quien amava.⁵⁰⁶
 Era dulce tu memoria
 y con ella más llorava;
 dexé los trages^[68] de fiesta,

⁵⁰⁵[63] MS: *gemia*; MJ: *gimia*.

[64] MS: *pazmo*; MJ: *pasmo*. Todos los editores anteriormente citados eligen *pasmo*

[65] MS: *lalegría*; MJ: *el alegría*.

[66] MS: *de el uno y de el otro*; MJ: *del uno y del otro*

[67] MS: *ageno*; MJ: *ajeno*. Todos los editores citados eligen *ajeno*

⁵⁰⁶[68] MS: *trages*; MJ: *traxes*.

[69] MS: *tranaxo*; MJ: *trabaxo*.

[70] MS: *avesica*; MJ: *avezica*. C. Cuevas recoge *avesica*, mientras que D. Induráin, J. V. Rodríguez y M^a J. Mancho siguen el MJ: *avecica*.

[71] MS: *acabaua*; MJ: *acababa*.

los de <i>trabaxo</i> ^[69] tomava,	10
y colgué en los verdes sauzes la música que llevaba, poniéndola en esperança de aquello que en ti esperava.	
Allí me hirió el amor	15
y el corazón me sacava. Díxele que me matase, pues de tal suerte llagava; yo me metía en su fuego, sabiendo que me abrasava,	20
desculpando al avecica ^[70] que en el fuego se acabava. ^[71] Estávame en mí muriendo, y en ti solo respirava; ⁵⁰⁷	
en mí por ti me moría,	25
y por tí resucitava, ^[72] que la memoria de ti daba vida y la quitava. ^[73] Gozabánse ^[74] los estraños entre quien cativo ^[75] estava.	30
Preguntávanme cantares de lo que en Sion cantava: —Canta de Sion un hynno, ^[76] veamos cómo sonava.	
—Dezid, ¿cómo en tierra ajena ^[77]	35
donde por Sion llorava, cantaré yo el alegría ^[78] que en Sion se me quedava? Echaríala en olvido ^[79] si en la ajena me gozava; ⁵⁰⁸	40

⁵⁰⁷[72] MS: *resusitana*; MJ: *resucitana*.

[73] MS: *quitaba*; MJ: *quitana*.

[74] MS: *gozavan se*; MJ: *gozabanse*.

[75] MS: *cativo*; MJ: *cautivo*. Excepto Cuevas, los editores citados anteriormente eligen *cautivo*.

[76] MS: *hynno*; MJ: *hynno*.

[77] MS: *ajena*; MJ: *ajena*. Todos los editores eligen *ajena*.

[78] MS: *el alegría*; MJ: *la alegría*. Excepto D. Induráin, el resto de los editores eligen *el alegría*.

[79] MS: *oluido*; MJ: *olbido*.

⁵⁰⁸[80] MS: *oluidare*; MJ: *olbidare*.

[81] MS: *oluide*; MJ: *olbilde*.

con mi paladar se junte
 la lengua con que hablava,
 si de ti yo me olvidare^[80]
 en la tierra do morava.

¡ Sion, por los verdes ramos 45
 que Babilonia me dava,
 de mí se olvide^[81] mi diestra
 que es lo que en ti más amava,
 si de ti no me acordare
 en lo que más me gozava, 50
 y si yo tuviere fiesta
 y sin ti la festejava!
 ¡Ó, hija de Babilonia,
 mísera y desventurada!
 ¡Bienaventurado era 55
 aquel en quien confiava,
 que te ha de dar el castigo
 que de tu mano llevava,
 y juntará sus pequeños
 y a mí, porque en ti llorava,^{[82]509} 60
 a la piedra que era Christo
 por el qual yo te dexava!

Debetur soli gloria vera Deo

⁵⁰⁹[⁸²] MS: *llorava*; MJ: *esperava*. C Cuevas, M^aJ. Mancho y J. V. Rodríguez recogen *llorava*; D. Induráin *esperaba*..

2.3. FECHA Y CIRCUNSTANCIAS DE SU COMPOSICIÓN

Como acabamos de ver en los capítulos anteriores, el ambiente carmelitano era especialmente dado a la creación del canto y de la poesía a lo divino, de carácter tradicional y popular y es en este contexto de religiosidad y devoción donde tenemos que situar los romances de San Juan de la Cruz, junto a sus restantes glosas y canciones de carácter tradicional. Por consiguiente, no se trata de un hecho esporádico y aislado el que San Juan creara este tipo de composiciones. Antes de entrar en el Carmelo y de ser estudiante en Salamanca, su propia familia —en este caso ya hicimos referencia a su hermano Francisco— y su contacto con el ambiente popular en Medina del Campo, propiciaron el conocimiento de estos géneros tradicionales de moda, cantados por todos.

Los investigadores de la obra sanjuanista, a través de sus biógrafos y de numerosos testimonios de sus hermanas y hermanos de la orden, corroboran con datos suficientes que la fecha de la composición de los romances y otras poemas se crearon entre diciembre de 1577 y agosto de 1578, durante los meses de encarcelamiento en el convento de los carmelitos calzados de Toledo, tal como explicamos en los datos biográficos.⁵¹⁰

Sin embargo, en los manuscritos de Sanlúcar y de Jaén, a pesar de que fueron los primeros poemas realizados, no aparecen dispuestos con un criterio cronológico. E. Pacho considera que los

⁵¹⁰ *Cfr.* Remitimos al capítulo “Bajo el Signo de la marginación. Consideraciones sobre la biografía y personalidad de San Juan de la Cruz” de nuestro actual estudio, donde explicamos las circunstancias de su encarcelamiento.

criterios acerca de la ausencia de ordenación cronológica son debidos a una finalidad orientativa: “Primero los poemas y canciones en lira, luego las coplas y las glosas con técnica estrófica variada y, por fin, los romances”.⁵¹¹

V. García de la Concha coincide plenamente con E. Pacho con respecto a la ordenación de la obra poética sanjuanista y aclara que, tal como aparece en los manuscritos del Cántico A de Sanlúcar, Bruselas, etc., no aparecen dispuestas a través de un criterio cronológico, sino que obedecen a un criterio genérico. Explica García de la Concha:

Bajo el título de *Canciones* se agrupan los poemas *Cántico*, la *Noche* y la *Llama*; a continuación se colocan tres Coplas: *Entréme donde no supe*, *Vivo sin vivir en mí* y *Tras un amoroso lance*; siguen “Otras canciones “a lo divino”, reducidas, a pesar del título plural, al *Pastorcito*; después, el “cantar” de la *Fonte*; y, por último, la serie de Romances.⁵¹²

En el manuscrito de Jaén, se vuelve a repetir la misma ordenación, con la sola diferencia de la inclusión en las Coplas y las Glosas *Con arrimo y sin arrimo* y *Por toda la hermosura*. Sin embargo, los romances, junto con las liras 30-31 del *Cántico*, fueron las primeras composiciones conocidas de San Juan de la Cruz, aunque según las investigaciones de E. Pacho, probablemente, hubo otros poemas anteriores: *Vivo sin vivir en mí* y *Entréme donde no supe*. E. Pacho,

⁵¹¹ E. Pacho, *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1969, pp. 89- 90.

⁵¹² V. García de la Concha, “Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, nº 46, (1970), p. 379.

siguiendo el criterio de la tercera edición de 1955 de las obras sanjuanistas, realizada por el P. Lucinio, coincide con este en constatar que estas obras son anteriores a los Romances: “Posiblemente, -escribe- esta poesía fue inspirada y compuesta en Ávila bastante antes de 1578” y cita el análisis del P. Lucinio:

Dado el paralelismo entre glosas, metro, ideas y, a veces, palabras, con otra de Santa Teresa que, según Yepes, la escribió en 1573, y según Efrén, en Pascua de 1571, es de suponer tal cosa, sobre todo teniendo el ejemplo del *Vejamen* (o certamen) *espiritual*, en el que ambos Santos se desafiaban en un noble torneo de pensamiento y de espiritualidad. Desde 1572 hasta diciembre de 1577 estuvo el Santo en Ávila y fue confesor de Santa Teresa.⁵¹³

Y añade E. Pacho:

Teniendo en cuenta las circunstancias que rodean la composición teresiana, es muy improbable que se inspirase en la sanjuanista del mismo tema. El proceso inverso se presenta históricamente más aceptable. Supuesta la prioridad de la glosa teresiana y su influjo en la de fray Juan, la de este no puede ponerse antes de 1572, cuando, a súplicas de la Reformadora, viene a dirigir espiritualmente la Comunidad de la Encarnación de Ávila. Hasta que en 1577 es trasladado violentamente a Toledo, el trato entre ambos santos fue demasiado frecuente e íntimo para que no llegase a conocimiento del joven Descalzo la poesía teresiana.⁵¹⁴

Y continúa su argumentación el P. Pacho:

⁵¹³ E. Pacho, *op. cit.*, p. 93, nota 82.

⁵¹⁴ E. Pacho, *op. cit.*, p. 94.

Si nuestra suposición responde a la realidad, y la copla *Vivo sin vivir en mí* es anterior a los versos de la prisión, resulta que la primera poesía sanjuanista llegada hasta nosotros es la copla que comienza *Entréme donde no supe*. El hecho de ocupar siempre el primer puesto, incluso en los repertorios que alteran el orden de Sanlúcar y Jaén, como el de Granada y Burgos, tiene motivación segura, la más plausible es, sin duda, su prioridad cronológica, incluso respecto a *Vivo sin vivir en mí*. Debió nacer en Ávila, en el conocido ambiente de poesía devota y entroncada con algún percance místico, en claro paralelismo genérico con la glosa teresiana y la mayoría de las restantes composiciones sanjuanistas”.⁵¹⁵

Son muchos los testimonios de las hermanas y hermanos de la Orden que citan los poemas que compuso en prisión. Uno de los acontecimientos que alivió en alguna medida sus sufrimientos en los últimos meses de su encarcelamiento fue el cambio de carcelero en el mes de mayo relatado por fray Juan de Santa María que sustituyó al primer vigilante y, tal como explicamos en el 1º capítulo, acogiéndose a su bondad y a su compasión, fray Juan se atrevió a pedirle “un poco de papel y tinta, porque quería hacer algunas cosas de devoción para entretenerse”.⁵¹⁶

Y este hecho es de gran importancia para inclinarse hacia la escritura real de los poemas que había previamente creado y aprendido de memoria y sacará de prisión aquella noche de la fuga. El estado deplorable en que llegó el Santo fue descrito por las

⁵¹⁵ *Idem*, p. 96.

⁵¹⁶ Crisógono de Jesús, *op. cit.*, p. 159.

primeras testigos que lo vieron aparecer: la tornera del monasterio, Leonor de Jesús y las novicias Constanza de la Cruz y Francisca de San Eliseo. Así lo refería la madre Constanza de la Cruz:

La mañana que salió el Santo de la prisión [...] yo estaba novicia en Toledo. Vile tan desfigurado que parecía estaba más para la otra vida que para ésta”. Y más adelante añade: “Hizo muy grande compasión a todas verle; venía con una sotanilla negra muy vieja, y tan acabado que no se atrevieron a darle nada de comer, sino unas peras asadas con canela.⁵¹⁷

También en esas primeras horas en el convento de las descalzas fray Juan de la Cruz dice haber compuesto canciones y romances según la declaración de las religiosas antiguas de Toledo, las ya citadas Leonor de Jesús y Francisca de San Eliseo, más el testimonio Francisca de San Alberto, y María de San Ángelo que citamos a continuación:

Y estuvo todo el día contando los muchos trabajos que había padecido allí. Las muchas mercedes que Nuestro Señor le había hecho; y a tiempo se le ausentaba y dejaba en tinieblas interiores junto con las exteriores, Allí compuso *canciones y romances altísimos del misterio de la Santísima Trinidad*. Esto nos contó él mismo el día que estuvo allí; y estamos aquí cuatro monjas que le vimos y oímos contar estos trabajos.⁵¹⁸

Además de los romances sobre la Santísima Trinidad, los testigos mencionan el *Cántico*, una breve canción solo citada por.

⁵¹⁷ E. Pacho, *op. cit.*, pp. 109-110, notas 18-20.

⁵¹⁸ *Idem*, p.111, notas 21-23.

Magdalena del Espíritu Santo, *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe* y el romance sobre el Salmo *Super flumina Babylonis*.⁵¹⁹ Como afirma E. Pacho, la composición del romance sobre el *Salmo 136* creada en la cárcel también está atestiguada por Ana de San Alberto y Magdalena del Espíritu Santo, María del Sacramento y María de la Cruz (Machuca).⁵²⁰

También se cuenta con las declaraciones de Magdalena del Espíritu Santo referidas al *Cántico*: “y de éstas (obras), y con esta estima, tiene el Conde de Arco unas liras o líricos con su glosa y declaración a cada copla, cosa muy delicada y espiritual, que comienzan: *Adónde te escondiste*”.⁵²¹

Por otra parte, el hecho de conservar el Santo estas composiciones en su memoria y la creación de *Cántico*, lo corrobora Francisca de la Madre de Dios que estuvo en el primer encuentro del Santo con las descalzas de Toledo, más tarde coincide con él en Beas, y lo trató durante muchos años. Afirma Francisca de la Madre de Dios en el proceso informativo de Beas:

Y que en la dicha prisión había estado como nueve meses, y que era mucho el consuelo que tenía en aquella estrecha cárcel, porque le parecía estaba en el cielo, y que le visitaba Nuestro Señor, y que

⁵¹⁹ *Idem*, p. 113.

⁵²⁰ *Idem*, p. 113, nota 25.

⁵²¹ *Idem*, nota 26, p. 114.

particularmente *había comenzado a cantar* aquella canción que dice *Adónde te escondiste, Amado / y me dejaste con gemido*, etc.⁵²²

E. Pacho cita el testimonio de Jerónimo de San José, refiriéndose a los nueve romances como una sola obra poética que distribuye temáticamente en cuatro partes: las referidas al misterio de la Trinidad, Creación, Encarnación y Nacimiento del Hijo de Dios; y añade *Super flumina Babylonis*. Esta misma afirmación está testimoniada por Isabel de Jesús María:

Acuérdome también que, en aquel rato que le tuvimos escondido en la iglesia, dijo unos romances que traía de cabeza —y una religiosa iba escribiendo— que había él mismo hecho. Son tres y todos de la Santísima Trinidad, tan altos y devotos que parecen pegan fuego; y en esta casa de Cuerva los tenemos que empiezan: “En el principio moraba el Verbo, y en Dios vivía”. Esto pasó estando yo novicia en Toledo⁵²³

Ana de San Alberto también testimonia estos hechos desde el convento de Caravaca, a través de una carta le comentaba a P. Provincial: fray Alonso de Jesús María:

Yo le pregunté algunas cosas de la que allí le había dado Nuestro Señor. Díjome [...]: ‘Dios me quiso probar, mas su misericordia no me desamparó. Allí hice *aquellas canciones* que comienzan *Adónde te escondiste*, y también *otra canción* que comienza *Por cima de las corrientes que en Babilonia hallaba*’. Todas estas canciones están en los libricos

⁵²² *Idem*, nota 30, p.116. Esta declaración coincide con la de Ana de San Alberto sobre la composición solo mental del Cántico en la cárcel.

⁵²³ *Idem.*, pp. 113-114.

que yo envié al P. fray José de Jesús María. Díjome que con estas canciones se entretenía y las guardaba en la memoria para escribirlas.⁵²⁴

Uno de los testimonios más completos y precisos es el de Magdalena del Espíritu Santo, cuyo encuentro con el Santo se produjo en Beas. En cierta forma, entran en contradicción, según analiza E. Pacho, con las palabras de las dos monjas arriba mencionadas:

Sacó el santo Padre, cuando salió de la cárcel, un cuaderno que estando en ella había escrito de unos romances sobre el Evangelio *In principio erat verbum* y unas *coplas* que dicen: *Que bien sé yo la fuente que mana y corre, aunque es de noche* y las *canciones* o *liras* que dicen, *Adónde te escondiste* hasta la que dice *Oh ninfas de Judea*. [...] Este *cuaderno* que el Santo escribió en la cárcel, le dejó en el convento de Beas, y a mí me mandaron trasladarle algunas veces. Después me le llevaron de la celda, y no supe quién.⁵²⁵

Eulogio Pacho explica a continuación:

Las determinaciones de la M. Magdalena sobre el *Cántico espiritual*, y la inclusión en el repertorio toledano del poemita la *Fonte que mana y corre* complementan los otros testimonios sin que pugnen con ellos. [...]. Cuando la M. Magdalena parece entrar en pugna con las monjas de Toledo, es cuando afirma que tanto el *Cántico* como las otras *poesías* las sacó de la cárcel escritas ya en un cuaderno, mientras

⁵²⁴ *Idem*, p.114.

⁵²⁵ *Idem*, pp. 115-116.

las deponentes mencionadas, y otros testimonios, dan a entender que las guardaba en la memoria para luego escribirlas.⁵²⁶

Pero como concluye el propio E. Pacho lo más incuestionable es que las compuso en la prisión.

Son numerosos los testimonios que corroboran la creación de estas obras en la prisión toledana, entre otros citamos a fray Juan Evangelista, secretario personal e importante colaborador del Santo durante nueve u once años, Inocencio de san Andrés, posiblemente otro religioso que durante más tiempo acompañó al santo; Florencia de los Ángeles, María del Sacramento, religiosa del convento de Caravaca, que escribe al P. Alonso de Jesús María con fecha del 7 de noviembre de 1614, cuando llegó el santo a Caravaca por primera vez, siendo rector de Baeza, contó ‘que en aquella carcelilla había compuesto lo que escribió sobre *el libro de los Cantares y de la Santísima Trinidad y el salmo Super flumina Babylonis*. Además, los testimonios de María de la Encarnación, María de san José, Isabel de Cristo, entre otros.⁵²⁷

Sin embargo, afirma E. Pacho que

lo que no queda del todo claro es si proceden de la prisión toledana los nueve romances mencionados por Jerónimo de san José, o sólo los tres primeros, que tratan directamente sobre la Trinidad. Esto parece deducirse de la aseveración explícita y restrictiva de Isabel de Jesús María.⁵²⁸

⁵²⁶ *Idem*, p. 116. Para más completa información véase E. Pacho, *op. cit.*, pp 118-120, notas 31-41.

⁵²⁷ *Idem*, p. 120, nota 36.

⁵²⁸ *Idem*, p. 113, nota 24.

En tal caso se desconocería la fecha exacta de los seis siguientes romances que aparecen juntos con los tres primeros en el manuscrito de Sanlúcar. En cuanto a la composición del romance *Super flumina Babylonis* sobre el Salmo 136, efectivamente fue creado por el Santo durante su estancia en prisión, tal como lo documentan los testimonios de Jerónimo de San José, Magdalena del Espíritu Santo y Ana de San Alberto y, a los que hay que añadir, los testimonios de María del Sacramento y los de M. María de la Cruz (Machuca)⁵²⁹

Exponemos, a continuación, los testimonios citados por J. Baruzi, Crisógono de Jesús, J. Fradejas y C. Cuevas. Así J. Baruzi cita las palabras de la M. Magdalena del Espíritu Santo:

Sacó el Santo padre cuando salio de la carçel un quaderno que estando en ella abia escrito de unos Romançes sobre el evangelio in picipio erat verbun, y unas coplas que dizçen que bien se yo la fonteque mana y corre cuando es de noche y las cançiones o liras que diçen a donde te escondiste amado, Ó ninfas de Judea.⁵³⁰

También cita el testimonio de María de San José que afirmó, en las informaciones de Segovia, que oyó decir “al V.P. que las canciones de la Noche oscura las había escrito en la cárcel de Toledo”.⁵³¹

Baruzi se pregunta si literalmente la escribió en la cárcel o bien compuso los versos mentalmente y aclara: “En este punto los datos

⁵²⁹ *Idem*, p. 113, nota 25. *Cfr.* Crisógono de Jesús, *op. cit.* pp.147-151.

⁵³⁰ J. Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema...*, p. 206, nota 128.

⁵³¹ J. Baruzi, *op. cit.*, p. 207.

argumentales son divergentes. Algunos testigos apuntan a un esfuerzo mental de Juan de la Cruz por conservar en su memoria las estrofas compuestas”.⁵³²

También cita el testimonio de la M. Isabel de Jesús María el 2 de noviembre de 1614, con respecto a la creación de los romances en su estancia en prisión:

Acuérdome también que en aquel rato que lo estuvimos escondido en la yglesia dixo unos Romances que trahía de cabeza y una Religiosa los y va escribiendo que havía el mismo hecho que son tres y todos de la santísima trinidad....Esto pasó estando yo novicia en Toledo.⁵³³

Esta misma declaración es recogida por E. Pacho, como hemos visto y por Crisógono de Jesús que añade también el testimonio de la novicia Constanza de la Cruz: “El Santo estaba con nosotros por la reja de la iglesia hablando cosas muy altas de Nuestro Señor y de una obra que había hecho, en la prisión, de la Santísima Trinidad, que era un gozo del cielo oírle”.⁵³⁴

También J. Fradejas⁵³⁵ y C. Cuevas añaden otros testimonios, además del de Magdalena del Espíritu Santo, el de Ana de San Alberto. C. Cuevas cita sus palabras: “Con estas canciones – recuerda la M. Ana de San Alberto, repitiendo una confidencia del Santo– se entretenía y las guardaba en su memoria para

⁵³² *Idem*, p. 207.

⁵³³ *Idem*, p. 107, nota 136.

⁵³⁴ Crisógono de Jesús, *Vida ...*, *op. cit.* p. 170.

⁵³⁵ J. Fradejas, “Sobre los romances de san Juan de la Cruz”, en *Simposio de San Juan de la Cruz*, Ávila, Miján, 1986, pp. 60-61.

escribirlas”.⁵³⁶ Este testimonio coincide también con el de Isabel de Jesús María.

E. Pacho se cuestiona, si los romances y las otras composiciones líricas fueron escritas en un cuadernillo durante su estancia en prisión, o bien los guardaba en su memoria para posteriormente escribirlos, dadas las contradicciones producidas entre los distintos testimonios.

Llega a la conclusión de que, tal vez, los diversos testimonios no fueran incompatibles: primero los crea, los retiene y luego los transcribe, cuando posee los instrumentos necesarios para escribir, aportados por el nuevo carcelero fray Juan de Santa María. Una vez llegado al convento de las carmelitas de Toledo y es posible que una vez mejorado, cantara los romances de memoria en acción de gratitud por llegar salvo y esto fue lo que algunas testigos manifestaron, mientras que otros recordarían el cuadernillo que traía el Santo. Hay que tener en cuenta que la memoria es siempre selectiva, así pues, ambos testimonios son posibles y compatibles.

Con esta conclusión coincide Baruzi: “puede ser que ambas tradiciones tengan razón y que una se refiera a la primera etapa del encarcelamiento, y la otra, a la última”,⁵³⁷ referida al momento del cambio y bondad del carcelero fray Juan que consiente en traerle papel y pluma.

⁵³⁶ C. Cuevas, “La poesía de San Juan de la Cruz”, en *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, S. Ros (coord.), Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, p.286.

⁵³⁷ J. Baruzi, *op. cit.*, p. 207.

Finalmente, se puede afirmar que lo que queda suficientemente atestiguado fue en el tiempo de su enclaustramiento en Toledo compuso las treinta y una primeras canciones del Cántico desde “¿A dónde te escondiste, Amado?” hasta la estrofa que comienza “¡Oh ninfas de Judea!”, el *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*, atestiguado solo por la M. Magdalena del Espíritu Santo⁵³⁸; y los romances *In principio erat Verbum* y el Salmo *Super flumina Babilonis*.

2.4. LA POÉTICA DE LOS ROMANCES SANJUANISTAS

La poética de los romances sanjuanistas ha de realizarse teniendo en cuenta tres aspectos esenciales de los que participa su obra poética:

- La oralidad y la musicalidad
- Lo popular y lo culto
- El carácter afectivo-amoroso a través de los símbolos e imágenes de carácter conyugal.

Los romances, tal como hemos desarrollado anteriormente⁵³⁹, desde su origen hasta nuestros días, fueron creados para su transmisión oral y para ser cantados. También la obra poética de San Juan de la Cruz fue creada para ser cantada, como si se tratara de un “canto sagrado”, tal como E. Orozco manifestó: “Nuestro gran

⁵³⁸ E. Pacho, *op. cit.*, p. 112, nota 23.

⁵³⁹ Este tema lo hemos desarrollado ampliamente en el capítulo 1.8. La lírica carmelitana en tiempo de San Juan del Cruz.

místico y poeta no dijo sus versos, sino que los cantó”.⁵⁴⁰ Y más adelante añade:

San Agustín había afirmado que *el cantar es propio de los que aman*. [...]. Se trata, claro es, del grado supremo al que puede llegar la criatura, es un cantar y alabar en el espíritu desde lo más profundo, distinto del canto material y humano.⁵⁴¹

Así pues, los romances de San Juan, al igual que los de tema profano y bíblico, también se cantaron. Han sido muchos los estudiosos que han investigado, no sólo este aspecto de la obra poética sanjuanista, teniendo en cuenta rasgos de estilo donde puede apreciarse, sino también el tipo de transmisión de su obra, que posee una doble vía: por medio de la transmisión oral y por la transmisión escrita. C. Cuevas lo corrobora:

Ya en marcha la Reforma, el joven fray Juan de la Cruz vive en un ambiente conventual en que abundan las coplas, villancicos y cantos devotos. En esa poesía, esencialmente emotiva y desinteresada la vanidad del escritor no la inspira en absoluto, se funden elementos muy dispares, colaborando a su creación diversos autores, modificándose el poema por un proceso de tradición oral.⁵⁴²

Insistiendo en este aspecto, Paola Elía ha señalado las interpolaciones y variantes de muchas de sus composiciones:

⁵⁴⁰ E. Orozco.: *Poesía y mística*. Madrid, , Ed. Guadarrama, 1959, p. 27.

⁵⁴¹ *Idem*, p. 35.

⁵⁴² C. Cuevas:”La poesía de San Juan de la Cruz, en S. Ros García (ed.), *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, p. 285.

Los que transcribían, declamaban y cantaban las canciones y coplas del poeta carmelita se apropiaron del mensaje religioso que contenía aquellos versos, concediéndose la libertad de aportar modificaciones para adaptarlo a su estado de ánimo, a sus emociones y a su propia cultura.⁵⁴³

También Ricardo Senabre⁵⁴⁴ estudió la técnica de composición mnemónica para la creación de *Cántico*, como los elementos rítmicos y musicales, acuñaciones sintácticas, etc. para memorizarlas en un primer momento y, posteriormente, escribirlas. Esta misma técnica la emplearía San Juan en otras composiciones creadas en la prisión toledana, como fueron los romances, ya que la estructura sintáctica, la disposición métrica y las repeticiones de vocablos están creadas para su memorización y su futura transmisión.⁵⁴⁵

Orozco explica, a través de testimonios, cómo en la cárcel del convento toledano, una vez que le proporcionaron útiles para escribir, trasladó al papel las composiciones que había memorizado. Después de haberse fugado y llegar al convento de las Madres Descalzas, “no las lee sino que les recita sus coplas y canciones y a ruego suyo las volvió luego a dictar para que ellas las escribiesen”.⁵⁴⁶ Ya en páginas anteriores había afirmado:

⁵⁴³ P. Elia, “La poesía de San Juan de la Cruz entre la oralidad y la escritura”, *Ínsula*, 537 (1991), p. 7.

⁵⁴⁴ R. Senabre, “Sobre la composición del Cántico espiritual”, en *Actas del Congreso Internacional sanjuanista*, I, Valladolid, Junta de Castilla y León. 1993, pp. 95-106.

⁵⁴⁵ Sobre este tema véase el estudio de J. Lara Garrido: “La primacía de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz”, en J. A. Valente y J. Lara (coords.), *Hermeneútica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 123-153.

⁵⁴⁶ E. Orozco, *op. cit.*, p. 88.

Así, la forma poética verbal será la dominante en los versos de San Juan de la Cruz. Estos brotaron en gran parte como expresión hablada o cantada de un desbordante lirismo, y así muchos quedaron en eso; otros, retenidos en la memoria y repetidos una y otra vez, llegaron a adquirir una forma escrita, pero no por el Santo, sino por sus hermanos de Orden, en especial por las monjas. Él apenas se encargó de reunir sus versos [...]. Fueron, pues, las monjas de los distintos conventos, las que se cuidaron de multiplicar las copias”.⁵⁴⁷

Orozco cita, a este respecto, las palabras del Padre Silverio:

Se pegan al oído con la misma espontaneidad y fuerza que las mejores canciones folclóricas; pero como hemos visto, no es sólo por su sencillez y naturalidad, sino porque hay en ellas un esencial e íntimo sentido de la poesía cantada [...]. Pensemos que las conservadas son casi exclusivamente canciones, cantares, coplas y romances.⁵⁴⁸

En el aspecto estilístico, Cristóbal Cuevas explica las formas métricas y rasgos estilísticos que influyen para conseguir la musicalidad de los poemas sanjuanistas:

La magia musical deja, pues, su impronta en estos versos, llenos de matizada eufonía. [...] La música, como es sabido, fue uno de los grandes amores de san Juan de la Cruz [...], y ello repercute positivamente en sus versos. La secuencia fonemática, la distribución de acentos y pausas, las aliteraciones, la difícil facilidad de las consonancias, la eficacia de los encabalgamientos, el tacto en el manejo de los hipérbatos, todo subraya la fluencia melódica de estos

⁵⁴⁷ *Idem*, pp. 188-189.

⁵⁴⁸ *Idem*, p. 188.

versos singulares. [...]. Todo ello se hace aún más comprensible si incardinamos la poesía del Santo en la tradición del canto conventual, en la que los moldes poéticos que en él llegan a la perfección venían cultivándose largamente.⁵⁴⁹

2.4.1. La métrica: el ritmo poético y la musicalidad

Los romances de San Juan de la Cruz son dos: uno el titulado “Romance sobre el Evangelio *In principio erat Verbum* acerca de la Santísima Trinidad”, formado por nueve romances, y un segundo, titulado “Otro de él mismo que va por *flumina Babilonis*”. En los manuscritos de Sanlúcar y de Jaén los romances no están distribuidos en cuartetos, aunque algunos editores modernos así lo hagan. También en ambos manuscritos, San Juan titula el romance sobre la Santísima Trinidad en singular, aunque esté estructurado en nueve secuencias.

El primero de los romances, de estructura seriada, consta de un total de trescientos diez versos, distribuidos en nueve partes o secciones, todas, excepto la primera, con sus correspondientes epígrafes. La primera parte, sin epígrafe, consta de cuarenta y seis versos; la segunda, con el epígrafe “De la comunicación de las tres personas”, de treinta versos; la tercera, “De la Creación”, de veintidós; el cuarto, “Prosigue”, está formado por sesenta y ocho; el quinto, “Prosigue” por treinta y seis; el sexto, “Prosigue”, lo

⁵⁴⁹ C. Cuevas, “La poesía de San Juan de la Cruz”, en S. Ros (coord.), *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, p. 312.

componen dieciocho; el séptimo, “Prosigue la Encarnación”, son una serie de cuarenta y seis; el octavo, “Prosigue”, formado por veinte; y el noveno, “Del Nacimiento”, posee veinticuatro. El romance titulado “Otro de él mismo que va por *Super flumina Babilonis*” está compuesto por una sola secuencia de 62 versos octosilábicos.

Se trata de romances líricos-narrativos que pertenecen al grupo del romancero nuevo: poetas cultos que escriben con formas métricas populares; pero entiéndase, por otra parte, que su creación poética no forma parte de los romances contrafactistas.

Los romances sanjuanistas, por lo tanto, participan de las características de este género poético popular culto, formada por versos octosílabos, cuya rima en los versos pares termina en *-ía*, en los nueve romances dedicados al tema de la Santísima Trinidad, mientras que la rima de *Super flumina Babilonis* es en *-aba*. Con respecto a la métrica de los romances sanjuanistas, apunta C. Cuevas:

Por lo que hace a los romances *Acerca de la Stma Trinidad* y el Salmo *Super Flumina*, emparentan con los de la época de los Reyes Católicos en el empleo de la rima aconsonantada, aunque su vocabulario y estilo remitan más bien al romancero viejo y juglaresco.⁵⁵⁰

También R. Baehr, en cuanto a la rima consonántica de los romances considera que esta modalidad consonántica prevaleció por influencia de los poetas cultos de fines del siglo XV y se usó hasta

⁵⁵⁰ C. Cuevas, *op. cit.*, p. 302.

mediados del siglo. XVI. Ya apareció en composiciones de J. del Encina, Gil Vicente, Torres Naharro, Montemayor, Timoneda, hasta llegar a San Juan de la Cruz.⁵⁵¹

Por otra parte, Di Stefano con respecto al tipo de rima empleado en los romances, explica que las asonancias más frecuentes son las llanas en *á-a*, *á-o*, *í-a*. En los romances épicos e históricos predomina la *á-o*, y también la *í-o* y *ó*; en los fronterizos son frecuentes en *é*, *é-a*; y en los carolingios predomina la *é-o* y *ó*. En los novelescos aparecen todos estos tipos de asonancia e incluso en *é*.⁵⁵² La consonancia, como es el caso de los romances sanjuanistas, no se puso de moda hasta finales del siglo XVI, a partir de ese momento, de nuevo es más floreciente el uso de la asonancia.

En cuanto a la acentuación al final de los versos predomina la acentuación llana sólo aparecen en total siete versos oxítonos:

Otros: Acaba, Señor	V, v.17
Y produzga aquella flor	V, v. 27
que meresca ver a Dios	V. v.31
Quando el viejo Simeón”	VI, v. 5
En la qual la Trinidad	VII, v.7
Por lo cual, Hijo de Dios	VIII, v. 19
El llanto del hombre en Dios	IX, v.21

En cuanto a las licencias métricas, la más empleada es la sinalefa. Con respecto a esta, es interesante anotar la explicación de R. Baehr al comentar la métrica de las obras del mester de clerecía,

⁵⁵¹ R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989, (4ª ed.), p. 213.

⁵⁵² G. Di Stefano, *op. cit.*, p. 44.

en concreto la obra de Berceo y el Misterio de los Reyes Magos. En Berceo, como sabemos, predomina más el hiato que la sinalefa, posiblemente por influencia del francés, mientras que en el Misterio predomina la sinalefa. A la conclusión a que este autor llega es la siguiente:

Esto significa que las sinalefas en el Misterio testimonian el influjo de una tradición no culta, sino popular, en la cual su uso es frecuente. Se puede considerar la sinalefa como la forma normal de las obras literarias más antiguas, fundándose en que coincide con la pronunciación media y común del español [...] y también su empleo en la poesía popular a través de los siglos.⁵⁵³

Por otra parte, los poetas del siglo XVI, que imitan a los poetas italianos, explican que vuelven a la sinalefa, ya que también es normal su uso en las obras de estos escritores.

Sin embargo, San Juan no tiene en cuenta la sinalefa, cuando la siguiente palabra comienza por *h* inicial procedente de la *f* latina, pues, aunque a partir del siglo XV en Castilla la Vieja va desapareciendo, en algunas zonas, como en Andalucía, Castilla la Nueva y en el habla popular, permaneció como *h* aspirada. R. Lapesa aclara que

en la primera mitad del siglo XVI se toleraba todavía el arcaísmo *fijo*, *fincar* [...]. Salvo cultismos y casos especiales, la *f* desapareció,

⁵⁵³ R. Baehr, *op.cit.*, pp. 59-60.

sustituida por la aspiración *h*, que en Castilla la Vieja se dejó de pronunciar ya desde el siglo XV.⁵⁵⁴

Estos son los versos en que está presente el hiato:

El verbo se llama Hijo,	I, v. 11
Este ser es cada una,	I, v. 37
Nada me contenta, Hijo	II, v.11
En mí nada hallaría;	II, v.18
Al que a ti te amare, Hijo,	II, v. 25
Mi Hijo, darte quería,	III, v. 2
El mundo criado había	IV, v.4
Él a ellos se haría,	IV, v. 38
Regad, nubes, de lo alto,	V, v. 23
Que se haga semejante	VII, v. 17
En el uno se hazía,	VIII, v. 10
Entre unos animales	IX, v. 9

Observamos, efectivamente, que el hiato se produce con las palabras, *Hijo*, *ballar* y *hacer*, cuya *h* procede de *f* inicial latina, y la *h* se aspira. Podría ser que San Juan, en cuanto a la fonética esté más cercano a la norma popular que a la culta. En el otro caso en el cual aparece el hiato es entre *e/u* (*entre unos* y entre *a/u*: *cada una*; *o/a*: “*criado había*”). R. Baehr en cuanto al hiato explica que se produce con la *i/u* y con la *y/o* y las formas equivalentes *e/u*, cuando quedan

⁵⁵⁴ R. Lapesa, *Historia del español*, Madrid, Escelicer, 1968, (7ª ed.), p.244.

situadas entre vocales pues, a efecto de medición de las sílabas, actúan como consonantes⁵⁵⁵.

Para analizar el ritmo poético en los romances sanjuanistas, hemos tenido en cuenta, además, el uso de los acentos rítmicos, de los cuales se puede afirmar que, en el conjunto de los nueve romances, el uso de los acentos rítmicos y extrarrítmico es muy equilibrado, ya que aparece en ciento veinticinco versos el acento rítmico y en ciento veintiséis el acento extrarrítmico, mientras que el uso del acento antirrítmico es menos frecuente.

En cuanto al ritmo poético, predomina el trocaico en general, puesto que el ritmo de esta composición se caracteriza por un ritmo lento, a pesar de estar compuesta por versos de arte menor, pero al repetirse la estructura binaria con frecuencia, se consigue un ritmo más lento y solemne, incluso dar sensación de monotonía en algunas secuencias. Sin embargo, en el romance II predomina el ritmo mixto, más flexible y característico de los diálogos. También en otras predomina el trocaico combinado con el mixto, así sucede en algunos versos de los romances IV, V, VI y IX. El dactílico, caracterizado un ritmo un ritmo más ágil rápido es menos frecuente y solo aparece en los momentos en que el diálogo está presente. Finalmente, encontramos en el romance I el predominio del ritmo dactílico combinado con el trocaico, de esta forma se consigue un ritmo poético muy equilibrado.

⁵⁵⁵ R. Baehr, *op. cit.*, pp. 49- 51.

Podemos concluir con las consideraciones de T. Navarro Tomás con respecto al ritmo poético en los romances:

La libertad de su mezcla presta a la composición variedad y armonía [...] En los textos castellanos de carácter juglaresco, el octosílabo trocaico y el mixto suelen figurar en medida semejante; el dactílico aparece en proporción menor. La suma de mixtos y dactílicos es generalmente superior al número de trocaicos.⁵⁵⁶

Estas conclusiones se adecuan en general con las condiciones rítmicas de los romances sanjuanistas, aunque con la peculiaridad de que en los versos sanjuanistas predomina la suma del ritmo trocaico y mixto. El ritmo poético se caracteriza por ser menos enérgico y ser más suave y lento. C Cuevas afirma que su musicalidad la consigue a través de la métrica y sus metros favoritos son el octosílabo castellano y el endecasílabo italiano, característicos de los poetas españoles del Renacimiento: “el poeta se sirve de la rima perfecta, incluso en los romances”.⁵⁵⁷

Pero el ritmo poético también se consigue por medio de los encabalgamientos y por los hipérbatos, estos apenas perceptibles. Los encabalgamientos, como explica Quilis, añaden un valor expresivo al texto⁵⁵⁸ y como afirma Baehr “sirve sobre todo para

⁵⁵⁶ T. Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁵⁷ C. Cuevas. *op. cit.*, p. 311.

⁵⁵⁸ *Cfr.* A. Quilis, “Pausa. Tono. Encabalgamiento”, en *Métrica...*, pp. 77- 88. A. Quilis define el encabalgamiento como “un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica”. Afirma que “el desajuste entre el metro y la sintaxis produce un efecto anormal en la estructura estrófica. Y añade más adelante que posee un alto valor expresivo. Clasifica los encabalgamientos según el tipo de verso en que se produce “en versal y medial; en

poner de manifiesto el curso estilístico que propenda el uso de la lengua dialogada; y en poesía culta se emplea ocasionalmente para lograr determinados efectos rítmicos y evitar monotonía”.⁵⁵⁹

Después de haber realizado un análisis pormenorizado del tipo de encabalgamiento que emplea San Juan en el romance *In principio erat Verbum*, podemos afirmar que predominan los encabalgamientos suaves y el oracional. En muy pocas ocasiones usa el abrupto y en este caso sirve para destacar la palabra o concepto que considera más importante en la secuencia poética. Veamos algunos ejemplos sucintamente, donde podemos observar los encabalgamientos suaves, oracionales y sirremático

Y este solo las unía
en un inefable nudo
que decir no se sabía... I, vv. 38-40

y el amante es el amado
en que cada qual vivía... I, vv. 31-32

palabras de gran regalo
el Padre al Hijo decía... II, vv. 2-4

En aquel amor inmenso
que de los dos procedía,
palabras de gran regalo
el Padre al Hijo decía... II, vv. 2 -4

el bajo de diferencias
infinitas componía;... IV, vv. 9 y 10

Ya que el tiempo era llegado

cuanto a la unidad que escinda el léxico (también llamado tmesis o hipermetría) sirremático y oracional. Y en cuanto a la longitud del verso encabalgado, en encabalgamiento suave y abrupto”.

⁵⁵⁹ R. Baehr, *op. cit.*, pp., .31-32.

en que hazerse convenía... VII, vv. 1 y 2

De este modo se crea un ritmo poético suave y armonioso entre la cadencia versal y fluidez oracional. A. Quilis, a propósito de los tipos de encabalgamiento suave y abrupto, explica que existe una notable diferencia tonal entre ambos,

en el encabalgamiento suave, como el grupo fónico es más largo, el tono desciende suave y lentamente; mientras que en el abrupto se manifiesta una caída rápida del tono por ser el grupo fónico más corto.⁵⁶⁰

Pero el poeta, además, combina el encabalgamiento abrupto con el suave en los versos siguientes, con lo cual logra romper la posible monotonía rítmica y melódica y así aísla la palabra o concepto que desea destacar:

En el principio moraba
el Verbo, y en Dios vivía,
en quien su felicidad
infinita poseía. I, -vv. 1-4

Llegamos, así pues, a la conclusión de que el poeta logra una perfecta armonía melódica en los romances. En general, podemos afirmar que predominan los encabalgamientos suaves y por esto el ritmo poético es melódico, sereno y pausado, aun tratándose de versos octosílabos, cuyo ritmo, al ser de arte menor, tendría que ser más dinámico.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ A. Quilis, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁶¹ A. Quilis lo afirma taxativamente: “El hexasílabo, el heptasílabo y el octosílabo por ser grupos fónicos menores, tienen un tono más alto, lo que les hace idóneos para composiciones más populares, más ágiles y vivas”. *Cfr.* p. 78.

Muy relacionados con los encabalgamientos están las pausas métricas. Como ya sabemos, se clasifican en pausas versales, estróficas, internas y la cesura.⁵⁶² Además de los encabalgamientos, fenómeno métrico muy relacionado con las pausas, en los romances sanjuanistas se produce la pausa versal y en algunos casos la pausa interna, que se puede considerar un braquistiquio. A. Quilis al explicar el braquistiquio, advierte que producen “un gran efecto expresivo dentro de nuestras formas de elocución; es un corte, una pausa breve, que, como tal, ya supone el interés del poeta por poner alguna cosa de relieve”⁵⁶³. Hay que añadir, además, que el braquistiquio, a veces está relacionado con el encabalgamiento. Citamos algunos versos donde se puede observar la influencia no solo en el aspecto conceptual del verso, destacando el léxico más relevante, sino que en otros versos intensifica la emotividad.

En el principio moraba
el Verbo, y en Dios vivía, I, vv.1-2

Y así, la gloria del Hijo I, v.17

que el amor, cuanto más une I, v. 45

Una esposa que te ame,
mi Hijo, darte quería, III, vv. 1-2

Hágase, pues –dixo el Padre-IV, v. 1

Unos dezían: ¡Ó, si fuese V, v. 15
Otros: ¡Acaba, Señor;

⁵⁶² *Ibid.*, pp.76 -77. Véase también las obras ya citadas de T. Navarro Tomás y de R. Baehr.

⁵⁶³ *Op. cit.*, pp. 86-87.

Al que has de enbiar, enbía! V, vv. 17-18
 Regad, nubes, de lo alto, V. v. 23

El braquistiquio, pues, como ya hemos anotado, es una forma de potenciación estilística de ciertas palabras, potenciación basada también en el comportamiento tonal: “al ser el braquistiquio un grupo fónico muy corto, entre dos pausas, el nivel del tono es superior al del resto, poniéndose, de este modo de relieve”⁵⁶⁴

Podemos comprobar, efectivamente, cómo en estos versos la pausa interna ejerce una intensa fuerza expresiva y está relacionado con el vocativo, en muchos casos. De esta forma, se rompe el ritmo pausado del encabalgamiento suave y se pone de relieve la palabra que el poeta intuitivamente considera relevante. Así las palabras, “Verbo”, “mi Hijo”, “Hágase”, “Hijo de Dios”, “Dezid”... Observamos, además, que las pausas internas también se producen en los diálogos, así el hilo narrativo queda interrumpido, y con él se logra un ritmo más entrecortado, más vehemente, más apasionado. Este aspecto se hace evidente en el romance quinto, por ejemplo, donde la súplica del pueblo de Israel al Señor, para que le sea enviado el Mesías, es manifiesta. El poeta ha conseguido, pues, una adecuación perfecta entre fondo y forma, entre expresión y emoción lírica.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, pp. 87-88.

2.4.2. El léxico

En este apartado solo pretendemos una clasificación del léxico en los Romances como paso previo para el análisis, comentario e interpretación del poema que se realizará posteriormente.

Al analizar las obras de San Juan de la Cruz, nos encontramos con el problema lingüístico que toda experiencia mística conlleva, es decir, la imposibilidad de expresar con los términos lingüísticos usuales dicha experiencia, que va más allá de toda expresión lógica y racional. Para ello el místico, como hemos apuntado en los capítulos anteriores, tiene que recurrir a símbolos, alegorías, metáforas e imágenes. Así pues, nos encontramos con un léxico que el autor repite como un *leitmotiv* a lo largo de su obra. Son palabras claves que se convierten en símbolo y expresan su cosmovisión, su manera de entender el mundo, de proyectarse en él: una manera única e irrepetible, que define su creación e identificamos fácilmente su obra a través de estos recursos.

Se trata de un metalenguaje único, de un idiolecto que se proyecta en su obra y que la define y caracteriza. Por otra parte, si queremos ser fiel a la finalidad de su obra, tenemos que considerar los términos teológicos-místicos que le dan carácter. Además, siguiendo la teoría de la recepción y teniendo en cuenta el destinatario de la misma, la obra sanjuanista no estuvo dirigida a los lectores cultos de su tiempo, teólogos y humanistas, sino a los hermanos y hermanas de su orden, para aclararles doctrina y conceptos, a fin de ayudarles a alcanzar la meta de la perfección en

su vida religiosa y en su unión con Dios. Por ello, con más motivo tenemos que ser fiel al significado de su obra e intentar interpretarla a través de sus propios textos prosísticos, en los que San Juan aclara los símbolos e imágenes desde una perspectiva teológica y mística.

De este modo, el léxico habría que analizarlo desde dos ángulos distintos: desde un punto de vista referencial y desde un punto de vista connotativo, para así lograr una comprensión lo más cercana posible a la finalidad y objetivo del mensaje, del contenido místico-teológico que el autor trata de transmitir a sus receptores.

Por otra parte, a la inefabilidad de la experiencia mística hay que añadir, en nuestro caso, el tema de los Romances, el misterio de la Santísima Trinidad, uno de los aspectos más complejo del dogma católico. Por ello, hemos tenido que recurrir, en algunas ocasiones, a la *Summa Theológica* de Santo Tomás. Con esta obra el Doctor Seráfico intentó esclarecer de manera definitiva el misterio trinitario. Y es a la luz de la teología tomista, como también a través de la *Biblia*, cómo el léxico sanjuanista adquiere nuevas proporciones significativas y esenciales para una interpretación teológico-mística de los Romances.

También nos parece interesante contextualizar el léxico de los romances con el resto de su obra prosística, para reflejar de esta manera cómo los romances forman parte de todo un entramado teológico-místico que reproduce fielmente el pensamiento sanjuanista y, además, demostrar que este tema era especialmente grato e importante para el Santo, pues fueron muchas las ocasiones

en que recurrió al misterio de la Santísima Trinidad para explicar sus experiencias místicas. Como afirmaba A. A. Parker sus tratados doctrinales, en cuanto que son exposiciones teológicas que

explican palabras y frases individuales, estarán vinculadas intrínsecamente a la experiencia poética. Dichas explicaciones son las joyas enterradas en un material de interés básico para los teólogos, los joyas mismas son de interés básico para los críticos literarios y su misión debería ser el de entresacarlas.⁵⁶⁵

Tampoco debemos olvidar que estos poemas fueron creados durante su estancia en la prisión del convento de Toledo, al mismo tiempo que creó una de sus obras cumbres, el *Cántico Espiritual*. Por ello los romances están imbuidos por un halo de afectividad amorosa que contrasta, aparentemente, con el tema teológico. Por ello también nos hemos detenido de una forma especial en el léxico de contenido afectivo y amoroso y hemos relacionado los romances sanjuanistas con sus obras poéticas mayores, *Cántico Espiritual* y *Llama de amor viva*, fundamentalmente.

Nuestro primer paso ha sido seleccionar el léxico a través de campos semánticos, en torno a un archisemema o palabra clave y los sememas relacionados con el archisemema,⁵⁶⁶ Hemos dividido el

⁵⁶⁵ A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 116.

⁵⁶⁶ Cfr. M^a J. Fernández Leborans, *Los campos semánticos de luz y oscuridad en la mística española*. (Tesis Doctoral), Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense, 1975, pp. 8-9. La investigadora observa que los supuestos teóricos para la formación de campos semánticos “obedecen a un intento de estructuración del vocabulario de una lengua y su objetivo es demostrar que el léxico posee una estructura jerárquicamente organizada [...]”. En el campo semántico, la significación parte siempre

léxico de los romances sanjuanistas titulado *In principio erat Verbum* en cuatro campos léxico-semánticos:

— Campo léxico referido a la Santísima Trinidad. Son términos de carácter filosófico-teológico. Los términos que lo integran giran en torno a la palabra clave o archisemema *Trinidad*, que solo aparece en el título y en el romance VIII: “Romances sobre el Evangelio *In principio erat Verbum*, acerca de la Sanctísima Trinidad”. Relacionados con este aparecen Dios-Padre, Verbo-Hijo y Espíritu Santo, que personifica el Amor. A su vez, ligados con estos existen otros subcampos léxicos que indican los atributos divinos: *potencia, principio, sabiduría, ser, soberanía, substancia, persona, voluntad, bondad, belleza, dulzura, gloria, justicia y semejanza*.

—El siguiente campo semántico está formado por el campo léxico-semántico amoroso que forman parte del léxico nupcial, cuyo archisemema es *amor*, léxico fundamental sanjuanista, palabra clave

de la esfera del lenguaje, se orienta, se identifica con la realidad *instrumental*, concebida intelectivamente, esto es con la estructuración instrumental. El campo léxico es el campo semántico recubierto totalmente por denominaciones lexicalizadas, es decir, el campo significativo en que todos los significados poseen su expresión lexicalizada. Y más adelante añade. Desde el punto de vista de significación lingüística, es evidente que existen ciertos términos -o signos- relacionados entre sí por un parentesco semántico”, en *Los campos semánticos de luz y oscuridad en la mística española*. Más adelante, define el campo semántico connotativo “como un sistema -ocasionalmente microsistema- de sememas dependientes en relación semántica de un semema central del que son sus semas constitutivos y adventicios. En el plano conceptual, la sustancia base del campo semántico connotativo es un concepto con todas -o casi todas- sus notas explícitas, lexicalizadas en unidades léxico-semánticas”, p. 30. Para el concepto y determinación de campo léxico-semántico en la obra de San Juan de la Cruz véase M^a J. Mancho Duque, *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico semántico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982. También consúltese las obras de carácter teórico de A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid 1971; P. Guiraud, *La semántica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960; B. Portier, *Lingüística moderna y Filología Hispánica*, Madrid, Gredos, 1968.

de toda su obra y de toda su doctrina mística. Junto a este archisemema están relacionados otros sememas del campo afectivo-amoroso, como Padre e Hijo, pues en los romances se refleja el sentimiento amoroso desde dos vertientes: el amor paterno-filial, y el amor entre el Hijo (el Esposo) y la esposa, la humanidad. Así en la relación amorosa paterno-filial, el subcampo léxico amoroso está formado por *amado-amante, felicidad y amor infinitos amor tierno*. Otros términos relacionados con este subcampo son: *vida, regalo, deleite, lumbre, sabiduría, gracia, lozanía, y claridad*.

El léxico amoroso referido a la relación entre el Hijo y la esposa forma un campo léxico-semántico relacionado con el amor conyugal, cuyo núcleo es *desposorio*. Los términos que se relacionen con él son: *esposo, esposa, amado, amante, amor, amores perfectos*. Y los términos que forman el subcampo semántico está formado por *alegría, deleite, felicidad, abrazarse, gozo, palacio, regalos, y pedrería*.

— Campo léxico-semántico referido al plano celestial y terrenal. En este caso los términos pueden agruparse en los núcleos opuestos cielo / tierra.⁵⁶⁷ En torno al plano celestial aparecen

⁵⁶⁷A propósito de la oposición tierra/cielo Mircea Eliade, en *Traité d'Histoire des Religions*, explica: “La hauteur, le supérieur, est assimilée au transcendant, au surhumain. Toute ‘ascension’ est une rupture de niveau, un passage dans l’au delà, un dépassement de l’espace profane et de la condition humaine... Le Mont, le Temple, la Ville, etc., sont consacrés, parce que assimilés au sommet le plus élevé de l’Univers, et au point de rencontre entre Ciel et Terre...Considérés dans leur ensemble tous ces rites et symboles (de l’ascension) s’expliquent par le sacré de l’ hauteur, c’est à dire du céleste”. Apud M^a J. Mancho, “Símbolos dinámicos en San Juan de la Cruz”, en *Palabras y símbolos en San Juan...*, p.173.

términos tales como: *Espíritu Santo, angélica jerarquía, esperanza, tiempo de alegría, flor, florecer, vida.*

En torno a lo terrenal hallamos *bajeza, natura humana, justos, esperanza, tedio, trabajo, oraciones, suspiros, agonías, lágrimas, gemidos, noche, día, llantos, nubes, espinas, misterio, siglos, larga esperanza*⁵⁶⁸ *tedio, trabajo, deseo, aflicción, oraciones, suspiros, agonías, ruegos, espinas* y la figura bíblica *Simeón.*

—Campo léxico-semántico referido al misterio de la Encarnación y el Nacimiento. Está formado por el archisemema *Encarnación.* En este nivel léxico se aprecia una interrelación entre plano celestial y el plano terrenal. Los términos que forman este campo semántico se refieren a los protagonistas y ejecutores del plan divino de la Redención: *Arcángel San Gabriel, María, Verbo; Hijo de Dios.* Y en torno a ellos, además, está el subcampo léxico formado por *madre, carne, vientre, varón, entrañas, hombre, pesebre.* Y vuelve a aparecer otro subcampo léxico formado por un léxico amoroso, para expresar la relación hipostática del Verbo con la humanidad: *desposorios, tálamo, esposa, abrazar, ángeles, cantares, melodía, alegría, llanto y joyas.*

En este campo léxico-semántico se entrelaza un léxico muy diverso desde los símbolos como desposorio, amado amante, Esposo, esposa., referidos al contenido teológico y espiritual del

⁵⁶⁸ M^a Jesús Mancho considera que este término forma parte del sistema místico sanjuanista: “*Esperar y alcanzar* en el sistema del santo proporciona un ejemplo claro de *antonomia*. Alcanzar equivale a “obtener algo después de una persecución o seguimiento previos”, Cfr. “Antítesis dinámicas en la *Noche Oscura*”, en *Palabras y símbolos...*, p.122.

poema, a lo más cercano al ser humano como es su nacimiento, *madre, vientre, carne, entrañas, llanto, pesebre...* El poeta, por medio del léxico y los símbolos, logra expresar la unión hipostática de la Divinidad, en la persona del Hijo, con la humanidad. De ahí la proyección de un léxico tan complejo, proveniente de paradigmas muy diferentes.

Finalmente, observamos que la mayoría del léxico de los Romances pertenecen al idiolecto sanjuanista. Sin embargo, también aparecen otros términos nunca utilizados, los hápax exclusivos en esta obra, como: *residir, vituperar, pedrería, agonía, rescate, archángel, soberanía, lago, nacimiento, pasmo* y el sintagma *hijo del Hombre*.

Estos términos se analizarán en el comentario e interpretación de los Romances en el capítulo 3.2.

2.4.3. La adjetivación

Se ha comprobado, por medio del uso de ordenares, la escasez del uso de los adjetivos, en el Romancero⁵⁶⁹, frente al predominio del uso de los sustantivos y de los verbos. Esto mismo podemos afirmar de los romances sanjuanistas: la proporción entre el uso del adjetivo frente al uso de sustantivos y de verbos es menor y, por consiguiente, destacable, como una constante en la poética sanjuanista también en el resto de su obra lírica, primando el uso del sustantivo polisémica, que adquiere una riqueza semántica extraordinaria.

⁵⁶⁹ Cfr., N. Miñambres, *El romancero*, Tarragona, Tarraco, 1988, p. 34.

Así en el romance I aparecen infinita (2), inefable; en el romance II, (amor) “inmenso”, “profundo” (deleite); en el romance III, “eterno” (deleite); en el romance I encontramos “gran” (sabiduría), “alto y bajo”, “angélica” (jerarquía), (natura) “humana”, “eterna” (melodía); en el romance V sólo aparecen “buena” (esperanza), (esperanza) “larga”; en el romance VI solo se reflejan dos adjetivos: “postreros” (años), “buen” (viejo); el romance VII posee los siguientes: “duro” (yugo), (amores) “perfectos”, “mayor”(semejanza), “gran” (potencia), “semejante”; el romance VIII se compone de veinte versos y carece de adjetivación; el romance IX posee veinticuatro versos y sólo un adjetivo: “graciosa” (madre).

En total aparecen veinticuatro adjetivos, de los cuales catorce son explicativos, antepuestos al sustantivo y reflejan una cualidad inherente e implícita a la esencia del sustantivo al que acompañan: “inefable nudo”, “profundo deleite”, “eterno deleite”, “gran sabiduría”, “angélica jerarquía”, “eterna melodía”, “buena esperanza”, “gran tiempo”, “postreros años”, “buen viejo”, “duro yugo”, “mayor semejanza”, “gran potencia”, “graciosa madre”. Un adjetivo explicativo pospuesto es “amor tierno” que intensifica al sustantivo. Los especificativos son cinco: “felicidad infinita”, “dos aposentos alto y bajo”, “la esperanza larga”, “los amores perfectos”. Reflejan una cualidad, seleccionándolos de entre los de su clase.

De todos los adjetivos citados hay que destacar *angélico*, que aparece en el sintagma *angelica jerarchía*, que es precisamente el título

que da el Pseudo Dionisio⁵⁷⁰ a una de sus obras. El uso de *angélico/a*, frente a *angelical*, tiene un uso más restringido, “propio de los ángeles”; *angelical*, sin embargo, viene a ser algo así como “parecido o referido a los ángeles”.⁵⁷¹ Observamos el uso de *angélico/a* en la obra sanjuanista en tres contextos distintos⁵⁷², además del romance:

ni entendimiento angélico bastaría para lo poder entender”. (1S 9,7)

con todo, [Israel] sentía más la falta de los gustos y sabores de las carnes y cebollas que comían antes en Egipto, por haber tenido el paladar hecho y engolosinado en ellas, que la dulzura del maná angélico... (Núm. 11,4-6). (1N 9,5)

Llama majadas a los coros angélicos, por los cuales de coro en coro van nuestros gemidos y oraciones a Dios”. (CA 2,3)

Y *angelical* lo refleja en los siguientes contextos:

y va teniendo conveniencia *angelical* con Dios, haciendo a su alma y cuerpo digno templo del Espíritu Santo. (3S 23,4)

el segundo provecho espiritual... (es) que podemos decir con verdad que de sensual se hace espiritual, de animal se hace racional y aun,

⁵⁷⁰ *De coeleste hierarquia.Poesía. Llama de amor viva*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Taurus, 1993, p. 140, nota 76.

⁵⁷¹ El *DRAE* no recoge estos matices. Para *angelical* da tres acepciones, las dos últimas figuradas: “perteneciente o relativo a los ángeles” o parecido a los ángeles por su hermosura candor o inocencia” y que “parece de ángel”. Para *angélico* se limita a remitir a *angelical*, por lo cual hace sinónimos los dos términos. En mi opinión la diferencia de matiz está clara.

⁵⁷² Utilizamos *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, ed. electrónica, Centro Internacional Teresiano- Sanjuanista, a cargo de J. V. Rodríguez.

que de hombre camina a porción angelical, y que de temporal y humano se hace divino y celestial. (3S 26,3)

Parece que San Juan usa uno y otro término intuitivamente, por supuesto sin tener en cuenta esta sutil diferencia semántica. Sí que tendría en su mente *angélico*, porque de manera subconsciente reflejaba el título de la obra del Pseudo Dionisio que él conocía.

Con respecto al uso del sufijo *-al*, y del adjetivo *angelical*, M^a J. Mancho lo considera un

representante aislado de un paradigma *-ico /-ical*, bastante más amplio en el S. XV, que agrupaba términos del ámbito de la cultura [...] que sirve fundamentalmente para crear léxico especializado de la filosofía: accidental, actual, etc. o de la espiritualidad: angelical, bautismal, etc.⁵⁷³.

Con respecto al sufijo *-oso/a*, aparece un adjetivo “graciosa madre”, en este caso es de origen latino *gratiosus* y ya está documentado en Berceo.⁵⁷⁴

Sánchez Romeralo considera que uno de los aspectos comunes del villancico y del romance es “el predominio del lenguaje sustantivo y verbal sobre el adjetivo”⁵⁷⁵, que Dámaso Alonso llamaba lenguas de “rápida andadura”. En el caso de los romances

⁵⁷³ M^a J. Mancho, “Estudio de dos formaciones adjetivas derivadas de la obra de San Juan de la Cruz”, en *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Ed. Universidad Pontificia de Salamanca, 1993, p.72.

⁵⁷⁴ *Idem.* p.70.

⁵⁷⁵ A. Sánchez Romeralo, “Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo”, en *El romancero en la tradición oral moderna*. 1º Coloquio Internacional. Edición a cargo de Diego Catalán y S. Armistead, Madrid, CSMP, 1973, p. 227.

sanjuanistas aparece confirmado este aspecto característico de la literatura popular. Pero hay que añadir que, en general, en la obra poética sanjuanista también aparece este rasgo como una constante, tal y como lo afirma D. Alonso refiriéndose a la escasez del uso del adjetivo en su obra poética:

Las consecuencias inmediatas de la escasez en el empleo del adjetivo por San Juan de la Cruz se comprenden enseguida; se aumenta la velocidad, la cohesión y la concentración de todo el período poético; se resalta la función del nombre en dos sentidos: porque los sustantivos se adensan, se suceden con una mayor rapidez y, aún más importante, porque el nombre aislado, desnudo, tiene que multiplicar sus valencias afectivas, recargándose, al mismo tiempo, de su original fuerza intuitiva, que en la poesía del Renacimiento había cómodamente abandonado a la función adjetival.⁵⁷⁶

E. Orozco, coincide con esta misma opinión al comentar el valor esencial de los sustantivos pertenecientes a la Naturaleza, a la en la obra poética de *Cántico* y que se puede aplicar perfectamente a la poética de los romances:

Permanece de la visión de la naturaleza lo esencial: el ser de las cosas, la sustancia; en cambio, el accidente, en cuanto mero accidente apenas cuenta. Consecuencia fundamental de ello en lo estilístico es el predominio del sustantivo que llega a extremos inconcebibles, prescindiéndose hasta del verbo. Por otra parte, no sólo disminuye la adjetivación sino que el epíteto precisamente por

⁵⁷⁶ D. Alonso, *op. cit.*, p. 298.

ser función ornamental, no aparece con la frecuencia que es general en la poesía de su tiempo.⁵⁷⁷

2.4.4. Uso peculiar de las formas verbales

El uso de las formas verbales⁵⁷⁸ tanto en el romancero en general, como en los romances sanjuanistas, merece un apartado específico, ya que se trata de uno de los aspectos formales más complejo. R. Lapesa con respecto al uso de las formas verbales en los cantares de gesta y en el romancero afirma:

El uso de los tiempos verbales era particularmente anárquico. El narrador saltaba muy fácilmente de un punto de vista a otro; tan pronto enunciaba los hechos colocándolos en su lejana objetividad (pretérito indefinido), como los acompañaba en su realización, describiéndolos (imperfecto). Hasta el pretérito anterior o el pluscuamperfecto perdían su valor fundamental de prioridad relativa, para tomar el de simples pasados. De pronto la acción se acercaba al plano de lo inmediatamente ocurrido (perfecto), o disfrazada de actualidad presente discurría más real [...] ante la imaginación de los

⁵⁷⁷ E. Orozco, *Mística y...*, p. 222.

⁵⁷⁸ Para el análisis de los aspectos morfológicos del sustantivo, del adjetivo calificativo y del verbo, se han utilizado las siguientes estudios gramaticales. *Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2009. M. Seco, *Gramática española*, Madrid, Aguilar, 1971; J. Alcina y J. M. Blecua, *Gramática Española*, Barcelona, Ariel, 1975; A. Quilis y otros, *Lengua Española*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1993, (2ª ed.); E. Alarcos Llorach, *Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001; I. Bosque y V. Demonte (coords.), *Gramática Descriptiva del Español*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vols. II y III; Vidal Lamiquiz: *El sistema verbal del español*, Málaga, Ágora, 1982.

oyentes. La rapidez de esta transición y la expresiva espontaneidad de la sintaxis hacen que la marcha del cantar esté llena de viveza.⁵⁷⁹

Los estudiosos del Romancero coinciden en valorar el uso de las formas verbales como uno de los aspectos más interesantes, expresivos, y difíciles de valorar, con palabras de Di Stefano, es uno de los “rasgos estilísticos más sugestivos”.⁵⁸⁰

La alternancia de los tiempos es fenómeno típico de la poesía épica, y sus efectos presentes también en el romancero pueden resumirse en el de una variedad formal y de perspectivas [...]; en realidad, responden a una participación afectiva en los contenidos del relato y a la cual se quiere arrastrar al lector o al oyente. Por ejemplo, la alternancia de presente histórico y del pretérito indefinido sirve para poner de relieve los momentos relevantes de la acción [...]. El imperfecto, cuando no es mero sustituto del presente o de pretérito, se colora de matices de cortesía [...] o de un empuje idealizador, que tiende a proyectar cosas y hechos fuera del tiempo en zonas de irrealidad, sustrayéndolos a la contingencia. [...]. Más modesto y más corriente es el imperfecto narrativo [...]. La forma en *-ra* del antiguo pluscuamperfecto latino, tiene, en la mayoría de los casos, valor de pretérito indefinido narrativo con sabor arcaico.⁵⁸¹

El pretérito imperfecto de indicativo es el tiempo verbal con más presencia en los romances. Se podría pensar que su uso está forzado por la rima o bien por ser un tiempo característico de los textos narrativos. Sin embargo, en los romances sanjuanistas, en un

⁵⁷⁹ R. Lapesa: *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 1968, pp. 160 y 161.

⁵⁸⁰ G. Di Stefano, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁸¹ G. Di Stefano, *op. cit.*, pp. 39-40.

elevado número de casos, posee un valor atemporal, ya que indica un aspecto durativo, la acción se observa en su transcurso, sin señalar ni principio ni final de la misma.; como explicaba anteriormente Szertics “tiende a proyectar cosas y hechos fuera del tiempo, sustrayéndolos a la contingencia”. En este sentido, se puede considerar que posee un matiz de atemporalidad. Además, combinado con el presente de indicativo, que en la mayoría de los casos en los romances sanjuanistas, poseen un valor gnómico o atemporal, se adecuan perfectamente al contenido temático de los romances trinitarios, pues los hechos sobre la Santísima Trinidad, se refieren a un estado eterno: la unión mística y amorosa entre Padre, Hijo y Espíritu que se conforma desde la eternidad, es decir, está fuera de toda concepción temporal, pues en esto consiste, precisamente, la esencia y misterio trinitarios.

Nos parece, pues, una genial intuición del poeta la utilización de esta forma verbal tan repetida en los textos narrativos del romancero, en no pocas ocasiones forzado por la rima *-ía*. A cerca de este aspecto citamos también las esclarecedoras palabras de R. Lapesa:

Se ha atribuido este uso del imperfecto a la facilidad que las terminaciones *-aba* e *-ía* daban para las rimas, y es cierto que en muchos romances juglarescos y en los cronísticos de siglo XVI abundan ejemplos donde es preciso admitir tal causa, pero el imperfecto se da también fuera de las rimas, y es muy discutible que este fuera el único punto de partida; también podría pensarse que el

discurso directo adoptó por contagio el tiempo del relato. De todos modos es preciso reconocer que los poetas del Romancero, al menos en estos ejemplos insignes, no usaban el imperfecto buscando asonantes facilitones ni obedeciendo sin más a la inercia contaminadora, sino con evidente sentido artístico del lenguaje. Intuyeron que el imperfecto por presente desrealiza palabras y hechos, colocándolos en una atmósfera indecisa entre lo actual y lo caducado o lo que no llega a ser.⁵⁸²

También Szertics lo define “como un tiempo que comprende el pasado y el presente”.⁵⁸³ Ahora bien, también está relacionado con el concepto de *ucronía*. Según la definición del *DRAE*: “Es una reproducción lógica aplicada a la historia, dando por supuesto acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder”. Este aspecto atemporal se observa fundamentalmente en los dos primeros romances. Y así lo aclara: I. Bengoechea:

Es significativo el uso continuo del pretérito imperfecto que indica un tiempo continuado en el pasado, sin hacer referencia ni a su principio ni a su fin para hablar de la vida de Dios y de sus planes eternos, incluso en frase que gramaticalmente piden un presente Una esposa que te ame / mi hijo, darte quería...⁵⁸⁴

Así pues, analizamos este tiempo verbal tan rico de matices, tan significativo en estos romances. En el primer romance todos los

⁵⁸² R. Lapesa, “La lengua de la poesía épica en los Cantares de Gesta y en el Romancero viejo”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1982, (2ªed.), p. 22.

⁵⁸³ Szertics, *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*, Madrid, Gredos 1974, p. 89.

⁵⁸⁴ I. Bengoechea, “Hablar de Cristo en verso. Los romances de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 36, (2005), p.196.

imperfectos que aparecen poseen este valor de atemporal: “moraba”, “vivía”, “poseía”, “era”, “carecía”, “nacía”, “concebía”, “tenía”, “había”, “residía”, “convenía”, “valía”, “hacía”, “unía”, “sabía” y “dezía”.

En el principio moraba
 el Verbo, y en Dios vivía,
 en quien su felicidad
 infinita poseía.
 El mismo Verbo Dios era,
 que el principio se dezía;
 El moraba en el principio
 y principio no tenía.
 Él era el mismo principio;
 Por eso de él carecía;
 el Verbo se llama Hijo,
 que del principio nacía... I, 1-12

En el romance II también aparecen estas formas del imperfecto, a la que hay que añadir otras como “procedía”, “dezía” “entendía”, “gozaba”; “perteneía”... De las formas de imperfecto, sólo “dezía”, que introduce el diálogo, posee un valor narrativo, las restantes formas del imperfecto poseen un valor atemporal.

En cuanto a las formas “decía” y “dijo”, J. Szertics se pregunta por las diferencias entre el uso de una y otra en el Romancero y admite que realmente no es posible discernir que el imperfecto introduzca la oración en estilo directo y el pretérito indefinido para el estilo indirecto, pues ambas formas se usan indistintamente para las citas textuales. Por otra parte, Lork, al que el autor cita, cree que al emplear “decía”, el hablante tiene una representación mental del contenido de la frase que va a pronunciar, con lo cual busca una

fórmula lingüística. Considera que “dijo” se emplea en el lenguaje escrito mientras que “decía” está más cercano al coloquial. No obstante, la mezcla del imperfecto con otros tiempos verbales, según J. Szertics, es de los usos más complejos, y presta al estilo una nota “fantástica y pintoresca”:⁵⁸⁵

En aquel Amor inmenso
que de los dos procedía,
palabras de gran regalo
el Padre al Hijo decía,
de tan profundo deleite
que nadie las entendía... II. vv. 1-6

Sin embargo, en el romance III el imperfecto adquiere con valor de presente, está relacionado con un presente de subjuntivo con un claro matiz desiderativo

Una esposa que te ame,
mi Hijo, darte quería,
que por tu valor meresca
tener nuestra compañía,
y comer pan a una mesa
de el mismo que yo comía, III, vv. 1- 6

R. Lapesa respecto a estas formas verbales aclara: “cuando las palabras de los personajes se reproducen en discurso directo, frecuentemente encontramos en ellas el imperfecto o el condicional donde serían normales el presente o el futuro”.⁵⁸⁶

Los tiempos verbales del pretérito imperfecto, “requería” y “quería”, que citamos a continuación, dado el contexto en que

⁵⁸⁵ Cfr. J. Szertics, *Tiempo y verbo...*, pp. 68-130.

⁵⁸⁶ R. Lapesa, *De la Edad Media...*, p. 21.

aparecen, tienen un carácter atemporal, exigiría en realidad el uso del presente gnómico, puesto que se refieren a una “ley universal”:

En los amores perfectos
esta ley se requería,
que se haga semejante
el amante a quien quería,
que la mayor semejanza
más deleite contenía. VII, vv.15- 20

La forma verbal “dezia” está motivada por la rima, ya que en realidad el tiempo adecuado sería el presente de indicativo con valor actual, ya que se trata de un diálogo directo. También es el caso de “vería”, cuyo tiempo verbal debería ser el presente de subjuntivo “vea”, pero su uso está forzado por la rima:

Y a mí me conviene, Padre,
lo que tu Alteza dezía,
porque por esta manera
tu bondad más se vería; VII, vv. 29-32

También el imperfecto se puede usar en lugar del condicional en los romances, cuando el primero adquiere valor hipotético y prospectivo⁵⁸⁷:

Muy frecuente también en los romances sanjuanistas es la presencia del imperfecto narrativo, así es el caso del romance IV cuyo tema es narrativo: “merecía”, “dividía”, “componía”, “hermoseaba”, “tenía”, “collocaba”, “ponía”, “partía”, “dezia”, “infundía”, “hazía”, “poseían”, “corría” y “procedía”. Las mismas formas verbales son usadas en los romances VIII y IX, en los cuales se relata la Encarnación y el Nacimiento. Predomina, pues, el

⁵⁸⁷ Vid., *Nueva Gramática de la Lengua Española*, p. 1752, ap. 23.11 l.

pretérito imperfecto de indicativo: “dezía” “llamaba”, “hazía”, “tenía”, “concebía”...que alternan con el perfecto simple: “llamó”, “enviólo”, “quedó”, forma verbal también de los romances narrativos. Y sólo aparece el presente de indicativo “haze” que se combina con el imperfecto “hazía”. La alternancia del presente histórico y del pretérito imperfecto, según Szertics, está cargada de emoción y de expresividad.⁵⁸⁸

Y aunque tres hazen la obra
en el uno se hazía VIII, vv. 9-10

Otra forma verbal de uso relevante en los romances y relacionada con el imperfecto simple del indicativo es el condicional simple por poseer una misma desinencia verbal y algunos aspectos comunes que analizaremos. En el romance IV, como en otras secuencias romancísticas, aparece su uso frecuentemente. Su significado en este caso es la de un futuro hipotético, prospectivo, es decir, indica una acción hipotética en el futuro. Se refiere al plan salvífico que el Padre llevaría a cabo, para redimir a la humanidad. Así aparecen las formas: “engrandecería”, “levantaría”, “vituperaría”, “se haría”, “moraría”, “sería”, “trataría”, “bebería”...

Porque en todo semejante
Él a ellos se haría,
y se vendría con ellos,
y con ellos moraría;
y que Dios sería hombre
y que el hombre Dios sería.... IV, vv. 37-42

⁵⁸⁸ Szertics, *op. cit.*, p.129.

Este uso del condicional, o futuro hipotético en la terminología de Gil y Gaya, es uno de los más complejos de la lengua española y de presencia más frecuente en los romances sanjuanistas.

En los romances su uso no aparece en oraciones condicionales con las partes oracionales bien delimitadas: prótasis y apódosis, sino que aparece con un valor prospectivo. V. Lamíquiz, al analizar el sistema verbal español, lo define como: “futuro inactual” en oposición a *cantaré* actual. Expresa posterioridad relativa a *cantaba*.⁵⁸⁹ I. Bosque lo considera, uno de los tiempos más complejos del sistema verbal y sintáctico:

La condición y su expresión conforman un fenómeno heterogéneo y proteico, cuyo estudio sobrepasa los límites teóricos de la gramática, ya que se trata de un mecanismo cognitivo fundamental: las estructuras condicionales son una de las principales vías lingüísticas de las que dispone el individuo para expresar su capacidad para imaginar situaciones diferentes de las reales; de crear mundos posibles [...]. Es un lugar común considerar que la idea de condición coincide con la de hipótesis. En esta identificación ha influido [...] la tradición lógica.⁵⁹⁰

La *Nueva Gramática de la lengua española*, considera que el condicional posee un valor hipotético, derivado de su valor prospectivo:

Es oportuno recordar que el condicional no solo expresa situaciones orientadas con el momento del habla o con otro punto que se tome

⁵⁸⁹ V. Lamíquiz, *El sistema verbal del español*, Málaga, Ágora, 1982, p. 21

⁵⁹⁰ I. Bosque, *op. cit.* vol. III, pp. 3647-3648, ap. 57.1.

como eje, sino también contenidos no factuales, supeditados a situaciones hipotéticas, lo que se deduce de su orientación prospectiva.⁵⁹¹

Podemos observar en los siguientes versos cómo el uso del condicional posee un significado hipotético y prospectivo, tal como hemos venido mencionando, ya que en los romances se refleja como proyecto el plan salvífico del Padre para redimir a la humanidad. Veamos algunos ejemplos:

Porque en todo semejante
él a ellos se haría,
y se vendría con ellos IV, vv. 37-42

Relacionado con los tiempos anteriores, aparece frecuentemente el presente de indicativo con valor de presente atemporal o gnómico: “une”, “es”, “ama”, “tiene”, “son”, “gozan”:

y aquese Amor que los une” I, v. 22

El amante es el amado
en que cada cual vivía,
que el ser que los tres poseen,
cada cual le poseía,
y cada cual de ellos ama
a la que este ser tenía.
Este ser es cada uno”. I, vv. 31-37

Porque un solo amor tres tienen,
que su esencia se dezía;
que el amor cuanto más une,
tanto más amor hacía. I, vv. 43-46

Que, como el Padre y el Hijo
y el que dellos procedía,
el uno vive en el otro IV, vv. 63-65

⁵⁹¹Vid., *Nueva Gramática...*, pp. 3647-3648. Ap. 23.15 a, p.1718.

Sin embargo, en otras ocasiones posee un valor de presente actual, cuando su uso aparece en los diálogos en estilo directo, por ello su uso es frecuente en los romances II y III, que se reflejan el diálogo entre el Padre y el Hijo: “entiende”, “contenta”, “parece”, “semeja”, “eres”, “tengo”. Aparece, además, el presente de subjuntivo que expresa un valor desiderativo, de algo no realizado pero deseado: “ame”; “merezca”; “conosca”; “congracie”.

Nada me contenta
fuera de tu compañía. II, vv. 11-12

Una esposa que te ame
mi hijo, darte quería,
que por tu valor merezca
tener nuestra compañía. III, vv. 1-4

La respuesta del Hijo aparece en presente actual: “agradesco”; “poseo”; en el modo subjuntivo: “vea”; “dieres”.

Mucho lo agradezco, Padre, III, v.11
Para que por ella vea III, v. 15

El romance V es especialmente significativo en cuanto a las formas del presente. En esta secuencia aparece el pueblo elegido de Dios esperando al Mesías. Se refleja la súplica, petición y deseo, que los seres humanos, “los de abajo”, dirigen al Padre para suplicarle que les envíe al Mesías. De ahí que los tiempos predominantes sean el imperativo “acaba”, “envía”, “regad”, “ábrase”:

Y ábrase ya la tierra
que espina nos producía V, vv. 25-26
Otros: Acaba, Señor,
al que has de enviar, envía. V, vv. 17-18

Regad, nubes de lo alto.. V, v.23

y ábrase ya la tierra V, v. 25

También en el romance IV aparece el imperativo “hágase”, traducido del latín “fiat”, cuando el padre ha considerado que ya es el momento de llevar el plan divino de la Redención:

Hágase, pues -dijo el Padre- IV, v.1

En el romance V también están presentes las formas del presente de subjuntivo “produzga”, “meresca” y del pretérito imperfecto de subjuntivo “determinase”, “fuese”, “rompieses” y “bajasen”, con valor desiderativo. Con respecto a las formas del presente y pretérito imperfecto de subjuntivo, A. Quilis explica que

estas formas no poseen unos valores estrictamente temporales, dado que su valor predominante es modal y no temporal [...] porque siendo su papel específico señalar la hipótesis, el deseo, la duda, etc., la noción de tiempo es apenas distinguible en este mundo especial, y queda impedida la precisión temporal de sus formas [...]. La única caracterización del presente de subjuntivo es que nunca se refiere al tiempo pasado. El imperfecto de subjuntivo indica deseo en oraciones independientes:⁵⁹²

Otros: ¡Oh, si ya rompieses
estos cielos, y vería
con mis ojos que bajasen...! V, vv. 19-21

También el uso del futuro es especialmente relevante, sobre todo en el romance VII. El futuro de indicativo: “irélo a dezir”, “iré

⁵⁹² A. Quilis y otros, *Lengua española*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1996, p. 274.

a buscar”..., en este caso el futuro de indicativo posee un valor de prospección real y posible, a diferencia del condicional y del futuro del subjuntivo “viere”.⁵⁹³

veráse tu gran potencia,
justicia y sabiduría; VII, vv. 33-34

iré a buscar a mi esposa
y sobre mí tomaría VII, vv. 38-39

y porque ella vida tenga,
yo por ella moriría,
y sacándola de el lago,
a ti te la volvería. VII, vv. 43-46

Finalmente, otro aspecto fundamental del análisis verbal es el uso de la atribución. Las formas atributivas que aparecen en los romances son las siguientes:

El mismo Verbo Dios era I, v. 5
Él era el mismo principio I, v. 9
Y el amante es el amado I v. 31

Como podemos observar, en los dos primeros enunciados, el verbo copulativo es el verbo ser, y el tiempo empleado es el imperfecto de indicativo era, que, como hemos señalado en otras ocasiones, posee en los romances un carácter atemporal. Por otra parte, como añade S. López Quero:

⁵⁹³ E. Alarcos Llorach afirma que esta forma actualmente está en desuso, excepto en el lenguaje literario arcaizante, en proverbios y refranes y en el lenguaje administrativo. Y explica que “cuando el uso de *cantares* se mantenía vivo, sus morfemas de perspectiva temporal eran sin dudas los de presente.[...] En cuanto a su valor modal, se observa que su primer sustituto es el presente *cantes*”. Cfr. E. Alarcos Llorac, *Gramática de la Lengua española*, Madrid, Real Academia Española, Espasa Calpe, 2001, p. 201.

la presencia del artículo en la atribución implica una determinada intencionalidad comunicativa [...], el sustantivo atributivo se adjunta al sujeto indicando la significación en el estado más puro, y el artículo funciona a modo de intensificativo. De este modo las diferentes atribuciones se identifican con el sujeto con carácter exclusivo.⁵⁹⁴

Así se puede corroborar en el verso “y el amante es el amado”. También en el verso “Él era el mismo principio”, la atribución del Verbo como “principio”, está reforzado por el adjetivo de identidad “mismo”. En el verso “el mismo Verbo Dios era”, no está tan clara la función de atributo del sintagma “el mismo Verbo”, dada la posición que ocupa en la oración y se podría considerar el sujeto “el mismo Verbo” y la atribución Dios.

La atribución “eres mi sabiduría” (II, v. 2) está formada por un sustantivo abstracto, que indica una de los atributos divinos, pero lo que en principio se podría considerar como una definición adquiere un valor afectivo y enfático muy claro por el uso del posesivo “mi” y así se matiza el carácter abstracto de la definición.

Es interesante también comentar los enunciados “Y que Dios sería hombre / y que el hombre Dios sería” (IV, 41-42). Es un caso de quiasmo, en el cual el sustantivo “hombre” con función atributiva y de sujeto respectivamente, adquiere un carácter abstracto y genérico.

⁵⁹⁴ S. López Quero, *Pragmática de la atribución en la literatura espiritual del siglo XVI*, Córdoba, Junta de Andalucía, 2000, p. 54.

Finalmente, destacar que la atribución en los romances sanjuanistas está formada casi exclusivamente por el verbo *ser*, y sólo en dos casos aparece *estar*: “y la madre en pasmo estaba” y “entre quien cativo estaba. En estos casos la relación que establece la atribución es transitoria. Como explica S. López Quero:

Si con *ser* el adjetivo se aplicaba al sujeto de forma total y definitiva, con *estar* se aplica de forma restringida. Por lo tanto, la relación entre sujeto y atributo es una relación circunstancial y transitoria.⁵⁹⁵

Como conclusión, son doscientas veinticuatro formas verbales las que aparecen en los nueve romances. La complejidad temática de estos romances como son el misterio de la Santísima Trinidad, la Creación, la Redención y la Encarnación, influye en la riqueza de expresión, en la variedad de las formas verbales utilizadas y que, en cierta forma, difiere de los aspectos lingüísticos del romancero viejo, aunque posean algunos aspectos comunes, como hemos observado.

Así pues, el poeta emplea el imperfecto en *-ía*, en numerosas ocasiones motivado por la rima, en otras por ser forma verbal características de la narración que, como afirma P. Díaz Más está utilizado hasta la saciedad en el romancero viejo y añade:

De este último tiempo usa y abusa el romancero viejo, en contextos no siempre justificables por la rima en *-ía* (por otra parte frecuentísima en el romancero viejo); se da muchas veces el imperfecto en contextos descriptivos y narrativos que exigirían

⁵⁹⁵ S. López Quero, *op. cit.*, p. 91.

presente o pretérito indefinido y se ha señalado su uso con valor de alejamiento o atenuación de la realidad, idealizador o de cortesía.⁵⁹⁶

Pero en los romances sanjuanistas el imperfecto posee un valor diferente del uso narrativo y mucho más complejo, como es el de la atemporalidad en muchas ocasiones, y en otras, incluso, el matiz de irrealidad. Igual sucede con el presente de indicativo que, además de un presente actual en los diálogos, adquiere también el valor estilístico de presente gnómico, puesto que se refiere y describe la relación trinitaria concebida desde la eternidad. Esta forma se combina y se articula perfectamente con el imperfecto atemporal. Asimismo, el uso del condicional es igualmente relevante, ya que parte de los romances se refieren al proyecto salvífico del Padre con respecto a su Hijo y a la humanidad, de ahí que el condicional con sentido de futuro hipotético y prospectivo esté justificado y no solo por adecuarse a la rima en-ía, además, se alterna con el imperfecto de indicativo que adquiere en algunos casos el valor prospectivo del condicional.

El uso de estas tres formas verbales combinadas es una feliz intuición poética y de una gran complejidad, para expresar asimismo un tema misterioso y complicado, como es el dogma de la Santísima Trinidad y la Redención.

De este análisis de los romances llegamos a la conclusión, de que el uso del sustantivo y del verbo en la poética sanjuanista es determinante, así como la escasa presencia de adjetivación, ya que

⁵⁹⁶ P. Díaz Más, *op.cit.*, p. 24.

entre los nueve romances sólo son veintitrés los adjetivos. Y, sin embargo, el uso del sustantivo y del verbo es frecuentísimo, basta con conocer la proporción numérica: doscientas veinte formas verbales y doscientos treinta y cinco sustantivos.

Concluimos con la consideración de C. Cuevas sobre la esencia de la retórica sanjuanista, que sintetizan lo que hemos analizado:

Tal vez, el elemento medular del ideal estético sanjuanista esté en la autenticidad: que la palabra sea en su natural y cándida belleza, vehículo exacto del mensaje.⁵⁹⁷

2.4.5. Otros rasgos poéticos de los romances sanjuanistas

Además del análisis métrico, del estudio de la adjetivación, el léxico, el uso de las formas verbales, aun nos parece interesante comparar ciertos rasgos estilísticos del Romancero con los utilizados por San Juan de la Cruz. A pesar de los rasgos comunes entre uno y otro, las diferencias en el resultado son notables. San Juan de la Cruz impone su impronta culta y personal en cada uno de los romances. Precisamente es lo que hace que los romances sanjuanistas pertenezcan al romancero nuevo: la forma métrica es popular, el tema y su retórica es culta.

Uno de los rasgos poéticos que caracterizan a la lírica popular y al género romancístico, como también los refranes y proverbios, es lo que D. Alonso definía “lenguas de rápida andadura”. Como explica A. Sánchez Romeralo:

⁵⁹⁷ Cuevas García, “Estudio literario”, en *Introducción a la lectura...*, p.170.

Las lenguas del romance y del villancico son lenguas de “rápida andadura” (término expresivo acuñado por D. Alonso para caracterizar la lengua del Poema de Mío Cid), lenguas construidas a base de oraciones breves, con pocos grupos fónicos por oración; caracterizadas por una sintaxis suelta, con un sistema muy limitado de nexos de enlace, amplio uso de la yuxtaposición y extrema simplicidad en los períodos paratácticos e hipotácticos”.⁵⁹⁸

También consiste en el predominio del lenguaje sustantivo y verbal. Esto lo hemos visto ampliamente desarrollado en los puntos anteriores, con la predominancia casi absoluta de las dos primeras categorías gramaticales frente al adjetivo, ya que la presencia del adjetivo en las obras poéticas pertenece a un uso culto de la lengua. Esta ausencia casi absoluta de adjetivación en los romances sanjuanistas queda compensada con el uso de proposiciones adjetivas, en la mayoría de los casos de carácter especificativo y se formulan en de las estructuras binarias, tan esenciales en la poética romancística. Siguiendo con los rasgos poéticos comunes de los romances y villancicos que A. Sánchez Romeralo expone, uno de los más característicos es el dramatismo dialogístico, que consiste en

el sentido dramático escénico, que se manifiesta en el frecuente uso del discurso directo. Este puede conducir a un diálogo sostenido, sin ayuda de frases introductorias, que adviertan quienes hablan y responden.⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ A. Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 225.

⁵⁹⁹ *Idem*, p. 228.

Así el dramatismo escénico, el discurso directo en los romances sanjuanistas se establece entre el Padre y el Hijo:

de esta manera decía;
 _ Nada me contenta, Hijo,
 fuera de tu compañía II, vv. 10-12

Al que a ti te amare, Hijo
 a mí mismo le daría, II, vv. 25-26

Una esposa que te ame,
 mi Hijo, darte quería, III, vv. 1-2

—Mucho le agradezco, Padre
 -el Hijo le respondía-,
 a la esposa que me dieres
 yo mi claridad daría, III, vv. 11-14

Nos parece interesante citar las palabras de L. Spitzer refiriéndose al uso del diálogo en el romance:

El juego de preguntas y respuestas es algo esencial en los romances españoles, y no solamente en cuanto a la técnica, sino en cuanto al ritmo de pensamiento, que presenta un estado de alma compuesto de elementos contradictorios.⁶⁰⁰

Di Stefano añade que al diálogo le corresponde “una función informativa sobre los elementos esenciales para enmarcarlos en una historia y para explicar los móviles de la escena dramatizada”.⁶⁰¹

Otros rasgos poéticos son exclamaciones, interjecciones y el uso de vocativos. Como explica Sánchez Romeralo:

⁶⁰⁰ L. Spitzer, “Notas sobre romances españoles”, *Revista de Filología Española*, XXII, (1935), p. 153.

⁶⁰¹ G. Di Stefano, *El Romancero. Estudio, notas y comentario de texto*, Madrid, Narcea, 1973, p. 28.

son también comunes a romances y villancicos ciertos elementos expuestos que tienen un efecto de intensificación, destacándose entre ellos la exclamación y la reiteración y en el villancico son frecuentes las interjecciones, el uso de vocativos con matiz exclamativo.⁶⁰²

Los vocativos y las interjecciones aparecen en los versos sanjuanistas provocando una intensificación emotiva y afectiva con matices muy diversos, desde el tono de desesperanza y vehemencia, al tono afectivo más delicado como hemos observado en el diálogo paterno-filial. Los versos que citamos a continuación se refieren a la actitud desesperada del pueblo de Israel que espera con vehemencia la llegada del Mesías:

Unos dezían: ¡Ó, si fuese
 en mi tiempo el alegría!
 Otros: Acaba, Señor;
 al que has de enviar, envía.
 Otros: ¡ Ó, si ya rompieses
 esos cielos y vería
 con mis ojos que bajases...! V, vv. 15 - 21

Otros dezían: ¡Ó dichoso
 en que en tal tiempo sería
 que merezca ver a Dios...! V, vv. 29-32

Con respecto a estos recursos y refiriéndose a otras obras poéticas, E. Orozco señala:

Prodiga la forma interrogativa y exclamativa, recurso expresivo que, aunque ya Garcilaso y Fr. Luis de León ya gustaron, alcanza aquí mayor viveza e intensidad [...], pero lo más característico es el

⁶⁰² A. Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 229.

comenzar con formas interrogativas y exclamativas cargadas de ímpetu y dinamismo, expresión de un sentir agitado y ardiente, y terminar con ritmo lento y sereno cual corresponde a un estado espiritual apacible de hondo y pleno goce.⁶⁰³

Las estructuras paralelísticas son propias de la lírica popular, también en los romances sanjuanistas aparece en algunas ocasiones:

Hale siempre concebido,
y siempre le concebía;
dale siempre su sustancia,
y siempre se la tenía. I, vv. 13-16

Las enumeraciones forman parte de la retórica del Romancero y se reflejan en los romances sanjuanistas con diversos procedimientos. Uno de ellos es mediante la enumeración distributiva, como se podrá comprobar en los citados anteriormente: “Unos dezian... /Otros: Acaba, Señor... “La enumeración —como M. Díaz Roig afirma— se combina con la distribución en muchos romances y coplas. Se puede desglosar un colectivo explícito distribuyéndolos en dos o tres grupos; es muy común, en estos casos, utilizar la forma *unos, otros*”.⁶⁰⁴

Otro rasgo formal muy frecuente en el género romancístico es el uso del asíndeton que infiere viveza narrativa. En los romances de San Juan de la Cruz observamos este uso, pero en algunas secuencias aparece el polisíndeton con un matiz intensificativo, que consigue un tono vehemente y apasionado. También el uso de algunas conjunciones subordinadas con carácter causal, condicional,

⁶⁰³E. Orozco, *op. cit.*, p. 194

⁶⁰⁴M. Díaz Roig, *El romancero y la lírica...*, p. 146.

final, concesivo, aparecen en algunas secuencias de los romances sanjuanista, no frecuente en el romancero tradicional, ya que el pensamiento lógico-discursivo que el poema adquiere en muchas ocasiones por su temática conceptual y teológica, fuerza a crear una expresión poética adecuada al fluir del pensamiento. Sobre todo en el romance I. No obstante, predomina la parataxis en la mayoría de los romances, frente a la hipotaxis.

En el romance I, aparecen usos de las conjunciones *y*, *porque*, También con valor causal la conjunción *que*; y el uso de los nexos correlativos con valor de consecuencia *cuanto... tanto*. Por otra parte está presente el pronombre relativo. En este primer romance, al tratar un texto de carácter discursivo argumentativo, cuyo tema es el teológico, acerca de la relación de la Tres Personas, predomina la hipotaxis frente a la parataxis:

porque un solo amor tres tienen,
que su esencia se dezía;
que el amor , cuanto más une,
tanto más amor se hacía. I, vv. 43-46

Sin embargo, en los romances II, II, IV y V predomina el asíndeton, sólo aparece un nexo de carácter consecutivo, un adversativo y un nexo condicional. Pero lo relevante es el uso de la conjunción *y*, polisíndeton, con valor intensificativo, con valor enfático, vehemente, lo que provoca gran intensidad emotiva.

Reclinarla he yo en mis brazo,
y en tu amor se abrasaría.
y con eterno deleite
tu bondad sublimaría III, vv. 19- 21

y se vendría con ellos,
 y con ellos moraría:
 y que Dios sería hombre,
 y que el hombre Dios sería,
 y trataría con ellos,
 comería y bebería,
 y que con ellos contino
 él mismo se quedaría

IV, vv. 39-45

y tratarle con sus manos,
 y andar en su compañía,
 y gozar de los misterios
 que entonces ordenaría.

V, vv. 33-36

El romance sexto aparece el diálogo en estilo indirecto en los versos diez al dieciocho. Destacamos de nuevo el uso de la conjunción *y*, con valor intensificativo en los siguientes versos:

y que él en sus mismas manos
 al mismo Dios tomaría,
 y lo tendría en sus brazos,
 y consigo abraçaría.

VI, vv. 15-18

En el romance VIII es destacable el uso de los pronombres relativos: *que* y *cual*. Este uso del relativo, con valor especificativo, esta se sustituye la escasez de adjetivos:

Entonces llamó a un arcángel
 que sant Gabriel se dezía,
 y enviólo a una donzella'
 que se llamaba María.

VIII, vv. 1-4

También en el romance IX el uso del asíndeton es lo más destacable, pues predomina el aspecto narrativo frente al diálogo y al argumentativo. Aparece el uso del pronombre relativo, cuyo uso es explicativo, puesto que, en estos versos se combina la narración con algunos versos descriptivos:

Entre unos animales
que a la sazón había IX, vv. 9-10

Festejando el desposorio
que entre tales dos había.
Pero Dios en el pesebre
allí lloraba y gemía,
que eran joyas que la esposa
al desposorio traía; IX, vv. 13-18

Después de este análisis, llegamos a la conclusión de que el uso de la parataxis y del asíndeton es frecuente en los romances, cuando se trata de versos narrativos o bien versos donde se refleja el diálogo de estilo directo. Por el contrario, cuando predomina el diálogo de estilo indirecto y se expresan argumentaciones de carácter teológico, es frecuente la hipotaxis. También el polisíndeton, junto al uso de la anáfora posee un valor intensificativo. Es destacable, asimismo, el uso de las proposiciones adjetivas tanto especificativas como explicativas, que, por una parte, compensan la escasez de adjetivación; pero, por otra, obedece el carácter argumentativo de tema teológico que se refleja en los primeros romances, que exige constantes aclaraciones conceptuales. Por otra parte, la retórica del género romancístico se caracteriza por la escasez de adjetivación

También es interesante destacar aquellos recursos formales que están relacionados con la musicalidad de los textos líricos. Estos rasgos estilísticos influyen a su vez en la memorización de los versos como son los elementos repetitivos: las rimas, las anáforas, la poliptoton, estructuras sintácticas, paralelismos entre otros recursos.

Como explica S.R. Levin, un elemento fundamental de la lírica son las repeticiones:

Este uso sistemático de las equivalencias naturales consiste en la colocación de elementos equivalentes en posiciones también equivalentes, o dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como soporte de elementos fónicos o semánticos equivalentes.⁶⁰⁵

Más adelante continúa:

En cualquier caso en lo que atañe a la poesía, por forma no debe entenderse exclusivamente la forma fónica [...], entendemos por forma la estructura sintagmática como entidades distintas a dichas estructuras, pero íntimamente entrelazadas con ellas, hallamos las palabras individuales entre las cuales pueden darse equivalencias de naturaleza fónica o semántica [...]. En la poesía tanto la forma como la impresión permanecen en la mente del lector. En otras palabras, el mensaje poético goza de una permanencia de que carece el mensaje ordinario. Entendemos por permanencia [...] el hecho de que el poema posee la facultad de permanecer en la mente del lector. Es decir a su capacidad de ser fácilmente recordable.⁶⁰⁶

Aunque la cita es larga, explica aquellos aspectos formales que condicionan la musicalidad y la facilidad de su memorización, como consecuencia de la naturaleza poética. Así pues, además de la métrica, cuya característica más destacable es el ritmo y la musicalidad, el poeta utiliza otros recursos, que no sólo facilitan la

⁶⁰⁵ S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra, 1974, pp. 49-50.

⁶⁰⁶ *Idem*, p. 89.

oralidad, la memorización y la musicalidad, sino que provocan otros efectos como la emotividad y la intensidad afectiva, esenciales en toda la retórica poética y no menos en la obra lírica sanjuanista. Estos aspectos San Juan los logra en este caso logrados a través de las recurrencias y repeticiones léxicas tan frecuentes en su poética, como la poliptoton, anáfora, el quiasmo, las exclamaciones, por citar las más relevantes.

Por su parte, M. Díaz Roig, al intentar analizar el componente poético y expresivo de un romance manifiesta la dificultad de realizarlo, puesto que “sus ingredientes son múltiples y la mayoría de ellos o son demasiado sutiles para ser captados o demasiado complejos para ser descompuestos o presentados”.⁶⁰⁷ No obstante, intentó analizar la poética del romance del Conde Olinos, para desentrañar sus elementos poéticos y el primero que señala es la *repetición*, y cita a Jakobson y a E. Asensio, ya que ambos la consideran también como esencial en poesía. Estas repeticiones, como afirmó Asensio, no sólo se producen en la rima reiterativa del género romancístico, sino también en la medida métrica. A ello añade M. Díaz Roig:

la regularidad de los esquemas acentuales y la presencia de recursos y procedimientos formales y temáticos que se repiten, variados o no en los textos. Además existen las repeticiones textuales particulares a

⁶⁰⁷ M. Díaz Roig, *La expresividad...*, p. 333.

cada romance, y tampoco hay que olvidar las repeticiones sintácticas y fónicas.⁶⁰⁸

Siguiendo este tipo de elementos formales, analizaremos los componentes poéticos de los romances sanjuanistas, aunque somos conscientes de que en poesía existen aspectos que se escapan a lo puramente racional y mecanicista, porque pertenecen a la esfera de lo inasible

Las repeticiones que vamos a analizar pertenecen al nivel fónico, léxico y sintáctico. Así el uso de la poliptoton y de la anáfora es muy frecuente:

Como amado en el amante, uno en otro residía, y aquese Amor que los une	I,vv.21-23
Y un amor en todas ellas un amante los hacía, y el amante es el amado	I, vv. 29-31
cada cual le poseía y cada cual de ellos ama	I, vv. 34-35
en este dicho que dixo	IV, v.3
que Dios goza gozaría	IV, v. 62
vida de Dios viviría y produzca aquella flor	IV, v. 68
con que ella florecería . y lo tendría en sus brazos,	V, vv. 27-28
y consigo abraçaría.	VI, vv. 17-18

⁶⁰⁸ *Idem*, pp. 334-335.

La anadiplosis, similicadencia la anáfora en la reiteración y de la conjunción *y*, están muy presentes en la poética sanjuanista y produce la sensación de vehemencia y emoción lírica de gran intensidad: Veamos unos algunos ejemplos:

Él moraba en el principio,
y principio no tenía.. I. vv. 7-8

y tratarle con sus manos,
y andar en su compañía,
y gozar de los misterios
que entonces ordenaría. V, vv. 33-36

También las aliteraciones, que aparecen en otras obras líricas, como en el *Cántico*, son frecuentes en los romances. En algunos versos se repiten, por ejemplo los sonidos m, r, t, a:

al que a ti te amare, Hijo,
a mí mismo le daría,
y el amor que yo en ti tengo II, vv. 25-27

y que él en sus mismas manos
al mismo Dios tomaría,
y lo tendría en sus brazos,
y consigo abraçaría. VI, vv.15-18

Como matiza E. Orozco:

La onomatopeya, la repetición, la disyunción y, sobre todo, la aliteración rara vez se ha dado en la poesía española con la eficacia que se da en San Juan de la Cruz. Este último recurso, esencial de su poesía, exige y se refuerza paralelamente del efecto de la onomatopeya, realizando así la perfecta adaptación de pensamiento o concepto y sonoridad que acentúa su poder sugeridor.⁶⁰⁹

⁶⁰⁹ E. Orozco, *Poesía y mística...*, p. 191.

Y en otro momento añade: E. Orozco:

El aprecio y valoración de la forma con este sentido oral y musical le lleva a conseguir la palabra el máximo de eficacia poética en su aspecto fónico y material. Pero lo más extraordinario de esta poesía es que al mismo tiempo la palabra ha ampliado su contenido espiritual sugiriendo o simbolizando todo un trasmundo místico.⁶¹⁰

También las recurrencias léxicas provocan un ritmo y una cadencia muy sugestivas, así la repetición de los términos *siempre* y *amor*: de los nexos *por*, *porque*, *que*, como elementos anafóricos, al igual que los sonidos vocálicos y consonánticos *hale / dale*

Hale siempre concebido
y siempre le concebía;
dale siempre en substancia,
y siempre se la tenía. I, vv. 13-16

Por lo cual era infinito
el amor que las unía,
porque un solo amor tres tienen;
que su esencia se decía;
que el amor cuanto más une,
tanto más amor hacía. I, vv. 41-46

Esta reiteración de un mismo léxico como *amor*, es otra de las constantes de la poética sanjuanista. Recuerda la famosa lira 35 del *Cántico*:

En soledad vivía,
Y en soledad ha puesto ya su nido,
Y en soledad la guía
A solas su querido,
También en soledad de amor herido.

⁶¹⁰*Idem*, p. 190.

Este mismo rasgo recurrente del mismo léxico también aparece en los siguientes versos y provoca una gran intensidad poética y afectiva:

¡Oh vida de vida mía!
eres lumbre de mi lumbre,
eres mi sabiduría, II, vv. 20-22

C. Cuevas sugiere que “todo contribuye a dar una sensación de poesía construida bajo el signo de lo musical”.⁶¹¹ Y en otro momento afirma:

Los elementos fónicos-musicales alcanzan, pues, decisiva importancia en este poemario, que se configura como un breve y exquisito cancionero en que cada composición tiene una impronta métrica predominante: hieratismo, popularismo de copla lírica o romance narrativo, cultismo eglógico, o ágil andadura de seguidilla.⁶¹²

M. Díaz Roig añade otro de los elementos más frecuentes en el romance, además de las enumeraciones: la oposición semántica. M. Díaz considera que la oposición

es la manera que ha encontrado el hombre para asir una realidad cuyos límites son borrosos; como no puede delimitar esa realidad, la aprehende mediante esas oposiciones. Cada término de la oposición sólo adquiere sentido en relación con su pareja antitética: captamos,

⁶¹¹ C. Cuevas, *San Juan de la Cruz. Poesías Completas*. Barcelona, Bruguera, 1981, pp .LXVI- LXVII. Véase también G. Diego, “Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz”, *Escorial*, IX, (1942), pp. 163-186.

⁶¹² C. Cuevas, *San Juan de la Cruz. Poesía. Llama de amor viva*, Madrid, Taurus, 1994, p. 51.

pues, simultáneamente los dos términos de la oposición, y la relación entre ellos es la que nos da el significado.⁶¹³

De todo ello deducimos que muchos de los recursos formales que caracterizan al género romancístico como las aliteraciones, reiteraciones léxicas, semánticas y sintácticas, exclamaciones, estructuras binarias, los diálogos...están presentes en los romances sanjuanistas. Pero en realidad las fórmulas son escasas puesto que, se trata de un romance artístico, en el cual se da un equilibrio perfecto entre lo popular y lo culto, entre los aspectos formales del romancero, como la métrica y determinados rasgos formales del romancero y la creatividad individual del poeta, que imprime su peculiar estilo artístico y refleja su propia creatividad. Esto es lo más concluyente, que, frente a todos los elementos que hemos analizado lo que realmente predomina y está de manera absolutamente presente es su propia poética en la selección del léxico y símbolos conyugales, en las frases afectivas, “eres lumbre de mi lumbre”, “oh vida, de vida mía!, en la reiteración de un mismo léxico *amor*, por ejemplo, en el uso de la anáfora, de las exclamaciones, interjecciones, aliteraciones. Todo es la quintaesencia de su poética. Si leyéramos los romances y no conociéramos el autor, lo podríamos identificar sin ningún género de dudas. Los Romances de San Juan rezuman lo más profundo y auténtico de su poética, de su espiritualidad y de su delicada afectividad.

⁶¹³ M. Díaz Roig, *La expresividad...*, p. 91.

3. EL ROMANCE “SOBRE EL EVANGELIO IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ACERCA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD”

3.1. EL TÍTULO

Atinadamente hay editores de los romances como el P. Lucinio Ruano, que ponen en minúsculas el término *evangelio*, porque con él San Juan de la Cruz no se refiere al *Evangelio* de San Juan en su integridad, sino a la pieza del o texto litúrgico, eso sí, correspondiente al capítulo primero del *Evangelio* de San Juan que se leía diariamente al final de la misa. Por eso el *DRAE* acertadamente, define (s.v. *evangelio*, 2) *evangelio* como “en la misa capítulo tomado de los cuatro libros de los evangelistas, que se dice después de la epístola y gradual y al final de la misa”.

No hace falta decir que hasta el Concilio Vaticano II la misa se celebraba en latín, y por eso San Juan de la Cruz se refiere a ese evangelio concretamente con las primeras palabras del *Evangelio* de San Juan, según el texto de la *Vulgata*. Queda así incorporado el título para así San Juan de la Cruz indicar el tema que va a desarrollar en los romances.

3.2. LA COMPOSICIÓN Y ESTRUCTURA DEL TEXTO

El tema de la Santísima Trinidad es uno de los más queridos y experimentados por el Santo. E. Pacho cita testimonios en los cuales el propio San Juan manifiesta sus preferencias por este tema, tal como muchos confidentes afirman. Esta predilección por el tema está relacionada “con especiales gracias e ilustraciones acerca del

misterio de la Santísima Trinidad”, como corrobora Jerónimo de San José.⁶¹⁴ También su biógrafo Quiroga relata las mercedes extraordinarias que fray Juan de la Cruz había recibido en la prisión toledana:

La hija espiritual del Santo, Ana de San Alberto, le escuchó esta confesión:

Que de tal manera comunicaba Dios su alma acerca del misterio de la Santísima Trinidad, que si no le acudiese Nuestro Señor con particular auxilio del cielo, sería imposible vivir, y así tenía muy acabado el natural.⁶¹⁵

En otra relación atestigua que

hablando los dos un día de ese trato de Dios y el alma, me dijo: “Yo, hija, traigo siempre mi alma dentro de la Santísima Trinidad y allí quiere mi Señor Jesucristo que yo la traiga.”⁶¹⁶

Manifestaciones extraordinarias de esta presencia son frecuentes en su vida. Sin duda, la más célebre es la ocurrida en la Encarnación de Ávila en conversación con la Santa Reformadora durante una fiesta de la Santísima Trinidad, —probablemente en 1573—, seguido del arrobamiento recordado por todos los historiadores.⁶¹⁷

San Juan de la Cruz crea el poema, a pesar de la prohibición expresa en el índice de Valdés de crear romances sobre el Evangelio

⁶¹⁴ *Apud* E. Pacho, *San Juan de la Cruz y sus...*, p. 125, nota 49.

⁶¹⁵ E. Pacho, *ibid.*, p. 125, nota 49.

⁶¹⁶ E. Pacho, *ibid.*, pp. 125-126, nota 49.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 126, nota 49.

de San Juan, pero el Santo hace caso omiso de esta prohibición, ya que no fueron creados para ser publicados, como lo explica I. Bengoechea:

Fray Juan de la Cruz conocía el *Catbalogus librorum qui prohibentur* de Valdés [...] que prohibía toda paráfrasis al *Principium Evangelii Joannis* y los *Romances sacados al pie de la letra del Evangelio*. No hace caso nuestro Santo, ya que no nacen destinados a la publicación, sino como exteriorización de sus profundas vivencias interiores.⁶¹⁸

El poema expone una de las cuestiones más compleja del credo católico como es el dogma y misterio de la Santísima Trinidad y la Encarnación del Hijo de Dios. San Juan de la Cruz estructura el poema en nueve romances. Cada uno de los cuales refleja el plan divino de la Redención. Hay que tener en cuenta, además, que la creación de este poema es simultánea a la creación de las treinta y una estrofas del *Cántico espiritual*, uno de los tres poemas más bellos y espiritualmente más elevados de su producción literaria, junto con *Noche oscura* y *Llama de amor viva*. Los romances están impregnados de su profunda experiencia mística-amorosa, vivida durante su estancia en la cárcel de Toledo. Por ello su expresión lírica es la epitalámica: mantiene el símbolo por excelencia del matrimonio espiritual que proyectó en sus poemas mayores y en “El pastorcico”.

Aportamos las palabras de su biógrafo Jerónimo de San José en su *Historia del venerable Padre fray Juan de la Cruz*,

⁶¹⁸ I. Bengoechea, “Hablar de Cristo en verso. Los romances de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 36, (2005), p. 194.

muy ilustrada fue su alma en aquel tiempo (de la cárcel) con altas noticias de los misterios soberanos de la beatísima Trinidad, Creación, Encarnación y Nacimiento del Hijo de Dios, pues en medio de su prisión y angustia, compuso de ellos una misteriosa poesía. Es el metro el que en España, por ser su composición la más propia de nuestra lengua, llamamos romance..., son nueve.⁶¹⁹

Muchos investigadores coinciden en afirmar el alto sentido que San Juan de la Cruz daba a la creación poética como inspiración y revelación divina y, en este sentido, se puede afirmar que coincide con fray Luis de León, en cuanto que posee una misma concepción platónica, pues ambos creen que en cierta forma sus poemas están inspirados por Dios.

Desde que comenzamos a leer los romances, tenemos la sensación de que están realizados con extraordinaria fluidez, su pensamiento y su expresión lírica fluyen armónicamente. Parece que lo hubiera estado meditando y creando en su mente durante mucho tiempo, es más, que lo que narra no es solo una síntesis de todos sus conocimientos bíblicos y teológicos exclusivamente, sino que ha experimentado a través de su vivencia mística el Misterio de la unidad trinitaria. Todo expresado en clave amorosa, como toda su obra. Es esto lo que provoca en el lector una profunda admiración ante la síntesis perfecta del credo eclesial, vertido en un género lírico popular como es el romance, y un lenguaje impregnado de afectividad, de ternura y de sobria belleza:

⁶¹⁹ *Apud* I. Bengoechea, art. cit., p. 194.

El poema transcurre desde la mayor abstracción teológica expresada en los primeros romances, hasta llegar a la última secuencia con que finaliza el poema, en donde se refleja el momento mismo del nacimiento del Hijo de Dios, en un humilde pesebre en Belén, que refleja la máxima concreción.

En estos romances el escenario es una pura abstracción, con una ausencia absoluta de referencia espacio-temporal en los tres primeros romances. La naturaleza, protagonista de la lírica renacentista y con una presencia esencial y simbólica en el *Cántico* y en *Noche oscura*, en los romances, sin embargo, es inexistente: el espacio es desnudo y solo como único elemento material y concreto, aparece el pesebre en el último romance. No obstante, nada más lejos de encontrarnos con una poesía fría y abstracta, por el contrario, podemos afirmar que predomina un tono de intensa y cálida afectividad amorosa y belleza expresiva. I. Bengoechea resalta esta apreciación con estas palabras:

Los Romances, más que descripciones y razonamientos, son un canto de adoración y alabanza al Verbo Hijo de Dios, al ritmo de los tiempos litúrgicos que Juan de la Cruz pasa en la cárcel.⁶²⁰

Los romances están distribuidos, desde un punto de vista narrativo, en nueve secuencias, aunque el poeta la titula en singular “Romance...”. Se trata, pues, de una sola obra lírico-narrativa y, como en todo texto narrativo, se mezclan la narración y el diálogo.

⁶²⁰ I. Bengoechea, art. cit., p. 191.

Como ya expusimos, Menéndez Pidal⁶²¹ clasifica los romances en romances-diálogo, en los cuales se desarrolla una escena; romances-escena, meramente narrativos y romances-cuento que relatan una narración extensa con varias situaciones. Los romances de San Juan de Cruz, podríamos introducirlos en esta última categoría, pues lo que también caracteriza este tipo de romances es la longitud.

Di Stefano⁶²² considera esta clasificación no muy exacta y aporta otro tipo de clasificación: la estructura alfa y la estructura omega: en la segunda la estructura superficial no coincide con la estructura profunda, en cuanto al orden lógico-temporal de los acontecimientos; en la estructura alfa coinciden ambas. Se podrían considerar los romances sanjuanistas, desde esta perspectiva, con una estructura alfa, ya que coincide el orden lógico-temporal, aunque en un plano abstracto, con la acción y los acontecimientos que se desarrollan en los romances.

En los romances sanjuanistas, desde un punto de vista narrativo aparecen algunos elementos estructurales característicos de la narración tradicional que Vladimir Propp⁶²³ había analizado en el cuento tradicional ruso. Seleccionando muy someramente las numerosas situaciones que se reflejan en el cuento tradicional ruso, podemos estructurar los romances siguiendo uno de los posibles

⁶²¹ Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico* I..., pp. 63-65.

⁶²² Di Stefano: *El romancero*, Narcea, Madrid, 1973; nueva edición Taurus, Madrid, 1993.

⁶²³ Cfr. V. Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977, 3ª e.d.

esquemas estructurales de Propp: Un rey envía a su hijo, el príncipe—héroe, fuera de palacio para cumplir la misión de salvar de eminentes peligros a su pueblo. Para llevar a cabo ésta misión, necesita superar una serie de obstáculos, y para ello cuenta con la ayuda de algunos elementos mágicos. Estas acciones que realizan los personajes son las *funciones*, que, en el estudio del cuento maravilloso que realiza Propp llegan a ser treinta y una.

Por otra parte, sintetizando la teoría de Greimas someramente, los *actantes* son los personajes que cumplen las *funciones* en el relato⁶²⁴. En los romances sanjuanistas el esquema estructural, sería el siguiente: *sujeto* de la acción: el Verbo-Hijo; el *objeto* de la acción: redimir a la humanidad del pecado y de la muerte; el *remitente* de la acción, Dios Padre; el *coadyuvante*, el Espíritu Santo y María; el *destinatario* de la acción, la humanidad y el *oponente* coincide con el *destinatario*: la propia humanidad, que inducida por el mal, obstaculiza su propia salvación.

Finalmente, la *fuerza temática* que mueve e impulsa a realizar las funciones, es el Amor paterno—filial. El Padre le busca al Hijo una esposa adecuada, la humanidad. Pero el Hijo, que es de naturaleza divina, debe encarnarse en la naturaleza humana (María-Madre), sin perder su naturaleza divina, para llevar a cabo su misión. Su esposa, la humanidad es la adecuada a su doble esencia, por una parte, pertenece a la naturaleza humana, por otra, gracias al Amor-Espíritu Santo, podrá adquirir la naturaleza divina.

⁶²⁴Cfr. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, 1971, Ed. Gredos.

Otra forma de estructurar el poema es considerarlo dividido en tres planos distintos:

- 1º) Plano celestial y divino
- 2º) Plano terrenal y humano
- 3º) Plano en donde se entrelazan ambos.

Al primer plano corresponde los tres primeros romances que se refieren a la relación amorosa entre las tres Personas de la Santísima Trinidad. Es la relación amorosa paterno—filial y el relato del plan divino de la Salvación y de la Redención del hombre.

El plano segundo, el plano terrenal y humano, está formado por los romances IV, V y VI. El romance IV es la Creación del mundo y es una secuencia en la cual se refleja el acercamiento entre lo divino y lo humano. En los restantes, por una aparte, reflejan el momento del Antiguo Testamento en donde Dios, a través de la revelación profética, manifiesta su deseo de salvar a la humanidad, enviando a su Hijo, el Mesías; y por otra, el anhelo del anciano Simeón para abrazar al Hijo de Dios, antes de morir.

En los romances VII, VIII y IX el plano celestial y divino y el plano terrenal y humano se unen y entrelazan, cuando el Padre elige el momento de la salvación y se desarrolla el misterio de la Encarnación y el Nacimiento del Hijo de Dios en Belén, en un pesebre. Lo divino y lo humano se unen sustancialmente e hipostáticamente en la persona del Hijo: se ha pasado de un plano abstracto teológico como es la relación intratrinitaria en su esencia infinita y eterna, sin espacio ni tiempo, a lo más concreto y terreno,

como es el Niño nacido en un humilde pesebre. Y es en estas secuencias, cuando el poeta hace una alusión temporal ambigua, pues no hay fechas ni localizaciones geográficas concretas de la realización del plan divino: “Ya que el tiempo era llegado / en que hazerse *convenía* / el rescate de la esposa...” (VII, 1-3), y en el romance VIII, en el verso 1 “*Entonces* llamó a un archángel...” El espacio más claramente especificado es el celestial y el terrenal.

A propósito de la bipolaridad cielo / tierra, M^a Jesús Mancho considera que el proceso místico en la experiencia sanjuanista se realiza entre dos polos espaciales *arriba / abajo*: “La contraposición *alto/bajo*, en origen de índole espacial y dinámica, sirve, pues, para caracterizar los niveles divino y humano [...]. La altura es característica concomitante de Dios”.⁶²⁵

Es interesante señalar la coincidencia entre la estructuración de las algunas pinturas del Greco y la estructura narrativa de los romances sanjuanistas. En muchos cuadros del Greco podemos observar que se estructuran en dos planos: el celestial y divino, plano superior, y el terrenal y humano, plano inferior de la pintura. Esta clara fragmentación se convierte en las pinturas del Greco en una constante. No solo aparece en la evidente obra de “El entierro del Conde de Orgaz”(1586-8), sino en otras muchas, como “Visión del plano de Toledo” (1610), “Bautismo de Jesús”, (1608), “La Anunciación (1597)”, “La alegoría de la batalla de Lepanto”, como

⁶²⁵ M. J. Mancho, “Antítesis dinámicas de la *Noche Oscura*”, en *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, 1993, pp. 119-120.

también en “La devoción del Nombre de Jesús”, llamado también “Alegoría de la Liga Santa”,⁶²⁶ en el cual aparecen los dos planos: en la parte superior central aparece un foco de intensa luz dorada, incandescente y en el centro de ella las iniciales IHS y en blanco una cruz, (“In hoc signo vinces”). Es una exaltación apoteósica de la gloria divina. En torno a ella están ángeles en escorzo, con túnicas de colores brillantes, rojos, amarillos, como llamas danzantes, en actitud de adoración y algunos querubines en la parte superior izquierda. Debajo del foco dorado aparecen las almas que han logrado participar de la visión divina.

En el plano inferior aparecen los participantes de la batalla de Lepanto, a la derecha y vestido de negro está el rey Felipe II, el príncipe de Venecia de espaldas y la figura del Papa Pío V, el capitán de la flota, Don Juan de Austria, que descansa en actitud devota, exaltando el Nombre de Jesús. Pero no solo aparece este aspecto de lo parte terrenal, sino que se refleja también un plano subterráneo e infernal en tamaño inferior, donde están las almas condenadas al infierno y casi ocultas en tonos grisáceos y apagados, y entre ellas la figura del demonio, y en la izquierda aparecen las almas del purgatorio.

Al mismo tiempo en algunas de estas obras pictóricas, como El Bautismo⁶²⁷ y La Anunciación⁶²⁸, aparece también un punto de

⁶²⁶ Cuadro reproducido en D. Davies (ed.), *El Greco*, London, National Gallery, 2003, p. 127

⁶²⁷ Cuadro reproducido, *idem, op. cit.*, p. 58.

⁶²⁸ Cuadro reproducido, *idem. op. cit.*, p. 170.

intercesión entre ambos planos, que es el Espíritu Santo en su simbología en forma de paloma y los ángeles y querubines, que enlazan ambos planos, la “angélica jerarquía” a la que se refiere San Juan de la Cruz en el romance IV y que hace referencia al Pseudo Dionisio.

Ambos artistas coetáneos, el uno poeta y el otro plástico, están imbuidos de la misma atmósfera espiritual que se respiraba en la España de la Contrarreforma y ambos han bebido en las mismas fuentes religiosas, la *Biblia*, el *Breviario*, lecturas devocionales, hagiografías... (encontradas en la biblioteca de el Greco). Pero, sobre todo, comparten la influencia del neoplatonismo del Pseudo Dionisio, en su concepción simbólica de la Divinidad como luz. Y coinciden también en considerar el mundo espiritual y natural separados inicialmente, pero a través de un proceso de desposeimiento de todo lo material y accidental, se puede encontrar la esencia de lo divino en el mismo interior del ser. Así concibió la mística San Juan de la Cruz y así la refleja el Greco en su pintura, cuyas figuras desmaterializadas y desnaturalizadas, reflejan un mundo espiritual y trascendente y, a pesar de reflejar los dos planos, el celestial y el humano, aparentemente divididos, el plano humano, se une y trasciende hacia lo divino, en su forma plástica de formas y figuras estilizadas y ascendentes: las manos, los brazos, las miradas e, incluso, algunas figuras parecen estar levitando.

3.3. COMENTARIO INTERTEXTUAL DESDE UNA PERSPECTIVA POÉTICA Y DOCTRINAL⁶²⁹

3.3.1. La relación intratrinitaria

En los tres primeros romances se refleja la relación y diálogo amoroso entre las Tres Personas y el plan salvífico del Padre.

Romance I.
“En el principio morava...”

El primer romance trata del dogma de la Santísima Trinidad y comienza con la traducción literal del Evangelio de San Juan, *In principio erat Verbum*: “En el principio ya existía el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba en el principio en Dios...” (Juan I, 1-14)

En el principio morava
el Verbo y en Dios vivía.
en quien su felicidad
infinita poseía.
El mismo Verbo Dios era.
que el Principio se dezía;
el morava en el Principio,
y principio no tenía.
Él era el mismo Principio,
por eso de él carecía. I, vv. 1-10

⁶²⁹ Para el análisis semántico del léxico de los Romances hemos seguido las siguientes obras: J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1980-1991, (*DCECH*); S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995.: *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1963, 3 vols, (ed. facs.) (*DA*); *Concordancias de San Juan de la Cruz*” Ed. Electrónica, editado por el Centro Internacional Teresiano-Sanjuanista de Ávila, a partir de los materiales previos de la edición impresa (Roma, Teresianum, 1991), a cargo de J. V. Rodríguez; *DRAE*, Madrid, Real Academia Española, 1993, (21ªed.).

Nos encontramos ante la secuencia de los romances más abstracta y teológica. Es la poetización del concepto de la Santísima Trinidad, de la definición de cada una de las tres Personas y su relación amorosa entre ellas. Así pues, los términos que nos encontramos que se repiten insistentemente en los tres romances son: *principio*, *persona*, Dios, *Padre*, *Verbo*, *Hijo*, *amado*, *sustancia*.

El comienzo del primer verso es “En el principio morava/el Verbo y en Dios vivía”. Tal como se ha venido interpretando se trata de un circunstancial temporal y así es interpretado por M. A. Díez. Sin embargo, J. M^a Faraone⁶³⁰ considera que en el primer verso *principio* no se refiere a “comienzo”, sino que al estar junto al verbo *morava*, sinónimo de *habitaba*, *vivía*, no se refiere a *existir* o *estar*, sino que *Principio* es una definición de Dios, “el mismo Verbo Dios era / que *Principio* se decía” y, por consiguiente, tendría que escribirse con mayúscula. Por ello, a continuación, el poeta sigue aclarando: “Él morava en el Principio /y principio no tenía”. Tal afirmación parece una paradoja, pero, en realidad el término *principio*⁶³¹ en cada verso tiene un significado distinto, porque es una

⁶³⁰ J. M^a. Faraone, *La inhabitación trinitaria según Juan de la Cruz*, Roma, Universidad Pontificia Gregoriana, 2002, p. 25. S. Ros García, como M. A. Díez, considera el término *principio* del verso “En el *principio* moraba... como “adverbio temporal”, en “La experiencia del deseo abisal de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 35, I, (2005), p. 22.

⁶³¹ En el *DA* posee quince entradas. La primera que aparece es “todo aquello por donde empieza alguna cosa. Es del Latino *Principium*. Lat. *Initium*. La séptima entrada: “Se toma también por la causa eficiente productiva de alguna cosa, ò por aquella de quien otra cosa procede de cualquier modo. Lat. *Principium. Causa*. Ribad. Fl. Sanct. Fiesta de la Santissima Trinidad. El Padre es *principio* del Hijo, y no nace de otra persona y el Hijo es engendrado solo del Padre, y con el mismo Padre es *principio* del *Espíritu Santo*. (p. 381-382).

palabra polisémica: en estos versos vuelve a repetir el concepto anterior: el Verbo vivía en el *Principio*, que es Dios, pero el *Verbo* no tenía *principio*, y en este caso significa origen, es decir, hace referencia a su eternidad, una existencia sin principio ni fin. En definitiva, en estos versos el Verbo se identifica con Dios y Dios es el Principio, luego el Verbo también es el Principio y “morava en el Principio”, ambos se denominan *Principios* y como aclara M. A. Díez son “coprincipios” del Espíritu Santo, tal como los padres latinos manifestaban.⁶³²

El poeta resalta que el Verbo vivía en Dios con una *felicidad infinita*. El término *felicidad*,⁶³³ muy poco frecuente en el idiolecto sanjuanista, solo posee cuatro usos, uno de ellos en el romance I. Los semas de este término son *dicha*, *buena fortuna*, *satisfacción* y *complacencia en la posesión de un bien*. Pero en el *DA*, además del significado “de dicha, buena fortuna, que redunde en utilidad y provecho de alguno”. Se cita a Fr. Luis de León, (*De los nombres de Cristo*), y fray Luis define el *Pastor*: ‘Porque allí nace el pastor que mantiene en felicidad eterna nuestra alma’. Con este mismo significado se refleja en otros textos sanjuanistas: “En estas dos canciones pasadas ha ido contando la Esposa los bienes que le ha de dar el Esposo en aquella felicidad eterna, conviene a saber”. (CB 38,1)

⁶³² M. A. Díez, “Nueve romances. Glosa bíblica”, *Monte Carmelo*, 3 (1991), p. 485

⁶³³ *felicidad* en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias aparece este término en el mismo apartado de *feliz*: “Llamamos al dichoso”, (p. 540). En el *DRAE* se define como “estado de ánimo que se complace en la posesión de un bien” y una segunda acepción es “satisfacción, gusto, contento”.

En el romance aparece *felicidad* acompañada del adjetivo *infinita*. Es el Hijo el que posee la *felicidad infinita* del Padre. En el texto de *Cántico B* aparece junto a *felicidad* el adjetivo *eterna* y es la Esposa (el alma) la que experimenta esa felicidad eterna que procede del Esposo, al igual que en el texto de Fr. Luis de León que se cita en el *DA*. Por consiguiente, nos encontramos con un término cuyo significado posee un sentido especial, ya que no se trata de una sensación de gusto, de dicha y de satisfacción sensual, sino que al ser calificada de infinita y eterna, el término adquiere un significado de orden espiritual: es el estado de ánimo que se complace en la posesión de un bien supremo que solo posee Dios o se obtiene con la posesión de Dios.

A continuación, el poeta llama *Hijo* al *Verbo* que nace del *Principio*, es decir, de Dios:

El Verbo se llama Hijo,
que de el Principio nació I, vv. 11-12

La identificación del *Verbo* con el *Hijo*, Santo Tomás la define en la *Summa Theologica*:

Respondeo dicendum quod Verbum proprie dictum in divinis personaliter accipitur, et est proprium nomen personae Filii. Significat enim quandam emanationem intellectus: persona autem quae procedit in divinis secundum emanationem intellectus, dicitur Filius, et huius modi processio dicitur generatio, ut supra (q.27 a.2)

ostensum est. Unde relinquitur quod solus Filius proprie dicatur Verbum in divinis. 634

Más adelante sigue la explicación, tal como ya San Agustín había tratado la relación entre los nombres del *Verbo* con la persona del *Hijo*:

Ad tertium dicendum quod in nomine Verbi eadem proprietates importatur quae in nomine Filii: unde dicit Augustinus: “eo dicitur Verbum quo Filius”. Ipsa enim nativitas Filii, quae est proprietates personalis eius diversis nominibus significatur, quae Filio atribuntur ad exprimendum diversi modo perfectionem eius. Nam ut ostendatur connaturalis Patri, dicitur “Filius” ...⁶³⁵

En la mente de Dios siempre estuvo el Hijo y participa de la misma sustancia divina:

Hale siempre concebido,
y siempre le concebía;
dale siempre su sustancia,
y siempre se la tenía I, vv. 13-16

Santo Tomás sigue explicando la relación de procedencia entre la persona del Padre y la del Hijo:

⁶³⁴ “Respuesta. El Verbo propiamente dicho, se toma en Dios en sentido personal, y es nombre propio de la persona del Hijo. La razón es porque significa una cierta emanación del entendimiento, y a la persona que procede en Dios según la emanación del entendimiento, se llama Hijo, y su procesión se llama generación, como antes hemos dicho. De aquí, pues, que en Dios únicamente el Hijo se llama con propiedad Verbo”. Santo Tomás de Aquino, “Tratado de la Santísima Trinidad”, *Summa Theologica*, T. II-III, Madrid, BAC, 1959, p. 215, 1q.34 a.2.

⁶³⁵ “En el nombre de Verbo se incluye la misma propiedad que en el de Hijo, y de aquí el aforismo de San Agustín: “Por lo mismo se dice Verbo que Hijo, que en su propiedad personal, se designa con diversos nombres, todos los cuales se atribuyen al Hijo, para expresar de diferentes maneras su perfección; y así para designarle como connatural con el Padre se le llama Hijo...*Ibid.*, pp. 215-216, 1 q.34 a.2.

Sicut enim verbum conceptum in mente artificis, per prius intelligitur procedere ab artifice quam artificiatum, quod producitur ad similitudinem verbi concepti in mente; ita per prius procedit Filius a Patre, quam creatura, de qua nomen filiationis dicitur secundum quod...⁶³⁶

Y así la gloria del Hijo
es la que en el Padre había
y toda la gloria del Padre
en el Hijo poseía. I, vv. 17-20

Por otra parte, Padre e Hijo comparten la misma gloria: “y toda la gloria del Hijo/ es la que en el Padre había” (vv. 16-17). El romance de San Juan de la Cruz recoge fielmente la relación amorosa entre Dios Padre y Dios Hijo al participar de una misma naturaleza y de una misma gloria, tal como la desarrolla Santo Tomás en la *Summa Theologica*:

Manifestum est autem est praemissis (q. 27 a.2; q.28 a.4) quod perfecta ratio paternitatis et filiationis in venit in Deo Filio; qui Patriis et Filii est natura et gloria.⁶³⁷

A su vez, la gloria del Padre es su propio Hijo: “y toda su gloria el Padre / en el Hijo poseía” (19-20) y así lo manifiesta el poeta en otros contextos:

⁶³⁶ “Así pues, como el verbo concebido en la mente del autor de una obra de arte tiene que proceder del artífice antes que el artefacto, que se fabrica a semejanza del verbo concebido en su mente, así también el Hijo procede del Padre antes que las criaturas, a las cuales atribuye la filiación, en cuanto participan alguna semejanza con el Hijo...”. Santo Tomás, *op. cit.*, pp. 191-192, 1 q.33 a.4.

⁶³⁷ “Ahora bien, y conforme a lo que hemos dicho, no cabe duda que en Dios Padre y en Dios Hijo se realiza plenamente el concepto de paternidad y filiación porque el Padre y el Hijo tiene una misma naturaleza y una misma gloria.” *Op. cit.*, p. 190, 1q.33 a.3.

Porque, en pedir le mostrase dónde se apacentaba, era pedir le mostrase la esencia del Verbo Divino, su Hijo, porque el Padre no se apacienta en otra cosa que en su único Hijo, pues es la gloria del Padre. (CB 1,5)

En otros textos sanjuanistas se manifiesta esta relación paterno-filial:

Y esto hiciste tú, ¡oh divina mano!, con la liberalidad de tu general gracia para conmigo en el toque con que tocaste del “resplandor de tu gloria y figura de tu sustancia” (Hb 1,3), que es tu Unigénito Hijo. (LA 2,15)

Como amado en el amante,
 uno en otro residía,
 aquese Amor que los une
 en lo mismo convenía.
 Con el uno y con el otro
 en igualdad y valía. I, vv. 21-26

El poeta, después de mostrarnos a un Dios “Principio, sin principio”, introduce en el poema la tercera Persona de la Santísima Trinidad, el Espíritu, que es el Amor, y que procede del Padre y del Hijo. San Juan de la Cruz sigue fielmente el pensamiento tomista:

Dicitur etiam Spiritus Sanctus in Filio quiescer, vel sicut amor amantis quiescit in amato; vel quantum ad humanam naturam Christi, propter id quod in scriptum est, Io. I, 33: “Super quem videris Spiritum descendentem et manentem super eum...”⁶³⁸

⁶³⁸ “Dícese también que el Espíritu Santo reposa en el Hijo como el amor del amante descansa en lo amado o también por la misma naturaleza humana de Cristo, según lo que se dice en el Evangelio: ‘Sobre quien vieras descender el Espíritu y permanecer en Él...’, Santo Tomás, *op. cit.*, p. 254, 1 q.36 a.2.

Ad sextum dicendum quod per hoc quod Spiritus Sanctus perfecti procedit a Patre non solum non superfluum est dicere quod Spiritus Sanctus procedat a Filio, sed omni no necessarium. Quia una virtus est Patris et Filii, et quidquid est a Patre, necesse est esse a Filio.....⁶³⁹

Padre e Hijo son “coprincipios” del Espíritu Santo. A continuación Santo Tomás explica por qué *Amor* es nombre propio del Espíritu Santo:

Respondeo dicendum quod nomen amoris in divinis sumi potest et essentialiter et personaliter. Et secundum quod personaliter sumitur, est proprio nomen Spiritus Sancti; sicut Verbum est proprium nomen Filii.⁶⁴⁰

Ad tertium dicendum quod Spiritus Sanctus dicitur esse nexus Patris et filii in quantum est Amor; quia, cum pater amet unica dilectione se et Filium, et e converso, ut amantis ad amatum. Sed ex hoc ipso quod Pater et Filius se mutuo amant, oportet quod mutuus Amor, qui est Spiritus Sanctus, ab utroque procedat. Secundum igitur originem, Spiritus Sanctus non est medius, sed tertia in Trinitate persona.⁶⁴¹

⁶³⁹ “Aunque el Espíritu Santo procede con toda perfección del Padre, no sólo no es superfluo decir que procede también del Hijo, sino que es del todo necesario, porque uno mismo es el poder del Padre y el del Hijo, y todo lo que viene del Padre, forzosamente ha de venir del Hijo...” *Idem*, pp. 254-255, 1 q.36 a.2, a.3.

⁶⁴⁰ “Respuesta. El nombre de “amor” en Dios puede tomarse esencial o personalmente, y cuando se toma personalmente es nombre propio del Espíritu Santo, como el nombre de Verbo lo es del Hijo”. Santo Tomás, *op. cit.*, p. 265., 1q 37 a.1.

⁶⁴¹ “Se dice que el Espíritu Santo es nexo del Padre con el Hijo, en cuanto es Amor; porque, como el Padre ama con un amor único a sí mismo y al Hijo y a la inversa, en el Espíritu Santo, en cuanto es Amor, se incluye la relación del Padre al Hijo, y viceversa, como relación del amante a la cosa amada; pero con la particularidad de que, por lo mismo que el Padre y el Hijo se aman mutuamente, es preciso que este amor mutuo,

El Amor, por otra parte, elemento activo y nexo de unión entre el Padre y el Hijo, los traba entre sí con un *inefable nudo*, es decir, inexplicable e indecible, amoroso e indisoluble, de manera que poseen una interrelación amorosa que cuanto más unidas, más amor se hacen:

tres personas y un amado
entre todos tres había.
y un amor en todas ellas
un amante los hacía.
Este ser es cada una,
y éste solo las unía
en un inefable nudo
que dezir no se savía;
por lo cual era infinito
el amor que las unía,
porque un solo amor tres tienen,
que su esencia se dezía;
que el amor, cuanto más une,
tanto más amor hacía, I, vv. 27-41

Estos últimos versos son una clara poetización de las palabras de Santo Tomás que acabamos de citar. San Juan de la Cruz vuelve a expresar los mismos conceptos referidos a la relación de las tres Personas en otros contextos:

El cual (Espíritu Santo), a manera de aspirar con aquella su aspiración divina, muy subidamente levanta al alma y la informa para que ella aspire en Dios la misma aspiración de amor que el Padre aspira en el Hijo y el Hijo en el Padre. (CA 38,2)

Y en otro momento explica:

que es el Espíritu Santo, proceda del uno y del otro. Por consiguiente, y por razón de origen, el Espíritu Santo no es cosa intermedia, sino la tercera persona en la Trinidad." *Ibid., op. cit.*, p. 267, 1q. 37 a.

Y así como allí (el Espíritu Santo) es aire del vuelo, esto es, que de la contemplación y sabiduría del Padre y del Hijo procede y es aspirado... (2S 5,5)

San Juan expresa con un símil *Como amado en el amante, / uno en otro residía*, (vv. 21-22), es decir, las tres personas de la Santísima Trinidad se compenetran entre ellos como *amante* y *amado*. Emplea los mismos términos que Santo Tomás “como relación del amante a la cosa amada”, y termina con los versos: *tres personas y un amado/ entre todos tres había* (vv. 27-28). Esta misma acción amorosa también la alcanza el alma cuando logra la unión amorosa perfecta entre Dios Trino y el alma:

Para lo cual es de notar que el Verbo Hijo de Dios, juntamente con el Padre y el Espíritu Santo, esencial y presencialmente está escondido en el íntimo ser del alma. (CB 1,6)

Así pues, San Juan de la Cruz usa los símbolos amorosos *amado* y *amante* como núcleo de su teología trinitaria, así como estos mismos términos reflejan la unión mística entre el alma y Dios.

Otra consecuencia del amor entre las tres Personas es que *amante* y *amado* vive el uno en el otro, tal como se considera la relación entre las personas trinitarias, porque el Padre vive en el Hijo y este en el Padre, a través del Amor, que es el Espíritu Santo. Esta misma relación amorosa se refleja en la unión mística entre el alma y Dios, que transforma a los amantes, de manera que no sólo se produce una semejanza, sino una total identidad entre amante y amado:

Y tal manera de semejanza hace el amor en la transformación de los amados, que se puede decir que cada uno es el otro y que entrambos son uno. (CA 11,6)

Es interesante hacer notar que en el idiolecto sanjuanista *amante* no posee un uso muy frecuente, solo aparece en cuarenta usos, mientras que la presencia de *amado* es habitual, se refleja en quinientos cuarenta y tres ocasiones. En los romances no se refleja *amada*, pues su uso aparece en otros contextos y su referente es el alma. En los romances el místico elige los términos *amante* y *amado*; el primero expresa la parte activa, mientras que *amado* expresa la parte pasiva. Los símbolos sanjuanistas son polisémicos y su significado cambia según el contexto. Así pues, cuando la dicotomía es *amada* / *Amado*, el elemento activo es Dios, y la amada, el alma, es el pasivo.

San Juan expresa la teología trinitaria, la unión amorosa entre la tres Personas, como una proyección de su propia experiencia mística. Bastaría citar algunos textos para verlo con claridad:

en la cual <voluntad> de tal manera se dibuja la figura del Amado y tan conjunta y vivamente se retrata, cuando hay unión de amor, que es verdad decir que el Amado vive en el amante, y el amante en Amado. (CB 12,7)

Véase los versos del romance I: “como amado en el amante / uno en otro residía” (vv. 21-22). También se podría pensar en el proceso contrario: la relación mística entre el alma y Dios es

expresada a través del amor trinitario. Como conclusión sobre este primer romance, valgan las palabras de M.A. Díez:

Fray Juan asume el intento, ya apuntado con santo Tomás, de presentarnos la íntima ‘relación del amante hacia el amado’. Los Tres son felices amando y siendo amados, dentro de su impronta personal. [...] Cada Persona tiene su propia forma de amar y ser amada, como tiene justamente su propia forma de ser personal. [...] Un amor y un amado como Dios-Uno, Tres amores, y Tres amantes-amado, como Dios-Trino.⁶⁴²

ROMANCE II

“DE LA COMUNICACIÓN DE LAS TRES PERSONAS”

En el primer romance San Juan de la Cruz ha reflejado la relación amoroso intratrinitaria. Ahora en este, tal como el título del romance informa, se establece un diálogo entre las tres personas. En los primeros versos el Padre se dirige al Hijo con palabras amorosas, que proceden “de aquel Amor inmenso”, que es el Espíritu. Estas palabras son tan deleitosas que solo las puede entender el Hijo, a quien van dirigidas. Y solo aquellos que más se asemejen a su Hijo, le producen al Padre deleite y satisfacción:

En aquel Amor inmenso
que de los dos procedía
palabras de gran regalo
el Padre al Hijo decía
de tan profundo deleite
que nadie las entendía;
solo el Hijo lo gozaba,
que es a quien pertenecía.

II, vv. 1- 8

⁶⁴² M .A. Díez, art., cit., p. 489.

El *Amor* y el *deleite* es lo que caracterizan este diálogo. *Amor* es el Espíritu Santo. San Juan esta misma idea la expresa en otras ocasiones:

y en pedir le mostrase el lugar donde se recostaba, era pedirle lo mismo, porque el Hijo solo es el deleite del Padre, el cual no se recuesta en otro lugar ni cabe en otra cosa que en su amado Hijo.
(CB 1,5)

En los versos citados, *deleite* aparece como una de las consecuencias más importantes del amor del Padre al Hijo. Y siempre aparecen relacionadas con otros términos sinónimos: *gozo*, *alegría*, *agrado* que el Hijo experimenta en su relación con el Padre. Ahora bien, en el verso “que nadie las entendía”, aparece un matiz distinto: el Padre le transmite un conocimiento secreto que solo al Hijo le está permitido entender. En otros textos de San Juan de la Cruz aparece esta misma idea: “de manera que ya el entendimiento del alma es entendimiento de Dios; y la voluntad es voluntad de Dios; y la memoria, memoria de Dios; y el deleite es deleite de Dios”. (LA 2,30).

pero aquello que se entiende
de esta manera decía:
—Nada me contenta, Hijo,
fuera de tu compañía.
Y si algo me contenta,
en ti mismo lo quería,
el que a ti más se parece,
a mi más satisfacía,” II, vv. 11-16

En estos versos San Juan aporta otra consideración desde el punto de vista bíblico de gran importancia: al Padre sólo le satisface

el Hijo y solo aquel que se asemeje al Hijo, le puede satisfacer. Como añade M. A. Díez: “Jesús es el Amado por excelencia del Padre y sólo en Cristo somos amados de Dios [...]. Jesús dice ‘Nadie va al Padre si no es por mí’ (Juan, 14, 6)”⁶⁴³ Santo Tomás en la *Summa Theologica* cita a San Agustín que define al Verbo, en *De Trinitate: Verbum es notitia cum amore*.⁶⁴⁴

Y el Padre irrumpe en alabanzas hacia su Unigénito Hijo, en el que proyecta todo su amor con palabras llenas de entusiasmo, dulces y afectivas, como de Hijo perfecto que es, pues lo único que le ha agradado desde la eternidad ha sido su Unigénito Hijo:

En ti solo me he agradado,
¡ó vida de vida mía!
eres lumbre de mi lumbre,
eres mi sabiduría;
figura de mi substancia
en quien bien me complazía. II, vv. 17-23

En estos versos las palabras de alabanza son *vida*, *lumbre*, *sabiduría*, *substancia*. Como afirma Díez nos encontramos ante el cenit lírico del romance. El Padre se explaya en alabanzas al Hijo. Así el verso cargado de afectividad del Padre hacía su Hijo ¡*Oh vida de vida mía!*, San Juan lo repetirá en el *Cántico*, canción 38: “Allí me mostrarías / aquello que mi alma pretendía, / y luego me darías / allí, tú, vida mía, / aquello que me diste el otro día”. El verso *eres lumbre de mi lumbre*, es una manera de definir al Hijo, Él es luz (*lumbre* es sinónimo de luz). La luz, pues, es atributo del Hijo de Dios y así

⁶⁴³ M. A. Díez, art., cit., p. 494.

⁶⁴⁴ “Verbo es un conocimiento con amor”. *Apud*, Santo Tomás de Aquino, *op. cit.*, p. 208, 1 q.34 a.1.

aparece en el *Evangelio* de San Juan: “El Verbo era la luz verdadera” (Jn 1, 1-14) y también se manifiesta en el Credo niceno–constantinopolitano: “Dios de Dios, *Luz de Luz*, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado”.

En la obra sanjuanista esta consideración teológica del Credo niceno-constantinopolitano, aparece expresada de manera muy evidente: “En la cual (lumbre) deseaba la clara visión de Dios, porque la lumbre del cielo es el Hijo de Dios, según dice San Juan. (Ap. 21, 23)”. (CB 10,8)

También *lumbre* en la obra sanjuanista se refiere a la luz sobrenatural como fuente de inteligencia: “Allende de que Dios es lumbre sobrenatural de los ojos del alma, sin la cual está en tinieblas...” (CA 10,5. Y también como lumbre sobrenatural que transforma el alma de humana en divina: “Lo cual no es otra cosa sino alumbrarle el entendimiento con la lumbre sobrenatural, de manera que de entendimiento humano se haga divino unido con el divino”. (2N 13, 11).

Es interesante también hacer notar el significado que en el Siglo de Oro la expresión “lumbre de mis ojos” era muy popular y poseía un matiz afectivo.⁶⁴⁵ Hoy día se emplea en expresiones cristalizadas como “querer más que a la lumbre de los ojos” o “ser la

⁶⁴⁵ En el *DA* una de las expresiones que aparecen es *mi vida o vida mía*, “expresión cariñosa con que se habla con alguno, que se quiere mucho”. En el *DRAE* aparece exactamente la misma acepción: “expresión cariñosa dedicada a persona que se quiere mucho”: “¡Mi vida! o ¡vida mía!”. Ambos diccionarios también hacen referencia a la vida después de la muerte o vida eterna.

lumbre de sus ojos”, tal como aparece en el *Quijote*.⁶⁴⁶ San Juan elige un término popular, tan adecuado al estilo del romance, en lugar de utilizar “Luz de Luz”. Es una fórmula, posiblemente inconsciente, para acercar el contenido teológico al habla y al estilo populares.

En cuanto al verso *eres mi sabiduría*, San Juan hace una identificación del Verbo-Hijo con la sabiduría del Padre. El *DA* posee cuatro acepciones de este término y la cuarta la define como: “Sabiduría Eterna Increada: Por antonomasia se apropia al Verbo Divino.” En el *DRAE* la cuarta acepción es una copia exacta del *DA*: “Sabiduría eterna, o increada. El Verbo Divino. Es decir, *sabiduría* se identifica con el Verbo Divino.

En otras obras San Juan expresa este concepto de identificación de la sabiduría divina con el Verbo: “Dios crió todas las cosas... y esto todo haciéndolo por la Sabiduría suya por quien las crió, que es el Verbo, su Unigénito Hijo”. (CA, 5,1). Y en otro contexto “porque el Verbo es altísima sabiduría esencial de Dios”. (CA 35,4)

En cuanto a los versos “figura de mi substancia, / en quien bien me complacía” (vv. 22-23), es otra manera con que el Padre se dirige al Verbo. *Substancia*, en el sentido de *esencia*, es como el *DA* la

⁶⁴⁶ *DECH*: “Procedente del sustantivo latino *lumen- luminis*, “cuerpo que despide luz”, “luz”. “Lumbre” aparece en el *P. del Mío Cid*. En Berceo aparece *lumne*. Desde Juan Ruiz aparece con el significado de “llama” y “fuego”, no sólo por la luz que desprende, sino también por el calor. En los escritores de Siglo de Oro y en el *Quijote* no es muy frecuente. Hoy día se emplea en expresiones cristalizadas como “querer más que a la lumbre de los ojos” o “ser la lumbre de sus ojos”, tal como aparece ya en el *Quijote*. Por otra parte, el título de la obra de Juan de Cazalla, del que parece que san Juan tuvo cierta influencia de su espiritualidad, es *Lumbre del alma*. No sabemos si en algo el título le pudo influir, desde luego de una manera inconsciente.

define: “Term. Philosophico. La entidad, ó essencia, que subsiste, ó existe por sí”. Es voz puramente Latina”. San Juan de la Cruz repite este verso de la Carta a los Hebreos que cita en *Llama*: “me tocaste de ‘resplandor de tu gloria y figura de tu sustancia’ (Hb 1,3) que es tu Unigénito Hijo”. (LB 2,16)

En cuanto al verso “en quien bien me complacía”, es decir, la *complacencia* de Dios en el Hijo, M. A. Díez⁶⁴⁷ cita dos momentos concretos en el *Evangelio* en que Dios manifiesta la complacencia y amor al Hijo: en el Bautismo de Jesús en el Jordán, se oye la voz del Padre: “Tú eres mi Hijo amado, en quien yo me complazco”. (Mc.1, 11); y en la Transfiguración: “Este es mi Hijo amado, escuchadle” (Mc.9, 7). De estos versos sanjuanistas M. Á Díez precisa que

alcanza fray Juan su cenit lírico y su síntesis bíblica más pronunciada. Sobre todo en esa admiración contemplativa “Oh vida de vida mía”. Es evidente el origen dogmático de la expresión “lumbre de mi lumbre” (credo niceno-constantinopolitano: Ds, 125 y 150). Como son resonancias bíblicas los atributos divinos ‘eres mi sabiduría /figura de mi sustancia’, que nos remiten a los lugares más conocidos del corpus paulino: “Al cual hizo Dios Sabiduría de origen divino (I Cor 1, 30; *cf.* Cor 2, 3)”.⁶⁴⁸

Más adelante, el Padre se ofrece a sí mismo y su amor, como recompensa a quien ame a su Hijo:

Al que a ti amare, Hijo,
a mí mismo le daría,

⁶⁴⁷ M. A. Díez, art., cit., p. 494.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, art. cit.p.495.

y el amor que yo en ti tengo
 ese mismo en él pondría,
 en razón de haber amado
 a quien yo tanto quería— II, vv. 24-30

Como hemos mencionado anteriormente, el Amor es el centro de la vida trinitaria y de la experiencia mística. Pero, es más, el Padre afirma taxativamente que solo amará a aquellos que amen al Hijo, es decir, no se puede adquirir el amor del Padre si no es a través de su Hijo. En otras palabras: “Nadie va al Padre, si no es por Mí”. Estos versos pueden considerarse una síntesis del *Evangelio* de San Juan, tal como M.A. Díez afirma:

Las resonancias del cuarto evangelio están a flor de pluma en el poeta: ‘El mismo Padre os ama, porque me habéis amado’ (Jn, 16-17) [...]. ‘yo en ellos y Tú en mí, para que también ellos sean uno en nosotros..., y conozca el mundo que me enviaste y que los amas como me amas a mí..., para que el amor con que me amaste esté en ellos, y yo en ellos’. (Jn 13, 13.26)⁶⁴⁹

Por otra parte, observamos la reiteración de *amar, Amor, haver amado, querer*, de una forma insistente, lo que provoca una intensa emoción afectiva, pero al mismo tiempo se resalta la importancia esencial que posee el acto de amor entre Dio y el alma, entre el Amado y la amada, en la teología mística sanjuanista. Por una parte, el Amor es el centro de la vida trinitaria, el Amor une a las tres personas de la Santísima Trinidad y, por otra, Dios ama al alma hasta transformarla en la propia esencia divina, es un principio

⁶⁴⁹ *Idem*, p. 496.

activo en el acto de amar de Dios: “al que a ti te amare, Hijo, / a mí mismo le daría” (vv. 24-25). Por ello, en su concepción mística, el alma, queda transformarla en la propia esencia divina, a medida que se va perfeccionando.

Concluimos con las palabras del Santo en que Dios manifiesta su amor de tal forma que transforma al alma en la unión mística:

Y así, ama el alma a Dios con voluntad y fuerza del mismo Dios, unida con la misma fuerza de amor con que es amada de Dios; la cual fuerza es en el Espíritu Santo, en el cual está el alma allí transformada. (CB 38,3)

ROMANCE III “DE LA CREACIÓN”

—Una esposa que te ame,
mi Hijo, darte quería,
que por tu valor meresca
tener nuestra compañía,
y comer pan a una mesa
de el mismo que yo comía,
porque conosca los bienes
que en tal Hijo yo tenía,
y se congracie conmigo
de tu gracia y lozanía.

III, vv. 1-10

Esta tercera secuencia del poema titulada “De la creación”, no hace referencia exactamente al acto de la Creación, sino que en esta parte el Padre continúa el diálogo amoroso con el Hijo y le propone el plan salvífico de la Redención. Para ello le propone un compromiso nupcial y le expresa el deseo de darle una *esposa* que sea digna de su amor y de participar de su mismo pan y de su misma

mesa, y así ella podrá experimentar y gozar por sí misma el gran amor que el Padre siente por su Hijo y hacerla así participe también de la *valía* y de los *bienes* del Hijo:

Aparece en primer lugar *esposa* y como explica I. Bengoechea:

Conserva aquí el símbolo nupcial y la terminología que había usado antes para explicar las relaciones intratinitarias, indicándonos que la relación del Hijo será la que en el seno de la Trinidad tienen las Tres Personas entre sí.⁶⁵⁰

En estos versos aparece *esposa* como símbolo clave de los romances y de la obra mística sanjuanista. Más adelante, San Juan explica cuáles son esos *bienes* del Hijo que el Padre aporta como dote, y de momento adelanta dos: *gracia y loçanía*.

Insistimos en que el aspecto más novedoso y original de los romances, es realizar la explicación trinitaria con los símbolos nupciales, simbología que reflejará hasta el momento mismo del Nacimiento. Coincidimos, pues, con la opinión de M. A. Díez, que sintetiza con precisión este hallazgo sanjuanista:

La novedad y no sólo literaria, está representada por la simbólica *nupcial*, que aparece por primera vez y que se servirá de 'leitmotiv' al resto de los Romances. El 'desposorio' del Hijo con la naturaleza humana tiene rango de capitalidad en las intenciones del Padre. [...] La misma creación es contemplada como secuela de un plan

⁶⁵⁰ I. Bengoechea, art. cit., p.197.

concreto del Padre, ‘creador del cielo y de la tierra’ (credo), y presentado como *palacio* de los *esposos*.⁶⁵¹

En la obra sanjuanista *esposa* es un término clave y polisémico, pues a veces se refiere al alma, otras a la humanidad y a la Iglesia: en el libro bíblico del *Cantar de los Cantares* se interpreta al Amado como Dios y la esposa, la Iglesia. En la obra sanjuanista *esposa*, dependiendo del contexto en que aparece, se puede referir a uno de estos tres significados: “Este versillo se entiende harto propiamente de la Iglesia y de Cristo, en el cual la Iglesia, Esposa suya, habla con él, diciendo:...”(CB 30,7); *esposa* también se refiere a al alma: “En esta primera canción el alma, herida ya y enamorada del Verbo Hijo de Dios, su Esposo, deseando unirse con él por clara y esencial visión [«Bg» unión]”(CB 1,2). En los romances, sin embargo, *esposa* se refiere a la humanidad.

Por otra parte, es interesante destacar el significado léxico *esposo/a*. Se observa una sutil evolución desde su significado etimológico *prometido* (*sponsus*) hasta el moderno uso referido a *casado/a*, es decir, que ya se ha realizado la ceremonia del matrimonio. Con este significado ya aparece en Berceo, pero no en el *Cid*.⁶⁵²

⁶⁵¹ M. A. Díez, art. cit., p. 498.

⁶⁵² Cfr. *DECH*, esposo/esposa. Curiosamente Covarrubias solo recoge el significado etimológico: “Los que se han dado palabra de casamiento, o sea, de presente o de futuro”(p. 511). Mientras que el *DA* introduce los dos significados: “El hombre y mujer que se han dado palabra de casamiento, sea de presente o de futuro. El uso tiene introducido llamarse esposo y esposa a los casados” (p. 613.). Y en el *DRAE* en la primera acepción: “persona que ha contraído sponsales”; y la segunda:

En la obra sanjuanista y en los romances el significado de *esposo/a* se utiliza con ambos significados: en su sentido etimológico de persona que ha dado palabra de casamiento, *prometido/a*, es decir, sinónimo de *desposado/a*, en algunos casos, pero en otros, la esposa y el esposo ya han consumado su unión: “Entendiendo también por los pechos de la Esposa ese mismo amor perfecto que le conviene tener para parecer delante del Esposo Cristo, para consumación de tal estado.”(CB 20,2).

M.A. López García en su análisis del léxico conyugal en la obra sanjuanista llega a la misma conclusión y añade una distinción muy clara entre desposorio espiritual y matrimonio espiritual:

En consecuencia, [...] en el uso sanjuanista una misma voz *Esposo/a* designa a los “prometidos o novios” en estado de desposorio espiritual, en concurrencia con los términos *desposado/a*, a la vez que sirve para los “casados o consortes” en estado matrimonial.⁶⁵³

Más adelante aclara la diferencia existente entre *desposorio espiritual* y *matrimonio espiritual*.

El *desposorio* es un estado previo al de *matrimonio espiritual*, se refiere al estado iluminativo, mientras que *el matrimonio espiritual* supone la consumación de la unión mística:

“persona casada”, es decir, sólo aparece con el significado de casado, así como sponsales lo considera sinónimo de matrimonio.

⁶⁵³ M. A. López García, “Léxico nupcial en los escritos de Juan de la Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Junta de Castilla y León Consejería de Cultura, 1993, vol. I, p. 340.

El matrimonio alude al último estado de perfección, meta espiritual y mística que, dice Juan de la Cruz ‘es el más alto estado en que se puede llegar en esta vida’. Es además trasunto y anticipo de la perfección del amor de la vida eterna.⁶⁵⁴

El Padre continúa mostrándonos en estos versos la admiración que siente por su Hijo amado. Si en el romance anterior le había dedicado palabras de alabanza, de afecto y de ternura, en estos versos le manifiesta el deseo de que la esposa pueda *congraciarse*, con el Padre, es decir, comparta la *gracia* y la *loçanía* del Hijo: “y se congracie conmigo / de tu gracia y loçanía” (vv. 9-10).

Gracia es un término de amplio uso en la obra sanjuanista (en doscientas diecinueve ocasiones y en muy diversos contextos), digamos que pertenece al idiolecto sanjuanista. Es, además, un término polisémico. Por una parte, es sinónimo de *gallardía*, *donaire*, *hermosura*. Por otra, es un término teológico, y significa don sobrenatural que Dios concede a algunas almas. Ambos significados aparecen en Covarrubias, en el *DA*, y en el *DRAE*.⁶⁵⁵

⁶⁵⁴ M. A. López García, art. cit., pp. 342 y ss.

⁶⁵⁵ En el *DECH* aparece derivada “del latín *gratia*, procedente de *gratus*. *Gracia*, como hemos visto es un derivado semiculto, que ya aparece en el *Cid* y Berceo. Es de uso frecuente y popular en todas las épocas”. Covarrubias aporta dieciséis acepciones, la última aparece en latín y se refiere al concepto teológico de la gracia. Dice así: “Cerca de los teólogos: *Propièst donum Dei excedens ordinem naturae et sine meritis*. Sancto Thomas¹, 2, q. 112, art. 1...” Para referirse al significado de *donaire* hace mención del adjetivo *gracioso*, “el que tiene buen *donaire* y da contento el mirarle”, (p. 600). El *DA* recoge veinticuatro entradas; las acepciones que más se acomodan al contexto de los romances sanjuanistas es la segunda: “Gallardía, *donaire*, *hermosura* o perfección”, y la entrada undécima está vinculada a una significación teológica: “Tomada teológica y genéricamente es don de Dios sobre toda la actividad y exigencia de nuestra naturaleza, sin méritos ni proporción de parte nuestra y siempre ordenado al logro de la bienaventuranza”, y la décimo-séptima también tiene un significado teológico: “gracia

Pues bien, en el contexto de este romance se puede considerar una dilogía: por una parte, hace referencia a su belleza y donaire, como cualidades físicas del Hijo y, por otra, se refiere a la gracia como don sobrenatural, obtenido por aquellos que han logrado el conocimiento experimental de la persona divina y participan de su bienaventuranza: “Y toda la gracia y donaire de las criaturas, comparada con la gracia de Dios, es suma desgracia y sumo desabrimiento”. (1S 4,4). En otro contexto aparece unido a otras cualidades del Amado: “De lo que del Amado en ti concibes”, es a saber, de la grandeza, hermosura, sabiduría, gracia y virtudes que de él entiendes”. (CB 8,4. Y en la canción 33 del *Cántico*:

No quieras despreciarme,
que si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme,
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste

Gracias, en plural y con el significado de dones especiales sobrenaturales y mercedes, es también muy frecuente en la obra sanjuanista: “allí el rostro del Verbo lleno de gracias que embisten y visten a la reina del alma”. (LA 4,13)

habitual ó santificante; es un don de Dios inherente y permanente en el alma, con lo qual nos constituye justos y santos, gratos hijos adoptivos, y herederos de la gloria y se nos perdonan los pecados: y no se pierde sino por el pecado mortal”. (vol. II, p. 67). En el DRAE aparecen quince acepciones. Si se tiene en cuenta el contexto en que aparece, puede poseer varias acepciones, la primera es “don gratuito de Dios que eleva sobrenaturalmente la criatura racional en orden a la bienaventuranza eterna”. La tercera acepción es “cualidad y conjunto de cualidades que hacen agradable a la persona o cosa que las tiene”. La cuarta está muy relacionada con la anterior: “Cierta donaire y atractivo independiente de la hermosura de las facciones, que se advierte en la fisonomía de algunas personas.

En cuanto a *loçanía*, tal como señala M. A. Díez es un hápax, y, efectivamente, solo está constatada, en este verso. En el *DECH* aparece como derivado “probablemente de ‘loza’ (en latín *lantia*); aparece en castellano ‘lozano’, tan de moda en la Edad Media, como ‘gallardo’ y ‘bizarro’ en los clásicos. El significado de la palabra está relacionado con ‘elegancia’, inseparable del concepto de hermosura y este, a su vez, de vigor y gallardía físicos. ‘Lozanía’ ya aparece documentada en 1059”.

Como se puede observar, todas los términos que el Padre le dedica a su amado Hijo, son familiares y cercanos, son expresiones populares que permanecen todavía, y expresan una intensa afectividad y ternura, una auténtico admiración del Padre hacia el Hijo. Son las expresiones que, en definitiva, el propio San Juan, como alma enamorada, le dirigiría al Verbo, su “amado”.

A todos estos requerimientos el Hijo le responde agradecido y aceptando la voluntad del Padre. De esta manera, a su esposa le entregaría su *claridad* para que ella experimentase que el amor que él posee ha sido gracias al Padre. Y así, amándola entre sus brazos, se abrasaría en el amor del Padre y así exaltaría su deleite eternamente. No son sólo palabras de agradecimiento, sino de entusiasmo esperanzado:

—Mucho lo agradezco, Padre
 —El Hijo le respondía—,
 a la esposa que me dieres
 yo mi claridad daría,
 para que por ella vea
 cuánto mi Padre valía,

y cómo el ser que poseo
de su ser le recibía.
Reclinarla he yo en mi brazo,
y en tu amor se abrasaría,
y con tu eterno deleite
tu bondad sublimaría. III, vv. 11-22

En estos versos se destaca las expresiones de alabanza que el Hijo dedica al Padre, como previamente el Padre le dirigió a Él y a su vez el Hijo acepta amorosamente la voluntad del Padre, haciendo partícipe a la esposa del amor paternal. Así aparecen término como *claridad, abrasar, deleite...*

En cuanto a *claridad*, deducimos de los versos sanjuanistas, que el Hijo transmite a su esposa una de las cualidades del Padre, que es su luz y resplandor y el Hijo la posee también por ser de la misma sustancia que el Padre. Aunque podemos comprobar que no es término que San Juan proyecte frecuentemente en su obra, de hecho sólo aparece en seis ocasiones, sin embargo, posee un contenido teológico y místico de gran importancia como podemos comprobar:

Según dice san Juan (Ap 21,23), diciendo: ‘La ciudad celestial no tiene necesidad de sol ni de luna que luzcan en ella, porque la claridad de Dios la alumbró, y la lucerna de ella es el Cordero’. (CB 39,5)

Es decir, existe una interacción, una identificación entre la claridad del Padre y la *lucerna* que es el Hijo, el Cordero. En otro momento cita el evangelio de San Juan: Y vuelve a repetir esta idea:

Y así lo pidió al Padre por el mismo san Juan (17,24), diciendo: ‘Padre, quiero que los que me has dado, que donde yo estoy,

también ellos estén conmigo, para que vean la claridad que me diste’.
(CB 10,8)

Los cuatro últimos versos de este romance finalizan con expresiones y términos que tienen que ver con los sentimientos amorosos que se dispensarán entre los futuros esposos: “reclinarla he yo en mi braço”, *abrasar*, *deleite*, *eterno deleite* y *sublimaría*. “Reclinarla he yo en mi braço” posee una clara significación afectiva, “abrazar”; sin embargo, San Juan en este caso, utiliza una perífrasis llena de ternura, que es más sutil y delicada.

Relacionado con esta expresión aparece a continuación *abrasar*. Su significado es “quemar”. Sin embargo, en este contexto posee el significado relacionado con una pasión amorosa como es *la llama*, que es otro símbolo de clave de la mística sanjuanista, para expresar su experiencia amorosa en unión mística con el Amado. Con este significado no aparece en Covarrubias remite a *brasa* y en la segunda acepción añade: “De brasa se dijo *abrasar* que es lo mismo que *quemar*”.⁶⁵⁶ En el *DA*, la explicación de *abrasar* es más amplia y precisa. Posee cinco entradas y la cuarta es *abrasarse*: “Además del sentido recto, por translación, vale enardecerse, tomar con fervor y eficacia alguna cosa, encenderse y enfervorizarse: como abrasarse en amor de Dios, abrasarse en ira en codicia, y otras pasiones del ánimo”.⁶⁵⁷ La primera parte define el concepto que San Juan refleja en estos versos y en otros contextos de sus obras: *encenderse y*

⁶⁵⁶ S. de Covarrubias, *op. cit.*, p. 204.

⁶⁵⁷ *DA*, vol. I, p. 18.

enfervorizarse, abrasarse en amor de Dios. En el *DRAE* aparece la primera acepción “reducir a brasas, quemar”. Además, aparecen nueve acepciones más; la séptima es: “Agitar o consumir a alguien una pasión, especialmente el amor”. Como vemos en el *DRAE*, no se menciona el aspecto espiritual que posee este término en el contexto de las obras religiosas y que se recoge el *DA*.

Abrasarse, a pesar de ser un término relacionada con *llama*, no es de uso muy frecuente en la obra sanjuanista, aparece en quince ocasiones: “Inflaman éstas (heridas de amor) tanto la voluntad en afición, que se está el alma abrasando en fuego y llama de amor” (CB 1,17). En otro momento, se relaciona con *centella* en lugar de *llama* como: “Las emisiones o efectos de la centella... son más encendidos que los de la embriaguez, porque a veces esta divina centella deja al alma abrasándose y quemándose en amor”. (CB 25,8).

De nuevo San Juan vuelve a emplear *deleite*, reflejada ya en el romance II, “Palabras de gran regalo / el Padre al Hijo decía, / de tan profundo deleite / que nadie las entendía.”(vv. 5-6); y vuelve a repetirla en el verso 21 del romance III, “y con tu eterno deleite”, para definir el gozo, la alegría de sentir el Amor, Todas ellas aluden a esa *felicidad infinita*, que el Hijo vive con el Padre eternamente y que transmitirían a la esposa. Las citas en otras obras suyas serían innumerables:

Y en pedir le mostrase el lugar donde se recostaba, era pedirle lo mismo, porque el Hijo solo es el deleite del Padre, el cual no se

recuesta en otro lugar ni cabe en otra cosa que en su amado Hijo.
(CB 1,5)

Este romance concluye con el término *sublimar*, que es un hápax en la obra sanjuanista. En Covarrubias sólo aparece “ensalzar”⁶⁵⁸, mientras que en *DA* aparecen cuatro entradas, la primera es “engrandecer, enaltecer, exaltar ó poner en altura”.⁶⁵⁹ En el *DRAE* la primera acepción copia literalmente la significación de *DA*: “engrandecer, exaltar, ensalzar o poner a la altura”. Este término es antónimo de *vituperar*, otro hápax en la obra de San Juan, que aparecerá en el romance IV “de manera que nadie la vituperaría”.

X. Pikaza sintetiza el concepto teológico de este romance como la donación amorosa del Padre y del Hijo hacia la humanidad:

El amor de Dios se entiende aquí en forma de donación personal, esto es, de regalo y de despojo de sí mismo, el Padre sale de sí, se ‘vacía’ y entrega para que surja el Hijo. Por su parte, el Hijo sale igualmente de sí, y se entrega al Padre. [...] Siguiendo la lógica trinitaria, Jesús, Hijo de Dios, se ha vaciado de su divinidad para entregarla así a los hombres, compartiendo con ellos un amor en ‘comunión’, es decir de ‘matrimonio’.⁶⁶⁰

Estos tres primeros romances configuran el dogma de la Santísima Trinidad, del origen y de la interrelación amorosa de las Tres Personas. A pesar de los términos teológicos que aparecen,

⁶⁵⁸ S. de Covarrubias, *op. cit.*, p. 903.

⁶⁵⁹ *DA*, vol. III, p. 169.

⁶⁶⁰ X. Pikaza, art. cit., pp. 264-265.

predomina el aspecto lírico— amoroso de la expresión, la delicadeza del diálogo paterno—filial, los elementos poéticos, llenos de afectividad, sin embargo es la parte más doctrinal del poema.

Comparando estos tres primeros romances, con el romance de Alonso de Bonilla,⁶⁶¹ “De la unidad y Trinidad de Dios”, compuesto de cuatrocientos cincuenta y cuatro versos, la diferencia entre ambos poemas es abismal. El romance de Bonilla es de carácter exclusivamente doctrinal, de una ejecución lírica perfecta, pero es un tratado de teología en versos, no exentos de belleza conceptista. El tema trinitario se adecua al estilo conceptista con precisión léxica, se puede afirmar que es más culto y conceptista que el popular romance sanjuanista, tal como se puede observar en estos versos seleccionados:

Este es misterio de triunfo	159
porque vence, triunfa y lleva	
cautivas en la ignorancia	
todas las inteligencias.	
Es un misterio de luz,	
y tan de luz que es tinieblas,	
pues la luz inaccesible	
es noche á la vista nuestra.	
hay tres personas divinas,	
que son una misma esencia,	
distintas en relaciones,	
puesto que no son diversas. [...]	
La primera destas tres	192
es Paternidad inmensa,	
filiación es la segunda,	

⁶⁶¹ Nació en Baeza en 1570 y muere en 1642. Es escritor manierista y, junto a Alonso de Ledesma, iniciaron el conceptismo barroco. Su obra es fundamentalmente religiosa, pues su vida estuvo muy ligada a las cofradías baezanas. Destacamos su *Nuevo jardín de flores divinas* (1617).

y Espiración la tercera.
 En aquestas tres incluyen
 dos procesiones eternas,
 una la del Verbo Eterno,
 substancia que no fué hecha.
 Esta es por generación;
 mas la segunda que resta
 por la Espiración divina,
 que en Dios espíritu reina.[...] 343
 De todo es principio el Padre,
 mas cuanto al Hijo que encierra,
 no es principio por creación,
 sino origen por esencia. [...] 362
 que como los dos supuestos
 son infinitos, es fuerza
 que al Padre el consubstancial
 tanta semejanza tenga.
 No precede el Padre al Hijo,
 ni hay razón por que preceda,
 que entre la luz y alumbrar
 no hay tiempo que se entremeta.
 El Padre amó su retrato
 porque no es imagen muerta,
 sino aquella misma vida
 de su potestad suprema. [...] ⁶⁶²

3.3.2. La Creación

ROMANCE IV, “PROSIGUE”

—Hágase, pues—dixo el Padre—,
 que tu amor lo merecía.
 y en este dicho que dixo
 el mundo criado había
 Palacio para la esposa,
 hecho en gran sabiduría,
 el cual en dos aposentos,
 alto y bajo, dividía.
 El bajo de diferencias

⁶⁶² J. de Sancha, *Romancero y cancioneros...*, Alonso de Bonilla, “De la unidad y Trinidad de Dios”, n° 204, pp. 70-75. El poema completo aparece en el Apéndice II.

infinitas componía;
 mas el alto hermoſeaba
 de admirable pedrería.
 Porque conoſca la eſpoſa
 el Eſpoſo que tenía,
 en el alto colocaba
 la angélica jerárquía,
 Pero la natura humana
 En el baxo la ponía,
 por ſer, en ſu compoſtura
 algo de menor valía.

IV, vv. 1-20

Es el momento de la Creación. Esta se inicia a través de la palabra del Génesis *Fiat: Hágase, pues, — dixo el Padre—*, (v.1) y *el mundo criado había*. (v.4). También esta palabra será posteriormente importante para la historia de la Salvación, en la respuesta que una doncella humilde de Nazaret dará como afirmación al anuncio del ángel: *Fiat: “Hágase según tu palabra”*.

Hágase es la palabra del Antiguo Testamento con mayor poder creativo, es la palabra con que Dios Padre crea el universo, todo lo que es hermoso perfecto y armonioso, y el símbolo que lo representa es un *palacio*⁶⁶³ *hecho con gran sabiduría*, es un regalo para que la esposa quede deslumbrada ante la omnipotencia del Padre. El

⁶⁶³ Esta concepción del Cosmos como *palacio* procede del libro de N. Cousin, S. J. (1583-1651), muy difundido en España: *Corte divina o palacio celestial. Primero y segundo tomo—que son diez y once de la Corte Santa ...*, traducido por E. de Agular y Zúñiga, Madrid, J. de Fernández de Buendía, 1675. Su estructura, como en el presente romance, es bipartita: bajo o terrestre / alto o celestial. *Apud* C. Cuevas, (ed.) *Poesías. Llama de amor viva. San Juan de la Cruz*, Madrid, Taurus, 1993, nota 69, p.140. J. Chevalier y A. Gheerbranta aportan también otros aspectos significativos de los que resumimos los relacionados con el concepto de palacio, que se refleja en los romances: “morada del soberano, el refugio de las riquezas, el lugar de los secretos, poder, fortuna, ciencia. Simboliza todo lo que escapa al común de los mortales. [...] El palacio aparece a la vez como producto y fuente de armonía, armonía material, individual y social. A este respecto es el centro del universo”. En *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, pp. 795-796.

palacio está dividido en dos partes o *aposentos*: uno alto, engalanado de joyas y riquezas, *pedrería admirable*, donde se encuentra la *ángelica jerarquía*,⁶⁶⁴ y otro aposento, en la parte inferior, formado por elementos muy diversos, *de infinitas diferencias*, en el cual el Padre sitúa a los seres humanos por ser su naturaleza más imperfecta, *de menor valía*. De manera que el término aposento posee un valor simbólico: un aposento se refiere al cielo y otro a la tierra. Todo lo elevado es trascendente y perfecto, lo bajo imperfecto e inferior. M. Norbert Ubarri considera que, efectivamente, el mundo en el poema está concebido desde una perspectiva bíblica y ptolemaica, pero también platónica, puesto que se concibe el cosmos jerárquicamente, lo superior está en lo alto lo inferior en lo bajo, y entre ambos mundos la jerarquía angélica. Este concepto tendrá una enorme influencia en San Pablo y San Agustín. Por otra parte, el neoplatonismo cristiano concibe el movimiento espiritual desde una dinámica ascensional del hombre hacia Dios, pero igualmente descensional de Dios hacia el hombre.⁶⁶⁵

En la obra sanjuanista el uso del símbolo del *palacio* es muy poco frecuente y se usa como símil con el significado usual que posee: como residencia destinada a los reyes o a grandes personajes. Pero también es el lugar de encuentro de los enamorados donde se celebran sus bodas: “Y el amor... como en la tal alma está en viva

⁶⁶⁴ *Ángelica jerarquía* es el título de una de las obras del Pseudo Dionisio, como ya señalamos en capítulos anteriores

⁶⁶⁵ Cfr. M. Norbert Ubarri, *Las categorías de espacio y tiempo en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2002, pp. 112-113, notas 7 y 8.

llama, esté... ejercitando jocunda y festivalmente las artes y juegos del amor como en el palacio del amor y de sus bodas”. (LB 1,8).

Por otra parte, *pedrería* es un hápax. En este contexto *pedrería*⁶⁶⁶, en realidad, no se refiere a un regalo entre los desposados, sino que el poeta quiere expresar que la riqueza, el esplendor es una característica de reyes y poderosos, así el Padre, con el *apósito alto* hermoñado de *pedrería*, muestra a la esposa la grandiosidad y poder que su Hijo posee. Pero todo lo creado, como afirma I. Bengoechea, *palacio para la esposa*, los *apósitos* es:

el marco donde se puede realizar el encuentro. Poética reinterpretación del segundo espíritu del *Génesis*, en el que Dios prepara el mundo como morada, jardín donde colocar al hombre. Las obras de san Juan de la Cruz no se pueden comprender sino se tiene este principio en cuenta: todo lo creado por Dios y también las obras de los hombres, “las criaturas”, están al servicio amoroso entre el Esposo Cristo y su esposa.⁶⁶⁷

Y aunque el ser y los lugares
de esta suerte los partía,
pero todos son un cuerpo
de la esposa que decía;
que el amor de un mesmo Esposo
una esposa los hacía.
Los de arriba poseían
a el Esposo en alegría;
los de abaxo en esperança
de fee que les infundía,

⁶⁶⁶. En Covarrubias su significación es “la junta de piedras preciosas”, p. 810. En el *DA* es conjunto de piedras preciosas: como son diamantes, esmeraldas, rubíes, etc.” Vol. III, p. 183. Y el *DRAE* copia casi textualmente el significado anterior: “conjunto de piedras preciosas, como diamantes, esmeraldas, rubíes, etc.”

⁶⁶⁷ I. Bengoechea, art. cit., pp. 198-199.

diziéndoles que algún tiempo
 Él los engrandeçería,
 y que aquella su baxeza
 Él se la levantaría,
 de manera que ninguno
 ya la vituperaría. IV, vv. 21-36

En estos versos el poeta añade que, a pesar de las diferencias entre ambos mundos como explica I. Bengoechea, todos pertenecen al mismo cuerpo, porque todos poseen una vocación común llamados a “participar del amor que gozan las Personas divinas al interior de la vida trinitaria”:⁶⁶⁸ pero todos son un cuerpo/de la esposa que dezía. Los de *arriba* se deleitan en el Esposo, porque poseen la posibilidad de contemplar al Padre y al Hijo eternamente, y los de *abajo* vivían con la fe y esperanza de que en algún momento el Esposo descendería y su inicial “bajeza” quedaría sublimada con su presencia y amor. De esta forma, la esposa, la humanidad que vive en esperanza y fe, esperando al Salvador, sería engrandecida y elevada a un rango superior, *sublimada*, cuando el Esposo llegara y aliviara todos sus males: “de manera que ninguno / ya la vituperaría”⁶⁶⁹. Es, en definitiva, la promesa de la Redención.

Así pues, en el proyecto del Padre, para la redención, para engrandecer y sublimar a la humanidad: la esposa, el Esposo tendría que participar de la misma naturaleza de ella, es decir tendría que participar de la naturaleza humana, *porque en todo semejante / Él a ellos*

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁶⁶⁹ Términoopuesto de *sublimar*, con el significado que aparece en el *DA*, “decir mal de alguna cosa, notandola de viciosa, ú indigna, vol. III, p. 506; en el *DRAE* “criticar a una persona con dureza, reprenderla o censurarla.

se haría, pues como más adelante afirmará el poeta: en los amores perfectos/esta ley se requería/que se haga semejante/el amante a quien quería (VII, vv.15-18).

por que en todo semejante
 él a ellos se haría,
 y se vendría con ellos,
 y con ellos moraría;
 y que Dios sería hombre,
 y que el hombre Dios sería,
 y trataría con ellos,
 comería y bebería;
 y que con ellos continuo
 él mismo se quedaría
 hasta que se consumase
 este siglo que corría, IV, vv. 37-48

En estos versos se refleja el tema teológico del misterio de la Encarnación. Por una parte, el hombre participará de los bienes divinos y elevará su naturaleza y logrará participar de la naturaleza divina: “y el hombre Dios sería” y por otra, “Dios sería hombre”, es decir, se refleja con suma sencillez la humanidad del Esposo, del Verbo-Hijo, que participará de las experiencias de la vida, con las alegrías y los padecimientos de los hombres: “trataría con ellos y con ellos comería y bebería”. Tendrá una relación de amistad, de fraternidad; estará con ellos juntos, hasta el fin de los tiempos, hasta que se “consumase/este siglo que corría”, es decir, hasta la Parusía, la segunda venida del Salvador, el devenimiento glorioso del Hijo, al final de los tiempos. J. Ratzinger explica cómo la Encarnación transforma a la humanidad de una manera definitiva: “Jesús asume

en sí la humanidad entera, toda la historia de la humanidad, y le da un nuevo rumbo, decisivo, hacia un nuevo modo de ser persona”.⁶⁷⁰

El Esposo que aquí nos refleja San Juan, es el Amado, que veremos en *Cántico espiritual*: Ese Esposo será el ser excepcional, con dotes extraordinarias, que solo con mirar lo creado lo transforma, lo deja vestido de hermosura. Pero el Esposo de este romance es un ser que participa de la cotidianidad de los seres humanos y que en muchos momentos manifestará la omnipotencia como Dios, para proclamar la grandeza del Padre, que lo ha enviado.

Continúa la narración con los proyectos del Padre, con los preparativos de la boda:

quando se gozaran juntos
 en eterna melodía,
 porque él era la cabeça
 de la esposa que tenía,
 a la qual todos los miembros
 de los justos juntaría,
 que son cuerpo de la esposa
 a la cual él tomaría
 en sus braços tiernamente,
 y allí su amor la daría;
 y que assí juntos en uno
 al Padre la llevaría,
 donde de el mesmo deleite
 que Dios goza, gozaría;
 que, como el Padre y el Hijo
 y el que dellos procedía,
 el uno vive en el otro,
 assí la esposa sería,
 que, dentro de Dios absorta,
 vida de Dios viviría.” IV, vv.49-68

⁶⁷⁰ J. Ratzinger, *La infancia de Jesús*, Barcelona, Planeta, 2012, p. 18.

Cuando el Hijo hubiera descendido por segunda vez en la Parusía, entonces el gozo y el deleite del Amor entre los esposos, sería eterno: “quando se gozarán juntos / en eterna melodía”.

Y a continuación se expone en estos versos la teoría del Cuerpo Místico de la Iglesia, que había anunciado previamente en los versos anteriores, a través de la cual están todos los miembros unidos por medio del Amor del Padre y cuya cabeza es el Esposo, el Verbo y los miembros sería el resto de la humanidad. Esta parte narrativa del romance hace alusión a aspectos teológicos de gran transcendencia, pues resume en pocas palabras la unión amorosa entre Dios Trino y la humanidad. Todo lo creado en los dos aposentos: el alto y el baxo y este, a pesar de su “bajeza”, entraría a formar parte del Cuerpo místico. M. A. Díez añade que San Juan

enriquece el símbolo nupcial con este recurso de la alegoría paulina del “Cuerpo Místico” (Cabeza y miembros), como otra forma de iluminar la unión indisoluble entre ambos esposos [...]. El símbolo del ‘cuerpo vivo’ posee gran realismo y dinamicidad nupciales.⁶⁷¹

Y, efectivamente, este aspecto teológico de unión mística entre todos sus miembros a través del Amor divino, queda reflejado con expresiones de ternura amorosa: “que son cuerpo de la esposa / a la qual Él tomaría / en sus braços tiernamente, / y allí su amor le daría.” Estos versos hacen eco de otros verso del poeta: “El cuello reclinado/ sobre los dulces braços del amado” (Cántico, lira 28); “y allí le prometí de ser su esposa” (Cántico, lira 18).

⁶⁷¹ M. A. Díez, art. cit., p. 515.

El término amor aparece en la obra sanjuanista en cuatrocientas ochenta ocasiones, por lo que es el núcleo y esencia de toda la teoría mística sanjuanista. De ahí las expresiones amorosas que rezuma toda su poética. El amor es centro de su teología mística y es a través del amor, cuya personificación la representa el Espíritu Santo, como están esencialmente unidas las tres Personas de la Santísima Trinidad. Por consiguiente, el acto de amar es de una importancia transcendental en la teología cristiana. Pero, por otra parte, Dios ama al alma hasta transformarla en la propia esencia divina, Dios es el principio activo en el acto de amar: “El uno vive en el otro, / así la esposa sería, / que, dentro de Dios absorta, / vida de Dios viviría”. En otro contexto expresa San Juan:

Por tanto, amar Dios al alma es meterla en cierta manera en sí mismo, igualándola consigo, y así, ama al alma en sí consigo con el mismo amor que él se ama. CB 32,6

Ese abrazo⁶⁷² de unión amorosa entre los esposos, los haría uno y sería medio, a su vez, para participar en el Amor eterno del Padre. El abrazo posee un significado espiritual y místico muy concreto en la obra sanjuanista. M. A. López en su análisis del léxico

⁶⁷² En Covarrubias la acepción es “recoger entre los brazos”, p. 7; en el *DA* aparecen cinco entradas la última con el verbo en forma pronominal *abrazarse* posee un matiz semántico afectivo: “Darse un abrazo en señal de amor y de amistad”, vol. I, p. 19. En el *DRAE* la primera acepción es “ceñir con los brazos” y la segunda “estrechar entre los brazos en señal de cariño”. Es interesante hacer notar que, a pesar de ser un término con un sentido místico muy profundo, no es muy frecuente en la obra sanjuanista: entre *brazo/s* y sus derivados *abrazar* y *abrazo* el total es de cien usos. Sin embargo, en los romances está muy presente: aparece en seis ocasiones. Con lo cual refleja la ternura amorosa que todo el poema refleja.

nupcial lo corrobora: “La unión y juntura del beso y abrazo espirituales participa de características afines. Ambos ‘igualan’, ‘transforman’ en Dios y hacen al alma partícipe de la sabiduría y amor divinos.”⁶⁷³. Con este sentido aparece en otros textos: “con el cual el esposo ordinariamente siente el alma tener un estrecho abrazo espiritual que verdaderamente es abrazo, por medio del cual abrazo vive el alma vida de Dios”. (CB 22,6)

Más adelante, de nuevo San Juan vuelve a manifestar que la unión amorosa es “el mismo deleite / que Dios goza gozaría”. En este romance, todo lo que concierne a la relación conyugal entre el Hijo-Esposo con la esposa, se expresa con una intensa expresión afectiva: deleite, gozo, agradar que se van repitiendo como un *leitmotiv* a lo largo de las secuencias del poema. Es, en definitiva, el mismo símbolo conyugal con que San Juan de la Cruz expresa la unión mística del amado y la amada, el alma, a lo largo de toda su obra y así lo expresa en otros contextos: “...y la segunda es contar las propiedades del dicho estado, de las cuales el alma goza ya en él, como son: reposar a su sabor y tener el cuello reclinado sobre los dulces brazos del Amado”. (CB 22,2)

De hecho, *gozar* y *deleite* son unos de los términos que más usa San Juan a lo largo de toda su obra doctrinal y lírica, como se había reflejado en el romance II: “y con eterno deleite / tu bondad

⁶⁷³ M. A. López García, art.. cit., p. 348.

sublimaría”. El término *deleite*,⁶⁷⁴ tal como aparece en los textos sanjuanistas, posee una doble significación: por una parte, refleja un significado espiritual, como placer y gozo del espíritu. Pero por otra, sugiere un regocijo y placer sensual: “que la parece estar en un lecho de variedad de suaves flores que con su toque deleitan y que con su olor recrean”. (CA 15,2)

Por otra parte, *gozar* también es un término relativamente frecuente en otros textos de San Juan, de hecho aparece en doscientas ochenta y cuatro ocasiones.⁶⁷⁵ Esta misma experiencia de gozo amoroso entre la Esposa, el alma y el Amado, Dios, se describe en otros textos de *Cántico* y la *Llama*: “Y así, es tanto más el deleite y el gozar del alma y del espíritu, porque es Dios el obrero de todo, sin que el alma haga de suyo nada”. (LB 1,9). M. A. Díez, comentando estos versos explica que

las nupcias definitivas serán realidad plena sólo cuando Cristo presente a la esposa al Padre en gloria [...]. ‘Entonces también el Hijo se someterá a Aquel que ha sometido a él todas las cosas, para

⁶⁷⁴ En Covarrubias el significado “deleitoso” y “deleitante” como “toda cosa que da contento” y “deleites”: “en plural, siempre se toma esta palabra en mala parte y vale regalos y vicios perniciosos”; “deleitarse” holgarse entretenerse, regocijarse”, p. 403. Su significado en el *DA* es: “delicia, placer, recreo, gusto especial, contento. Lat. *Voluptas. Delectamentum*, vol. I, p.58. En el *DRAE* se define con una primera acepción como “placer del ánimo” y en una segunda como “placer sensual”.

⁶⁷⁵ En el *DA* aparecen seis entradas, como pronominal *gozarse*: “vale tener gusto, complacencia y alegría de alguna cosa. Del latín, *Complacere, Gaudere*”. La entrada tercera es “gozar de Dios”: “significa lo mismo que haber muerto, y logrado la Bienaventuranza vol. II, pp. 65-66. En el *DRAE* entre las cinco acepciones que aparecen, ninguna está relacionada con un significado religioso; la cuarta hace mención a lo sensual el significado de “sentir placer, experimentar suaves y gratas emociones”.

Dios sea todo en todo'. (1Cor 15, 24-28). En esta apoteosis feliz terminará la historia de amor.⁶⁷⁶

Y a continuación añade que “una cascada de sinónimos” venía preparando esta apoteosis feliz: felicidad infinita, gran regalo, profundo deleite, gozo... San Juan en estos versos finales nos transmite cómo el Hijo vive en el Padre, y de esta manera, la esposa participará también de la vida y de la divinidad del Padre: “El uno vive en el otro, / y así la Esposa sería, / que dentro de Dios absorba, / vida de Dios vivirá.” (vv. 65-68). Es decir, Dios ama al alma hasta transformarla en la propia esencia divina, es un principio activo en el acto de amar, como así podemos verlo en *Cántico*: Por tanto, amar Dios al alma es meterla en cierta manera en sí mismo, igualándola consigo, y así, ama al alma en sí consigo con el mismo amor que él se ama. (CB 32,6)

Por otra parte, vida se refiere a la vida del Padre, a la vida eterna en plenitud ante la presencia de Dios, adelantada en esta tierra en los momentos excepcionales de unión místico-amorosa. Y así lo expresa San Juan:

Lo cual se hará perfectamente en el cielo en divina vida en todos los que merecieren verse en Dios; porque, transformados en Dios, vivirán vida de Dios y no vida suya, aunque sí vida suya, porque la vida de Dios será vida suya. (CB 12,8)

M.A. Díez interpreta estas palabras de San Juan afirmando que

⁶⁷⁶ M. A. Díez, *op. cit.*, pp.516-517.

Fray Juan salta hasta el Principio de la Vida eterna, hasta la Palabra y el Espíritu de Vida [...]. Todo arranca y vuelve a adentrarse en la vida íntima de Dios Trino. El autor de los romances ha intentado aproximarse a la Realidad suprema en que ‘cada cual de la Personas vive anudada por el mismo Amor. [...] Absorción de vida en Dios es una forma más de expresar la deificación del hombre por gracia y amor. [...] Fray Juan utiliza ese término ‘absorta’ en clara dependencia del léxico paulino [...]: ‘absorbeatur’: Aquí podría traducirse positivamente por lo que él explica como ‘transformación del alma en Dios: ‘endiosamiento’ y levantamiento de la mente en Dios, en que queda el alma como robada y embebida en amor, toda hecha Dios’. (CB, 26, 14)⁶⁷⁷

ROMANCE V “PROSIGUE”

Con esta buena esperanza
que de arriba les venía
el tedio de sus trabajos
más leve se les hacía; V, vv. I-4

En este romance se cambia el escenario. El diálogo entre Padre e Hijo queda interrumpido, hasta que se reinicie en el romance VII. Ahora la escena se desarrolla en el aposento baxo, donde aparece, la humanidad esperanzada: “Con esta buena esperanza / que de arriba les venía”. Hasta este momento esperan con fe la promesa recibida.

pero la esperanza larga
y el deseo que crecía
de gozarse con su Esposo,
contino les afligía;
por lo cual con oraciones,
con suspiros y agonía,
con lágrimas y gemidos

⁶⁷⁷*Idem.*, pp. 517-518.

le rogavan noche y día,
que ya se determinase
a les dar su compañía.

V, vv. 5-14

Se refleja en primer lugar las oraciones que los hombres dirigen a Dios pidiéndole la llegada del Mesías. Pero su esperanza se hace larga y se transforma en desesperanza e impaciencia ante la venida del Esposo. Es el pueblo de judío aún perteneciente al *Antiguo Testamento* el que se lamenta de la ausencia del Mesías. M. A. Díez aclara cómo los tiempos de Dios son eternos, no se corresponden con la temporalidad terrena y ello produce siempre una contradicción entre esperanza / desesperanza, entre día / noche... Así pues, en el “apósito inferior” la humanidad, la esposa, aparece como una parte de la Creación, pero aún incompleta, inacabada e imperfecta. Necesita, pues, que la promesa del Padre se cumpla con la presencia y el amor del Esposo, para lograr la plenitud de vida verdadera: “y el deseo que crecía / de gozarse con su Esposo / contino les afligía; (vv. 6, 7, 8). San Juan relata el sufrimiento que le produce a la humanidad la ausencia del Esposo. Los términos que lo reflejan son *afligía; suspiros, agonía, lágrimas, gemidos, llantos* y la impaciencia se refleja en el verso “le rogavan noche y día;” (v.12), y con las exclamaciones e interjecciones:

Unos dezían: “¡Ó, si fuese
en mi tiempo el alegría!”
Otros: “¡Acaba, Señor,
al que has de enbiar, enbía!”
Otros: “Ó, si ya rompíes
esos cielos, y vería
con mis ojos que baxases,
y mi llanto cesaría!”

V, vv. 15-22

El término el “Alegría” se refiere al Mesías y M. A. Díez cree que no es baladí que este término el copista lo escribiera con mayúsculas y lo relaciona con el romance *Super Flumina Babilonis*: “cantaré yo la alegría / que en Sion se me quedaba,” (vv. 37-38) y con textos de *Antiguo Testamento*, por ejemplo Jeremías. “Será para mí un nombre evocador de alegría (Jer 33,9)⁶⁷⁸

En esta segunda parte, se reflejan las oraciones y súplicas que manifiestan la impaciencia por medio de vehementes exclamaciones y oraciones exhortativas: Otros: “¡Acaba, Señor, / al que has de enbjar, enbía” (vv. 17-18); y expresiones desiderativas: Otros: “¡Ó, si ya rompíes / esos cielos, y vería / con mis ojos que baxases/ y mi llanto cesaría (vv. 19-22). Estas palabras, como señala, M. A. Díez “se las apropia fray Juan y las vocea cuando aparecen en el breviario: ¡Ah si rompíes esos cielos y descendieras”⁶⁷⁹ Recogen textos bíblicos del *Antiguo Testamento*, sobre todo de los *Salmos* y *Jeremías*, relacionados con la llegada del Mesías: “Alzo mi voz gritando, alzo mi voz a Dios para que me oiga” (Salmo 76). Y como añade M. A. Díez:

Y así hacen juglar y Pueblo [...]: oración de esperanza ‘porfiada’, “Señor, escucha mis súplicas; presta oído a mi grito: no te hagas sordo a mis lágrimas (S 38, 13), etc. Así revivía el adviento de Israel fray Juan en al carcelilla de Toledo.⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ *Apud* M. A. Díez, art. cit., p. 522-523.

⁶⁷⁹ *Breviarium*, Antif. del *Benedictus*, 2ª feria de la 3ª semana de Adviento. *Apud* M. A. Díez, art. cit., p. 524, nota 16.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p.522.

San Juan comprendería el dolor y el sufrimiento del pueblo de Israel, al sentir él mismo abandono y soledad en aquella “carcelilla de Toledo” y ansiaría vivir la presencia amorosa del Esposo. Esta actitud de espera anhelante evoca los versos del *Cántico espiritual*: “¿A dónde te escondiste, / amado, y me dexaste con gemido?”. La expresión del deseo de verlo “con mis ojos” (v. 21) proyecta la necesidad de amar no por un acto de fe, sino de percibir al Esposo con todos los sentidos, como diría también San Juan en la canción 11 del *Cántico*:

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.

La humanidad, representada en el pueblo de Israel, continúa su lamento y sus súplicas:

“¡Regad nubes de lo alto,
que la tierra lo pedía,
y ábrase la tierra
que espinas nos producía,
y produzga aquella flor
con que ella florecería!”
Otros dezían: “¡Ó dichoso
el que en tal tiempo sería
que merezca ver a Dios
con los ojos que tenía,
y tratarle con sus manos
y andar en su compañía
y gozar de los misterios
que entonces ordenaría”. V, vv. 23-36

En estos versos se refleja un deseo acuciante ante la ausencia del Esposo y el anhelo de tener a Dios presente: “que merezca ver a

Dios / con los ojos que tenía” (vv. 31-32). Y, como consecuencia, sería *dichoso* el que lo perciba con sus propios ojos, el que lo toque y lo trate y goce de su compañía, y de todos sus misterios. Díez considera que estos versos están dedicados a los creyentes bienaventurados

que lleguen a conocer y gustar de la presencia del Amado: ‘¡Dichosos vuestros ojos porque ven, y vuestros oídos porque oyen! Os aseguro que muchos profetas y justos desearon ver lo que vosotros veis y no vieron...’ (Mt 13, 16-17). [...]Y se canta la dicha de quienes con una actitud de ‘fe en esperanza’ como la del padre Abrahán, llegarán a contemplar la ‘gloria de Dios en el rostro de Cristo’. (II Cor 4, 5-6). Y así pregonar ‘lo que existía desde el Principio..., lo que hemos visto con nuestros ojos y tocaron nuestras manos’. (I Jn 1, 1-2).⁶⁸¹

Más adelante, se vuelven a repetir las exclamaciones de impaciencia: “Regad nubes de lo alto” (v. 23), para que la tierra “produzca aquella flor / con que ella florecería” (vv. 27-28) frente a las *espinas* que ahora produce. Por primera vez aparece un símbolo de la naturaleza en un poema en que la ausencia de esta es notable. Así las *espinas* connotan el dolor y el sufrimiento y la soledad del hombre, mientras que esa agua que viene de lo alto, podría ser el Espíritu, el Amor auténtico que lo transformaría todo en belleza, es decir, en amor y felicidad plenos. Finalmente, gozarán de esos misterios que el Esposo podría mostrarles. Coincidimos con Díez, en interpretar los misterios como los milagros que el Esposo podría

⁶⁸¹ M. A. Díez, art. cit., pp. 525-526.

realizar para manifestar la gloria y omnipotencia del Padre. O bien referidos a los grandes misterios de la fe entre ellos el de la Trinidad y la Encarnación. O tal vez, otros misterios que sólo muy pocos, los elegidos tendría el privilegio de conocer e interpretar.

ROMANCE VI “PROSIGUE”

En aquestos y otros ruegos
 gran tiempo pasado había;
 pero en los postreros años
 el fervor mucho crecía,
 quando el viejo Simeón
 en deseos se encendía,
 rogando a Dios que quisiesse
 dexalle ver este día.
 Y assí, el Espiritu Sancto
 al buen viejo respondía
 que le dava su palabra
 que la muerte no vería
 hasta que la vida viesse
 que de arriba decendía
 y que él en sus mismas mano
 al mismo Dios tomaría,
 y le tendría en sus braços,
 y consigo abraçaría. VI, vv. 1-18

Toda la humanidad afligida por la espera del Mesías se concreta en esta secuencia del romance en una sola figura del *Antiguo Testamento*, en uno de los personajes bíblicos que más rogó a Dios para presenciar la llegada del Mesías, el anciano Simeón, que aparece en el evangelio según San Lucas (Lc.2, 25-32): “Había en Jerusalén un hombre llamado Simeón; este era hombre justo y piadoso, y esperaba la consolación de Israel; y estaba en él el

Espíritu Santo”.⁶⁸² En él se va a realizar toda la esperanza del pueblo de Israel y de la humanidad anhelante de una nueva vida, de la auténtica Vida, sólo posible de alcanzar a través del Esposo. En esta secuencia se narra el momento en que el Espíritu Santo le promete, “le dava su palabra” que no moriría sin antes haber tenido en sus brazos al mismo Dios. De alguna forma, esta figura bíblica simboliza un punto de encuentro entre el pueblo de Dios del *Antiguo Testamento* y el hombre nuevo, que será transformado con la presencia del Hijo.

Así pues, el anciano Simeón, hombre de fe y esperanza, “en deseo se encendía”, (v.6): *se encendía*, es decir, su oración se hacía cada vez más intensa y apasionada. San Juan expresa con la antítesis *muerte / vida*, dos conceptos de naturaleza distinta. Su *muerte* no llegaría hasta “que la vida viesse / que de arriba descendía.” (vv. 18-19). *Vida* en este caso no tiene el mismo significado biológico que el término *muerte*, como final de la existencia mortal, sino que se refiere a la Vida por antonomasia, que es el Hijo, el Mesías: “Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida. Nadie va al Padre si no es través de Mí.” El término *vida*⁶⁸³ en los textos sanjuanistas tiene un significado

⁶⁸² *Apud* M: A. Díez, art. cit., p. 529.

⁶⁸³ En cuanto a *vida*, en el *DA* es un término polisémico y algunos de sus acepciones coinciden con los usos sanjuanistas. Encontramos catorce acepciones y treinta y unas expresiones. Seleccionamos aquellas que se adecuan al contexto de la obra sanjuanista: “el acto de vivir, la permanencia del alma y del cuerpo”; otra acepción es “el espacio o tiempo que se vive, desde el nacimiento hasta la muerte”. También aparecen las expresiones de *vida bienaventurada*, *mejor vida o vida eterna*; otra expresión es *vida espiritual*, “el modo de vivir regulado a los ejercicios de perfección y aprovechamiento en el espíritu”. En el *DRAE* aparecen veintiséis acepciones y cincuenta tres significaciones en sentido figurado y en expresiones hechas. De todas

muy claro, San Juan siempre hace referencia al Hijo, o a la auténtica vida eterna. De hecho, este término es de un uso muy frecuente, aparece en seiscientos ochenta ocasiones. Y es claramente polisémico, dependiendo del contexto en que aparece, pues, además, de hacer referencia a la auténtica Vida, que es Cristo y a la vida eterna, también se refiere a la vida natural, es decir, el espacio de tiempo que transcurre desde el nacimiento hasta la muerte. En el texto siguiente lo vemos claramente: “Teniendo el alma sus operaciones en Dios, por la unión que tiene con Dios, vive vida de Dios y así se ha trocado su muerte en vida, que es su vida animal [«Bs» natural] en vida espiritual”. (LB 2,34)

Se podría afirmar que de los textos sanjuanistas se desprende un concepto de vida que está relacionado con un bien espiritual y sobrenatural, que transforma a la persona, haciéndola partícipe de la naturaleza divina y así alcanzar la vida auténtica: la vida espiritual y la vida eterna. Esto solo se alcanza cuando la Esposa es amada por el Hijo, de tal manera que deja de ser ella misma para convertirse en el ser amado, en el Hijo-Esposo: “que, dentro de Dios absorba / vida de Dios viviría” (IV, vv. 67-68), como ya comentamos en el romance IV.

Continuando con los versos siguientes de este romance, San Juan expresa, de nuevo con intensa ternura, el momento del

ellas seleccionamos las que se adecuan al contexto de la obra sanjuanista y que repiten casi textualmente las que hemos citado del *DA*. Así la duodécima del *DRAE* es “estado del alma después de la muerte”; la vigésima segunda, “vista y posesión de Dios en el cielo, *mejor vida, vida eterna*”; la vigésima sexta: “vida espiritual: Modo de vivir arreglado a los ejercicios de perfección y aprovechamiento del espíritu”.

encuentro entre Simeón y el Hijo, lo tomaría en sus brazos y lo abrazaría: “Con sus mismas manos / al mismo Dios tomaría / y le tendría en sus brazos, / y consigo abrazaría”. Como precisa M.A. Díez, San Juan

se fija tan sólo en el núcleo de la escena, constituido por un abrazo de ternura que la muerte temporal próxima da a la Vida ‘que de arriba descendía’. No sólo el Esposo tomará en sus brazos a la esposa, [...] también esta será capaz de responder con ternura al consorcio entre Dios y los hombres. Y el Encarnado se dejará acunar por los brazos temblorosos del ‘buen viejo’, como intercambio anticipado de que no todo en la ‘natura humana’ estaba corrompido. ‘El anciano llevaba al Niño, pero el Niño llevaba al anciano’.⁶⁸⁴

Esta breve escena nos evoca el comentario de muchos hermanos de su orden que describen una escena en que San Juan, en el tiempo litúrgico de Navidad, cogía entre sus brazos una imagen del Niño Dios y danzaba con ella, para manifestar su exultante alegría y amoroso agradecimiento, ante el misterio del nacimiento del Hijo de Dios.

3.3.3. Encarnación y Nacimiento

ROMANCE VII: “PROSIGUE LA ENCARNACIÓN”

Nos encontramos ante una secuencia del romance de una enorme densidad y profundidad teológica y por ello nos preguntamos cómo en tan escasos versos, San Juan ha logrado

⁶⁸⁴ Cfr. *Breviarium*, Antífona del Magnificat, Vísperas de la Presentación. *Apud*, M. A. Díez, art. cit., p. 530.

reflejar el plan divino de la Redención de la humanidad por medio de la Encarnación del Verbo, a través del Amor. San Juan, al mismo tiempo, proyecta la teoría platónica del amor, como unión entre semejantes. Iremos, pues, desglosando verso a verso, para desentrañar cómo San Juan va expresando todo ello de una forma tan profunda y tan poética al mismo tiempo.

En este romance se concreta el momento en que Dios Padre decide liberar a la esposa del *duro yugo de la ley de Moisés*. Y en un diálogo entre el Padre y el Hijo, el Padre manifiesta el deseo de que Este tome esposa, pues ya ha llegado el momento la liberación de la humanidad, “la plenitud de los tiempos”, pero el esposo debe semejarse a ella, ya que en los amores perfectos se requiere esta condición. Y el Hijo acepta su voluntad, incluso hasta dar su propia vida para salvarla. San Juan refleja en este romance tres partes claramente dispuestas: los primeros seis versos en los que el narrador presenta el momento en que el Padre considera que es el tiempo adecuado para la liberación de la humanidad.

Ya que el tiempo era llegado
 en que hacerse convenía
 el rescate de la esposa
 que en duro yugo servía,
 debajo de aquella ley
 que Moisés dado le había
 el Padre con amor tierno
 de esta manera decía: VII, vv. 1-8

Como explica M. A. Díez, estos primeros versos son una poetización de una de las epístola de San Pablo a los Gálatas: “Al llegar la plenitud de los tiempos, envió Dios a su Hijo nacido de

mujer, nacido bajo la ley, para rescatar a los que estaban bajo la ley y para que recibiéramos filiación adoptiva” (Gal 4, 4-5)⁶⁸⁵. Según la voluntad del Padre, es este el tiempo más importante para el plan salvífico de la humanidad, junto el de la Parusía. Desde este momento el destino de la humanidad cambiará radicalmente. Es la liberación, el *rescate* de la esposa del *yugo*, no sólo de la ley mosaica, sino de todo lo mortal y terreno, y elevarla a la vida divina. Así la esposa logrará la plenitud, la felicidad plena, a través de *amor tierno* del Padre. Y como indica M. A. Díez, ese *amor tierno* debería ser escrito con mayúscula, ya que se refiere al Espíritu, ya que la obra salvífica es trinitaria desde la perspectiva sanjuanista:

—Ya ves, Hijo, que a tu esposa
a tu imagen hecho había,
y en lo que a ti se parece
contigo bien convenía;
pero diffiere en la carne
que en tu simple ser no había.
En los amores perfectos
esta ley se requería,
que se haga semejante
el amante a quien quería;
que la mayor semejança
más deleite contenía; VII, vv. 9-20

En este segundo momento, San Juan expone la teoría platónica del amor y por esto es interesante resaltar las palabras del Padre en que explica cómo la esposa estaba hecha a su semejanza: “Ya ves, Hijo, que a tu esposa / a tu imagen hecho había,” (vv. 9-10), sin embargo, el Padre concluye que ella difería en la carne (v. 13) y “en

⁶⁸⁵ *Apud*, M. A. Díez, art. cit., p. 532.

los amores perfectos / esta ley se requería: / que se haga semejante / el amante a quien quería; / que la mayor semejanza / más deleite contenía” (vv. 15-20). San Juan parte de la base de que ya hay una semejanza entre la humanidad, la esposa, y el Hijo. Quizá se refiera a que en espíritu ya existía semejanza, porque, al ser creado el hombre, Dios exhaló su espíritu sobre él. Es decir, San Juan parte de la base de que en espíritu el hombre es semejante al Hijo y lo manifiesta en algún otro momento de su obra: “Porque esto es estar transformada en las tres Personas [«Sg» potencias] en potencia y sabiduría y amor, y en esto es semejante el alma a Dios, y para que pudiese venir a esto ‘la crió a su imagen y semejanza’ (Gn 1,26)”. (CB 39,49).

Pero el Hijo no es semejante en la carne, en cuanto que la humanidad, la esposa, vive bajo el *yugo*, no solo de la ley de Moisés, sino condicionada y limitada por su naturaleza terrena y mortal, y todo ello conlleva, *fatigas* y *trabajos*. El Hijo, al hacerse semejante a la esposa, tendrá que soportar sobre Él, todas sus sufrimientos y padecimientos e incluso sufrir una muerte (en la cruz). Lo importante en este proyecto salvífico es elevar a la humanidad, a la esposa al plano divino. Y así M. A. Díez lo interpreta:

El Padre recuerda a su Hijo Unigénito la *conveniencia* de que asuma en su Encarnación todo el compuesto humano: alma y cuerpo. Así vendrá a ser también él, no sólo ‘simple ser’ divino, sino verdaderamente ‘Verbo encarnado’ [...]. Aúpa en el ‘anonadamiento’

humano a la esposa hasta categoría divina, para que también ella pueda ser exaltada y adorada por toda la creación ⁶⁸⁶

J. Ratzinger recoge las reflexiones de San Irineo: “¿Cómo el ser humano se acercará a Dios, si Dios no se ha acercado al hombre?”.⁶⁸⁷ También Santo Tomás observaba la necesidad de la Encarnación para crear una profunda relación ente Dios y la humanidad: “para que la amistad fuera más estrecha entre el hombre y Dios, fue necesario al ser humano que Dios se hiciera hombre”.⁶⁸⁸

Ahora bien, la esposa debe responder también a ese proyecto y para que, verdaderamente, ella llegue a la plenitud debe “divinizarse”, debe hacerse semejante al Esposo. San Juan lo referirá en los momentos en que el alma ha tenido ocasión de experimentar la gracia divina de unión y de transformación y de este modo se ha producido la semejanza: “Lo cual hecho, se junta el alma con el Amado en una unión de sencillez y pureza y amor y semejanza”. (2S 1, 2). Y en otro momento afirmará: “Unión y transformación... sólo cuando viene a haber semejanza de amor”. (2S 5,3)

En los versos siguientes versos, es el tercer momento de esta secuencia narrativa, es la actitud amorosa del Hijo ante los proyectos del Padre, y responde con total entrega al proyecto divino.

—Mi voluntad es la tuya
—el Hijo le respondía—
y la gloria que yo te tengo
es tu voluntad ser mía;

⁶⁸⁶ *Idem*, p. 536.

⁶⁸⁷ J. Ratzinger, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁸⁸ *Apud* M.A. Díez, art. cit., p. 537.

y a mí me conviene, Padre,
 lo que tu alteza dezía,
 porque por esta manera
 tu bondad más se vería;
 veráse tu gran potencia,
 justicia y sabiduría.
 Irélo a dezir al mundo,
 y noticia les daría
 de tu belleza y dulçura
 y de tu soberanía.
 Iré a buscar a mi esposa,
 y sobre mí tomaría
 sus fatigas y trabajos
 que en tanto padescía;
 y porque ella vida tenga,
 yo por ella moriría,
 y sacándola de el lago,
 a ti te la bolvería.

VII, vv. 25-46

A los planes amorosos del Padre, el Hijo responde que su gloria está, precisamente, en cumplir su voluntad, porque esta será la manifestación de que el mundo pueda conocer y experimentar su *gloria*, su *bondad*, su *poder*, su *justicia* y su *sabiduría*, es decir, los atributos de Dios Padre y, además, la esposa experimentará y compartirá su *belleza* y *dulçura*. Pero amando a su esposa, cargará también con todas sus fatigas y trabajos e, incluso, él dará su propia vida para salvarla y sacarla del *lago*.

El primer atributo divino que nombra San Juan es *gloría*. Es otro término polisémico, en cuanto que contiene varios significados dependiendo del contexto en que aparece. Por una parte, y en este contexto, se refiere a un atributo del Padre, cuyo significado teológico es “majestad, esplendor y magnificencia”, tal como se

define en la sexta acepción que aparece en el *DRAE*.⁶⁸⁹ Como atributo del Padre así lo explica J. Ratzinger:

La ‘gloria de Dios’ no es algo que los hombres puedan suscitar [...], la ‘gloria’ de Dios ya existe, Dios es glorioso y esto ya es un motivo de alegría: existe la verdad, existe el bien, existe la belleza. Estas realidades existen —en Dios—de modo indestructible.⁶⁹⁰

Al mismo tiempo, la gloria del Hijo es cumplir la voluntad del Padre. Por otra parte, la gloria de Dios, además, se manifiesta en el Verbo, su Unigénito Hijo, como aparece en otros textos sanjuanistas: “Y esto hiciste tú, ¡oh divina mano!, con la liberalidad de tu general gracia para conmigo en el toque con que tocaste del “resplandor de tu gloria y figura de tu sustancia” (Hb 1,3), que es tu Unigénito Hijo” (LA 2,15). “Lo que aquí dice el alma que le daría luego, es la gloria esencial, que consiste en ver el ser de Dios”. (CB 38,5).

⁶⁸⁹. *Gloria*, en el *DA* posee ocho acepciones y tres expresiones hechas, la segunda es una definición desde el punto de vista teológico: “Theológicamente tomada es lo mismo que la bienaventuranza que gozan los ángeles y almas santas en el Cielo, que consiste en ver a Dios, amarle y gozarle, poseyendo todo bien, y excluyendo todo mal. Y ella se dice Gloria esencialde todos los bienaventurados.” (vol. II, después de fe de erratas, p. 53); el *DRAE* coincide con la acepción del del *DA*. Su primera acepción es: “Teol. En la doctrina cristiana, vista y posesión de Dios en el cielo”. La segunda se refiere al “lugar de los bienaventurados”; en Covarrubias las acepciones que tiene esta palabra es “*gloria* en la Santa Escritura, podrás ver en la *Silva alegoriarum* y otros autores, en la forma que comúnmente usamos de este término” y la segunda acepción se refiere a “la bienaventuranza, y decimos del defunto: ‘Téngalo Dios en su gloria’. Por descanso y gozo, como es gloria estar en la soledad y quietud con los religiosos, o es gloria oír los divinos oficios con tanta música y solemnidad. Darle a uno gloria, darle loor.”(pp. 591-592).

⁶⁹⁰ J. Ratzinger, *op. cit.*, p. 81.

Otro atributo de Dios Padre es la *bondad*.⁶⁹¹ En la obra sanjuanista no es un término muy frecuente, sin embargo, es uno de los atributos que define por antonomasia a Dios Padre, su bondad infinita. Para Santo Tomás la bondad es un atributo divino compartida por las tres Personas de la Santísima Trinidad:

sicut Pater per suam bonitatem producit personam divina ita est Spiritus Sanctus. Sed una et eadem bonitas Patris est et Spiritus Sancti. Neque etiam est distinctio nisi per relationes personarum. Unde bonitas convenit Spiritui Sancto quasi habita ab alio: Patri autem, sicut a quo communicatur alteri.⁶⁹²

San Juan, por su parte, considera que la bondad de Dios está por encima de todo lo creado por Él: “Y toda la bondad de las criaturas del mundo, comparada con la infinita bondad de Dios, se puede llamar malicia”. (1S 4,4). Las siguientes palabras de la *Llana* resumen todos los atributos que posee el Padre y que el alma en unión mística ha podido experimentar:

Y así, gusta el alma aquí de todas las cosas de Dios, comunicándosele fortaleza, sabiduría y amor, hermosura y gracia y bondad, etc... porque siendo la aspiración llena de bien y gloria, la

⁶⁹¹ *Bondad* en el *DA* posee cinco acepciones y dos expresiones hechas; la tercera acepción la define con precisión teológica: “Por antonomasia la Misericordia, la beneficencia: y esencialmente solo la es la de Dios, como independiente e infinita, por contener en sí en grado superior y excelente todas las perfecciones que se hallan en las criaturas, participadas de la suya, por lo cual se llama Suma”. (vol. I, p. 645). En Covarrubias no encontramos *bondad*, sino el adjetivo *bueno*.

⁶⁹² “Pero la bondad del Padre y la del Espíritu Santo, son una misma, ya que en Dios no hay distinción, si no es por las relaciones personales, y por tanto la bondad conviene al Espíritu Santo como recibida de otro, , mientras que al Padre le conviene como principio del cual se comunica a otro”. Santo Tomás, *op.*, *cit.*, t. II-III, 1q.30 a.2, p. 128.

llenó de bondad y gloria el Espíritu Santo, en que la enamoró de sí sobre toda lengua y sentido en profundos de Dios. (LA 4,7)

El Hijo sigue enumerando otros atributos de Dios Padre: “Veráse tu gran potencia, /justicia y sabiduría”, (vv. 33-34). San Juan añade a potencia⁶⁹³ el adjetivo *gran* con el cual intensifica y pondera la significación que de por sí posee. En la concepción mística sanjuanista aparece este atributo divino en numerosas ocasiones, pues demuestra todo la omnipotencia del Padre: “Y dice que pasó, porque las criaturas son como un rastro del paso de Dios, por el cual se rastrea su grandeza, potencia y sabiduría y otras virtudes divinas”. (CA 5,3). Y en otro momento afirma: “Porque esto es estar transformada en las tres Personas [«Sg» potencias] en potencia y sabiduría y amor, y en esto es semejante el alma a Dios, y para que pudiese venir a esto “la crió a su imagen y semejanza” (Gn 1,26)”. (CB 39,4)

M. A. Díez al explicar su *gran potencia*, afirma que ya Dios Padre, no solo la mostró a través de todo lo creado, sino a través del misterio de la Encarnación, a través de los milagros del Hijo y añade:

la que lleva al mismo Cristo a dar y retomar la propia vida temporal (‘Este mandato recibí del Padre’: Jn 10, 18) y la que hace que el hombre alcance una salvación para sí mismo, inviable sin el poder de

⁶⁹³ *Potencia*, posee doce acepciones en el *DA*, su segunda acepción: “Se toma también por la autoridad, facultad ù poder, que uno tiene para ejecutar, mandar y disponer de alguna cosa”. (vol. III, p. 341) En el *DRAE* la primera acepción de las once que aparecen es “la capacidad para ejecutar una cosa o producir un efecto”.

Dios (Mc 10, 17: ‘todas las cosas son posibles para Dios’). Una potencia que tendrá el Hijo como ‘propia’, ‘ya que el Padre ha puesto todo en mis manos’ (Jn 3, 35).⁶⁹⁴

El siguiente atributo del Padre es la *justicia*,⁶⁹⁵ pero como afirma M.A. Díez, se trata de una justicia “que es salvífica, antes que vindicadora”.⁶⁹⁶ De estas palabras se desprende que, si en el *Antiguo Testamento* el concepto de la justicia divina estaba relacionado con el sentido de dar a cada uno lo que se merece según sus obras, es decir, el concepto de justicia distributiva, en el *Nuevo Testamento*, el Amor del Padre transmitido a la humanidad, la esposa, a través de su Hijo, transforma la *justicia* en *misericordia*. San Juan así la define en algunos de sus textos: “misterios de la sabiduría de Dios que hay... en las conveniencias de justicia y misericordia de Dios sobre la salud del género humano en manifestación de sus juicios” (CB 37,3). Y en otro texto:

En lo cual se ve que Moisés los más atributos y virtudes que allí conoció en Dios fueron los de la omnipotencia, señorío, deidad, misericordia, justicia, verdad y rectitud de Dios, que fue altísimo conocimiento de Dios. (LB 3,4)

⁶⁹⁴ M. A. Díez, art. cit., pp. 539-540.

⁶⁹⁵ *Justicia* en el *DRAE* poseedieciséis acepciones la segunda es: “Teol. Atributo de Dios por el cual ordena todas las cosas en número, peso o medida. Ordinariamente se entiende por la divina disposición con que castiga o premia según merece cada uno”. El *DA* posee catorce significados. El primero es el siguiente: “f.f. Virtud que consiste en dar a cada uno lo que le pertenece. Es una de las cuatro Cardinales. La segunda acepción: de Dios, se entiende las mas veces por la divina disposición con que castiga las culpas y delitos de los hombres. Lat, *Divina Iustitia*. (vol II, pp. 335-336)

⁶⁹⁶ M. A. Díez, art. cit.,p. 540.

*La sabiduría*⁶⁹⁷ es otro de los atributos divinos y es uno de los más reflejados en su obra (trescientas ocasiones). En los romances aparece identificado con la esencia del Hijo: “eres mi sabiduría” (II, v) Y como afirma Díez: “Jesús revela en su Persona y en sus hechos que es la misma Sabiduría (I Cor 1,30)”.⁶⁹⁸

En la obra sanjuanista aparece diferentes conceptos de *sabiduría*: desde la sabiduría mística: “porque la sabiduría mística (la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma” (CA, Prol, 2). Hasta la sabiduría divina que comparada con la humana, esta es pura estulticia: “Y toda la sabiduría del mundo y habilidad humana, comparada con la sabiduría infinita de Dios, es pura y suma ignorancia” (1S 4,4). Y, finalmente, en otros textos, identifica al Hijo con la sabiduría, tal como aparece en los romances:

Las subidas cavernas son los subidos y altos misterios y profundos en sabiduría de Dios que hay en Cristo sobre la unión hipostática de la naturaleza humana con el Verbo divino. (CA 36,2.)

Y en otro momento afirma: “pon solos los ojos en él (en mi Hijo), y hallarás ocultísimos misterios y sabiduría y maravillas de Dios, que están encerradas en él” (2S 22,6).

⁶⁹⁷ *Sabiduría* en el *DA* posee cuatro acepciones, la primera es “Conocimiento intelectual de las cosas”, y la cuarta es: “Sabiduría Eterna Increada” : por antonomasia se apropia al Verbo Divino. Lat. *Aeterna Sapientia*.(vol. III, t. VI, p.4). Esta acepción coincide con la tercera del *DRAE*: “Noticia, conocimiento. Eterna o increada: El Verbo Divino.”

⁶⁹⁸ M. A. Díez., art. cit., p. 540.

En cuanto a *belleza*, frente al término hermosura, que en la obra sanjuanista es muy frecuente, pues aparece en doscientas ocasiones, *belleza*, sin embargo, como cualidad del Padre, solo se refleja en seis momentos de su obra y no se usa ni en *Noche* ni en *Cántico A*. Así en *Subida* aparece en dos momentos, una en *Cántico B*, otra en *Llama B* y también en una ocasión en *O. Menores*. Parece ser que *hermosura* era un término mucho más frecuente y popular en la época.⁶⁹⁹ El contexto en donde aparece *belleza* en otras obras sanjuanistas es el siguiente: “Por el donaire de este soto, que también pide al Esposo el alma aquí para entonces, pide la gracia y sabiduría y la belleza que de Dios tiene”. (CB 39,11). Y en la *Llama*:

aunque esta comparación harto impropia es, porque acá no sólo parecen moverse, sino que también descubren todas las bellezas de su ser, virtud y hermosura y gracias, y la raíz de su duración y vida. (LA 4,5)

En los romances la *dulzura* de Dios Padre, aparece junto con otras cualidades como *belleza* y *soberanía*. La cualidad de *dulzura*⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ *Belleza*, de hecho, según el *DECH* no aparece *belleza* ni en el *Cid* ni en Berceo. Tampoco aparece en S. de Covarrubias, sino el sinónimo *hermosura*. Uno de las acepciones que aparecen está relacionada con el contexto en que San Juan de la Cruz la emplea: “Si los ánimos de los que miran cosas hermosas fueran puros en buscar a Dios, cuanto más hermosas fuesen tanto más claro espejo les serían de la hermosura de Dios”, (p. 629). El *DA* posee tres acepciones una de ellas es la siguiente: “Se suele también tomar por cosa excelente, bien executada, y que tiene en sí grande primor y perfección”. (vol. I, p. 549). En el *DRAE* aparecen dos acepciones la primera: “Propiedad de las cosas que nos hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en la obras literarias y artísticas”

⁷⁰⁰ En el *DA* aparece tres acepciones, la tercera es: “Translaticamente vale lo mismo que suavidad y deléite”, (vol II, p. 350). En el *DRAE* aparecen cuatro acepciones muy semejantes entre sí; la primera es “calidad de dulce”; la segunda: “fig. suavidad, deleite”; la tercera: “fig. afabilidad, bondad, docilidad”. Y la cuarta: “palabra

junto a *amor tierno* y *deleite*, están relacionadas con la expresiones con que el Padre ama a su Hijo. En los romances el amor y la ternura es una constante de la relación que el Padre refleja en el Hijo. Por otra parte, la experiencia mística sanjuanista muestra cómo el alma que está en unión con el Padre, participa de la dulzura de Dios:

lo cual es ilustrándole el entendimiento divinamente en la sabiduría del Hijo, y deleitándole la voluntad en el Espíritu Santo, y absorbiéndola el Padre poderosa y fuertemente en el abrazo abisal de su dulzura. (LB 1,15)

Y en otro contexto afirma: “porque ya Dios es la fortaleza y dulzura del alma, en que está guarecida y amparada de todos los males y saboreada en todos los bienes”. (CB 22,8)

La *soberanía* es otra de los atributos del Padre que el Hijo le mostrará a su esposa, para que conozca la omnipotencia y suma perfección del Padre. Es la única vez que aparece este término en la obra sanjuanista. En el *DA* la primera acepción se corresponde con el concepto teológico que San Juan refleja en el romance: “Alteza, y poderío sobre todos” (vol. III, p. 124) Esta acepción coincide con la tercera que aparece en el *DRAE*: “Alteza o excelencia no superada en cualquier orden inmaterial.”⁷⁰¹

Estos versos reflejan profundos conceptos teológicos. M.A. Díez los comenta revelando su admiración:

cariñosa, placentera”. Todas ellas nos parecen que se adecuan al sentido que san Juan proyecta en los romances y en el resto de su obra. Covarrubias relaciona este término con *dulzor*, con lo cual posee una acepción sensorial exclusivamente

⁷⁰¹ Es necesario aclarar que *soberanía* en ambos diccionarios también posee una acepción negativa como es “orgullo, soberbia y altivez”.

Hay que leer despacio esos tres atributos siguientes del Padre: belleza, dulzura y soberanía. [...] A pocos teólogos se les ocurriría un discurso sobre la belleza del Padre. Sólo quien va por caminos de contemplación estética, cristológica y cósmica, puede acentuar la plasticidad del ‘Padre tierno, inmenso de misericordias’ que diversos artistas quisieron plasmar en esas imágenes triformes de las divinas Personas. Bastaría recordar la imponente figura del Padre que el Greco nos dejó en su lienzo del ‘Entierro del Conde de Orgaz...’⁷⁰²

Como afirma San Juan:

Toda la hermosura de las criaturas, comparada con la infinita hermosura de Dios, es suma fealdad, y así, no puede ser capaz de la infinita gracia de Dios y belleza, porque lo desgraciado grandemente dista de lo que infinitamente es gracioso. Y toda la sabiduría del mundo y habilidad humana, comparada con la sabiduría infinita de Dios, es pura y suma ignorancia. (1S 4,4)

Los últimos versos del romance VII reflejan el deseo del Hijo de salvar a la esposa, de liberarla de todos sus sufrimientos, e incluso para que ella tenga vida, el moriría por ella, la sacaría del *lago*, y se la devolvería al Padre, llena de felicidad infinita:

Iré a buscar a mi esposa,
y sobre mí tomaría
sus fatigas y trabajos
que en tanto padecía;
y por que ella vida tenga,
yo por ella moriría,
y sacándola de el lago,
a ti te la bolvería.

VII, vv. 39-46

⁷⁰² M. A. Díez, art. cit., p. 540.

En estos versos el Hijo acepta plenamente y con todas las consecuencias el plan salvífico del Padre. Llevaría a la esposa a vivir la auténtica vida, la vida del Padre, la vida eterna, como ya manifestó y explicamos en el romance IV: “que; dentro de Dios absorta, / vida de Dios vivirá” (vv. 67-68). El Hijo explica cómo estaría dispuesto a morir, para que la Esposa adquiriera la auténtica vida, es decir, la vida de Dios, la vida plena y eterna. En otros textos de San Juan se pone de relieve este mismo concepto: “Según aquello de San Pablo (Act 17,28), que dice: ‘En él vivimos, y nos movemos, y somos’, que es decir: en Dios tenemos nuestra vida y nuestro movimiento y nuestro ser” (CB 8,3)

Por otra parte, la liberaría del *lago*,⁷⁰³ es decir, de la muerte, no sólo natural, sino de la muerte del espíritu. Y así lo manifiesta San Juan en otro contexto: “Teniendo el alma sus operaciones en Dios, por la unión que tiene con Dios, vive vida de Dios y así se ha trocado su muerte en vida, que es su vida animal [«Bs» natural] en vida espiritual.” (LB 2,34)

El Hijo trata de llevar a cabo los planes del Padre, con actitud, no obediente sino amorosa, dispuesto a entregar su propia vida, para lograr un desenlace feliz para la esposa. Esta actitud del Hijo queda testificada a través del *Nuevo Testamento*, como señala M.A. Díez:

⁷⁰³ *Lago* es una referencia a los textos bíblicos Gen. 40, 15; Sal. 7; S 16; S. 27, 1, etc., así como la antífona del Ofertorio de la Misa de Difuntos. Para los exégetas, ese lago significa el infierno. Vid. Juan de Soto, *Exposición parafrástica del Salterio de David* (1612), Madrid, J. Ibarra, MDCCLXXIX, p. 22. *Apud* C. Cuevas, *San Juan de la Cruz. Poesías...*, p. 145, nota 75.

Para eso ‘ha venido el Hijo del hombre...para dar su vida en rescate por todos’ (Mt 20,28), a fin de que el creyente tenga ‘vida eterna’ (Jn 3, 15,36) y ‘pase’ pascualmente de la muerte a la vida (Jn 5,24) [...] ‘Dios nos ha dado vida eterna, y esta vida está en su Hijo. Quien tiene al Hijo, tiene la vida’. (I Jn 5, 11-12)

San Juan en estos romances, y en este, en particular, se identifica con la esposa. Él se sabe objeto del amor del Padre y del Hijo, y ya ha saboreado su *amor tierno*, su *gloria*, su *bondad*, su *potencia*, su *justicia*, su *sabiduría*, su *belleza*, su *dulzura*, su *soberanía* y así lo expresa San Juan:

Y el resplandor que le da esta lámpara del ser de Dios, en cuanto es sabiduría, le hace luz y calor de amor de Dios en cuanto es sabio; según esto ya Dios le es lámpara de sabiduría. Y el resplandor que le da esta lámpara de Dios en cuanto es bondad [«Bz» verdad], le hace al alma luz y calor de amor de Dios en cuanto es bueno, y según esto ya le es Dios lámpara de bondad. Y, ni más ni menos, le es lámpara de justicia, y de fortaleza, y de misericordia, y todos los demás atributos que al alma juntamente se le representan en Dios. (CB 36,8)

Estas palabras de San Juan sintetizan los atributos del Padre que la humanidad y el alma, a través de la experiencia mística, conocerán y experimentarán, gracias a la respuesta amorosa del Hijo, que acepta sin reservas y con todas las consecuencias la voluntad del Padre: su enlace nupcial con la humanidad, es decir la Encarnación—Redención.

ROMANCE VIII: "PROSIGUE"

Este romance aunque el autor lo titula "Prosigue", bien se podría titular la Anunciación o Encarnación. El Padre llama al arcángel San Gabriel lo envía a María y ella acepta la voluntad del Padre, produciéndose así el misterio de la Encarnación. Esta es obra de la Santísima Trinidad y recae en *el Verbo*: "y quedó el Verbo /encarnado en el vientre de María". (vv. 11-12) Y el Hijo, que anteriormente sólo tenía Padre, ahora tiene madre y así se hace hombre entre la humanidad:

Entonçes llamó a un arcángel
 que sant Gabriel se dezía,
 y enbiólo a una donzella
 que se llamaba María,
 de cuyo consentimiento
 el misterio se hazía
 en el qual la Trinidad
 de carne al Verbo vestía.
 y aunque tres hazen la obra,
 en el uno se hazía,
 y quedó el Verbo encarnado
 en el vientre de María.
 Y el que tenía solo padre,
 ya también madre tenía,
 aunque no como cualquiera
 que de varón concebía;
 que delas entrañas de ella
 él su carne reçevía
 por lo qual Hijo de Dios
 y de el hombre se dezía.

VIII, vv.1-20

Nos encontramos ante un texto narrativo muy breve. Es una poetización del evangelio de San Lucas 1, 26-38. Como en los anteriores romances el poeta no describe la escena y con suma concisión solo resalta lo esencial, los protagonistas: el arcángel San

Gabriel, una doncella llamada María, que consiente en las palabras del arcángel y la Trinidad como ejecutora del misterio de la Encarnación. En el poema no aparece ni el lugar geográfico del acontecimiento, Nazaret, ni las palabras del arcángel: “Alégrate, llena de gracia”, ni la turbación de la doncella, al oír las palabras del arcángel, ni la respuesta de María: “Hágase tu voluntad”, ni que fue obra del Espíritu Santo, aspectos que aparecen en el relato evangélico de San Lucas. El poeta solo se concentra en la acción trinitaria: cómo, a pesar de que la obra es de las Tres Personas, solo recae en el Hijo que es el Encarnado en el vientre de María, y por ello se dirá que es Hijo de Dios e Hijo del hombre. Como J. Ratzinger afirma:

La palabra creadora de Dios, por sí sola, crea algo nuevo, Jesús nacido de María, es totalmente hombre y totalmente Dios, sin confusión y sin división, como precisará el Credo de Calcedonia en el año 451.⁷⁰⁴

Concluimos este romance con las palabras de M. A. Díez que sintetizan el romance de la Encarnación:

Se ciñe fray Juan a los elementos sustanciales del relato evangélico (*cf.* Lc 1, 34; Mt 1, 20-23) destacando la aportación de María a la existencia humana de Jesús. En su vientre se realiza la bendición del Padre, la fecundidad del Espíritu Santo y el desposorio de las dos naturalezas en Cristo.⁷⁰⁵

⁷⁰⁴ J. Ratzinger, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁷⁰⁵ Art. cit., p. 549.

ROMANCE IX “DEL NACIMIENTO”

El último romance relata el desenlace y es el momento más importante del proyecto divino: el desposorio del Hijo con la humanidad, el momento del nacimiento del Hijo. El poeta lo relata según el Evangelio de San Lucas, 2, 1-14: “Y mientras estaban allí (en Belén) le llegó el tiempo del parto y dio a luz a su Hijo primogénito, lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre, porque no había posada”. En el momento del nacimiento se mantiene el símbolo nupcial y se narra el nacimiento del Hijo como un desposorio de Cristo con la humanidad: “así como desposado / de su tálamo salía, abraçado con su esposa / que en sus braços la traía”. (vv. 3-6)

Ya que era llegado el tiempo
 en que de nacer havía,
 así como desposado
 de su tálamo salía,
 abraçado con su esposa
 que en sus braços la traía; vv. 1-6

De estos versos destacamos los términos referidos al símbolo nupcial, *desposado*, *tálamo*, *abraçado*, *esposa*. Al recién nacido lo presenta el poeta como un novio, como desposado que sale del tálamo. El *tálamo* se puede interpretar como el vientre de la madre que es como tálamo de los esposos. La *esposa*, en este caso la madre, María, es símbolo de la humanidad, lo trae abrazado, tiernamente entre sus brazos. El término, *tálamo* no es fortuito, hace referencia al salmo 18, 6: “Al nacer el sol del cielo veréis al Rey de reyes, procedente del

Padre, como un esposo que sale del tálamo”.⁷⁰⁶. Una de las acepciones que aparece en el *DA* hace referencia a este significado espiritual, en su segunda acepción: “Místicamente se entiende e interpreta el Vientre de la Virginal, de María Santísima, donde Christo Nuestro Señor se desposó con la naturaleza humana”. Fr. Luis de León, en *De los nombres de Christo*, en apartado *Esposo*, comenta: “o por mejor decir, un matrimonio indisoluble, celebrado entre nuestra carne y el Verbo, y el tálamo donde se celebró fue el Vientre purísimo”.⁷⁰⁷

Es un término muy poco reflejado en la obra sanjuanista, aparece solo en tres momentos y en uno de ellos hace referencia también al salmo 18, 6 y expresando la unión mística del alma con Dios:

saliendo a ella de su trono del alma “como esposo de su tálamo” (Sal 18,6), donde estaba escondido, inclinado a ella, y tocándola con el cetro de su majestad, y abrazándola como hermano”. (LB 4,13).

al cual la graciosa madre
 en un pesebre ponía,
 entre unos animales
 que a la sazón allí había;
 los hombres dezían cantares,

⁷⁰⁶. Se hace referencia al Salmo 18,6. *tamquam sponsus procedens de thalamo suo*, que se canta en la antífona del *Magnificat* en la Vísperas de la Navidad. *Apud* C. Cuevas, *op cit.* p.146, nota 78.

⁷⁰⁷ *Apud* en *DA, Thálamo* (vol. III, .p. 266). También la primera acepción del *DA* es “lugar preeminente donde los novios celebran las bodas y reciben los parabienes. Tómase también por la cama de los desposados”. En Covarrubias la primera acepción coincide con la acepción del *DA*, “nombre griego *Thalamos*, el lugar eminente, en el aposento donde los novios celebran sus bodas y reciben las visitas y parabienes”. La segunda: “Significa algunas veces la cama de los mismos novios y la cuadra donde está”. (p. 909). En el *DRAE*: “lecho conyugal” o “cama de los desposados”.

los ángeles mediodía,
festejando el desposorio
que entre tales dos había. IX, vv. 7-14

A continuación se refleja el momento en que la madre posa al niño en el *pesebre* entre unos animales que allí se encontraban. El poeta para nombrar a María utiliza el sintagma *graciosa madre*, que hace referencia a la expresión: “Álegrate, llena de gracia” (Lc 1, 26-38), con que el arcángel saluda a María y que no aparece en el romance VIII de la Anunciación. Es el momento en que se refleja la alegría del nacimiento de Dios: “Los hombres dezían los cantares, / los ángeles melodías, / festejando el desposorio / que entre tales dos había” (vv. 11-14). El poeta, siguiendo con el símbolo nupcial, emplea *festejando* el *desposorio*, como si, efectivamente, se celebrara una boda, entre el Esposo y la esposa, entre el Hijo y la humanidad.

Por otra parte, el término *melodía*⁷⁰⁸ en los romances está relacionado con la jerarquía celestial, con los ángeles, como en este caso y también en el romance IV, el poeta emplea el mismo término para expresar la felicidad eterna entre los novios, al final de los

⁷⁰⁸ Según *DECH* procede del latín tardío *melodia* y este a su vez del griego *melodya*, compuesto de *melos*, ‘miembro del cuerpo o de una frase musical’, ‘canto acompañado de música’, y de *aeidein*, ‘cantar’. Documentado por primera vez en 1449, en Santillana. En Covarrubias el significado que aparece hace referencia a su etimología: “Es en la música cierto primor que hace la voz y el canto suave y dulce; y en la santa iglesia de Toledo hay maestro particular que enseña a los infantes de coro este primor, porque no todos le alcanzan. Díjose de melodía de *meli*, *-itos* (aparece la grafía griega) ‘que es la miel’ y *odé*, ‘canto que es dulce canto’. (p.747). En el *DA* la significación es la siguiente: “La dulzura, primor y blandura de la voz y canto suave y armonioso. Es voz griega y compuesta de *meli*, que vale miel, y de *odi* que significa canto. Latín *melodiá*” (vol. II, p. 535). En el *DRAE* la primera acepción coincide con las anteriores: “dulzura y suavidad de la voz o del sonido de un instrumento musical”. En la obra sanjuanista su uso es muy poco frecuente, sólo aparece en seis ocasiones.

tiempos, “hasta que se consumase este siglo que corría, /cuando se gozarán juntos en eterna melodía.” (IV, vv. 47-50). San Juan hace una diferencia semántica entre *melodía* y *cantares*. El origen etimológico del primero es culto y sus semas se refieren a algo dulce y delicado, mientras que *cantares*,⁷⁰⁹ que es un término referido a los hombres, posee un carácter popular por su origen y su uso. Por otra parte, relacionando estos versos con algunas pinturas del Greco, se observan ciertas concomitancias, por ejemplo en La Anunciación. Concretamente en la parte superior de la pintura, un grupo armonioso de ángeles con túnicas de intensos colores, aparecen plañendo delicados instrumentos musicales y así se corona la escena. La *melodía*, pues, se relaciona con lo celestial, es decir, está relacionado con una jerarquía superior y transcendente.

Pero Dios en el pesebre
allí lloraba y gemía
que eran joyas que la esposa
al desposorio traía;
Y la madre estaba en pasmo
de que tal trueque veía:
el llanto de el hombre en Dios,

⁷⁰⁹ *Cantar* en Covarrubias se le atribuye al hombre “pero también a las aves, y abusivamente decimos que canta la rana, el grillo, la cigarra”. En plural *cantares* lo relaciona con el *Cantar de los Cantares*, “absolutamente por antonomasia, significa uno de los libros sagrados *Cantica Canticorum*, el cual todo se debe entender en sentido espiritual...” (p. 256). En el *DA*, aunque aparecen seis acepciones y veinte entradas más entre expresiones y refranes, no alude en ninguna de ellas al género popular, ni a los cantares de gesta tal como aparece en el *DRAE*, solo hace mención a la facultad física al emitir sonidos y también al gorjeo de las aves. (vol. I, p. 123). En el *DRAE* aparecen dos entradas en la primera de ellas encontramos dos acepciones, la primera “copla o breve composición poética, puesta en música para cantarse o adaptable a alguno de los aires populares como el fandango, la jota, etc.” La tercera acepción es “cantar de gesta”, poesía popular en que se referían hechos de personajes históricos, legendarios o tradicionales”.

y en el hombre la alegría,
 lo cual de el uno y de el otro
 tan ajeno ser solía. X, vv. 15-24

En los versos siguientes San Juan transforma el tono festivo de las bodas y sugiere lo que sucederá posteriormente en la vida del Esposo: “Pero Dios en el pesebre / allí lloraba y gemía” (vv. 15-16). El *llanto* y el *gemido* adelantan el dolor y el sufrimiento que compartirá con la humanidad, además de su Pasión y muerte en la Cruz. Por otra parte, el pesebre cuyo significado denotativo es el lugar donde se alimentan los animales, se convierte en un lugar simbólico, según lo interpreta San Agustín. J. Ratzinger sintetiza la interpretación agustiniana

ahora yace en el pesebre quien se ha indicado a sí mismo como el verdadero pan bajado del cielo, como el verdadero alimento que el hombre necesita para ser persona humana. Es el alimento que da al hombre vida verdadera, vida eterna. El pesebre se convierte de este modo en una referencia a la mesa de Dios [...]. En la pobreza del nacimiento de Jesús se perfila la gran realidad en la que se cumple de manera misteriosa la redención de los hombres.⁷¹⁰

En el contexto de los romances *joyas*⁷¹¹ posee un sentido metafórico, se refiere a las lágrimas y el llanto de Dios al nacer en el

⁷¹⁰ J. Ratzinger, *op. cit.*, p.75.

⁷¹¹ Según el *DECH* *joya* del francés antiguo *joie*, derivado retrógrado de *joiel*, (hoy *joyan*), que a su vez procede del latín vulgar *jocale*, derivado de *jocus* “juego”. La palabra “joya” ya aparece documentada en la segunda mitad del S. XIII, en el poema de *Fernán González*, también en Juan Ruiz, el *Conde Lucanor* y otros. En Covarrubias aparece las siguientes significaciones: “En nuestro castellano llamamos joya a una pieza de oro bien labrada y, particularmente, las que tienen piedras preciosas. También aparece el término *joyas* en plural, cuyo significado es el siguiente: “Los arreos que el desposado envía a la desposada, así de oro como de aderezos” (pp. 685-686). En el *DA* aparecen

pesebre. Estas lágrimas son los enseres y alhajas que la esposa, la naturaleza humana aporta en sus desposorios al Esposo. Por otra parte, este mismo término aparece en otros textos sanjuanistas con un sentido metafórico también, pero con otro significado connotativo: es el Amado, Dios quien regala a la desposada joyas, que son las virtudes y perfecciones del alma: “Las compañías que aquí dice el alma que mire Dios son la multitud de virtudes y dones y perfecciones y otras riquezas espirituales que él ha puesto ya en ella, como arras y prendas y joyas de desposada” (CB 19,6). Y en *Llama*: “Porque en el desposorio sólo hay un igualado ‘sí’ y una sola voluntad de ambas partes y joyas y ornato de desposada, que se las da graciosamente el desposado”. (LA 3,23)

La *alegría*, por otra parte, aparece como uno de los rasgos que caracteriza el encuentro de las criaturas con Dios, la alegría de Dios contagia a los ángeles y a las criaturas por Él creadas. Esta misma idea aparece en otros textos sanjuanistas, como en *Subida*: “Y en estas cosas enderezar el corazón a Dios en gozo y alegría de que Dios es en sí todas esas hermosuras y gracias eminentísimamente, en

seis acepciones; la primera es “pieza curiosamente labrada con oro o plata, con piedras preciosas engastadas, que sirve para adorno. La segunda acepción posee un sentido metafórico: “Se toma como cualquier cosa, pulida, hermosa, bien dispuesta, digna de estimación o cariño. La última aparece en plural *joyas* y el significado es el siguiente: “Usado en plural significa todos los adornos y vestidos que pertenecen a una mujer, especialmente cuando sale de su casa para casarse” (vol. II, p. 322). En el *DRAE* aparecen ocho acepciones, la primera es “pieza de oro plata o platino [...] que sirve de adorno a las personas”. La quinta acepción es en sentido figurado “persona o cosa ponderada, de mucha valía”. La octava es: “conjunto de ropas y alhajas que lleva una mujer cuando se casa”. En este caso el término no se señala especialmente en plural. En la obra sanjuanista el término es muy poco frecuente, sólo aparece en ocho ocasiones.

infinito sobre todas las criaturas” (3S 21,2). Y en *Cántico*: “Y no sólo en sí se goza este amoroso Pastor y Esposo, sino que también hace participantes a los ángeles y almas santas de su alegría”. (CB 22,1)

Finalmente, en los últimos versos el poeta refleja la transformación de Dios en hombre y de la Humanidad en Dios, pues se transmutan las características del uno y del otro: el dolor del hombre pasa a Dios, la alegría de Dios al hombre, ante el *pasmo*, el asombro de María. Y así finaliza el poema.

Como explica X. Pikaza, en esta última secuencia del romance se refleja la Encarnación del Hijo como participación divina

en el dolor de la historia humana, pues el ‘desposorio’ de Dios con el ser humano comienza en el pesebre donde Dios ‘lloraba y gemía’. [...] Este no es un llanto puramente sentimental, sino ‘ontológico’ [...], el Hijo de Dios se desviste de su gloria y empieza a vivir como hombre necesitado dentro de la historia de dolor y de exclusión de la humanidad.⁷¹²

Por ello se puede hablar desde esta perspectiva del modelo nupcial trinitario tal como se entiende el misterio trinitario, de ahí que Pikaza insista en el símbolo del desposorio:

San Juan ha presentado a Jesús como Novio de las bodas de Dios con la humanidad entera elaborando un ‘relato cristológico’ muy denso, (evitando) prescindiendo de temas y disputas confesionales

⁷¹² X. Pikaza, “*Allí lloraba y gemía: el llanto del hombre en Dios*. Introducción al Romance de la Trinidad”, *San Juan de la Cruz*, 48. (2013-2014), p. 264.

sobre naturaleza y persona, expiación y sacrificio, para centrarse en la experiencia del amor encarnado...⁷¹³

Por otra parte, el llanto de Dios en el pesebre significa, en definitiva, la ruptura con la mística platónica, en el sentido de que el hombre en la mística de carácter platónico asciende de lo material e imperfecto a la Suma Perfección que es Dios para unirse amorosamente a Él y así alcanzar la perfección. Es una mística ascensional. Sin embargo, San Juan ha reflejado en los romances, como ha destacado Pikaza

la paradoja de Dios, que, siendo distinto de todo lo que existe y puede existir, “sale” de sí mismo por amor a la humanidad. [...]. Hay un descenso de Dios, que sale de sí y se encarna (siendo trascendente) en la historia de los hombres, como lo muestra la teoría de la Encarnación y de la Cruz...⁷¹⁴

Y continúa afirmando que

esta es la novedad de San Juan de la Cruz, la inversión del ‘esquema platónico’: Dios mismo se ha encarnado, de forma que el mundo no es ‘condena o caída’, sino camino donde el ser humano puede realizarse a sí mismo introduciéndose en la dinámica del amor de Dios, que no está fuera, sino dentro del mismo mundo”.⁷¹⁵

Para M. Norbert Ubarri, efectivamente, en la concepción platónica cristiana existe una jerarquía bien definida: en el orden

⁷¹³ *Idem*, p. 263.

⁷¹⁴ *Idem*, p. 238.

⁷¹⁵ X. Pikaza, art. cit., p.243.

superior está el Creador, en el inferior las criaturas, pero este estatismo queda interrumpido

cuando el Arcángel san Gabriel abandona su lugar de habitación y se desplaza *bajando* al de los seres humanos con el objetivo de llevar a cabo otro desplazamiento anunciado, el de *elesvarlos* a Dios.⁷¹⁶

X. Pikaza analiza la Encarnación, como un vaciamiento del Padre, como consecuencia de su actitud amorosa. Relaciona esta actitud con la que experimentó el propio San Juan, en otro orden de realidad, en su prisión de Toledo, después de haber sido despojado de todo lo que dignifica al hombre. El santo vive una de las experiencias de pobreza más radical, en el ámbito espiritual y material. Fue un auténtico vaciamiento de sí mismo, que se puede relacionar con su teoría mística de las “nadas”. También el teólogo afirma que las “nadas” sanjuanistas sin esta experiencia mística-amorosa, sería un puro masoquismo. Y es precisamente en esa situación anímica de despojamiento, cuando San Juan vive una de las experiencias místicas más profunda y transformadora. En aquellas circunstancias creó parte de su poema místico más bello de la literatura universal, en donde el santo proyecta su experiencia transformadora de unión con Dios a través del amor. X. Pikaza considera este amor divino, experimentado por San Juan, como vivencia individual, pero

⁷¹⁶ M. Norbert Ubarri, *op. cit.*, p. 114.

se hace universal, [...] de manera que los hombres y mujeres de otros pueblos (o de otras religiones) pueden asumir sus temas y palabras [...]. Al llegar a su raíz, la revelación bíblica (y cristiana) del amor pierde sus rasgos de experiencia particular, propia de un grupo separado, para presentarse como signo de humanidad y de divinidad (amor en sí, Espíritu Santo).⁷¹⁷

La narración de los romances se interrumpe en el momento del nacimiento del Esposo. San Juan así lo ha querido finalizar. En el llanto y el gemido del Hijo, se sugiere cuál será el desenlace de su vida y sus receptores lo conocen: su Pasión y muerte en la Cruz. Como sugiere Pikaza, la obra lírica sanjuanista, que continuaría y serviría de desenlace a esta narración, sería “Un pastorcico”: el Hijo de Dios, como *pastor* que muere de amor por su *pastora*, la humanidad: “Y al cabo de un gran rato, se ha encumbrado / sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos, /y muerto se ha quedado asido dellos, /el pecho del amor muy lastimado”. Así pues, la Encarnación y la Redención están íntimamente enlazadas.

Para ilustrar plásticamente lo que acabamos de mencionar, podríamos comentar la pintura del Greco titulada “La Trinidad” (1579), donde se puede apreciar visualmente este misterio divino e insondable. Esta pintura fue realizada para el retablo del convento cisterciense de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, representa la Santísima Trinidad. La pintura refleja un equilibrio clásico en su composición y posee una simetría perfecta, solo ligeramente rota

⁷¹⁷ X. Pikaza, art. cit., p. 253.

por el cuerpo yacente de Cristo. En la parte superior aparece la paloma, que simboliza el Espíritu, inmersa en un rayo dorado incandescente, que ilumina toda la escena. Debajo de la figura de la paloma, aparece Dios Padre, revestido de majestuosidad y omnipotencia que acoge en sus brazos a su Amado Hijo, un escorzo de Cristo yacente, de serena belleza, con una ligera herida en el costado, que destaca sobre su cuerpo pálido y desnudo. El Padre acoge entre sus brazos al Hijo muerto, con gesto de compasión y ternura. Es la misma iconografía de una “piedad”, pero la imagen de la Madre es sustituida por Dios Padre. La escena central de la Trinidad está flanqueada por ángeles de túnicas de colores intensos: rojos, verdes, cobaltos, que contrastan con el cuerpo desnudo y pálido del Hijo. Toda la escena exhala belleza, serenidad y melancolía.⁷¹⁸

Nos parece interesante citar la interpretación de X. Pikaza que considera los romances sanjuanistas como su primera obra doctrinal, aunque no la haya comentado en prosa, pues el santo expone los principios y misterios básicos de la fe cristiana. Puede considerarse una síntesis perfecta del *Antiguo y Nuevo testamento*. A partir de este poema, se entroncan las obras restantes *Cántico espiritual*, *Noche oscura*, y *Llama de amor viva*, en las cuales el proceso de acercamiento de lo divino y lo humano es opuesto. Si en los romances es el Esposo el que “desciende” para encontrar a la esposa, en las obras citadas es la amada, el alma, la que busca y va al

⁷¹⁸ Cfr. *El Greco. Catálogo...*, p. 50.

encuentro del Amado, después de un proceso de purificación, para llegar a lo esencial del espíritu y así asemejarse al Amado. El encuentro y la unión conyugal finalmente se realizarán en la unión mística que culmina en la *Llama*. Todas estas obras forman un todo unitario en donde se proyecta su experiencia y teología místicas.

X. Pikaza concluye afirmando que el romance trinitario, desde la perspectiva de la creación de sus poemas mayores “es principio y centro de la experiencia y teología de San Juan de la Cruz.”⁷¹⁹

Así pues, los romances, cuya temática es de un gran rigor teológico, como es el Misterio de la Santísima Trinidad y la Redención, del que se puede afirmar que es una síntesis perfecta y poetización bellísima del “Tratado de la Santísima Trinidad” de La Suma Teológica de Santo Tomás, lo transmite como una historia de amor paterno-filial por una parte, y por otra, expresión en clave simbólica, de la relación amorosa entre el Hijo y la Esposa que el Padre le ha buscado a su medida: “En los amores perfectos /esta ley se requería” (IV, vv. 15-16). Es difícil clasificar los romances de San Juan de la Cruz, pues, evidentemente, su temática es teológica, pero su expresión es lírica, en cuanto que reflejan sentimientos de gran intensidad amorosa, sin perder su esencialidad teológica. Por ello, E. Pacho explica la causa del interés, del reto y del entusiasmo que la obra sanjuanista despierta en los estudiosos, porque

Juan de la Cruz brinda oportunidades únicas para establecer diálogo interdisciplinar entre la filología y la teología, entre la mística y la

⁷¹⁹ X. Pikaza, art. cit. p. 269.

lingüística. La conjunción única entre el poeta, el místico y el teólogo garantiza resultados altamente estimulantes.⁷²⁰

También tal y como afirma V. García de la Concha refiriéndose al romance *In principium erat Verbum*: “Baste aquí dejar sentado, en perspectiva de aprehensión de la estética sanjuanista, que ese Romance, verdadero compendio de la historia Sagrada de la Salvación, se constituye en marco que encuadra toda la creación lírica del carmelita en locus clave de la teología simbólica de la que encarna su estética.”⁷²¹

No es de extrañar, que San Juan de la Cruz haya elegido este tema teológico y que sea uno de los más queridos, ya que es uno de los misterios cristianos donde se manifiesta más claramente la unión mística entre las Tres Personas y la Iglesia a través de la teoría teológica de la Encarnación y el Cuerpo místico. Como el propio San Juan de la Cruz manifiesta, observamos la enorme importancia que a la Trinidad le concede como clave esencial en su experiencia mística y que mejor manera de comprobarlo que con las propias palabras del Santo que resumen cómo el misterio trinitario se convierte en núcleo y esencia de su experiencia mística y doctrina mística:

⁷²⁰ E. Pacho, “Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, p. 201.

⁷²¹ V. García de la Concha, “Guía estética de las ínsulas extrañas”, *Ínsula*, 537 (1991), p. 1.

porque es de notar que el Verbo Hijo de Dios, juntamente con el Padre y el Espíritu Santo, esencialmente y presencialmente está escondido en el íntimo ser del alma. (CB, 5-3)

porque dado que Dios le haga merced de unirla a la Santísima Trinidad, en que el alma se hace deiforme y Dios por participación, ¿qué increíble cosa es que obre ella también su obra de entendimiento, noticia y amor. (CB, 39-4)

Finalmente, es el *amor* núcleo y esencia de toda la teoría mística sanjuanista. De ahí las expresiones amorosas que rezuma toda su poética en los romances, las mismas utilizadas como un *leitmotiv*, en sus obras mayores el símbolo conyugal en el *Cántico* y en la *Llama*, y el léxico como *amado*, *amante*, *esposo*, *esposa*, *deleite*, *gozo*, *alegría*, y sobre todo el término *amor* y sus derivados, que en los Romances es el más usado, y todo el léxico relacionado con expresiones amorosas y de ternura afectiva, de *amor tierno* y *amores perfectos*, como expresa San Juan. Recopilamos solo algunos versos a modo de recordatorio:

Y un amor en todas ellas
un amante los hacía,
Y el amante es el amado
En que cada cual vivía. I, vv. 29 32

Porque un solo amor tres tienen,
que su esencia se decía;
que el amor, cuanto más une,
tanto más amor hacía. I, vv. 41-46

en aquel amor inmenso
que de los dos procedía,
palabras de gran regalo
el Padre al Hijo decía,

de tan profundo deleite
que nadie las entendía;
solo el Hijo las gozaba,
que es a quien pertenecía. II., vv.1-8

En ti solo me he agradado,
¡oh vida de vida mía!
Eres lumbre de mi lumbre,
eres mi sabiduría, II, vv. 19-21

Reclinarlahe yo en mi brazo,
y en tu amor se abrasaría,
y con eterno deleite
tu bondad sublimaría. III, vv.19-22

En los amores perfectos
esta ley se requería,
que se haga semejante
el amante a quien quería,
que la mayor semejança
más deleite contenía... VII, vv. 15-21

El amor es centro de su teología mística. Es a través del amor, cuya personificación la representa el Espíritu Santo, como están esencialmente unidas las tres Personas de la Santísima Trinidad. Por consiguiente, el amor es de una importancia transcendental en la teología cristiana, hasta tal punto que Dios ama al alma hasta transformarla en la propia esencia divina. Es decir, Dios se nos presenta como el principio activo en el acto de amar: “El uno vive en el otro, / así la esposa sería, / que, dentro de Dios absorta, / vida de Dios viviría”. En otro contexto expresaba San Juan:

Por tanto, amar Dios al alma es meterla en cierta manera en sí mismo, igualándola consigo, y así, ama al alma en sí consigo con el mismo amor que él se ama. (CB 32,6)

4. EL ROMANCE *SUPER FLUMINA BABILONIS*

4.1. LOS SALMOS Y SU PROYECCIÓN EN LA LÍRICA RENACENTISTA. JORGE DE MONTEMAYOR, DIEGO RAMÍREZ PAGÁN Y FRAY LUIS DE LEÓN

Uno de los libros del *Antiguo Testamento* que ha tenido un atractivo y un reconocimiento en la liturgia cristiana desde sus orígenes hasta nuestros días, ha sido el libro de los *Salmos*. Como señalaba M. Darbord⁷²², la Patrística, desde Orígenes a San Ambrosio, de San Jerónimo a San Agustín, hallaron en ellos una forma de interpretación cristiana del Antiguo Testamento, para mostrar el cumplimiento de la promesa mesiánica. Por otra parte, era una forma de conservar las palabras y las imágenes sálmicas como esencia de la poesía sacra.

Aunque su lectura e interpretación en la liturgia cristiana se mantuvo durante siglos, desde la Patrística hasta la Edad Media, fue en el siglo XVI cuando los *Salmos* se convirtieron en lectura habitual y popular, ya que formaban parte del breviario y del libro de las horas litúrgicas. Pero, al mismo tiempo, fueron de gran atractivo para teólogos y poetas y en el siglo XVI se produjo una eclosión creativa de exégesis y paráfrasis de los *Salmos*. Este atractivo por esta obra bíblica es fácil de entender si, por una parte, se leen los poemas del salmista desde una perspectiva intimista y espiritual y, por otra, si se tiene en cuenta las circunstancias sociales y religiosas tan convulsas y polémicas del siglo XVI. De esta forma era fácil identificarse con la expresión angustiada del salmista, con su

⁷²² M. Darbord, *op. cit.*, p. 395.

experiencia de abandono y soledad, con la injusticia vivida ante determinados acontecimientos y, al mismo tiempo, este apelaba a la misericordia divina con la esperanza de una respuesta compasiva. Si a esto se añade la belleza lírica y la autenticidad de sentimientos, el éxito, entre poetas y teólogos y teólogos-poetas, estaba asegurado. Como muy acertadamente observaba M. Darbord:

les psaumes servent d'écho aux grands événements de l'histoire, Il semble que les esprits soient frappés per la grandeur cosmique qu'ils reflètent, leur portée eschatologique, et la vision d'un monde partagé entre la lumière et les ténèbres, la foi triomphante en la justice de Dieu toujours agissante à travers les vicissitudes.⁷²³

A lo que se hace necesario añadir la opinión de J. San José Lera:

Referirse a los salmos en el siglo XVI es situarse en la encrucijada de varios caminos desde los que se construye la cultura renacentista, como son el de las controversias religiosas, el de la interpretación bíblica o el de la creación poética. Teología, Filología y Poesía van juntas a la hora de construir el complejo y poliédrico acercamiento al libro de David, desde las versiones, los comentarios (en sus múltiples géneros, en su larga tradición desde la patristica a la exégesis contemporánea), las traducciones o las recreaciones. “*Nibil erat popularius Psalmis Davidicis*”, [sic] como escribe Erasmo de Rotterdam a Adriano VI en 1522.⁷²⁴

⁷²³ *Ibid.*, p. 395.

⁷²⁴ J. San José Lera “Fray Luis de León: Paráfrasis del Salmo 26. Traducción poética y exégesis”, *Criticón*, 111-112, (2011), p. 73. [Consultado en cvc.cervantes.es, 14 -06-2015].

El género más extendido fue la paráfrasis. En ella se unían la exégesis y la poesía y como analiza J. San José Lera, el poeta se apropiaba del texto y lo hacía suyo

no en un mero ejercicio de traducción de una lengua a otra, sino en un mecanismo exegético por el que el poeta vierte palabras y sentidos, interpreta el texto original optando entre las posibilidades que le ofrece la tradición y desde sus propios conocimientos e intereses hermenéuticos; una verdadera reapropiación, en consecuencia.⁷²⁵

Así pues, “la paráfrasis es, por definición, el género en el que asistimos a una reapropiación de un discurso exógeno”.⁷²⁶

Entre nuestros poetas los salmos más populares y glosados fueron el *Miserere* y *De profundis*. Ya en el siglo XV Pero Guillén de Segovia traduce en verso castellano los llamados “Siete salmos penitenciales” (entre ellos el *Miserere* y *De profundis*) recogidos en el *Cancionero general* (Valencia, 1511) de Hernando del Castillo.⁷²⁷

En la primera mitad del siglo XVI Juan de Luzón escribió poesía religiosa como los himnos a la Virgen, *O Gloriosa Domina* y también parafraseó el *Miserere* y *De profundis*. La segunda composición posee algunas palabras latinas intercaladas con lo cual se sigue paso a paso el salmo original. Finalmente, hay que hacer

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 76, nota 15.

⁷²⁷ Pueden verse en la edición de J. González Cuenca, Madrid. Castalia, 2004, vol. I, pp. 315-348.

mención a la recreación del Salmo LXXXIII, *Quam dilecta tabernacula tua*. Todos fueron escritos en arte menor.

Posteriormente, Gregorio Silvestre y Jorge de Montemayor, ambos portugueses y ligados primero a la corte de Carlos I y más tarde a la de Felipe II, parafrasearon distintos salmos. *De profundis* fue glosado por Gregorio Silvestre y Montemayor y, coincidiendo con ellos, Diego Ramírez Pagán, poeta y amigo de ambos, glosó el salmo 136 de la *Vulgata*, “Discanto en el salmo *super flumina*”, escrito en tercetos. También López de Úbeda, muy relacionado con el convento carmelita de la Concepción de Alcalá de Henares, escribió en romance una paráfrasis del mismo salmo, que coincide con la misma forma métrica que la elegida por San Juan de la Cruz. Otros poetas fuera de España estuvieron atraídos por el mismo tema como el portugués Luis Camöens y los franceses Du Perron y Bertaud, entre otros. Podemos llegar a la conclusión de que el salmo *Súper flumina Babilonis* fue uno de los más glosados en el siglo XVI.

Jorge de Montemayor escribió varias paráfrasis de los *Salmos*. De ellos se hace necesario destacar su “Exposición moral del salmo LXXXVI”, la “Exposición del *Miserere* y *Super flumina Babilonis*. De este salmo como el de Ramírez Pagán haremos un sucinto comentario, ya que ambos coinciden con el salmo elegido por San Juan de la Cruz, para así analizar concomitancias y diferencias entre uno y otros.

La obra poética de Jorge de Montemayor, publicada en 1554 en Amberes, fue prohibida por la Inquisición. En la segunda edición

de su *Cancionero* de 1558 en Amberes, Jorge de Montemayor añade la paráfrasis del salmo 136 *Super flumina Babilonis*. Como sabemos, en este salmo se expresa el cautiverio del pueblo judío en Babilonia. La paráfrasis de Jorge de Montemayor es una interpretación espiritual escrita en tercetos. En la introducción que le precede aparece una invocación al Espíritu Santo, para que le dé luz y don para comprender el dolor bíblico:⁷²⁸

Spiritu divino y sublimado
que el alma vistes de admirables dones
y subes el ingenio en ti humillado,

si no tajas mi pluma, y la dispones,
que parte seré yo, sin ti que el todo
espero que has de ser en mis renglones.

A continuación relaciona la nostalgia de Sion que siente el pueblo judío durante el exilio en Babilonia con la expulsión de nuestros primeros padres del Paraíso:

En ver cómo tu pueblo va cativo
y ver la ciudad sancta despoblada
y destruido el templo de Dios vivo,

a Eva vi salir desconsolada
con su marido al lado lamentando,
dexando por tu culpa la posada.

Y assi los ysraelitas van llorando
su captiverio triste, y aun volviendo
sus ojos hazia tras, de quando en quando

de vista la ciudad y van perdiendo,

⁷²⁸ Versión recogida de Juan B. de Avalle-Arce, (ed.) *Jorge de Montemayor, Poesía completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, pp. 973-976. Respetamos la grafía y puntuación de la edición. En el Apéndice II recogemos la composición completa.

mas no del alma triste la memoria,

A partir de estos versos comienza propiamente el salmo y el poeta, desconsolado, se lamenta, a orillas de los ríos de Babilonia, de las desgracias que la guerra les ha traído y su llanto aumenta el caudal de los ríos, les impide apreciar la belleza del paisaje:

Sobre los ríos tristes nos sentamos
de Babilonia, a quien con nuestros ojos
la impetuosa corriente acrecentamos.

Allí mil desconsuelos, mil enojos
nos dieron a entender muy claramente
que de la guerra, fuymos los despojos.

No vimos de los ríos la corriente,
no de la alta arboleda la verdura
que a la tristeza vimos solamente.

En los versos siguientes evoca sus vivencias en Sion y las compara con el estado de ánimo que en estos momentos están viviendo:

Allí nuestra alegría andava ociosa
con la tristeza estábamos contentos.
La vida era pesada y enojosa.

Las músicas alegres e instrumentos
en medio de los sauzes los colgamos.

Los vencedores les piden que canten aquellos himnos que cantaban en Sion. A lo que ellos se negaban, pues en esa situación de tristeza no podían hacer tal cosa:

Como si en Babilon (tierra confusa)
asintieran nuestros cantos celebrados,
dezían lo que cantar se usa:

“cantad y dadnos plazer pues os conviene
a nuestra petición no dar excusa”.
Y los que a nuestra costa se burlavan

con su boca infernal de risa llena
los cantos de Sion nos demandavan.
cada uno respondió, con grave pena:

“Dezidnos de qué modo cantaremos
cantares del Señor en tierra ajena.”[...]

Más adelante, el poeta recoge los últimos versículos del Salmo 136 de la Vulgata, en donde se refleja la ley hebraica del “ojo por ojo y diente por diente”: “¡Bienaventurados quien cogiere y estrellare / contra la roca a tus pequeñuelos!”.

Benditos sean aquellos que arrojando
tus niños a las piedras con ayrado
y bravo corazón estén vengando

al pueblo del Señor, a quien has dado
causa de muerte, lloros y gemidos
aunque el principio ha sido su pecado.

Sin embargo, la paráfrasis del salmo no acaba aquí. El poeta añade varios versos, a modo de epílogo, donde manifiesta la esperanza de que Dios responderá y traerá la salvación por medio de Jesucristo, a través de la Encarnación. Es, en definitiva, la liberación de pueblo hebreo (y de la humanidad) del yugo del opresor:

Si viéndonos captivos, destruidos,
pensáis que Dios nos tiene ya olvidados,
y nuestra voz nos hiere en sus oydos,

ydólatras, estáis muy engañados,
que Él oye, vee, conoce, mira y siente
como sus siervos van desconsolados,

que entonce lo verá quien lo creyere.
 Entonce verná Él, en los humanos.
 entonce nacerá de Virgen pura,

haziéndonos por ella sus hermanos.
 Entonce el Criador hecho criatura
 nos mandará los órganos tomemos,
 que en los salzes colgamos de amargura.
 La gracia que perdimos entendemos
 por estos instrumentos, que colgamos,

la qual por medio de Él, cobrar podamos.
 Y los cantares dulces que dexamos
 de cantar en la tierra del pecado,

en la gracia entonce renovamos.
 Pues quien de ti, Señor, fuere olvidado,
 tu diestra dél se olvide, pues por ella

el bien que Adán perdió fue restaurado.
 Su lengua se enmudezca si con ella
 el Sancto nombre tuyo no alabare

y no pueda jamás servirse della.

M. Darbord interpreta estos versos de Montemayor como la oposición entre Sion, Jerusalén celestial, la Paz, y Babilonia, que simboliza el mundo: la confusión y el mal, como tradicionalmente se ha ido interpretando desde la perspectiva cristiana y teológica. Considera, además, la paráfrasis como una alegoría, en la cual las harpas representan las Escrituras y la Gracia, y la mano derecha de los justos, es el mismo Cristo, que devolverá al pueblo hebreo y a la humanidad la esperanza de la salvación. Finalmente, el poeta actualiza y traslada el salmo a su tiempo. Manifiesta el dolor que le causa la herejía protestante:

Levántete, Señor, y ten memoria,

que este es hijo de Edón⁷²⁹, castiga luego,
porque tu sancta iglesia haya victoria.

El ingenio perverso, hereje, ciego,
pelea contra él a sangre y fuego,
pues de tu iglesia quieren ser esentos.

De Babilon son hijos, naturales,
destrúyelos, Señor, y a sus cimientos.
Benditos, pues serán quien a los tales

dieren la misma pena que dan ellos
a los que son tus siervos y leales.
Y a los que a sus pequeños quitan dellos,

(digo los pobres, simples que no sienten)
y en la piedra de Pedro dan con ellos.
Benditos serán siempre los que aumentan

la sancta fee católica en el suelo
y en sus hombros la tengan y sustentan.
De Dios verná el esfuerzo y el consuelo,

será Dios el caudillo en esta guerra,
y el trabajo y fatiga, acá en la tierra
será gloria y descanso, allá en el cielo.

La paráfrasis de *Super flumina Babilonis* de Jorge de Montemayor es muy diferente a la paráfrasis sanjuanista del mismo salmo. En primer lugar, esta composición en tercetos, frente a los nueve

⁷²⁹ Edom fue un pueblo descendiente de Esaú, gemelo de Jacob e hijo de Isaac y Rebeca. Geográficamente estaba ubicado al sureste de Judá, en una región montañosa que hoy día sería la parte suroeste de Jordania. Ezequiel condenó a la nación de Edóm, diciendo, “Por cuanto tuviste enemistad perpetua, y entregaste a los hijos de Israel al poder de la espada en el tiempo de su aflicción...” (*Ezequiel* 35:5). A través de los tiempos antiguos, los edomitas mostraron su enemistad contra los hebreos, cuando rehusaron dar a Moisés y a su pueblo la autorización de pasar por el territorio de los edomitas (*Números* 20:14-22.). Pero en el tiempo de Eliseo, los edomitas se juntaron con Israel y Judá en una alianza militar (*2 Reyes* 3:9). Pero, posteriormente, Judá derrotó a Edom en una guerra (*2 Crónicas* 25:5-12). Edom también fue conocido como Idumea. Actualmente tal nación no existe. *Cfr.* Thomas Williamson, “Edon en la profecía”, [thomaswilliamson.net /sapanish... Consultado el 15-04-2015]

versículos del Salmo bíblico y los sesenta y dos versos del romance sanjuanista, posee ochenta y tres tercetos, en total doscientos cuarenta y nueve versos. Es decir, las interpolaciones son más amplias que las del romance sanjuanista. Por otra parte, el endecasílabo, estilo culto, infiere a la composición un tono y ritmo métricos y lento solemne y carece del ritmo lírico más ágil y dinámico del romance de San Juan, además del tema amoroso, ausente en la paráfrasis de Montemayor.

A pesar de las largas interpolaciones, sigue fielmente el argumento del salmista. Concretamente, la paráfrasis de Montemayor, al igual que el salmo davídico, está escrita en primera persona del plural, “nosotros”, como si se tratara de un grupo de personas concreto, tal y como lo era en el salmo bíblico el pueblo hebreo. Por lo tanto, no expresa su desdicha, su soledad, “su exilio en tierra ajena”, como una vivencia individual, Sin embargo, en opinión de Darbord, la efusión afectiva y lírica que el poeta siente por los salmos parece estar motivada por sus orígenes familiares, de origen converso posiblemente, y por su propia experiencia vital de servidumbre y de humillación, por el deseo de ver en algún momento la humillación de los soberbios y la exaltación de los humildes y por su fe interior iluminada por Dios.

Pero, por otra parte, por la referencia a hechos contemporáneos como fue la herejía luterana, pudiera ser que ese “nosotros” del poema hiciera referencia a la situación de los católicos perseguidos por los seguidores de Lutero y así Babilonia

fuera una alegoría de los Países Bajos, donde se extendió el luteranismo y donde él, además, estuvo acompañando a Felipe II. Así, el mismo poeta, en los primeros versos, manifiesta “que de la guerra, fuymos los despojos”.

La composición no carece de lirismo, de un tono de autenticidad, de melancolía, de dolor y, al mismo tiempo, de esperanza ante la victoria de Jesucristo. De hecho, los versos finales expresan la confianza en la omnipotencia y misericordia de Dios para acabar con el mal en la tierra y dar el descanso y la gloria en la eternidad:

De Dios verná el esfuerço y el consuelo,
será Dios el caudillo en esta guerra,
y el trabajo y fatiga, acá en la tierra
será gloria y descanso, allá en el cielo

De él ha manifestado M. Bataillon, y con sus palabras concluimos este análisis:

Montemayor fue uno de los primeros que sintieron la grave música de los Salmos, y el primero, sin duda, que intentó hacerla cantar en castellano con el ritmo nuevo del hendecasílabo [sic]. Hay auténticas bellezas en la adaptación del salmo *Super flumina Babylonis*. Por lo demás, si el poeta ha sufrido influencia de la piedad erasmiana, esta influencia se mezcla en él como en fray Luis de Granada, con la de Savonarola. [...] Su gran paráfrasis del *Miserere*, en la que hay tan hermosos acentos, no es sino la meditación de Savonarola sobre ese Salmo –obra maestra de la literatura devota, cuyo éxito era más vivo

que nunca en España de 1550- puesta en hendecasilabos [sic] sueltos.⁷³⁰

De la misma hechura que la paráfrasis de Montemayor, está realizada la paráfrasis del mismo salmo por Diego Ramírez Pagán, poeta coetáneo y amigo de Jorge de Montemayor y Fernando de Herrera. Fueron seguidores de las tendencias poéticas italianas, inauguradas por Boscán y Garcilaso y formaron parte de la escuela granadina-antequerana. Nació en Murcia en 1524 y murió hacia 1562. Estudió en Alcalá de Henares y también, como su amigo F. de Herrera, fue ordenado sacerdote. Su *Floresta de varia poesía* es una interesante colección miscelánea con distintos metros y temas como el amoroso, el elegíaco, laudatorio y religioso. Pero a nosotros nos interesa por su versión del salmo *Super Flumina* que, al igual que la composición de su amigo J. de Montemayor, está escrita en tercetos encadenados y formada por treinta y cinco estrofas.

Su paráfrasis del salmo es de carácter intimista y refleja sus sentimientos religiosos. Está escrita en primera persona, desde el yo del poeta, y hace un paralelismo entre el pueblo judío exiliado en Babilonia y su situación personal. En los primeros tercetos el poeta manifiesta que no puede dirigirse a Dios con la misma actitud que lo hace el pueblo judío, pues está demasiado apegado a sus tendencias terrenales y compara los ríos de Babilonia con el Tajo, clara influencia garcilasiana. Tendrá que transformar su alma para poder manifestar la misma actitud de súplica.

⁷³⁰ M. Bataillon, op. cit., p. 608.

“El salmo *Super flumina*”⁷³¹

Si allí, libre de amor, sobre estos ríos
pudiese cantar yo, como cantaron
libres de Babilonia los judíos;[...]

Así me siento yo entre las corrientes
del claro Tajo, el ver escurecido,
haciendo de mis tristes ojos fuentes[...]

de tí, Sion, se acordaron; yo en el olvido
puesto el reino del alma, al reino extraño
ofrecí la memoria y el sentido.

Ellos, en testimonio de su daño,
de los sauces colgaban su instrumento,
dando, en vez de cantar, gemido extraño[...].

Pues yo, que, asida al cuello la cadena,
siento del impío amor y oscuro un velo
ante el alma que nunca se aserena,

la voz de llorar ronca y sin aliento,
dicen: “¿Cómo podrá en tierra ajena
dar al Señor, cantado, dulce acento?”[...]

¿Cómo podré decir que si me olvido
de tí, Hierusalem, mi diestra sea
entregada a la muerte y al olvido,

y que si el corazón no te desea
como a mi principal bien y alegría,
mi diestra al paladar pegada sea?

Que esto por la ciudad de Dios decía
el pueblo santo, y yo, de culpas lleno
por mi vano deseo y fantasía,

⁷³¹ Versión recogida de Justo de Sancha, *Romancero y cancioneros sagrados*, Madrid, B.A.E., Atlas, 1950, composición n° 678, pp. 271-272. La versión completa aparece en el Apéndice II.

lo iba a decir ya, no por el lleno
fundamento de Sion, espejo claro,
mas por otro de acá vil y terreno.

A tí, Señor, delante cuyo amparo
como sombra el pecado mío declina;
Tú, que diste por él precio tan caro,

oye mi ruego, a mi gemido inclina
tu mansa oreja, en mi favor entiende;
Domine, ad adjuvandum me festina;

que si en tu amor mi corazón se enciende,
si de tu santo Espíritu el aliento
en mi baja y cautiva alma descende;

si a ti Hierusalem, vuelvo contento,
si en gremio santo desta Iglesia amada
me veo de un tirano amor exento,

así como en mención de la jornada
de Babilonia, en el mejor estado
será la libertad de mí cantada.

Diré, sobre los ríos asentado
de Babilonia: “Aquí triste lloraba
en memoria de ti, Sion, pueblo amado.

en los sauces mis órganos colgaba [...]

En estos versos y en los siguientes, el poeta repite de nuevo la paráfrasis del salmo, porque, después de su arrepentimiento, ya se siente merecedor de pedir la compasión y misericordia divinas, como hizo el pueblo judío en Babilonia. Finalmente, desea desechar todo lo que significa Babilonia, que, desde un punto de vista alegórico, se refiere a su propia debilidad y maldad y espera, una vez

liberado de todo lo negativo de su existencia, llenarse de la alegría para cantar a Dios:

No quede de la planta maliciosa
fruto, grano, semilla, ni aun injerto
en la tierra del cielo cobdiciosa.

Así que, del amor lozano muerto,
que en corazón, en alma, en vena, en hueso
en mí no halle dél un lugar cierto.

Y entonces la desorden que confieso
de lágrimas daráme un nombre honroso,
nascidas de la sobra de mi exceso.

Será pasto del alma, aunque penoso,
y víspera del canto de alegría
que a ti, mi Dios, y de tu amor preciosa
resonará la alegre lengua mía.

Es una composición no fácil de interpretar, pues el poeta hace un paralelismo entre la situación del exilio del pueblo judío y su situación personal. A ello hay que añadir el estilo manierista del poema que oscurece aún más la interpretación. El poeta se siente “en tierra ajena” de una manera alegórica, ya que su exilio es interior, es de orden espiritual: Babilonia se refiere al alejamiento del poeta de Dios y su apego a lo terreno; por otra parte, Sion simboliza el bien, el buen camino hacia Dios. En realidad, esta composición está más cercana a la interpretación teológica tradicional: Babilonia, como se ha venido interpretando desde la perspectiva cristiana, es una alegoría del mundo, de lo terreno, del mal, mientras que Sion es la Jerusalén celestial, la cercanía a Dios. El poeta personaliza el salmo como su propia situación de pecado, Babilonia, y su deseo de

acercamiento a Dios, Sion. Ya veremos cómo la paráfrasis sanjuanista aún es más compleja y aún más rica de matices interpretativos.

Pero, sin lugar a dudas, si existe un poeta salmista por excelencia este es fray Luis de León. Gran admirador y conocedor profundo de la *Biblia*, ganó la cátedra de Sagrada Escritura en 1560, aunque más adelante la ocupó Gaspar de Grajal. Fray Luis siente especial interés por los libros poéticos de la *Biblia*: *Cantar de los Cantares*, *El libro Job* y los *Salmos*.

Aclaremos que, de todos los Salmos elegidos por fray Luis, ninguno está dedicado al salmo 136 de la *Biblia*. Por otra parte, es muy distinta la actitud y acercamiento fray Luis a los *Salmos*, con respecto a la actitud de Jorge de Montemayor e incluso de la de San Juan de la Cruz. El tratamiento de los textos poéticos bíblicos en fray Luis de León se aproxima más a la actitud del biblista Arias Montano y en los *Salmos* de fray Luis se sincretizan el hebraísta y el humanista cristiano. Sus Salmos son el resultado complejísimo de traducción, creación poética y hermenéutica, tal como ha analizado J. San José Lera.⁷³² En otras palabras, se unifican el teólogo académico y el poeta.

Para fray Luis acercarse a los textos bíblicos es una forma de llegar a desentrañar la sabiduría divina que encierran estos. Pero, al

⁷³² Cfr., J. San José Lera, “Fray Luis de León: Paráfrasis del Salmo 26...”, art. cit., pp.73-119 y “Las paráfrasis bíblicas de Fray Luis de León: poética, retórica y hermenéutica”, *Via Spiritus*, 13 (2006), pp. 19-14.

mismo tiempo, la elección que el teólogo y poeta hace de los *Salmos* es muy significativa, porque es ahí, precisamente, donde proyecta su subjetividad, su profunda experiencia espiritual y también su experiencia personal: los acontecimientos impetuosos vividos día a día como teólogo y profesor universitario. Es más, como sabemos, las disputas intelectuales entre sus colegas y la intolerancia y persecución a las que estuvo sometido, le costó el encarcelamiento por la Inquisición durante cinco años. Tanto la *Exposición del Libro de Job*, como los *Salmos*, proyectan la angustia y desesperación ante la injusticia de la existencia y la esperanza en la justicia y misericordia divinas. Y es en este aspecto en donde coincide con otros escritores, entre ellos San Juan de la Cruz.

Pero, además, existe otro aspecto esencial en la concepción poética luisiana y es la alta consideración que le concede a la poesía. Para fray Luis es una actividad superior y trascendente que lo acerca a la Divinidad. Resumiendo las palabras de J. San José Lera, la poesía para fray Luis es fuente de sabiduría que revela la verdad de la Divinidad y afirma:

De esta manera la poética de fray Luis es una poética trascendente, lo mismo que su estética, que coloca en el centro de la creación el principio de armonía, de múltiple estirpe filosófica pero que remite en última instancia al libro de la *Sabiduría XI, 20: omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*. De esta forma la creación humana debe ser reflejo de la divina, y conseguirá el mismo efecto trascendente de

elevación a realidades insospechadas en esta sepultura del olvido que es el suelo.⁷³³

Es decir, fray Luis refleja la filosofía neoplatónica en su concepción de la obra poética como medio y fin para alcanzar la perfección divina. Fray Luis expresa cuál es su actitud frente a los salmos, *Traducciones sagradas*, en el breve prólogo que aparece antes de las composiciones poéticas:

Y pluguiese a Dios que reinase esta sola poesía en nuestros oídos, y que solo este cantar nos fuese dulce, y que en las calles y que en las plazas, de noche, no sonasen otros cantares...⁷³⁴

Los salmos luisianos, desde el punto de vista poético, están escritos en las estrofas cultas renacentistas: liras, tercetos encadenados y silvas. Esta alternancia de endecasílabos y heptasílabos, se aproxima y se adecua al ritmo de los versículos bíblicos. El sentimiento y pensamiento del versículo hebraico fluyen con el mismo tono de gravedad solemne en los endecasílabos y heptasílabos luisianos. El mismo fray Luis manifiesta este deseo de imitación retórica en el Prólogo sus *Traducciones Sagradas*:

En esta postrera parte van canciones sagradas, en las cuales procuré cuanto pude imitar la sencillez de su fuente y un sabor de antigüedad que en sí tienen, lleno a mi parecer de dulzura y majestad.⁷³⁵

⁷³³ J. San José Lera, "Las paráfrasis bíblicas...", art. cit., p. 26.

⁷³⁴ Félix García (ed.), *Obras completas castellanas de Fray Luis de León. Exposición del Libro de Job. Poesías*, II, Madrid, BAC, , 1957, p. 971.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 970.

A modo de sucinto ejemplo exponemos algunos versículos de los *Salmos*, para observar la técnica parafrástica desarrollada por fray Luis:

Salmo 106 de la <i>Biblia</i> .	Fray Luis de León. <i>Confitemini Domino</i>
Alabad al Señor porque es bueno	Cantemos juntamente cuán bueno es Dios con todos, cuán clemente.
porque es eterna su piedad	
Digan así los rescatados de Israel,	Canten los libertados
Los que el redimió de las manos del opresor	los que libró el Señor del poderío del áspero enemigo

Podemos comprobar el uso de la *amplificatio* a través del intensificativo o ponderativo *cuán*: “cuán bueno”, “cuán clemente” que sustituye a “piedad”. Esta misma técnica de la *amplificatio* también se observa en la sustitución del versículo “los que el redimió de las manos del opresor”, a través de la estructura binaria: “los que libró el Señor del poderío, / del áspero enemigo”. Veamos la siguiente lira que comenta el Salmo 129:

Salmo 129 <i>De profundis</i>	Fray Luis de León
De lo profundo te invoco, ¡oh Yavé!	De lo hondo de mi pecho
Oye, Señor, mi voz,	te he llamado, Señor, con mil gemidos

Estén atentos tus oídos	estoy en grande estrecho, no cierres tus oídos
A la voz de mi súplica.	a mis llantos y tristes alaridos.

Aunque muy brevemente, podemos observar cómo fray Luis, a través de la amplificatio y otros recursos retóricos, introduce en este caso nuevos sintagmas como “mi voz” que es sustituida por “mil gemidos”, e introduce también oraciones completas: “estoy en grande estrecho”; aparecen sustituciones del sustantivo por la adjetivación: “súplicas” es sustituido por el sintagma “llantos y *tristes* alaridos”.

De esta forma personaliza el texto bíblico y compone una nueva creación poética, proyectando sus propias vivencias y angustias y suplicando la piedad y misericordia divinas. Sin embargo, no se observan largas interpolaciones como en los salmos de Jorge de Montemayor y de Ramírez Pagán, e incluso en el romance de San Juan dela Cruz. Fray Luis se atiene más al versículo del salmista, pues él mismo titula sus salmos como *Traducciones sagradas*. A pesar del título, sus salmos no son meras traducciones, son nuevas creaciones poéticas dentro del estilo más austero y elegante del Renacimiento. En los Salmos de fray Luis se armonizan el teólogo, el poeta y el exégeta.

4.2. “EL ROMANCE SEGÚN EL SALMO 136” DE J. LÓPEZ DE ÚBEDA.

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS CON EL ROMANCE SANJUANISTA

En este capítulo consideramos adecuado mencionar a J. López de Úbeda, de nuevo, por dos motivos: en primer lugar por ser coetáneo de San Juan de la Cruz y, en segundo lugar, como en páginas anteriores expusimos, López de Úbeda tuvo una función influyente como recopilador de la poesía religiosa de su tiempo y, fundamentalmente, entre la poesía carmelitana, pues estuvo muy relacionado con el convento carmelita de la Concepción de Alcalá de Henares. Es fácil observar las composiciones comunes del *Cancionero general de la doctrina cristiana* y *Vergel de flores* de López de Úbeda, con el *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid*, que se transmitirían posiblemente por vía oral, ya que el intercambio de composiciones era constante.⁷³⁶

No sabemos si realmente hubo un contacto personal entre San Juan y López de Úbeda, pero sí es constatable algunas coincidencias temáticas y métricas entre ambos autores y otros poetas, como Cristóbal Cabrera, que aparecen en las recopilaciones de Úbeda. Ello nos lleva a pensar que, tal vez, San Juan conociera sus composiciones y las de Cristóbal Cabrera, entre otros, a través de las copias que se hacían en los conventos del Carmelo. Pero, ni que decir tiene, que la distancia entre ellos desde un punto de vista estético y espirituales abismal: López de Úbeda es un devoto sincero

⁷³⁶ Cfr. V. García de la Concha, *Libro de Romances y coplas ...*, *op. cit.*, y A. M^a Álvarez Pellitero, “Cancionero del Carmelo del Medina del Campo (1604-1622)”, en *Congreso Internacional teresiano*, Salamanca, 1982, vol. II, pp. 525-543

y San Juan de la Cruz trasciende lo puramente devocional para alcanzar la más elevada experiencia mística volcada en una sublime expresión poética.

No obstante, lo que es evidente son las fuentes comunes por el intercambio de temas y de géneros líricos populares y cultos que se transmitían oralmente, sobre todo si las obras poéticas eran de estilo popular y, además, se creaban para ser cantadas. Y San Juan de la Cruz bebe de las mismas fuentes y participa del mismo ambiente que el resto de sus hermanos y hermanas del Carmelo, entre ellos su propio hermano Francisco de Yepes. Él fue uno más, sin ánimo de ser único ni excepcional, aunque lo lograra.

De hecho algunos temas poéticos de López de Úbeda coinciden con los temas de algunas composiciones sanjuanistas como fueron los romances trinitarios —con la salvedad de que López de Úbeda compuso un soneto a la Santísima Trinidad—y los romances que glosan el salmo 136, *Super flumina Babilonis*. Coinciden ambos en la elección del mismo género métrico de carácter popular, como es el romance, a diferencia de J. de Montemayor y D. Ramírez Pagán que eligieron una forma métrica culta como es el terceto al igual que fray Luis de León eligió para sus salmos la lira, el terceto y la estancia. Por otra parte, Cabrera refleja en sus poesías imágenes y metáforas que forman parte de la poética sanjuanista más esencial.

A continuación comentamos el “Romance sobre la captiuidad de Israel, según el Salmo 136”:⁷³⁷

Allá en la gran Babilonia,
 que confusión se dezía,
 quando el pueblo de Israel
 captiuo en ella yazía,
 porque el rey de los asirios
 con su osada tiranía,
 lo más fuerte y lo más hermoso
 y gente que más valía,
 de Iudea auía lleuado
 y en captiuidad tenía,
 al templo de Salomón,
 al qual fino oro cubría,
 echado todo por tierra,
 que gran lástima hazía.
 El pueblo santo allí puesto
 con gran dolor que sentía,
 sobre sus corrientes ríos
 y en los sauzes que allí auía,
 sus órganos suspendieron,
 que música ya no auía,
 doliéndose del gran daño
 que su ciudad recibía,
 sintiendo como es razón,
 el gran mal que se seguía.
 Pero mucho más les duele,
 porque el gran Dios se ofendía.
 Y anssí dejaron cantares
 y toda su alegría,
 llorando de los sus ojos,
 porque mucho les dolía
 ser priuados de su patria,
 que ser su gloria solía.
 Y viéndose entre enemigos,
 a quien cada uno seruía
 y, aunque el pueblo Babilonio
 que cantassen les dezía,
 como allá en Ierusalem

⁷³⁷ Recogido de la edición de A. Rodríguez-Moñino, *op. cit.*, vol. II, pp. 81-83.

y en Sion también hazían.
 —¿Cómo podremos cantar,
 a lo dicho respondían,
 el cántico del Señor
 en tierra que a Dios perdía,
 en tierra agena donde el mal
 y el pecado florecía?—
 Y contino Dios se offende
 creciendo el mal cada día
 y boluiendo en su memoria
 Ierusalem destruyda.
 Gimiendo y llorando dizen
 —¡Ó ciudad de Dios, querida,
 mi diestra olvidada sea,
 si te oluidare en mi vida
 y si memoria perdiere
 de ti, sea de mí perdida;
 y mi lengua si callare
 tu gloria, sea enmudecida!
 Y a mi paladar se apege
 y se quede entorpecida.
 Siempre tú, Ierusalem,
 serás de mí engrandecida,
 y serás tú mi consuelo
 y alegría muy crecida.
 Pues boluiendo a Dios sus ojos
 con el alma muy afligida,
 desseando castigasse
 offensa tan desmedida.
 Acuérdate, todos dizen,
 de la tu gente escogida,
 mira, Señor, cuánta sangre
 fue en Ierusalem vertida,
 quando la gente Idumea
 con los Asirios fue unida,
 porque con fuerças mayores
 toda fuese destruyda
 la santa ciudad de Dios,
 ciudad tan escalarecida.
 Y dizen, ni fundamento
 le dexes piedra ni asida,
 ¡Ó hijo de Babilonia,
 en vicios toda sumida!

Miserable y desgraciada
 para siempre ya perdida.
 Qual retribución nos diste,
 tal te sea retribuyda.
 Dichoso el que no dexare
 los tus hijuelos con vida,
 mas sus cabeças quebrare,
 dándoles mortal herida
 En una piedra muy fuerte
 con virtud y valentia.⁷³⁸

Es un romance compuesto por noventa versos octosílabos con la rima en *-ía*, la misma de los romances históricos de origen épico y la misma que utilizó San Juan para su romance *In principio erat Verbum*. Se puede afirmar que esta paráfrasis es un *contrafactum* de lo épico. Este romance, como los de carácter histórico-narrativo, está escrito en tercera persona. El narrador relata los hechos desde la tercera persona, desde un punto de vista objetivo. Solo la presencia del narrador se hace notar al emitir un juicio de valor a través de la adjetivación o determinadas expresiones, donde expresa una complicidad o compasión con el pueblo en cautividad, al igual que hacía el juglar al relatar los hechos del héroe protagonista. Por lo tanto, ya el autor no emplea solamente la *amplificatio*, como técnica de la paráfrasis, sino que realiza una transformación total del salmo desde un perspectivismo narrativo diferente: de ser una súplica en primera persona, pasa a ser un texto narrativo donde se expone la cautividad del pueblo judío, es decir, se realiza una transformación

⁷³⁸ Reproducimos el romance respetando la grafía de la edición de A. Rodríguez Moñino del *Cancionero de la Doctrina Cristiana*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1964, vol. II, pp. 81-83.

técnica: de la subjetividad más intimista se pasa a la objetividad narrativa.

Por otra parte, y como ya vimos en los apartados anteriores, López de Úbeda proyecta numerosos recursos como poeta contrafactista y en este romance se puede observar claramente a través de las fórmulas épicas, como los opuestos y contrastes: “con su osada tiranía, / lo más fuerte y lo más hermoso / y gente que más valía”. La escasa adjetivación que aparece en las descripciones en los romances, también se refleja en algunos versos “al qual fino oro cubría” y proyecciones subjetivas del poeta juglar: “que gran lástima hazía”, “con gran dolor que sentía”. También fórmulas fijas, como el uso del pleonasma: “llorando de los sus ojos, / porque mucho les dolía”; y otras fórmulas como “que ser su gloria solía”, “y alegría muy crecida”, “desseando castigasse / ofensa tan desmedida; observamos también el estilo directo, con la introducción de verbo decir:—Acuérdate, todos dizen, / de la tu gente escogida—”; epítetos como “la santa ciudad de Dios, / ciudad tan esclarecida”; estructuras binarias “con virtud y valentía”. A su vez, se refleja el uso de arcaísmos como el artículo delante del posesivo: “de la tu gente escogida”. También el uso de los tiempos verbales es muy similar al de los romances históricos narrativos y sus formas son muy variadas, lo que añade expresividad emotiva al texto como la actualización de los hechos con el presente histórico; además también se refleja el uso convencional del imperfecto y del indefinido para la narración de los hechos y las formas temporales

del presente de indicativo en los diálogos, así como los tiempos del subjuntivo con carácter desiderativo e imperativo. Todos estos recursos enriquecen la expresión narrativa y forman parte de la poética del romancero.

Las concomitancias con el salmo 136 son relativamente escasas, aunque, naturalmente, el argumento es el mismo: la cautividad del pueblo de Israel en Babilonia y la negación de este a participar de la alegría del pueblo opresor que, además, ofende a Dios. También es similar la maldición del pueblo judío que desea que el castigo y la venganza de Dios caigan sobre sus “hijuelos”, los descendientes de Babilonia. Recogemos algunos versos donde claramente se observa esa relación con el salmo:

Allá en la gran Babilonia,
 que confusión se dezía,
 quando el pueblo de Israel
 captiuo en ella yazía,[...] y,
 aunque el pueblo Babilonio
 que cantassen les dezía,
 como allá en Ierusalem
 y en Sion también hazían.
 —¿Cómo podremos cantar,
 a lo dicho respondían,
 el cántico del Señor
 en tierra que a Dios perdía,
 en tierra agena donde el mal
 y el pecado florecía?—[...]
 Gimiendo y llorando dizen
 —¡Ó ciudad de Dios, querida,
 mi diestra olvidada sea,
 si te oluidare en mi vida
 y si memoria perdiere
 de ti, sea de mí perdida;
 y mi lengua si callare
 tu gloria, sea enmudecida!

Y a mi paladar se apege
y se quede entorpecida, [...]
Acuérdate, todos dicen,
de la tu gente escogida,
mira, Señor, cuánta sangre
fue en Ierusalem vertida,
quando la gente Idumea
con los Asirios fue unida [...]
¡Ó hijo de Babilonia,
en vicios toda sumida!
Miserable y desgraciada
para siempre ya perdida.[...]
Dichoso el que no dexare
los tus hijuelos con vida,
mas sus cabeças quebrare,
dándoles mortal herida
En una piedra muy fuerte
con virtud y valentia.

Sin embargo, observamos concomitancias con algunos versos de San Juan. Veamos algunos ejemplos: “que ser su gloria solía”, recuerda al verso 22 del romance VII de San Juan, “y la gloria que yo tengo”; el verso de Úbeda “gimiendo y llorando dizen”, San Juan escribe en romance IX el verso 16, “allí lloraba y gemía”, aunque también estos versos recuerdan la expresión de la Salve: “A ti suspiramos *gimiendo y llorando*”. Finalmente, un verso de Úbeda que recuerda otro sanjuanista es “*en tierra agena*, donde el mal” y San Juan en el romance *Super flumina...*, expresa: “Dezid, como *en tierra ajena...*” (v. 35).

Como conclusión, podemos afirmar que se trata de un *contrafactum* de los romances épicos narrativos, mientras que San Juan elige el romance lírico. En el romance de López de Úbeda no existe una proyección intimista y espiritual del autor sobre estos

hechos, como veremos en el romance sanjuanista y hemos visto en otros poetas, es decir, no hay apropiación del salmo desde el punto de vista intimista ni espiritual. López de Úbeda no proyecta su propia experiencia de exilio, de soledad y abandono. Es una obra de marcado estilo popular, devota y sincera desde un punto de vista espiritual, y lo realmente novedoso es que el salmo 136 se convierte en un romance como *contrafactum* del género épico.

4.3. EL ROMANCE “OTRO DEL MISMO QUE VA POR *SUPER FLUMINA BABILONIS*” DE SAN JUAN DE LA CRUZ

4.3.1. San Juan de la Cruz y la exégesis bíblica

El acercamiento de San Juan de la Cruz a la *Biblia* fue una constante de toda su vida conventual, pero, además, su formación universitaria en Salamanca, donde los estudios bíblicos eran muy prestigiosos, lograron que San Juan tuviera un conocimiento profundo y casi memorizado del libro sagrado.

El método exegético medieval fue consecuencia de la exégesis desarrollada por los Padres de la Iglesia. En la Edad Media la exégesis bíblica se realizaba en el ambiente conventual y en las universidades a través del método escolástico. Ambas formas de acercamiento a la *Biblia* eran diferentes. En las escuelas escolásticas el método exegético derivaba del *quaestio* y *disputatio* y su finalidad consistía en obtener un conocimiento doctrinal. En los conventos la actitud era devocional, a través de la *lectio divina*, que consistía en desarrollar la *meditatio* y la *contemplatio*: se realizaba la lectura colectiva

de los textos bíblicos, bien oralmente o *sotto voce*, y se repetían estos de manera que se llegaban a memorizar y lo más importante: se interiorizaban. La finalidad no era la información y conocimiento de los textos, sino alcanzar la sabiduría amorosa y la unión con Dios, por medio de la meditación y contemplación.⁷³⁹ Sobre este método exegético el mismo San Juan decía:

Si deseas hallar la paz y consuelo de tu alma y servir a Dios de veras... deja esas otras cosas que te quedan y apártate a una sola que lo trae todo consigo, que es la soledad santa, acompañada con oración y santa y divina lección.⁷⁴⁰

Los testimonios de sus hermanos de Orden, entre ellos los más cercanos a San Juan, como fray Juan Evangelista, afirman que en su celda de Granada sus únicos libros eran la *Biblia* y *Flos Sanctorum*.

En la obra en prosa de San Juan aparecen más citas del *Antiguo Testamento* que de los *Evangelios* y la razón es que el oficio divino que aparecía en el breviario, estaba compuesto por lecturas, cantos y salmos sacados del *Antiguo Testamento* y de los textos sagrados. Como aclara T. O'Reilly, guardaban un sentido alegórico: no se referían exclusivamente a la historia del pueblo hebreo, sino que lo

⁷³⁹ Cfr., T. O'Reilly, "San Juan de la Cruz y la lectura de la Biblia", *Ínsula*, 537, (1991), p. 26. Y del mismo autor "San Juan de la Cruz y la lectura de la Biblia: el romance *Encima de las corrientes*", en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, p. 222.

⁷⁴⁰ Autógrafo de Andújar, (n.82). *Apud* T. O'Reilly, "San Juan de la Cruz y la lectura de la Biblia", *art. cit.*, p. 25.

interpretaban como el inicio de la historia de la Salvación y de la Encarnación, por medio de Cristo y su iglesia.⁷⁴¹

San Juan de la Cruz, durante su período en la cárcel, leía el breviario y practicaba la *lectio divina*, así que la influencia de la *Biblia* fue decisiva en las obras líricas que creó durante su cautiverio y después de este, fundamentalmente el *Cántico*, cuyas primeras treinta y una estrofas las compuso allí y evidente también la influencia bíblica en el romance “Acerca del salmo 136 *Super flumina Babilonis*”. Por otra parte, la repetición de los textos sagrados lograba su memorización y a la hora de crear sus propios textos prosísticos o poéticos afloraban los conocimientos bíblicos, que iba reflejando en sus obras doctrinales en prosa a modo de exégesis o como palabra poética con un gran poder evocador y sugerente, para expresar su propia experiencia espiritual.

En cuanto a la lectura de los *Salmos*, se aconsejaba que se meditaran de una forma personal. T. O’Reilly cita los consejos de J. Casiano en sus *Conferencias*:

El individuo alimentado por la *Biblia* canta los *Salmos* como si no fuesen obras del profeta sino suya propia...y reconoce que lo que expresan no se verificó solamente hace siglos en la vida del profeta, sino que se cumple ahora, todos los días en sí mismo. (*Conferencias* 10, Cap. 11)⁷⁴²

⁷⁴¹ O’Reilly, art. cit. p. 26.

⁷⁴² *Apud* T. O’Reilly, “San Juan de la Cruz y la lectura de la Biblia”, art. cit., p. 26.

Como hemos explicado anteriormente, es así como comienza el proceso de paráfrasis de los salmos. El lector devoto hace suya la obra y la interpreta desde su propia experiencia. El proceso de la composición de la paráfrasis es complejo, ya que se transforman léxico y sintaxis y se crean interpolaciones, que producen el tono íntimo y personal del salmo, es decir, el poeta lo hace suyo. El mismo J. Casiano escribió:

Poseídos de un sentimiento idéntico a aquel que llevó a la composición del salmo, nos convertimos, como quien dice en sus autores. Las palabras sagradas despiertan recuerdos dentro de nosotros, recuerdos del mal trato cotidiano que hemos recibido, y que seguimos padeciendo. Al cantar nos viene a la memoria todo esto. Hallamos todas estas emociones expresadas en el salmo.⁷⁴³

Por otra parte, los textos sagrados se interpretaban siempre a la luz de del proyecto divino de la historia de la salvación de la humanidad, que se inicia con la historia del pueblo judío y concluye con el proyecto final de la Encarnación y Redención. Así pues, el salmo 136, tal como O'Reilly manifiesta, se interpretaría no solo como la liberación del pueblo elegido, sino desde un punto de vista espiritual: “el deseo del alma cristiana de ser liberada de este mundo caído y unida a Dios en la Jerusalén celestial.”⁷⁴⁴ Esta misma interpretación se refleja en los comentarios de los Padres del Iglesia,

⁷⁴³ *Apud* T. O'Reilly, “San Juan de la Cruz y la lectura ...”, art. cit., p. 228.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 228.

San Hilario y San Agustín y, posteriormente, en San Bernardo. Dionisio el Cartujano, perteneciente al siglo XV comentaba:

Nos sentamos a las orillas de los ríos de Babilonia, que son las riquezas y gustos transitorios de este mundo y lloramos ansiosos de nuestra morada en el cielo, recordando a Sion: o sea, contemplando el júbilo de la iglesia triunfante, donde se ve cara a cara a Dios.⁷⁴⁵

4.3.2. Las interpolaciones del romance de San Juan en el texto bíblico como proyección de su experiencia vital y religiosa

El romance “Otro del mismo que va por *Super flumina Babilonis*”. *Super flumina Babilonis* es una paráfrasis del salmo 136, que trata, como ya hemos indicado anteriormente, del cautiverio que sufrieron unos cien mil judíos deportados a Babilonia, durante la época de Nabucodonosor (hacia el año 598 y 586 a. de C.). A continuación transcribimos el Salmo 136 / 137:

Salmo 136 (137) de la Biblia⁷⁴⁶

Junto a los ríos de Babilonia nos sentábamos
y llorábamos acordándonos de Sion,
de los sauces que hay en medio de ella
colgábamos nuestras cítaras.
Allí los que nos tenía cautivos
nos pedían canciones;
Los que nos habían llevado atados, alegría;
“Cantadnos algunos de los cantos de Sion.”
¿Cómo habíamos de cantar las canciones de Yavé
en tierra extranjera?

⁷⁴⁵ *Apud* T. O'Reilly, art. cit. p. 229.

⁷⁴⁶ *Sagrada Biblia*, Madrid, BAC, 1966, p. 763.

Si yo me olvidara de ti, Jerusalén,
 olvidada sea mi diestra.
 Péguese mi lengua al paladar,
 si no me acordara de ti,
 si no pusiera a Jerusalén, por encima de mi alegría.
 Recuerda, ¡oh Yavél, a los hijos de Edón el día de
 Jerusalén,
 Los que decían: “¡Arrasad, arrasad hasta los cimientos!”
 Hija de Babel, la devastadora,
 Dichoso el que te diere el pago
 Que a nosotros nos diste.
 ¡Bienaventurado quien cogiere y estrellare
 Contra la roca a tus pequeñuelos.

El texto del romance sanjuanista es el siguiente:

“OTRO DEL MISMO QUE VA POR *SUPER FLUMINA BABILONIS*”

Encima de las corrientes que en Babilonia hallava, allí me senté llorando, allí la tierra regava, acordándome de ti,	5
¡ó Sion!, a quien amava. Era dulce tu memoria y con ella más llorava; dexé los tragesde fiesta, los de <i>trabaxo</i> ¹ tomava,	10
y colgué en los verdes sauzes la música que llevava, poniéndola en esperança de aquello que en ti esperava. Allí me hirió el amor	15
y el corazón me sacava. Díxele que me matase, pues de tal suerte llagava; yo me metía en su fuego, sabiendo que me abrasava,	20
desculpando al avezica que en el fuego se acabava Estávame en mí muriendo, y en ti solo respirava; en mí por ti me moría,	25
y por ti resucitava,	

que la memoria de ti
 daba vida y la quitava
 Gozabánselos estraños
 entre quien cativo estava. 30
 Preguntávanme cantares
 de lo que en Sion cantava:
 —Canta de Sion un hynno
 veamos cómo sonava.
 —Dezid, ¿cómo en tierra ajena^l 35
 donde por Sion llorava,
 cantaré yo el alegría^l
 que en Sion se me quedava?
 Echaríala en olvido
 si en la ajena me gozava; 40
 con mi paladar se junte
 la lengua con que hablava,
 si de ti yo me olvidare
 en la tierra do morava.
 ¡Sion, por los verdes ramos 45
 que Babilonia me dava,
 de mí se olvide mi diestra
 que es lo que en ti más amava,
 si de ti no me acordare
 en lo que más me gozava, 50
 y si yo tuviere fiesta
 y sin ti la festejava!
 ¡Ó, hija de Babilonia,
 mísera y desventurada!
 ¡Bienaventurado era 55
 aquel en quien confiava,
 que te ha de dar el castigo
 que de tu mano llevava,
 y juntará sus pequeños
 y a mí, porque en ti llorava, 60
 a la piedra que era Christo
 por el qual yo te dexava!

Debetur soli gloria vera Deo

El Salmo 136 de la *Biblia* está compuesto por veintidós versículos y San Juan interpola cuarenta versos, siguiendo la exégesis

medieval. A continuación cotejamos ambas obras para comprobar las interpolaciones realizadas por San Juan.

<p>Junto a los ríos de Babilonia nos sentábamos Y llorábamos,</p> <p>acordándonos de Sion</p>	<p>Encima de las corrientes que en Babilonia hallava, allí me senté llorando, allí la tierra regava</p> <p>Acordándome de ti ¡Ó Sion!, a quien amava. Era dulce tu memoria y con ella más llorava; dexé los tragesde fiesta, los de <i>trabaxo</i> tomava,</p>
<p>De los sauces que hay en medio de ella Colgábamos nuestras cítaras</p>	<p>Y colgué en los verdes sauces la música que llevaba, poniéndola en esperança de aquello que en ti esperava.</p> <p>Allí me hirió el amor y el corazón me sacava. Díxele que me matase, pues de tal suerte llagava; yo me metía en su fuego, sabiendo que me abrasava, desculpando al avezica que en el fuego se acabava Estávame en mí muriendo, y en ti solo respirava; en mí por ti me moría, y por ti resucitava,</p>

	que la memoria de ti daba vida y la quitava
Allí los que nos tenía cautivos nos pedían canciones; Los que nos habían llevado atados, alegría;	Gozábanselos estraños entre quien cativo estava. Preguntávanme cantares de lo que en Sion cantava
“Cantadnos algunos de los cantos de Sion.”	Canta de Sion un hynno veamos cómo sonava.
¿Cómo habíamos de cantar las canciones de Yavé en tierra extranjera?	Dezid, ¿cómo en tierra ajena ^l donde por Sion llorava, cantaré yo el alegríal que en Sion se me quedava?
Si yo me olvidara de ti, Jerusalén, olvidada sea mi diestra.	Echaríala en olvido Si en la ajena me gozava
Péguese mi lengua al paladar Si no me acordare de ti Si no pusiera a Jerusalén, por encima de mi alegría	con mi paladar se junte la lengua con que hablava, si de ti yo me olvidare en la tierra do morava. ¡Sion, por los verdes ramos que Babilonia me dava, de mí se olvide mi diestra que es lo que en ti más amava, si de ti no me acordare en lo que más me gozava, y si yo tuviere fiesta y sin ti la festejava!
Recuerda, ¡oh Yavé!, a los hijos de Edón el día de Jerusalén, Los que decían: “¡Arrasad, arrasad hasta los cimientos!”	
Hija de Babel, la devastadora,	¡Ó, hija de Babilonia,

Dichoso el que te diere el pago Que a nosotros nos diste.	mísera y desventurada! ¡Bienaventurado era aquel en quien confiava, que te ha de dar el castigo que de tu mano llevaba,
¡Bienaventurado quien cogiere y estrellare Contra la roca a tus pequeñuelos.	y juntará sus pequeños y a mí, porque en ti llorava, a la piedra que era Christo por el qual yo te dexava!

La primera parte del poema es una evocación de una experiencia vivida en el pasado. En este monólogo interior, la voz narrativa está en primera persona y se puede interpretar como el llanto y lamento de un cautivo que se encuentra en tierra ajena, Babilonia, y se dirige a un tú, Sion, a quien añora, que es su patria, donde fue herido por el amor. Su tristeza es tan profunda que ha abandonado los ricos atuendos, la música y toda su alegría. Todo ello se ha transformado en dolor de ausencia, en tristeza y en deseo de morir. En la segunda parte, en ese estado de profunda soledad y abandono le piden que cante un himno de Sion, pero él se niega, porque eso sería olvidar y traicionar a lo que más ama. Por consiguiente, nos encontramos ante un romance lírico de tema amoroso donde todo gira en torno al destierro, a la ausencia del ser amado, la soledad y la añoranza de ese amor ausente que lo desgarrar. La última parte la voz narrativa manifiesta su esperanza en aquel en quien confía, que es Cristo, que lo liberará de todos sus males.

Teniendo en cuenta que el romance fue creado durante su estancia en la prisión toledana, la identificación del cautiverio del pueblo judío con su propio cautiverio es absolutamente comprensible. Pero hay algo más profundo que esa identificación basada en su propia experiencia personal. Creemos que se puede interpretar desde tres puntos de vista no excluyentes. El primero como el del cautivo desterrado en tierra ajena, que sería en un primer nivel de lectura, como un paralelismo del salmo davídico, es decir, desde un punto de vista referencial y denotativo. La segunda interpretación proviene de una referencia histórica y personal: la experiencia de San Juan en la cárcel de Toledo, donde se encuentra alejado y aislado de sus hermanos del Carmelo reformado, se identifica con el *nosotros* del salmo y con el yo poético. Y finalmente, desde un punto de vista místico, expresa la ausencia del Amado y su deseo vehemente de encuentro con él. De esta forma, encontramos una interpretación simbólica: el alma es el cautivo y Sion es el amado. San Juan en este romance refleja el abandono, la soledad y la tristeza que le provoca la ausencia del ser amado y en los últimos versos lo identifica como Cristo.

En cierta forma, su estado anímico de soledad, de desamparo y de tristeza es comparable a la primera parte del *Cántico*, donde la amada busca desesperadamente al amado, porque está ausente. Como afirma J. Damián Gaitán, parte de la obra poética sanjuanista es una proyección del yo del poeta en una bipolaridad de ausencia /

presencia del Amado y, entre ambos polos, la búsqueda imperiosa de este para lograr el encuentro.⁷⁴⁷

Nos encontramos de nuevo con un poema de carácter simbólico, cuyo léxico y expresiones de tema amoroso podemos identificar con símbolos, imágenes, léxico y expresiones, de una intensidad emotiva y lírica de gran belleza, que nos trasladan el *Cántico* y la *Llama* principalmente y a otras composiciones líricas y en prosa. Por otra parte, al girar el tema del poema en torno a la ausencia del amado y al cautiverio, también observamos conexiones con temas y estilos característicos de la lírica de cancionero: léxico como *fuego*, *cativo*, algunas paradojas, es decir, aspectos de la poética cancioneril y, al mismo tiempo, reflejo de su propia poética.

4.3.3. La formulística del romancero en el salmo sanjuanista.

Teniendo en cuenta que la forma métrica del poema es un romance, también aparecen similitudes retóricas y temáticas del género romancístico, por ejemplo con el romance del prisionero y su relación con el “avezica”, con fórmulas juglarescas como la localización espacial, el uso de la primera persona, la introducción del oyente o del receptor en algunas formas verbales, la forma dialogística, la alternancia de indefinido y del pretérito imperfecto narrativos, anáforas, exclamaciones y vocativos. Todo ello lo analizaremos detenidamente.

⁷⁴⁷ Cfr. J. Damián Gaitán, “Teología poética de San Juan de la Cruz”, *Revista de Espiritualidad*, 49 (1990), p. 405.

El romance está formado por sesenta y dos versos octosílabos, cuya rima es consonántica en *-aba*. Su ritmo poético es más fluido y dinámico que el de la mayoría de los romances trinitarios, cuyo ritmo es más pausado y reiterativo en general, con algunas excepciones, como el romance V y en otros donde predomina el diálogo paterno filial. La fluidez rítmica de este romance se logra gracias a que los encabalgamientos no son muy frecuentes, es decir, generalmente coincide la pausa versal con la pausa oracional, lo que provoca un ritmo más dinámico. La presencia de algunos encabalgamientos suaves está motivada, precisamente, por la estructura oracional bimembre, característica de la retórica de los romances, como ya hemos señalado en otro momento. Veamos algunos versos con encabalgamiento suave que coincide con la pausa oracional:

Encima de las corrientes
que en Babilonia hallaba,... vv. 1-2

Desculpando el avesica
que en el fuego se acababa. vv. 21-22

El encabalgamiento sirremático también está presente en algunos versos:

poniéndola en esperança
de aquello que en ti esperaba. vv. 13-14

Preguntábanme cantares
de lo que en Sion cantaba... vv. 31-32

En determinados versos aparece el encabalgamiento abrupto que coincide con las pausas internas, siempre motivado por el tono

emocional de los versos, y provoca un ritmo más entrecortado y un tono más emotivo e intenso. Además, el poeta aísla la palabra más importante del verso, destacándola de su contexto:

acordándome de ti, ¡ó Sion!, a quien amava...	vv. 5-6
—Dezid, ¿cómo en tierra...?	v. 35
Sion, por los verdes ramos...	v. 45
Y juntará sus pequeños y a mí, porque en ti lloraba.	vv. 59-60

Llegamos a la conclusión de que el ritmo poético en este romance es muy dinámico, ágil y fluido y refleja los sutiles sentimientos y el estado de ánimo del protagonista: en algunos momentos, los vocativos, llenos de pasión y melancolía; en otros, su vehemencia, rechazo y disgusto ante sus opresores y la sensación de soledad y abandono en otros. Y todo gracias al ritmo y cadencia poéticos. El poeta ha logrado, pues, una adecuación perfecta entre fondo y forma, entre expresión y emoción lírica.

Por otra parte, es interesante destacar el uso de las formas verbales. Al ser un texto lírico-narrativo, el poeta evoca algo que le ha sucedido en el pasado y por esto los tiempos verbales predominantes son el pretérito imperfecto de indicativo y el pretérito indefinido, motivados por dos razones obvias: el primer tiempo en *-aba* lo justifica la rima y en el segundo caso por tratarse de un texto narrativo y descriptivo de sus sentimientos. Ambos se usan alternándose. Así encontramos “hallava”, “regava”, “sentava”,

“estava”, “llorava”, “cantava”, “amava”, que alternan con el pretérito indefinido, aunque su presencia es menor que la del imperfecto y así aparecen: “dexé”, “colgué”, “hirió”, “díxele”.

Por otra parte, el uso del gerundio, junto al imperfecto, aporta a la acción verbal aspecto durativo, se observa la acción verbal en su transcurso: “sabiendo”, “disculpando”, “muriendo”, entre otras. Es una forma de observar sucesos y sentimientos desde una perspectiva subjetiva, vistos como una continuidad o actualización de los hechos y no desde su finalización. También es destacable el uso del imperativo, “veamos” y “decid” como fórmulas juglarescas:

—Canta de Sion un himno,
veamos cómo sonaba
—Dezid, ¿cómo en tierra ajena... vv. 33-35

Pero, además, aparecen otras formas verbales que le confieren fuerza expresiva, así los presentes de subjuntivo “junte” y “olvide” con un matiz desiderativo e, incluso, con tono amenazante; los futuros de subjuntivo con sabor arcaizante: “olvidare”, “tuviere”, “acordare”:

con mi paladar se junte
la lengua con que hablaba. vv. 41-43
si de ti yo me olvidaré v. 45
de mí se olvide mi diestra
si de ti no me acordare
en lo que más me gozaba
y si yo tuviere fiesta ... vv. 49-51

Del uso de estas formas verbales deducimos que resulta menos complejo que las formas verbales de los romances *In principio erat Verbum* y su retórica poética se acerca más al estilo del romance

lírigo, su tono es muy emotivo, que se intensifica, además, por las interjecciones y vocativos y por otras fórmulas que San Juan recoge del estilo popular romancístico. Así como también los verbos que introducen los diálogos: “dixo” “decid”, “canta”, formas verbales, que en algunos momentos del romance, se podrían considerar un monólogo interior y todo ello transformado por el matiz inconfundible de la poética sanjuanista:

Preguntábanme cantares
de lo que en Sion cantaba:
—Canta de Sion un himno,
veamos cómo sonava—.
—Dezid, ¿cómo en tierra ajena
donde por Sion llorava,
cantaré yo el alegría
que en Sion se me quedava? vv. 31-38

¡Ó Sion a quien amaba! v. 6

¡Ó hija de Babilonia! v. 53

Las repeticiones léxicas, la poliptoton, las anáforas, y antítesis, rasgos de la formulística del romancero y también característicos de la lírica sanjuanista, también aparecen en el poema:

y si yo tuviera fiesta
y sin ti la festejava vv. 51-52

poniéndola en esperança
de aquello que en ti esperaba. vv. 13-14

allí me senté llorando
allí la tierra regaba vv 3-4

mísera y desventurada!
Bienaventurada era vv. 53-55

También está presente la aliteración, tan característica de la retórica sanjuanista, en este caso la repetición del sonido velar sordo /j/ “Dexé los trajes de fiesta, / los de trabajo tomaba,” (vv.9-10).

Finalmente, el uso de las formas verbales es con mucho lo más destacable, en parte porque la rima está formada por la desinencia verbal del imperfecto *-aba*, como dijimos, pero también por la presencia de verbos que indican estado y sentimientos, y algunos, los menos, que indican acción. “Canta”, “colgué”, “dexé”, “me senté”..., frente a “llorava”, “amava”, “esperaba”, “resuscitava”, “muriendo”, “gozábanse”, “desculpando”, “confiava”, “abrasava”, “acordándome”... En total son sesenta y un verbos, frente a treinta y tres sustantivos, a los que hay que añadir Sion (5) y Babilonia (3) y siete adjetivos. Como ya anotamos anteriormente, la escasez en el empleo del adjetivo por San Juan de la Cruz, como sugería D. Alonso:

aumenta la velocidad, la cohesión y la concentración de todo el período poético; se resalta la función del nombre en dos sentidos: porque los sustantivos se adensan, se suceden con una mayor rapidez y, aún más importante, porque el nombre aislado, desnudo, tiene que multiplicar sus valencias afectivas, recargándose, al mismo tiempo, de su original fuerza intuitiva, que en la poesía del Renacimiento había cómodamente abandonado a la función adjetival.⁷⁴⁸

⁷⁴⁸ D. Alonso, *op. cit.*, p. 298.

4.3.4. Comentario intertextual desde una perspectiva poética y doctrinal

Encima de las corrientes
 que en Babilonia hallava,
 allí me senté llorando,
 allí la tierra regava,
 acordándome de ti,
 ¡ó Sion!, a quien amava. vv. 1-6

El poema comienza con un monólogo interior a través del cual el yo protagonista evoca una experiencia vivida en un tiempo pasado y la localiza en un espacio geográfico concreto, a orilla de los ríos de Babilonia, donde refleja, desde el comienzo, la añoranza y el dolor que siente por estar lejos de Sion. Sion aparece como segunda persona, *tú*, y aclara en seguida: “¡ó Sion a quien amava!”. Esta personificación la mantendrá a lo largo del poema: “acordándome de *tí*”, “*tu* memoria era dulce”.

Su profunda tristeza es reflejada en los versos “allí me senté llorando / allí la tierra regava” (vv. 3-4). La intensificación emotiva que reflejan estos versos está lograda con el uso de la anáfora “allí” y la expresión hiperbólica de regar con el llanto la tierra. Este *allí*, como aclara M. Norbert Ubarri,⁷⁴⁹ se refiere al lugar del destierro y posee una significación distinta, al que aparecerá en versos posteriores. Por otra parte, el poema desde que comienza ya nos incita a pensar que estamos ante un poema de tema amoroso y

⁷⁴⁹ Cfr. M. Norbert Ubarri, *Espacio y tiempo en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2002, p. 123.

como muy acertadamente afirma J. Damián Gaitán refiriéndose al verso “¡ó Sion, a quien amava”:

El amor es la realidad clave de esta experiencia y del poema. Es algo fundamental desde el principio del romance y principio catalizador de la experiencia exílica. [...]Es el amor el que origina este sentimiento de exilio al darse cuenta de la lejanía y ausencia de la persona a quien ama [...] y de la posibilidad de perderla para siempre.⁷⁵⁰

Era dulce tu memoria
y con ella más llorava;
dexé los tragesde fiesta,
los de trabaxo tomava,
y colgué en los verdes sauzes
la música que llevava,
poniéndola en esperança
de aquello que en ti esperava. vv. 7-14

El yo poético sigue evocando con tristeza y nostalgia la ausencia del ser querido: “Era dulce tu memoria / y con ella más llorava” (vv. 7-8). Su recuerdo, que es dulce contrasta, con el dolor y con el llanto que le provoca su recuerdo. De estos versos destacamos *dulce*, que nos traslada a otros versos sanjuanistas: “el canto de la *dulce* filomena” (*Cántico*, canción 39); “el cuello reclinado / sobre los *dulces* brazos del amado” (*Cántico*, canción 22). La mayoría de sus usos —ciento veinte recurrencias— está relacionada con el Amado, con Dios y en menor medida con los dulces pechos maternos. Los usos son numerosísimos: “(salir de sí)...para venir a

⁷⁵⁰ J. Damián Gaitán, “San Juan de la Cruz: uncanto en tierra extraña”, *Revista de Espiritualidad*, 37 (1979), p. 616.

vivir vida de amor *dulce* y sabrosa de Dios” (1N 1) o “...porque de esta manera el corazón, que está llagado con el dolor de tu ausencia, sanará con el deleite y gloria de tu *dulce* presencia...” (CB 9,3) o “...porque es *dulce* tu voz (CB 12, 11). De todo ello deducimos que este término, que ya analizamos anteriormente en los romances *In principio erat Verbum*, forman parte del idiolecto sanjuanista.

A continuación, la voz del narrador sigue describiendo su tristeza y para ello utiliza dos imágenes: “dexé los trajes de fiesta / los de trabaxo tomava”, como un deseo expreso del protagonista de negarse a cualquier gesto de alegría, por un deseo de fidelidad y porque ansía el encuentro con Sion. En el idiolecto sanjuanista *traje* no es un término especialmente utilizado, solo en veinte ocasiones; e, incluso, en algunos momentos, posee un valor negativo, al hacer referencia a lo material y terreno: “y aquí se despoja y desnuda de todas estas vestiduras y trajes del mundo [...], viviendo solamente vestida de esperanza de vida eterna...” (2N 21,6). Pero en otros momentos, con el sinónimo *librea* o *disfraz*, posee una connotación positiva y relacionado con fiesta, alegría y por ello en los momentos de dolor o de penitencia el alma se debe despojar de este: “Lo cual es como si dijera: por cuanto el traje que traéis, por ser de fiesta y alegría os ocasiona a no sentir de vosotros tan bajamente como vosotros sois, quitaos ya ese traje...” (1N 12, 2.), como si el traje ocultara lo que el alma es realmente. El término *fiesta* tampoco es frecuente en el léxico de San Juan —veintisiete usos— y no siempre aparece con significado positivo, ya que se relaciona con fiestas

religiosas con que a veces no se agrada a Dios, pero también aparece en contextos relacionados con el Amado: “... porque así como la desposada en el día de su desposorio no entiende ni otra cosa sino lo que es fiesta y deleite de amor...” (CB 30,1)

El yo poético, en esa circunstancia de dolor y duelo por la ausencia de Sion, debe cambiar el “traje de fiesta” por el de *trabajo*. Este término sí es muy utilizado en la obra sanjuanista, posee ciento ochenta recurrencias y en la mayoría de los casos como sinónimo de esfuerzo, como vivencia de algo penoso y difícil, sacrificio y penitencia: “... y que estando así (el alma) llena de oscuridad y trabajos, aprietos y tentaciones encuentre con quien le diga...” (S Pról 4)

El yo protagonista continúa en los versos siguientes exteriorizando su dolor: deja el instrumento musical que simboliza la alegría de la que él carece. En estos versos aparece el epíteto *verde* “y colgué en los *verdes sauzes* / la música que llevaba” (vv. 11-12). El término *sauze* es un hápax en el idiolecto sanjuanista. El sintagma “verdes sauzes” recuerda el verso garcilasista de la Égloga III “Cerca del Tajo en soledad amena / de *verdes sauces* hay una espesura llena”. También *verde* es un color utilizado por San Juan en determinados contextos, —veintitrés ocasiones— y siempre con un significado positivo: “Y ya la tortolica / al socio deseado / en las riberas verdes ha hallado” (*Cántico*, canción 33); en muchas ocasiones el verde hace referencia a la virtud de la esperanza: “Así la librea que llevaba (el alma) es de tres colores principales, que son blanco, verde y

colorado, por los cuales son demostrados las tres virtudes teologales, que son fe, esperanza y caridad”(2N 21, 6).

Por otra parte, con la expresión “colgué la música”, el poeta hace un uso metonímico del sustantivo en lugar de nombrar el instrumento musical. El término *música* en el idiolecto sanjuanista aparece en cuarenta ocasiones y está relacionado con el Amado y con Dios: el Amado es “música callada” y lo que comunica el Amado “es armonía de música subidísima”, (CA 13, 25) o bien: “...y así todas las voces hacen una voz de música de grandeza de Dios, de sabiduría y ciencia admirable...” (CB 14, 27).

Y, a continuación, el yo poético añade algo más “poniéndola en esperança / de *aquello* que en ti esperaba” (vv. 13-14) y el poliptoton *esperança / esperava* intensifica la expresión. Con ello el protagonista manifiesta la experiencia de haber estado en Sion y no pierde la esperanza de *aquello*, que sugiere lo indecible y lo misterioso, que ya experimentó previamente, y desea volver a vivir. La esperanza, —con ciento quince recurrencias—, es de las virtudes teologales más importante para el santo. En su teología mística es el medio para lograr el encuentro con Dios: “...por esta librea de esperanza va disfrazada el alma por esta oscura y secreta noche...” (2N 21, 9), o bien “... que es el oficio que de ordinario hace la esperanza en el alma, que es levantar los ojos solo a mirar a Dios...” (2N 21, 7), “...en suma, esperanza de Dios incomprensible” (3S 2,3).

T. O'Reilly interpreta los versos del nueve al catorce: “dexé los trajes de fiesta / los de trabaxo tomaba...”, como un deseo del encuentro en la vida del protagonista con la vida futura, es decir, con un sentido escatológico.⁷⁵¹ Pero también podría ser un deseo de unión mística con el Amado, precisamente en esa experiencia terrible de soledad y abandono, vivida en el enclaustramiento en Toledo.

Allí me hirió el amor
y el corazón me sacava.
Díxele que me matase,
pues de tal suerte llagava; vv. 15-18

A continuación el poeta vuelve a introducir el adverbio *allí*, “Allí me hirió el amor” (v. 15) expresando esa herida amorosa con la sensación física de tales palpitaciones del corazón, como si este se le fuera a salir: “y el corazón me sacava” (v. 16). Como aclara M. Norbert Ubarri, esta referencia espacial es distinta a la de los primeros versos que se refería a Babilonia, “sino a otro lugar perdido y deseado donde le ‘hirió el amor’.⁷⁵² Esto nos hace pensar en la relación existente entre los signos deícticos *allí* y *aquello* en los versos sanjuanistas de la canción 38 del *Cántico*⁷⁵³:

Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía,
y luego me darías
allí tú, vida mía,
aquello que me diste el otro día.

⁷⁵¹ T. O'Reilly, art. cit., p. 229.

⁷⁵² M. Norbert Ubarri, *op. cit.*, p. 124.

⁷⁵³ Las referencias de otros poemas sanjuanistas están recogidas de la edición de C. Cuevas, *San Juan de la Cruz. Poesías. Llama de amor viva*, Madrid, Taurus, 1993.

Igualmente evocan la canción 18 del *Cántico*:

Allí me enseñó su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
 y yo le di de hecho
 a mí, sin dexar cosa,
allí le prometí de ser mi esposa

De igual forma, aparece y en el poema de la *Noche*:

En mi pecho florido
 que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
 y yo le regalaba
 y el ventalle de cedros aire daba (vv. 26-30)

Allí, por tanto, quizás no se refiera a un espacio concreto, sino más bien a un espacio interior, difícil de definir, donde vivió una profunda experiencia mística, y en este caso adquiriría un valor simbólico.

Por otra parte, el verso “Allí me *hirió* el amor” también hace eco del verso de la canción 1 del *Cántico*: “habiéndome *herido*, / salí tras ti clamando y eras ido”. *Herir* y *herida* forman parte del idiolecto sanjuanista, —son ciento treinta y tres recurrencias— y sus citas, a propósito de estos versos serían numerosísimas: “En esta primera canción el alma herida ya y enamorada del Verbo Hijo de Dios, su esposo, deseando unirse con él por clara y esencial visión” (CB 1, 2) o “...porque donde hiera el amor, allí está el gemido de la herida clamando siempre en el sentimiento de la ausencia...” (CB 1, 14)

A continuación los siguientes versos: “Díxele que me matase, / pues de tal suerte llagava” (vv. 16-17), recuerdan la canción 9 del *Cántico*: “¿Por qué, pues has llagado / aqieste corazón, no lo

sanaste?”. Y la canción 22 “y en uno de mis ojos te llagaste”. Y también el v. 8 de la *Llama*: “¡Oh regalada llaga!”. La llaga se convierte en la herida amorosa, solo posible curarla por quien la ha provocado. San Juan en *Llama* expresa: “¡Oh dichosa llaga, hecha por quien no sabe sino sanar!” (*Llama* B, 7)⁷⁵⁴ y en otro texto de *Llama* comenta:

Porque el amante cuanto más llagado, está más sano y la cura que hace el amor es llagar y herir sobre lo llagado, hasta tanto que le llega ser tan grande, que toda el alma venga a resolverse en llaga de amor.
(LI B 2,7)

Ahora bien, en el idiolecto sanjuanista *herir*, *llagar* y *matar*⁷⁵⁵ están relacionados entre sí y aparecen, en muchas ocasiones, en el mismo contexto. Explica San Juan: “...que, si lo otro que entiendo me llaga y me hiere de amor, esto que no acabo de entender, me mata (CB 7, 9). También estas otras citas son muy esclarecedoras: “...porque de esta manera, el corazón que está llagado con el dolor de ausencia, sanará con el deleite y gloria de tu dulce presencia” (CB 9, 3). E igualmente: “Y no la hirió más valerosamente, acabándole de matar para verse y juntarse con él en vida de amor perfecto” (CB 1, 18).

A continuación el yo narrativo sigue expresando su dolencia amorosa:

⁷⁵⁴ J. Vicente Rodríguez y F. Ruiz, *op. cit.*, p. 796.

⁷⁵⁵ En la obra sanjuanista aparece *herir* y *berida* en ciento treinta y tres ocasiones; *llaga* y *llagar* en ciento cuarenta y cuatro, y *matar*, posee cincuenta y siete recurrencias.

yo me metía en su fuego,
sabiendo que me abrasaba,
desculpando a la avezica
que en el fuego se acabava. vv. 19-22

Tanto los términos como *fuego* y *abrasar* están relacionados con *lámpara*. Como el santo manifiesta en otro contexto: “Se está el alma abrasando en fuego y llama de amor” (CB 1, 17). O en este otro: “Esta mística y amorosa teología...que alumbrada y ayudada de la voluntad se afervora maravillosamente, ardiendo en ella (sin hacerse nada) ese divino fuego de amor en vivas llamas” (2N 12,5).

El protagonista sigue evocando la experiencia amorosa que *allí*, en Sion ha vivido y es un sentimiento paradójico: el amor le produce un profundo dolor, aun así él insiste a pesar de *abrasarse*. Y a continuación lo expresa con un la imagen de la *avezica* “desculpando al avezica, / que en el fuego se acabava.” (vv. 21-22). Es el símbolo clásico del “ave fénix”, pero con un tratamiento novedoso, ya que San Juan logra una síntesis perfecta entre lo popular y lo culto, tan característico de su poética. Por una parte la lírica popular está presente ya que hace referencia a la “avecica” del romance de “El prisionero”: “sino por aquella avecica / que me cantaba al albor”; Y por otra parte, el mito de “ave fénix” pertenece a la mitología clásica y a su vez es una referencia a la lírica cortesana. De esta forma el “ave fénix” se transforma en el “avecica” en el romance sanjuanista que se *abrasa* en el *fuego* del amor, imagen de la lírica cancioneril, por otra parte. Pero también J. Damián Gaitán ha encontrado cierta

semejanza con unos versos de la lírica popular donde la avecica es una mariposa, pero la imagen es la misma:

Yo soy mariposa
que busco mi fuego,
y allí es el sosiego
do el alma reposa.

Y otra similar:

Yo soy la mariposa
que nunca paro
hasta dar en la llama
donde me abraso⁷⁵⁶

Nos encontramos ante un uso característico de la poética sanjuanista de sincretismo de léxico e imágenes provenientes de diferentes referentes culturales.

También es interesante el uso de “desculpando”. En el *DRAE* la primera acepción es “dar razones o pruebas en que descarguen de una culpa o delito”. En Covarrubias aparece el término “desculpar”, continuación de “disculpar”, y el significado es “purgar a sí o a otro de la culpa impuesta.”⁷⁵⁷ En el *DA*, la significación es “excusar, dar y proponer las razones que pueden hacer menor o paliar falta de alguno”.⁷⁵⁸ Se podría entender “desculpando al avecica” como “exculpar”, es decir como haciendo menor o paliando, minimizando la experiencia del ave, en comparación con el fuego de amor en el que se abrasa el protagonista y San Juan en *Cántico* comenta:

⁷⁵⁶ M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, nº 833-834. *Apud* J. Damián Gaitán, “Teología poética...”, *art. cit.*, p. 421-422.

⁷⁵⁷ S. de Covarrubias, *op. cit.*, p. 432.

⁷⁵⁸ *DA*, vol. II, p. 299.

Inflaman estas (heridas de amor) tanto, que parece consumirse en aquella llama, y la hace salir fuera de sí y renovar toda y pasar a nueva manera de ser, así como el ave fénix que se quema y renace de nuevo (CB 1,17)

Por otra parte, el término “avezica”, el diminutivo afectivo, nos sugiere “la blanca palomica”, y la “tortolica” de la Canción 33 del *Cántico*:

La blanca palomica
al arca con el ramo se ha tornado,
y ya la tortolica
al socio deseado
en las riberas verdes ha hallado.

También San Juan explica en *Cántico* su significado de “palomica” y “tortolica”:

de la tortolica se escribe que, cuando no halla al consorte, ni se asienta en ramo verde, ni bebe el agua clara ni fría, ni se pone debajo de la sombra, ni se junta con otras aves. (CA 33,4)

Insistiendo en la imagen del ave fénix, J. D. Gaitán la interpreta desde un punto de vista doctrinal, como la muerte del “hombre viejo” y la resurrección del “hombre nuevo”.⁷⁵⁹

En los versos siguientes aparecen concatenadas una serie de antítesis y paradojas muy significativas de la poética sanjuanista y de su exégesis mística:

Estávame en mí muriendo
y en ti solo respirava;

⁷⁵⁹ Cfr. J. D. Gaitán, art. cit., pp. 616-618. El teólogo interpreta esta imagen desde tres niveles distintos: el nivel psicológico, el nivel moral- espiritual y el nivel físico.

en mí por ti moría,
y por ti resucitava⁷⁶⁰,
que la memoria de ti
dava vida y la quitava. vv. 23-28.

Así encontramos los términos antitéticos “morir” / “respirar”; “morir” / “resucitar” y la paradoja “dava vida y la quitava”. Estos versos recuerdan los de la famosa letrilla “Muero porque no muero”. T. O’Reilly interpreta estos versos, no solo desde el punto de vista literario como influencia de la lírica cancioneril, sino como el deseo de morir para encontrar a Dios en el misterio de la Resurrección.⁷⁶¹ Pero, por otra parte, J. Damián Gaitán relaciona estos versos con su experiencia vital en la cárcel:

una posible alusión velada a aquella situación de desgaste y de muerte que sufría en la cárcel, donde, por otra parte, el recuerdo de Dios y, posiblemente también el del Carmen Descalzo, si bien le quitaba la vida, mucho más se la daba y robustecía.⁷⁶²

Por otra parte, se podría interpretar desde un punto de vista místico y así la ausencia del amado provoca una muerte espiritual. J. Damián Gaitán sugiere que estas paradojas expresan la consecuencia de la propia experiencia amorosa de San Juan, vivencia interior de “morir y vivir de amor”:

Se trata de un enamoramiento tal que, a la vez, mata y da vida.
Estamos ante una experiencia donde los sentimientos de presencia y

⁷⁶⁰ Para San Juan de la Cruz *resucitar*, sólo aparece en ocho ocasiones, y siempre relacionada con la resurrección de Cristo visto por M^a Magdalena, o relacionado con los milagros de Cristo cuando resucita a los muertos.

⁷⁶¹ O’Reilly, art. cit., p. 230.

⁷⁶² J. Damián Gaitán, art. cit., p. 611.

ausencia de aquello a quien se ama, se hacen más vivos. Dios es fundamentalmente el objeto de estos amores. La referencia a la privación de la visión de aquel a quien se ama...⁷⁶³

Siguiendo con la interpretación espiritual y mística de los versos “que la memoria de ti / dava vida y la quitava” (vv. 27-28) y si lo comparamos con el 12 de *Llama*: “matando muerte, en vida la has trocado”, el propio San Juan explica esta paradoja de la siguiente forma: “Y así queda muriendo de amor y más muerte viviendo que no se acaba de morir de amor” (CB 7, 4). Y en otro momento afirma: “...teniendo sus operaciones en Dios, por la unión que tiene en Dios el alma, vive vida de Dios y se ha trocado su muerte en vida” (LA, 2, 30) Para San Juan *morir* es un término muy utilizado, —posee ciento setenta y cuatro recurrencias—, y también está muy relacionado con la muerte de los sentidos y de las facultades intelectivas en el camino de la purgación y, en menor medida, con la muerte natural. “Este camino es morir a nuestra naturaleza en sensitivo y espiritual” (2S 7, 9). Y, a continuación explica que, acerca de lo espiritual, hay dos tipos de vida la “beatífica” que se obtiene a través de la muerte corporal y “consiste en ver a Dios”. Y otra *vida* es la “vida espiritual perfecta, que es la posesión de Dios por unión de amor y esta se alcanza por la mortificación”. (Ll B, 32).⁷⁶⁴ También es interesante analizar el término *memoria*. Su uso en la obra sanjuanista es de doscientas cincuenta y una recurrencias.

⁷⁶³ *Idem*, p. 610.

⁷⁶⁴ En los romances anteriores ya analizamos el concepto de *vida* para san Juan de la Cruz, que es uno de los que posee más recurrencias, seiscientos ochenta.

Generalmente, en los escritos sanjuanistas la *memoria* está relacionada con la facultad intelectual, pero aparece otro uso que guarda relación con el verso “que la memoria de ti”, como si dijera “tu recuerdo”: “...sale de aquí otro segundo provecho, y es que trae memoria de Dios con temor y recelo de volver atrás...” (1N 13,4) o en este otro caso: “...y ni más ni menos que la memoria se ha trocado en aprehensiones eternas de gloria” (2N 4, 2).

En la segunda parte del poema el protagonista sigue describiendo su situación y nos relata como se encuentra rodeado de “extraños”, de extranjeros, entre quienes está cautivo. Estos le piden que cante los himnos de Sion. Pero el cautivo se niega porque eso sería traicionar a quien más amaba, que el cautivo llama “el alegría”, su alegría:

Gozábanse los extraños
entre quien cativo estava.
Preguntávanme cantares
de lo que en Sion cantava:
—Canta de Sion un hymno,
veamos cómo sonava. vv. 29-32

Aparece un fuerte contraste entre el “gozo” de los “extraños”⁷⁶⁵ y la tristeza y soledad del “cativo”. Ellos en su alegría

⁷⁶⁵ *Extraño* es un término frecuente en la obra de San Juan —cien recurrencias—, pero la mayor parte relacionado con las noticias que Dios da al alma, que son inusitadas, no comunes: “Y así las grandes y admirables novedades y noticias extrañas, alejadas del conocimiento común que el alma ve en Dios le llama ínsulas extrañas”. (CB 14,8). Sin embargo, en el romance no está utilizada como adjetivo, tal como aparece también en el *DRAE*, sino como sustantivo y sin embargo, en el *DRAE* la significación del verbo *extrañar* es la misma que aparece en el poema. La primera acepción es “desterrar a país extranjero”. En este contexto *extraño* es sinónimo de *extranjero*.

desean divertirse y gozar oyendo los cantares⁷⁶⁶ del “cativo”. Como en otro momento sugerimos, podría interpretarse como la experiencia del Santo de estar enclaustrado entre otros hermanos de la orden, opuestos a sus criterios de la reforma. Pero el propio San Juan, en otro contexto, explica el significado de extraño en un sentido más intimista y espiritual: “En el cual se siente el alma estar como en tierra de enemigos y tiranizada entre extraños y como muerta entre los muertos” (CB, Prólogo 1 18,2).

“Cativo”, por otra parte, indica la condición existencial del protagonista que carece de libertad. En un primer nivel de análisis lo relacionamos con en el romance de “El prisionero”. Pero, además, el protagonista está “en tierra ajena”. Desde el punto de vista denotativo y referencial y teniendo en cuenta el tema del salmo davídico, hace referencia al cautiverio real que el pueblo hebreo sufrió en Babilonia y, efectivamente, se refiere a un desterrado en cautividad. Desde la perspectiva de la paráfrasis del romance sanjuanista, estar en “tierra ajena”, puede referirse a su experiencia concreta de su cautiverio en la cárcel conventual de Toledo, e incluso interpretarse también desde un punto de vista connotativo, y se relacionaría con la alegoría medieval que se refiere al cautiverio del alma en el cuerpo. San Juan así también lo interpreta: “Porque el alma, después del primer pecado original, verdaderamente está

⁷⁶⁶ *Cantares* ya lo analizamos en los romances anteriores y veíamos la oposición de su uso frente a *melodía*. Es interesante hacer notar de nuevo el uso de *cantar*, término popular, frente al cultismo *hymno*, única vez empleado por san Juan, es un hápax, por tanto.

cautiva en este cuerpo mortal, sujeta a las pasiones y apetitos naturales” (1S 4,6).⁷⁶⁷

Pero también en sus circunstancias concretas de cautiverio en la cárcel, pudo sentir la ausencia de su amado, Cristo. Es decir, “sentirse lejos de Sion”, puede significar la soledad absoluta por ausencia del amado de su más profundo centro del alma. M. Norbert Ubarri lo interpreta desde una perspectiva platónica: Babilonia simboliza el destierro del alma del paraíso, Sion es Cristo, pero también el paraíso perdido. Sion representa, por una parte, el pasado, nuestro origen, y por otra, el futuro del alma, la posibilidad del reencuentro en el paraíso y expresado con sus palabras afirma:

De ahí que la salida de Babilonia y el regreso a Sion tenga implícita una visión cíclica de los procesos del alma. Un proceso íntimo y espiritual articulado como un regreso a Sion o un encuentro con Cristo, que además tiene implícita la antigua noción mítica de la recuperación del antiguo paraíso perdido.⁷⁶⁸

A continuación el protagonista se niega a cualquier gesto de alegría en *tierra ajena* porque eso supondría traicionar a lo que más quería que es Sion:

—Dezid, ¿cómo en tierra ajena,

⁷⁶⁷ El término *cautivo* no es muy utilizado por san Juan, solo aparece en seis recurrencias y, excepto a alguna referencia a algún texto bíblico, el resto se refiere al alma cautiva de lo corporal.

⁷⁶⁸ M. Norbert Ubarri, *Espacio y tiempo en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2002, p. 125. Más adelante el investigador aclara: “Así abandonar Babilonia y regresar a Sion es símbolo de la vida espiritual. Babilonia y Sion entrañan un sentido de salida y llegada, de principio y fin. He ahí la visión cíclica del *tiempo íntimo* de los procesos del alma: desde y hacia la ternidad”. *Ibid.*, p.126.

donde por Sion llorava,
cantaré yo el alegría,
que en Sion se me quedaba? vv. 33-38

También en la lírica popular aparece el sintagma “tierra ajena”:

¿Cómo podré cantar cantigas de amor
en tierra ajena, lleno de dolor,
si allá en el cielo tengo mi amor?

Y este otro:

Y otro ¿Nesta Babilonia estoy desterrado
Y sobre sus riberas asentado:
Lloro mi mal presente y el bien pasado⁷⁶⁹

Como podemos observar el sintagma “tierra ajena” en el siglo XVI se convierte en un tópico, posiblemente por la repercusión popular que el salmo 136 gozó en este siglo. En el romance sanjuanista *ajena*⁷⁷⁰ está relacionado a su vez con el término *extraños* y con Babilonia. “Tierra ajena” podría tener una connotación de su experiencia mística y referirse a estar fuera de su profundo centro interior, y, en este caso, podría considerarse un símbolo. “Tierra ajena” vuelve a aparecer en el romance de “El pastorcico”. “se dexa maltratar en tierra ajena”.

El término *alegría* aparece en los romances trinitarios. Algunos exégetas de los romances sanjuanistas escriben este término con

⁷⁶⁹ M. Frenk, *op. cit.*, n° 814 y 931. *Apud* J. D. Gaitán, “Teología...”, p. 421.

⁷⁷⁰ Es interesante hacer notar que las Concordancias digitalizadas no recogen el término *ajeno/a*. En su lugar aparece *ajenación* —solo en cinco recurrencias— como sinónimo de *enajenación*. El *DRAE* recoge el término sanjuanista y señala que está en desuso, sin especificar ningún significado.

mayúscula, pues se refiere al Hijo, a Cristo que es la Alegría⁷⁷¹ del Padre, es uno de los términos con que se nombra a Cristo.

Y a continuación el cautivo prefería enmudecer para siempre: “con mi paladar se junte / la lengua con que hablava”, ante la posibilidad de gozar en “tierra ajena”, de olvidar la “alegría” de Sion:

Echaríala en olvido
si en ajena me gozaba;
con mi paladar se junte
la lengua con que hablava,
si de ti yo me olvidare
en la tierra do morava. vv. 39-44

En dos ocasiones menciona la acción de olvidar, como sustantivo y como verbo: *olvido* y *olvidare* y en el verso 47 la vuelve a mencionar “de mí se *olvide* mi diestra”. En la obra sanjuanista las recurrencias de *olvidar* son cuarenta y una y en el contexto en que se menciona está relacionado con la necesidad de olvidarse de todo lo criado y de sí mismo para que Dios pueda actuar. Sin embargo, en el contexto del romance *olvidarse* es como ser infiel a lo que más ama y antes de ello preferiría enmudecer para siempre empleando una imprecación: “con mi paladar se junte / la lengua con que hablava” (vv. 41-42). Es curioso señalar que el término *paladar* aparece en veintisiete ocasiones y posee un significado positivo, ya que en el contexto en que aparece está, en su mayoría, relacionado con la experiencia de gozo en unión con el Amado, con Dios: “En este estado de vida tan perfecta, siempre el alma anda interior y

⁷⁷¹ El término *alegría* ya fue analizado en los romances anteriores.

exteriormente como de fiesta y trae con frecuencia en el paladar de su espíritu un júbilo de Dios grande”. (LB 2, 36)

En otros casos es sinónimo de gusto y San Juan emplea la expresión que hoy día se sigue utilizando de algo que no es del gusto o para el bien de cualquier persona: ...Los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar”. (CB Pról, 2)

¡Sion por los verdes ramos
que Babilonia me dava,
de mí se olvide mi diestra
que es lo que en ti más amava,
si de ti no me acordare
en lo que más me gozava,
y si yo tuviera fiesta
y sin ti la festejava!

vv. 45-52

En estos versos el cautivo vuelve a negarse a gozar y disfrutar con fiestas,⁷⁷² porque eso supondría abandonar lo que más ama, y prefiere ser olvidada de su *diestra*. Comienza con una imprecación de dolor “Ó Sion, por los verdes ramos / que Babilonia me dava” (vv. 45-46). Aparecen de nuevo los dos opuestos Sion /Babilonia y hace mención a los “verdes ramos” que Babilonia le ofrece, de manera que este sintagma se refiere a los deleites que Babilonia simboliza. En otros contextos el sintagma “verdes ramos” posee un valor

⁷⁷² El término *gozar*, pertenece al idiolecto sanjuanista y lo hemos analizado en los romances trinitarios. *Festejar*, sin embargo, es un hápax, solo aparece en este verso “y sin ti la festejava” y en el romance IX v. 13: “festejando el desposorio”. *Fiesta*, apareció también en el verso 9 no es un término muy frecuente en los textos sanjuanistas que posee veintisiete usos y siempre está relacionada con el Amado y con el Espíritu Santo, que provoca una fiesta en el alma: “En este estado de vida tan perfecto, siempre el alma anda como de fiesta” (LA 2, 32). *Fiesta* también adquiere un significado negativo, cuando lo que se hace en día fiesta, no agrada a Dios, sino a los sentidos.

positivo: “la blanca palomica /al arca con el ramo se ha tornado” (canción 34 del *Cántico*) y explica el término *ramo* como imagen de la misericordia divina; en otro caso, sin embargo “ramos verdes” está relacionado con los deleites que le proporciona el Amado al alma: “...y el alma Esposa se sienta como en ramo verde, deleitándose en su Amado...” (CB 34, 6); y en otro caso: “... ha de carecer de todo deleite, que es no sentarse en ramo verde”. (CA, 33, 4)

El poeta vuelve a insistir en el dolor que le causaría si olvidara al ser amado: “de mí se olvide mi diestra / que es lo que en ti más amava, / si de ti no me acordare” (vv.47-49). En estos versos se reflejan los términos opuestos *olvidar / acordarse*.⁷⁷³ Pero es interesante analizar la expresión “mi diestra, que es lo que en ti más amava.” La *diestra*, —con veintidós recurrencias—, puede tener un valor simbólico, pues siempre se relaciona con Dios, “estar a la diestra de Dios Padre”, estar junto a Dios. San Juan en *Llama* explica: “amparando (Dios) al natural con su diestra, como hizo con Moisés en la piedra, que sin morirse pudiera ver su gloria (Ex 33, 22)”. (LI 1, 27); o bien en otro contexto: “¡Cuán maravilloso, pues, será para la

⁷⁷³ En la versión electrónica de las Concordancias no aparece el término *acordarse*, sin embargo, si hemos encontrado en una ocasión que aparecen ambos: “...no haga archivo ni presa de ellas en la memoria, sino que las deje luego olvidar y procure con la eficacia (si es menester) de otras acordarse”. (3S 2, 14). Sin embargo, *olvidar* es un término importante para la doctrina mística sanjuanista, con sesenta y ocho recurrencias, ya que es una actividad necesaria para desasirse de todo y adquirir la paz, ser libres, “quedándose en Dios”: “...porque olvidadas todas las cosas, no hay cosa que perturbe la paz y mueva los apetitos.”(3S 5, 1). En otros momentos adquiere un valor negativo y en este caso coincide con el significado del contexto del romance: “...olvidándose de él, como si no fuese su Dios”.

vista espiritual de esta alma Esposa en la postura de estos dones a la diestra del Rey su Esposo”. (CB 30, 10)

T. O'Reilly considera que los versos 47 y 48: “de mí se olvide mi diestra / que era lo que más en ti amaba”, pueden estar tomados de la tradición exegética e indicarían que su mano derecha era “su gran amor en Sion” y afirma: “En la exégesis del salmo, la mano derecha significaba, generalmente, ‘la vida eterna’, la salvación”.⁷⁷⁴ Y expone, a continuación, la interpretación de Casiodoro, que asocia la mano derecha con Cristo:

La mano derecha de los buenos es Cristo, nuestro Señor, según las palabras del salmo quince: ‘Nunca pierdo de vista al Señor: siempre está a mi derecha para mantenerme firme’.⁷⁷⁵

Sion, a su vez, posee catorce referencias, además de simbolizar la Jerusalén celestial, como así se vino interpretando a través de la Patrística y de la exégesis medieval. También para San Juan en *Llama* es la Iglesia militante: “(estas almas) son en cierta manera comparadas al fuego de Dios que dice Isaías que está en Sion (Is 31, 9) que significa la Iglesia militante” (LA 1,14). Y en otro contexto: “...el cual es el tesoro de la fortaleza de Sion, que es la bienaventuranza”.

Ó hija de Babilonia,
mísera y desventurada!”
¡Bienaventurado era
aquel en quien confiava,

⁷⁷⁴ O' Really. art. cit., p. 230.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 230.

que te ha de dar castigo
 que de tu mano llevaba,
 y juntara sus pequeños
 y a mí, porque en ti esperaba,
 a la piedra que era Christo,
 por el cual yo te dexava! vv. 53-62

A continuación el yo lírico emite una imprecación contra Babilonia: “¡Ó hija de Babilonia, / misera y desventurada!”⁷⁷⁶ (vv. 53-54), que contrasta con la siguiente exclamación, en este caso, de alabanza que se inicia con los versos: “¡Bienaventurado⁷⁷⁷ era / aquel en quien confiaba”(vv. 55-56), “Aquel en quien confiaba”, es Dios Padre y será el que castigue⁷⁷⁸ a sus opresores: “que te ha de dar el castigo / que de tu mano llevaba” (vv. 57-58). Es interesante destacar el uso tan frecuente que el término *mano* posee en los textos sanjuanistas, son ciento ochenta y ocho recurrencias y siempre se refiere a la mano de Dios, del Amado: “Allí fuiste desposada / allí te di la *mano* / y fuiste reparada” (canción 28 de *Cántico*); “Oh bosques y espesuras / plantadas por las *manos* del Amado” (canción 4 de *Cántico*); “¡oh *mano* blanda!” (*Llama*, verso 8). Y en otro momento expresa claramente lo que significa para el Santo este término: “El

⁷⁷⁶ *Misera* es un hápax en la obra sanjuanista, en su lugar utiliza el sinónimo miserables en veintidós ocasiones. *Desventurada*, sinónimo de desgraciada, también es un hápax, solo es utilizada en este romance.

⁷⁷⁷ *Bienaventurado* posee diecisiete recurrencias y, en la mayoría de los casos, está relacionada con las Bienaventuranzas evangélicas y con algunos salmos: “bienaventurado el que teme al Señor”.

⁷⁷⁸ *Castigo* y *castigar* en los textos sanjuanistas se refieren a la justicia divina que se refleja, sobre todo, en los textos veterotestamentarios. No es de uso frecuente y posee solo veinticuatro recurrencias. Un término también muy poco frecuente en los textos sanjuanistas es *confiar*, que solo posee ocho usos y siempre relacionados con el Amado, con Dios: “Los que de esta manera se vieren...confíen en Dios, que no deja a los que le buscan con sencillo y recto corazón (Ps 1,1), ni les dejará de dar lo necesario para el camino”. (1N 10,3).

cauterio es el Espíritu Santo, la mano es el Padre, y el toque es el Hijo”. (LB 2,1)

Más adelante el protagonista afirma que “aquel en quien confía” liberará a sus *pequeños*⁷⁷⁹, y a él mismo, a través de Cristo, tal como San Juan lo expresa directamente en el romance: “la piedra que era Christo, / por la cual yo te dexava”. De esta forma, el yo poético manifiesta el deseo de abandonar Babilonia y todo lo que ella significa. En resumen, Dios juntará a los descendientes de Babilonia y a sí mismo, a la piedra que es Cristo, “piedra angular”, y a través del amor de Cristo se logrará la salvación de la humanidad. También San Juan de la Cruz en *Cántico* B, 37,3 identifica la piedra con Cristo: “la piedra que aquí dice, según dice San Pablo, es Cristo. (1Cor 10,4)”.

En la tradición exegética siempre se intentó dar una interpretación alegórica a los últimos versículos tan violentos del salmo davídico. El romance finaliza de una forma menos vengativa y cruel: “el ojo por ojo y diente por diente”, de la antigua ley hebraica se transforma en acto de amor que libera a la humanidad, incluso a los descendientes del pueblo opresor: el amor de Cristo salvará a todos. T. O’Reilly cita las palabras de Roberto Belarmino:

⁷⁷⁹ *Pequeños* utilizado como sustantivo es un hápax, solo aparece como adjetivo en los textos sanjuanistas, con veintiséis recurrencias. Para referirse a seres humanos o seres vivos utiliza *pequeñuelos* (en tres ocasiones).

Bendito en Él (el Señor) que moverá a los hijos de Babilonia hasta la piedra que es Cristo, para que allí mueran felizmente el hombre viejo y resuciten al nuevo.⁷⁸⁰

Como conclusión y resumen de todo lo que hemos expuesto y desde un punto de vista del léxico, observamos en este romance términos que forman parte del idiolecto sanjuanista: *amar* y sus derivados posee 1.861 recurrencias y junto con *Dios* (4.576) es uno de los términos más usados por San Juan. Añadimos otros términos que forman parte de su lírica y de su doctrina mística: *vida* (680), *gozar*, (385), *fuego* (320), *corazón* (309), *memoria* (251), *mano* (188), *trabajo* (185), *morir*(174), *esperanza-esperar*, (153), *llaga/llagar* (144), *herir/herida* (133), *muerte* (128), *dulce* (120), *extraños* (100), *olvidar* (68), *matar* (57), *piedra*(57), *alegría* (42), *música*, (40). Todo estos términos forman parte del idiolecto sanjuanista y se reflejó en los romances antes que en las obras poéticas mayores y que en su obra doctrinal en prosa. Lo cual ya nos indica que los romances fueron el germen literario y doctrinal de su obra posterior. En menor medida emplea términos como *lengua* (33), *trajes* (20), *verde* (23), *fiesta* (27) *bienaventurada* (17), *paladar*(27), *ramos* (25), *diestra* (22), *verde* (23), *llorar* (31), *abrasar*, (27) *castigo* (24) Son muy pocos utilizados: *cautivo* (6) *Sion* (14) *Babilonia* (6), *resucitar*, (8), *bienaventurados* (17) *cantar / cantares*, *confiar* (8). Son hápax: *acordarse*, *sauces*, *himno*, *festejar*, *miseria*, *desventurada*, *avecica* (aparece ave en 28 usos), *pequeño* (*pequeñuelos* en 3 usos), *ajeno/a*. Y con ello no hacemos un recuento numérico baladí,

⁷⁸⁰ *Apud* O'Reilly, art, cit. p. 231.

pretendemos confirmar nuestra teoría de que, efectivamente, en estos romances ya está implícita su obra poética y doctrinal posteriores.

Igualmente aparecen en este romance, y en los nueve anteriores, los símbolos que más tarde repetirá San Juan como el del *amor conyugal, esposo, esposa, amado, amada, la llama, el fuego, la llaga*; imágenes como *abrasar, herir, matar*, paradojas y antítesis como *dar y quitar vida, morir y resucitar*. Y dentro de los símbolos se podría añadir *allí* (318 recurrencias), pues además de poseer un valor deíctico en muchos casos, en otros tantos se refiere a lo más profundo del alma y en otros un lugar ambiguo, impreciso, difícil de determinar. Y añadiría otro término, *mano*, que podría adquirir un significado simbólico: *mano blanda, manos del Amado* y que San Juan en otro momento la identifica con el Padre.

Desde un punto de vista temático, este romance se puede interpretar desde distintos niveles. Desde un punto de vista teológico, Babilonia ha venido significando lo terreno, lo mundano, el mal; por el contrario Sion representa la Jerusalén celestial. Otro nivel de interpretación es el real e histórico, como experiencia personal del propio San Juan que vive un auténtico destierro y cautiverio entre sus hermanos del Carmen no reformado, y la sensación de soledad y abandono de todos, incluso de Dios. Finalmente, puede tener un sentido simbólico dentro del sistema y experiencia mística de San Juan, la ausencia del Amado y la nostalgia y deseo imperioso del encuentro: Babilonia es la ausencia, Sion, la

presencia del Amado. De hecho, San Juan se dirige a Sion como si de un ser concreto se tratase, “era dulce tu memoria”. En este caso nos remitiría al inicio del poema de *Cántico*, cuya protagonista busca desesperadamente al Amado, y el gemido del *Cántico* es el llanto del cautivo el romance. Efectivamente, como sugiere J. Damián Gaitán San Juan está haciendo referencias a un experiencia pasada de la que en estos momentos se siente lejano.⁷⁸¹ Es posible, pues, las tres interpretaciones.

Ahora bien, desde un punto de vista teológico, como afirma J. Damián Gaitán, este romance es expresión de lo que se ha dado en llamar “espiritualidad del exilio y del cautiverio” por inspirarse en la realidad bíblica y aclara

que se trata de un tipo de experiencia espiritual tan antigua como la historia de la Iglesia, y que hoy se ha puesto de moda con otras espiritualidades antiguas y actuales, como son: la del *desierto*, la del *éxodo*, la *liberación* [...].⁷⁸²

Todas ellas tienen en común la imposibilidad de vivir en la existencia terrena el evangelio. San Juan de la Cruz en el poema expresa la ausencia y la lejanía de lo que más ama, Sion, a través del llanto que, efectivamente se relaciona con el *gemido* por la ausencia del Amado en el *Cántico*. Es claro que el núcleo temático del romance es el amor y, además, la fidelidad y la esperanza desde un punto de vista doctrinal.

⁷⁸¹ J. D. Gaitán, “Teología poética de...”, art. cit. p. 422.

⁷⁸² J. D. Gaitán, “San Juan de la Cruz: un canto...”, art. cit., p. 612, nota 16.

Coincidimos con J. Damián Gaitán en que, efectivamente, la experiencia de aquellos meses en la cárcel Toledo supuso para San Juan “un nuevo conocimiento y experiencia de Dios”, lo mismo que lo fue para Israel.⁷⁸³ A lo que habría que añadir que aquella vivencia lo marcó para siempre. Es más como aclara el mismo teólogo apoyándose en las reflexiones de F. Ruiz Salvador:

los romances han sido escritos en principio antes que los grandes poemas y sus comentarios [...]. Por consiguiente todo el razonamiento filosófico y espiritual de las grandes obras ha de ser interpretado teniendo en cuenta este primer esbozo genial del sistema sanjuanista.⁷⁸⁴

No es casualidad que las primeras treinta y una liras de *Cántico* se crearan simultáneamente con los romances. Por ello, no es arriesgado, después de nuestro análisis y desde la opinión de estos indiscutibles teólogos, afirmar que las grandes obras poéticas del Santo y su obra doctrinal tienen su origen en estos diez romances, desde un punto de visto místico y literario, ya que utiliza iguales símbolos como el conyugal, el símbolo de la llama e imágenes y léxico idénticos a las obras mayores del Santo. Estos romances tal como los define J. Damián Gaitán son una auténtica “joya” literaria, mística y teológica.

⁷⁸³ *Ibid.* p. 611.

⁷⁸⁴ F. Ruiz Salvador, *Introducción a San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1968, p. 162. *Apud* J. Damián Gaitán, “San Juan de la Cruz: un canto...art. cit.,” p. 607.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El objetivo de nuestra tesis ha sido, además de rescatar del injusto olvido los romances de San Juan de la Cruz —obra que filólogos y críticos han desdeñado por demasiado tiempo— demostrar que las grandes obras poéticas del Santo y su obra doctrinal y mística tienen su origen en estos diez romances. Desde un punto de vista literario la evidencia es absoluta, ya que utiliza iguales símbolos como el conyugal, el símbolo de la llama e imágenes y léxico idénticos a las obras mayores del santo. Después de este análisis pormenorizado hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. Desde el punto de vista literario, los romances de San Juan de la Cruz pertenecen a una tradición poética, iniciada por fray Ambrosio Montesino (siglo XV), en que se crearon romances de tema religioso y espiritual, en algunas casos como *contrafacta*. Es necesario destacar, sin embargo, que en los romances San Juan no utiliza la técnica del *contrafactum*, aunque sí la reflejó en otras composiciones de estilo popular.

2. Con los romances, como con el resto de su producción lírica, San Juan de la Cruz participa del ambiente poético que se desarrolla en torno a los conventos del Carmelo. Gran parte de estas creaciones poéticas es transmitida oral y anónimamente, por su marcado carácter tradicional. Por consiguiente, tachar de plagio a algunos poetas pertenecientes a este ambiente, como algunos estudiosos han afirmado, es un juicio inexacto e, incluso,

anacrónico. Al mismo tiempo, los romances sanjuanistas coinciden con otros poetas coetáneos, como Cristóbal Cabrera y Juan López de Úbeda. Todos ellos participan de “las dos sendas”, la culta y la popular e, incluso, en reflejar temas muy semejantes, paráfrasis de los salmos y en el uso de las mismas formas métricas: romances, líras...

3. San Juan de la Cruz, aunque inmerso en este ambiente literario y religioso de su época como un poeta más, se singulariza, sin embargo, por crear sus obras líricas, en este caso los romances, para volcar en ellas su propia experiencia espiritual y sin ánimo de publicarlas. Aun participando de este ambiente de anonimia y tradicionalidad, sigue sorprendiendo que no permanezca ninguna obra lírica autógrafa, pues toda su obra ha llegado a través de copias. Por ello nos ha parecido esencial el códice de Sanlúcar de Barrameda, ya que está corregido por él.

4. Los romances, desde el punto de vista retórico y estilístico, son el germen de su obra lírica posterior: símbolos como el *amor conyugal*, la *llama*, el *fuego*, la *llaga*, imágenes como *abrasar*, *herir*, *matar*, o paradojas como *dar y quitar vida*, *morir y resucitar*..., son motivos recurrentes en toda la producción lírica posterior del santo, ya aparecen en los romances, gestados en la cárcel toledana. Es decir, encontramos ya en ellos un metalenguaje, un léxico que el autor repite como un *leitmotiv* a lo largo de su obra. Son palabras claves que se convierten en símbolo y expresan su inefable experiencia mística.

5. De este metalenguaje, el término *amor* es el lexema más repetido en los romances y en toda su obra, sólo superado por el término *Dios*, de manera que el *amor* es el núcleo y esencia de todo el pensamiento místico y doctrinal sanjuanista y de toda su poética. De ahí la abundancia de terminología amorosa en el texto de los romances, tanto en lexemas como *amado*, *amante*, *esposo*, *esposa*, *deleite*, *gozo*, *alegría* y en expresiones del tipo *amor tierno*, *amores perfectos*. Es la misma terminología erótico-conyugal utilizada en sus obras mayores.

6. Por otra parte, si queremos ser fiel a la finalidad de su obra, tenemos que tener en cuenta el destinatario de la misma. Como hemos manifestado en otros momentos, la obra sanjuanista no estuvo dirigida a los lectores cultos de su tiempo, teólogos y humanistas, sino a los hermanos y hermanas de su orden, para aclararles doctrina y conceptos. Por ello hemos creído necesario, para enriquecer la interpretación de los romances, realizar un estudio intertextual de sus propios textos prosísticos, en los que San Juan aclara símbolos, imágenes y léxico desde una perspectiva teológica y mística.

7. La base literaria, doctrinal y teológica de la obra posterior de San Juan, se encuentra, efectivamente, como germen en sus romances y este ha sido nuestro criterio y el objetivo de nuestra tesis.

8. El lenguaje teológico es conceptual y el lenguaje místico es simbólico, la genialidad de San Juan de la Cruz es haber conseguido armonizar ambos.

9. Desde el punto de vista teológico, nos parece interesante destacar la interpretación de Xavier Pikaza y Federico Ruiz, entre otros estudiosos, que consideran los romances sanjuanistas como su primera obra doctrinal, aunque no la haya comentado en prosa, pues en ellos el santo expone los principios y misterios básicos de la fe cristiana:

Los romances han sido escritos en principio antes que los grandes poemas y sus comentarios [...]. Por consiguiente todo el razonamiento filosófico y espiritual de las grandes obras ha de ser interpretado teniendo en cuenta este primer esbozo genial del sistema sanjuanista.⁷⁸⁵

10. Los romances pueden considerarse una síntesis de la espiritualidad del Antiguo y Nuevo Testamento. A partir de ellos, se desarrollan las obras restantes, el *Cántico espiritual*, la *Noche oscura* y la *Llama de amor viva*. Todas estas obras forman un todo unitario en donde se proyectan la experiencia y la teología místicas. Como X. Pikaza afirma en su análisis el romance trinitario, desde la perspectiva de la creación de sus poemas mayores “es principio y centro de la experiencia y teología de San Juan de la Cruz.”⁷⁸⁶

⁷⁸⁵ F. Ruiz Salvador, *Introducción a San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1968, p. 162.

⁷⁸⁶ X. Pikaza, art. cit. p. 269.

11. La temática de los romances refleja, con rigor teológico, los misterios de la Santísima Trinidad y de la Redención, hasta el punto de que podemos afirmar que es una síntesis y una poetización bellísima del “Tratado de la Santísima Trinidad” de la *Suma Teológica* de Santo Tomás. Doctrina teológica y lirismo poético confluyen en los textos para transmitir una historia de amor paterno-filial, por una parte, y por otra, a través de clave simbólica, la relación amorosa entre el Hijo y la Esposa que el Padre le ha buscado a su medida: “En los amores perfectos /esta ley se requería” (VII, vv. 15-16). De este modo, los textos poéticos reflejan sentimientos de gran intensidad amorosa, sin perder su esencialidad teológica. Esta es la clave del acierto de San Juan y la causa del interés, del reto y del entusiasmo que su obra despierta en los estudiosos, porque

Juan de la Cruz —comenta E. Pacho— brinda oportunidades únicas para establecer diálogo interdisciplinar entre la filología y la teología, entre la mística y la lingüística. La conjunción única entre el poeta, el místico y el teólogo garantiza resultados altamente estimulantes.⁷⁸⁷

Muy parecida es la opinión de V. García de la Concha refiriéndose al romance *In principium erat Verbum*:

Baste aquí dejar sentado, en perspectiva de aprehensión de la estética sanjuanista, que ese romance, verdadero compendio de la historia Sagrada de la Salvación, se constituye en marco que encuadra toda la

⁷⁸⁷ E. Pacho, “Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, p. 201.

creación lírica del carmelita en locus clave de la teología simbólica de la que encarna su estética.⁷⁸⁸

12. En los romances de San Juan se refleja una concepción antropológica del ser humano aristotélico-tomista, lo refleja en su dualismo: cuerpo / alma, materia / forma, sustancia / accidente... Sin embargo, en cuanto a la concepción del mundo y desde el punto de vista místico, puede decirse que la doctrina es platónica: Dios es la Belleza y Perfección supremas, la creación solo es un pálido y pobre reflejo de su creador.

También, como M. Norbert Ubarri⁷⁸⁹ observa, San Juan de la Cruz proyecta una concepción ptolemaica del mundo, que considera al cosmos dividido en dos partes: la superior y elevada pertenece a Dios y la inferior pertenece a la humanidad. Esta concepción cosmológica influyó en la mística platónica del Pseudo Dionisio, en la cabalística... Y así se refleja en los cuadros del Greco también, como hemos analizado. Sin embargo, a pesar de esta concepción transcendente, en la mística sanjuanista, como en la teresiana, Dios es inmanente, pues se encuentra en los espacios interiores del alma. Son elocuentes también las palabras con que Crisógono de Jesús define el pensamiento sanjuanista:

Filosofía original que no puede reducirse a ninguna escuela, porque en ella tiene cabida doctrinas irreconciliables: eclecticismo precioso,

⁷⁸⁸ V. García de la Concha, "Guía estética de las ínsulas extrañas", *Ínsula*, 537 (sept., 1991), p. 1.

⁷⁸⁹ M. Norbert Ubarri, *op. cit.*, p. 34.

porque el maestro fue tomando la verdad donde quiera que la encontró.⁷⁹⁰

13. No es de extrañar que San Juan de la Cruz haya elegido el tema teológico de la unidad trinitaria y que éste sea uno de sus temas predilectos, ya que es uno de los misterios cristianos en donde se manifiesta más claramente la unión mística entre las Tres Personas y la Iglesia a través del Cuerpo místico. El propio San Juan de la Cruz manifiesta la enorme importancia que la Trinidad posee como clave esencial en su experiencia mística:

Es de notar que el Verbo Hijo de Dios, juntamente con el Padre y el Espíritu Santo, esencialmente y presencialmente está escondido en el íntimo ser del alma. (CB, 5-3)

Dado que Dios le haga merced de unirla a la Santísima Trinidad, bien que el alma se hace deiforme y Dios por participación, ¿qué increíble cosa es que obre ella también su obra de entendimiento, noticia y amor? (CB, 39-4)

14. Finalmente, desde que comenzamos a leer los romances sanjuanistas, y como hemos aclarado a lo largo de este trabajo, tenemos la sensación de que están realizados con extraordinaria fluidez, pues su pensamiento y su expresión lírica fluyen armónicamente. Parece que los hubiera estado meditando y creando en su mente durante mucho tiempo, es más, que lo que narra no es

⁷⁹⁰ Crisógono de Jesús, *San Juan de la Cruz: su obra científica y su obra literaria*, Madrid-Ávila, El Mensajero de Santa Teresa, 1929, vol. I, p. 103.

solo una síntesis de todos sus conocimientos bíblicos y teológicos exclusivamente, sino que ha experimentado a través de su vivencia mística el misterio de la unidad trinitaria y todo expresado en clave amorosa, como toda su obra. Es esto lo que provoca en el lector una profunda admiración ante la síntesis perfecta del credo eclesial, vertido en un género lírico popular como es el romance, y un lenguaje impregnado de afectividad, de ternura y de sobria belleza.

CONCLUSIONES

APÉNDICES

APÉNDICE I. LÁMINAS

ÍNDICE DE LÁMINAS

1º MANUSCRITO DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA.

2º MANUSCRITO DE JAÉN.

3º DOCUMENTOS DE LA BIBLIOTECA DE LOS CARMELITAS DE
ÚBEDA.

4º DOCUMENTOS DEL MUSEO DE SAN JUAN DE LA CRUZ DE
ÚBEDA.

5º DOCUMENTOS DE LA BIBLIOTECA DE LOS CARMELITAS DE
CÓRDOBA.

MANUSCRITO DE SANLÚCAR

- i. El corriente que de estas dos procede
señ ninguna de ellas le precede
aunque es de noçe.
- c. Aquesta eterna fonte esta escondida
en este viuo pan por darnos vida
aunque es de noçe.
- i. Aqui se esta llamando alas criaturas
y de esta agua se jantan aunque a las
porque es de noçe.
- i. Aquesta buia fuente que desseo
en este pan de vida y olaueo
aunque de noçe.

ROMANCE SOBRE EL
 euangelio in principio erat verbum acerca
 De la sanctissima trinidad.

- i. En el principio moraua
el uerbo y en Dios buia
en quien su felicidad.

Manuscrito de Sanlúcar: 217v

Yn finita posseya
 el mismo verbo dios era
 que el principio se dezia
 el moraua en el principio
 y principio no tenia
 el era el mes mo principio
 por eso de el carecia
 el verbo se llama zijo
 que de el principio nacia
 de siempre concebido
 y siempre le concebía
 de siempre su substancia
 y siempre se la tenia
 y assi la gloria del zijo
 es la que en el padre auia
 y toda su gloria el padre
 en el zijo posseya
 como amado en el amante
 Uno en otro residia
 Ya que se amor q' ellos una
 en lo mismo conuenia
 con el uno y con el otro
 en y qualidad y ualia

Manuscrito de Sanlúcar: 218r

Tres personas y un amado
 entre todas tres auia
 y un amor entre todas ellas
 y un amante las zazia
 y el amante es el amado
 en que cada qual viuia
 que el sex que los tres poseen
 cada qual le poseia
 y cada qual de ellos ama
 ala que este sex tenia
 este sex es cada una
 y este solo las unia
 en un metafable ~~fin~~ nudo *mado*
 que dezir no sabia
 por lo qual era infinito
 el amor que las unia
 porque ^{un} solo amor tres tienen
 que su essencia se dezia
 que el amor quanto mas uno
 tanto mas amor hazia



Manuscrito de Sanlúcar: 218v

De la comunicacion de las tres personas

2º

¶ En aquel amor inmenso
 que de los dos procedia
 palabras de gran regalo
 el padre al hijo dezia
 De tan profundo deleyte
 que nadie las entendia
 solo el hijo lo gozava
 que es a quien pertenecia
 pero aquello que se entiende
 desta manera dezia
 nada me contenta si no
 fuera de tu compania
 y si algo me contenta
 enti mis mo lo que via
 el que a tí mas se parece
 a mi mas satisfazia
 y el que nada te se me fa
 en mi nada hallaria
 enti solo me es agradao
 Vida de vida mia.

Manuscrito de Sanlúcar: 219r

eres lumbre de mi lumbre
 eres mi sabiduria
 figura de mi substancia
 en quien bien me complacia
 al que ati teamare hizo
 a mi mismo le daria.
 y el amor que yo enti tengo
 esse mismo en el pondria
 en razon de auer amado
 a quien yoranto queria.

De la creacion Romance Tercero.

Rom. 30..

¶ Una esposa que te ame
 misso darte queria
 que por tu amor merezca
 tener nuestra compania
 y comer pan a una mesa
 de el mes mo que yo comia
 porque conosca los bienes
 que en ti hizo y orenia

Ysc

Y se con gracié con mi go
 de tu graciá y locarua
 muncho lo agradeasco padre
 el hijo le respondia
 ala esposa que me dieres
 y omi claridad daría
 para que por ella vea
 quanto mi padre ualía
 y como el ser que poseo
 de su ser le recibía
 reclinara en mi abrazo
 y en tu amor se abrasaría
 y con eterno deleyte
 tu bondad sublimaría.

Prosigue. 4.º

¶ Hagase pues dixo el padre
 que tu amor lo mereca
 y en este dicho que dixo
 el mundo criado auía
 palacio para la esposa
 se crio en gran sabiduria.

Manuscrito de Sanlúcar: 220r

El qual en dos aposentos
 alto, y bajo diuidia
 el bajo de diferencias
 infinitas componia
 mas el alto zermoseaua
 de admirable perreia.
 porque conosca la esposa
 el esposo que tenia
 en el alto collocaua
 la angelica gerarchia
 pero la natura zumana
 en el baxo la ponua
 por ser en su compostura
 algo de menor valia
 yaunque el ser y los lugares
 de esta suerte los partia
 pero todos son un cuerpo
 de la esposa que dezia
 que el amor de un mesmo esposo
 una esposa los hazia
 los de arriba poseian
 el esposo enategria.

Manuscrito de Sanlúcar: 220v

Los de abaxo en esperança
 de fee que les in fundia
 diziendoles que algun tiempo
 el los engrandeceria
 y que aquella subaxza
 el se la leuantaria
 de manera que ninguno
 yala vituperaria
 porque en todo semejante
 el a ellos se haria
 y se uendria con ellos
 y con ellos moraria
 y que Dios seria zombre
 y que el zombre Dios seria
 y trataria con ellos
 comeria y beueria
 y que con ellos continuo
 el mismo se quedaria
 hasta que se consumase
 este siglo que corria
 quando se gozaran juntos
 en eterna melodia

Manuscrito de Sanlúcar: 221r

Porque el era la cabeza
 dela esposa que tenia
 ala qual todos los miembros
 de los Justos Juntaria
 que son cuerpo dela esposa
 ala qual el tomara
 en sus brazos tiernamente
 y alli su amor la daria
 y que assi juntos en uno
 al padre la llevaria
 donde de el mesmo deleyte
 que Dios goza, gozaria
 que como el padre y el hijo
 y el que dellos procedia
 el uno vive en el otro
 assi la esposa seria
 que dentro de Dios absorta
 vida de Dios viviria.

Prosigue .i. Rec.
 Con esta buena esperanza
 que de arriba le venia.

Manuscrito de Sanlúcar: 221v

el tedio de sus trabajos
 mas leue se le zacia
 pero la esperanza larga
 y el desseo que crecia
 de gozarse con su esposo
 continuo le afligia
 por lo qual con oraciones
 con sospiros y agonias
 con lagrimas y gemidos
 rogauan noçe y dia
 que yase determinase
 a le dar su compania
 Unos dezian osifuese
 en mi tiempo el alegria
 otros acaba señor
 al que as de embiar, en bia
 otros osi y a rompiese
 esos cielos y veria
 con mis ojos que bajases
 y mi llanto cesaria
 rezad nubes de lo alto
 que la tierra le pedia

Manuscrito de Sanlúcar: 222r

Vabrase y alatierra
 que es pinas nos producia
 y produzga aquella flor
 con quella florecera
 otros dezian odioso
 el que en el tiempo seria
 que merezca Ver a Dios
 con los ojos que tenia
 y hatarle con sus manos
 y andar en su compania
 y gozar de los mysterios
 que entonces ordenaria

Prosigue: 6.º Rec

C. En aquellos y otros ruegos.
 gran tiempo pasado alla
 pero en los prosteros años
 el feruor muncgo crecia
 quando el viejo simon
 en Deseo se encendia

Rogando a Dios que quisiese
 de Xallevi este Dia
 Y assi el espiritu santo
 al buen Viejo respondia
 que le dava supalabra
 que la muerte no ueria
 gasta que la vida uiese
 que de arriba descendia
 Y que el en sus mismas manos
 al mismo Dios tomara
 Y le tendria en sus brazos.
 Y consigo abrazara.
 Prosigue la encarn. ^m Re. 7. .

Ya que el tiempo era llegado
 en que hacerse convenia
 el rescate de la esposa
 que en duro yugo servia
 De bajo de aquella ley
 que Moyses dio le dava

Manuscrito de Sanlúcar: 223r

El padre con amor tierno
 desta manera dezia
 y aues hijo que a tu esposa
 a tu y magen hecho aua
 y en lo que a ti se parece
 contigo bien conuenia
 pero di fiere en la carne
 que en ti simple ser no aua
 en los amores perfectos
 esta ley se requeria
 que se zaga semejante
 el amante. Aquien queria
 que la mayor semejanca
 mas de ley te contenia
 el qual sin duda en tu esposa
 grandemente crecacia
 si te viera semejante
 en la carne que tenia
 mi voluntad es la tuya

Manuscrito de Sanlúcar: 223v

Elzijo le respondia
 y la gloria que yo tengo
 es tu voluntad ser mia
 y ami me con viene padre
 lo que tu al reza dezias
 porque por esta manera
 tu bondad mas se veria
 Verase tu gran potencia
 justicia y sabiduria
 y re lo a dezir al mundo
 y noncía la daria
 de tu belleza y dulçura
 y de tu soberania
 y re a buscar a mi esposa
 y sobre mi tomara
 sus fatigas y traualos
 en que tanto padecia
 y porque ella vida tenga
 y por ella morria
 y sacandola de el lago

Manuscrito de Sanlúcar: 224r

atitelabstueria,

Prosigue 2.ª. Reu

Entonces llamó aun archangel
 que Sant Gabriel se dezia
 y enbiolo a una donzella
 que se llama^{ua} maria
 de cuyo consenti miento
 el mysterio se zia
 en la qual latrinidad
 de carne al uerbo vestia
 y aunque rres hazen la obra
 en el uno se zia
 y que do el uerbo en carnado
 en el vientre de maria
 y el que tenia solo padre
 y atambien madre tenia
 aunque no como qualquiera
 que de Varon con abia

Manuscrito de Sanlúcar: 224v

que de las entrañas de ella
 el su carne recebia
 por lo qual zijo de Dios
 y de el hombre se dezia.

Del naamj. 9. Ree.

Ya que ya llegado el tiempo
 en que de nacer auia
 asy como desposado
 desuy galano salia
 abraçado con su esposa
 que en sus brazos la traia
 al qual la graciosa madre
 en un pesebre ponia
 entre unos animales.
 que a la sazón allí auia
 los zombres dezian cantares
 los angeles melo dia
 festejando el desposorio
 que entre tales dos auia

Manuscrito de Sanlúcar: 225r

Pero Dios en el pesebre
 allí lloraua y gemia
 que heran joyas: que la esposa
 al desposorio traxo
 y lamadre estaua en paz mo
 el que tal trueque veia
 el llanto de el hombre endios
 y en el hombre la alegría
 lo qual de el uno y de el otro
 tan ageno ser solia.
 finis.

Otro de el mismo que vapor su
 per flumina Babilonis.

Encima de las corrientes
 que en Babilonia gallaua
 allí me sentre llorando
 allí la tierra repaua
 acordandome de ti
 oñion a quien amaua

Manuscrito de Sanlúcar: 225v

226


eradulce, tu memoria
 y con ella mas lloraua
 dexé los trages de fiesta
 los de trauaño tomaua.
 y colgue en los verdes sauzes
 la musica que lleuaua
 ponien dola en esperanza
 de aquello que enti esperaua
 allí me jirio el amor
 y el coraçon me sacaua.
 Dixele que me matase
 pues de tal suerte lloraua // lla //
 y ome metia en su fuego
 sabiendo que me abrasaua
 desculpando al auerica
 que en el fuego se acabaua
 estauame en mi muriendo
 y en ti solo respiraua
 en mi por ti memoria
 y por ti resusitaua.

Manuscrito de Sanlúcar: 226r

que la memoria de ti
 daua vida ila quitaua
 gozauan selos estraños
 entre quien atiuo estaua
 preguntauan me cantares
 de lo que en sion cantaua
 canta de Sion un hymno
 Veamos como sonaua
 dezid como en tierra agena
 donde por Sion lloraua
 cantare yo el alegría
 que en Sion seme quedaua
 echariála en oluido
 sien la agena me gozaua
 con mi paladar se junte
 la lengua con que hablaua
 si deti yo me oluidare
 en la tierra do moraua
 Sion por los verdes ramos
 que Babilonia me daua

Manuscrito de Sanlúcar: 226v

De mi se olvide mi diestra
 que es lo que enti mas amava
 si de ti nome acordare
 en lo que mas me gozava
 y si yo tuuere fiesta
 y sinti la fiesta
 ohija de Babilonia
 misera y desuenturada
 bien auenturado era
 aquel en quien confiaua
 que a de dar el castigo
 que de rimano lleuava
 y juntaron sus pequeños
 y ami porque enti llorava
 al apiedra que era Christo
 por el qual yo te dexava.


 Debetur soli gloria Vera
 ... Deo ...

Manuscrito de Sanlúcar: 227r



Manuscrito de Sanlúcar: 227v

MANUSCRITO DE JAÉN

320

Romances sobre el Evangelio
 in principio erat verbum
 acerca de la santis-
 sima tri-
 dad.

En el principio moraua
 el verbo y en Dios su vida
 en quien su felicidad
 in finita poseya
 El mismo verbo Dios era
 que el principio se debía
 el moraua en el principio
 y principio no tenia
 Era el mismo principio
 por eso del carecia
 el verbo se llama hijo
 que del principio nacia
 de siempre concebido

Manuscrito de Jaén: 320r

y siempre le conceuia
 da le siempre su substancia
 y siempre se la tenia
 y assi la gloria del hijo
 es la que en el padre auia
 y toda su gloria el padre
 en el hijo poseya
 como amado en el amante
 vno en otro residia
 y que se amor q los vne
 en lo mismo conuenia
 con el vno y con el otro
 en y gualdad y valia
 tres personas y vn amado
 entre todos tres auia
 y vn amor en todas ellas
 vn amante los habia
 y el amante es el amado
 en que cada qual vivia
 que el ser que los tres poseen
 cada qual le poseya

Y adn

Manuscrito de Jaén: 320v

321

y cada qual dellos ama
 al que este ser tenia
 este ser es cada vna
 y este solo las vnia
 en vn inefable modo
 que de Biz se nos auia
 por lo qual era infinito
 el amor que los vnia
 por que vn solo amor tiene
 que su esencia se dezia
 que el amor quanto mas vne
 tanto mas amor habia ~

De la comunicacion de las tres perso-
 nas 2^o.

En aquel amor immenso
 que de los dos procedia
 palabras de gran regalo
 el padre al hijo dezia

Manuscrito de Jaén: 321r

Estan profundo deleite
 que nadie las entendia
 solo el hijo lo gozaba
 que es a quien pertenecia
 pero a quello que se entienda
 desta manera debia
 Nada me contenta hijo
 fuerades tu compania
 y si algo me contenta
 entimismo lo queria
 el que ati mas se parece
 a mi mas satis fabia
 y el que nada te semeja
 en mi nada hollaria
 entisolo me es agrado
 oida de vida mia
 eres lumbre de mi lumbre
 eres mi sabiduria
 figura de mi substancia
 en quien bien me coplabia

alque

Manuscrito de Jaén: 321v

322

al que ati' amare hijo
 a mimismo ledaria
 y el amor que yo te tengo
 esse mismo en el pondria
 en rason de aver amado,
 a quien yo tanto queria

De la cecacion Romance tercero

3.

Una esposa que te ame
 mi hijo darte queria
 que por tu ualor merezca
 tener nuestra compañía
 y comer pan a una mesa
 del mismo que yo comia
 porque conisca los bienes
 que en tal hijo yo tenia
 y se congracie conmigo
 de tu gracia y locaria

Manuscrito de Jaén: 322r

Mucho lo agredes padre
 el hijo le respondia
 a la esposa que me dieres
 yo mi stazidad dacia
 para que por ella vea
 quanto mi padre valia
 y como el ser que poseo
 de su ser lo recovia
 ve dínarla Eyo enmibraco
 y en tu amor se abrasaria
 y con Eterno delite
 tubonda sublimaria

Prosigue .4.

Hagase pues dixo el padre
 que tu amor lo merecia
 y en este dicho que dixo
 el mundo criado a una
 palacio para la esposa
 hecho en gran sabiduria
 el qual endos aposentos

alto

323

alto y baxo dividia
 el baxo de diferencias
 infinitas componia
 mas el alto hermoso cano
 de admirable pedreria
 porque con bca la esposa
 el esposo que tenia
 en el alto colocava
 la angelica seraphia
 pero la natura humana
 en el baxo la ponia
 por ser en su ser compuesta
 algo de menor ualía
 y aunque el ser y los lugares
 desta suerte los ponía
 pero todas son vn cuerpo
 de la esposa que debía
 que el amor de vn mismo esposo
 vna esposa los había

Manuscrito de Jaén: 323r

los de arriba porsey an
 al esposito en alegría
 los dia baxo en esperanza
 de feo que les infundia
 diziendoles que algunt tiempo
 ellos en grande cenia
 y que a quella suba se ba
 el se la levantaria
 de manera que ninguno
 y a la vituperaria
 por que en todo semejante
 el a ellos se haria
 y se vendria con ellos
 y con ellos moraria
 y que Dios se sia hombre
 y que el hombre Dios se sia
 y que trataria con ellos
 comeria y beberia
 y que con ellos continuo
 el mismo

Manuscrito de Jaén: 323v

324

el mismo se quedaria
 hasta que se consumase
 este siglo que corría
 quando se gozaran juntos
 en eterna melodía
 por que el era la cabeza
 de la esposa que tenía
 a la qual todos los miembros
 de los justos juntaría
 que son cuerpo de la esposa
 a la qual el tomaría
 en sus brazos tierna mente
 y allí su amor le daría
 y que assi juntos en vino
 al padre la llevaría
 donde del mismo de leite
 que Dios goza gozaria
 que como el padre y el hijo
 y el Espíritu procedía

Manuscrito de Jaén: 324r

el uno vive en el otro
 así la esposa sería
 que dentro de Dios absorta
 vida de Dios viviera -

Pesigue. 5.º Rce.

Con esta buena esperanza
 que de arriba les venia
 el tedio de sus trabajos
 mas le uc se les hacia
 pero la esperanza larga
 y el deseo que crecia
 de gozarse con su esposo
 continuo les affligia
 por lo qual con oraciones
 con suspiros y agonia
 con lagrimas y gemidos
 le rogaua noche y dia
 que ya se de terminase

ales

Manuscrito de Jaén: 324v

325

a los dar su compañía
 vnos debian o si fuesse
 en mi tiempo la alegría
 otros acua a señor
 aunque as de embiar embia
 otros o si ya Rompiese
 esos cielos y uezia
 con mis ojos q' baxases
 y mi llanto cessaria
 veget nubes delo alto
 que la tierra lo pedia
 y abra se ya la tierra
 que es piras nos produzia
 y produza aquella flor
 con que ella florecia
 otros de bien o dichoso
 el que en tal tiempo seria
 que mecesca besca dios
 con los ojos que teria

Manuscrito de Jaén: 325r

y ántale con sus manos
 y andas en su compañía
 y gobernar de los misterios
 que en tonces ordenaria

Prosigue el. 6. Rec.

En aquestos y otros tiempos
 gran tiempo pasado aya
 pero en los postreros años
 el fechor mucho crecía
 quando el viejo simeon
 en deo se encendia

Rogando a Dios que quisiese
 dexalle ver este dia
 y assi el esp. santo
 al buen viejo respondia
 que le daua su palabra
 que la muerte no veria

hasta

326

hasta que la vida viesse
 que de arriba descendia
 y que el ensus mismas manos
 al mismo Dios tomara
 y le tendria en sus brazos
 y consigo abrazara

Prosigue la encarnacion
 Rec. 7.

ya que el tiempo era llegado
 en que ha de serse con uenia
 el rescate de la esposa
 que en dizeo yugo se uia
 de baxo de aquella ley
 que Moyses dado le auia
 el padre con amor tierno
 desta manera de Bria
 ya ves hijo que a tu esposa

Manuscrito de Jaén: 326r

a tu ymagen hecho auia
 y en lo que atise parece
 contigo bien con uenia
 pero diffiere en la carne
 que en tu simple ser no auia
 en los amores perfectos
 esta ley se requeria
 que se haga semejante
 el amante a quien queria
 que la mayor semejanca
 mas de leste contenia
 el qual sin duda en tu esposa
 grande mente creceria
 si te viere semejante
 en la carne que tenia
 mi voluntad es la tuya
 el hijo le respondia
 y la gloria que yo tengo
 es tu voluntad ser mia

Jami

Manuscrito de Jaén: 326v

327

Y ami me conuiene padre
 lo que tu altera de sí
 por que por esta manera
 tu voluntad mas se vea
 verase tu gran potencia
 Justicia y sabiduria
 Y lo a de sí al mundo
 y noticia les daría
 de tu clemencia y dulzura
 y de tu soberania
 y re abuscar ami esposa
 y sobre mi tomaria
 sus fatigas y trabajos
 en que tanto padecia
 y por que ella vida tenga
 y por ella morizica
 y sacandola del lago
 a ti te la bolueria

Manuscrito de Jaén: 327r

Prosigue .D. Romance

Entonces llamo vn a cargo el
 que San Gabriel se desbia
 y embiolo a vn don Bella
 que se llamaua maria
 de cuyo consentimiento
 el misterio se habia
 en el qual la trinidad
 de carne al verbo uestia
 y aunque tres haze la obra
 en el vno se habia
 y quedo el verbo encarnado
 en el vientre de maria
 y el que tiene solo padre
 ya tambien madre tenia
 aung no como qualquiera
 que derivaron con ceuia
 que de las entrañas de ella

el su

Manuscrito de Jaén: 327v

328

el su carne receuía
 por lo qual hijo de dios
 y del hombre se desia ~

Del nacimiento. J. Rec.

Y a que era llegado el tiempo
 en que de nacer auia
 assi como desposado
 de su talamo salia
 abraçado con su esposa
 que en sus brazos la traya
 al qual la graciosa madre
 en un pesebre ponia
 entre otros animales
 que al asar allí auia
 los hombres debian cantares
 los angeles melodia
 festejando el desposorio

Manuscrito de Jaén: 328r

que en tales dos años
 pero Dios en el pesebre
 allí llorava y gemia
 que en las joyas de la esposa
 al desposorio traya
 y la madre estava en pasmo
 de que tal fue que veyá
 el llanto del hombre en Dios
 y en el hombre el alegría
 lo qual del uno del otro
 tan ajeno se solia
 finis

Otro del mismo que va por
 superflumina
 Babilonis

Encima de las corrientes
 que en Babilonia hallava

alti

Manuscrito de Jaén: 328v

329

allí me sente llorando
 allí la tierra Regaña
 a consolando me de ti
 O Sion a quien amava
 Era dulce tu memoria
 y con ella mas llorava
 des de los traxes de fiesta
 los de trabaxo tomava
 y colgue en los verdes sauses
 la musica que lle uaba
 pumiendola en esperaca
 de aquellos que enti esperava
 allí me fizio el amor
 y el coracon me sacava
 dixele quem me matase
 pues de tal suerte llagava
 yo me metia en su fuego
 sabiendo quem me abrasava
 desculpando al auebica

Manuscrito de Jaén: 329r

que en el fuego se acababa
 estauame en mi muriendo
 y en ti solo res pizaua
 en mi por ti memoria
 y por ti resucitaua
 que la memoria de ti
 daba vida y la quitaua
 gozabanse los estranos
 enteguien cautiuo estaua
 preguntauame cantares
 de lo que en sion cantaua
 canta de sion vn hynno
 veamos como sonaba
 de bid como en tierra ajena
 donde por sion lloraua
 cantase yo la alegría
 que en sion se me quedaua
 Estrauiala en olbido
 sien la ajena me gozaua

con mi

Manuscrito de Jaén: 329v

330

con mi paladar se junte
 la lengua con la habla
 si deti yome olvidar
 en la tierra do moraua
 sion por los verdes Ramos
 que Babilonia me daua
 Demise olvidar mi diestra
 que es lo que entimás amaua
 si deti nome acordare
 en lo que más me gozaua
 y si yo tuuiere fiesta
 y sinti la festa jana
 o hija de babilonia
 misera y desuaturada
 bien auenturado era
 aquel en quien confiaua
 que te adere el castigo
 que de tu mano lleuaua
 y junta a sus pequeños

Manuscrito de Jaén: 330r

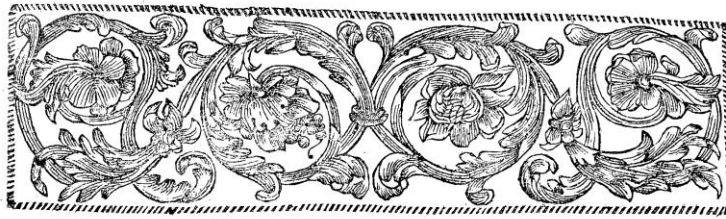
y amí pague entí esperana
 a la piedra que era Christo
 por el qual yote dexana
 Debatur, soli gloria uera
 Deo.

Manuscrito de Jaén: 330v

DOCUMENTOS DE LA BIBLIOTECA DEL CONVENTO DE
LOS CARMELITAS DE ÚBEDA

A. Xpi.
1581.

Fol. I.

Gñl. 34
Bautista
Casardo.

LIBRO
SEXTO.
CAPITULO PRIMERO.

*PATRIA, PADRES, NACIMIENTO,
y primeras acciones de N. V. P. Fr. Juan de la Cruz,
antes de Religioso.*

Encierra
N. Santa
Madre en
dos pala-
bras todo
lo que del
seruo de
Dios Fray
Juan se ha
de dezir.

I



SCRIVIENDO
Nuestra gloriosa
Madre Santa Te-
resa de Jvsus el
año de 1577. al

prudentísimo Rey D. Felipe Segun-
do, en recomendacion de nuestro Ve-
nerable Padre Fray Juan de la Cruz,
dixo: *Que era Santo, y que en su opi-
nion siempre lo avia sido.* Encerrò en
estas dos palabras todo lo que del pre-
tendemos dezir en esta Historia. To-
das sus obras heroycas, sus ilustradas
virtudes, sus escritos profundos, que
otra cosa son sino vnos clarísimos
resplandores de la santidad de su alma?
Y aunque el ser Santo, es aver
llegado à lo supremo, adonde la gra-
cia levanta à nuestra flaqueza; el aver-
lo sido siempre, es calidad, tanto ma-
yor, quanto menos comunicada. Pri-
vilegio especialísimo de aquellos à
quien el Señor destinò para estrechos
amigos suyos. Salir siempre limpio
del cieno, tocar la pez, y no man-
charse, vencer continuamente al de-
monio, pisar los faustos del mundo,
enfrenar la carne en sus mayores fu-
rias, mercedes son femejates à las que

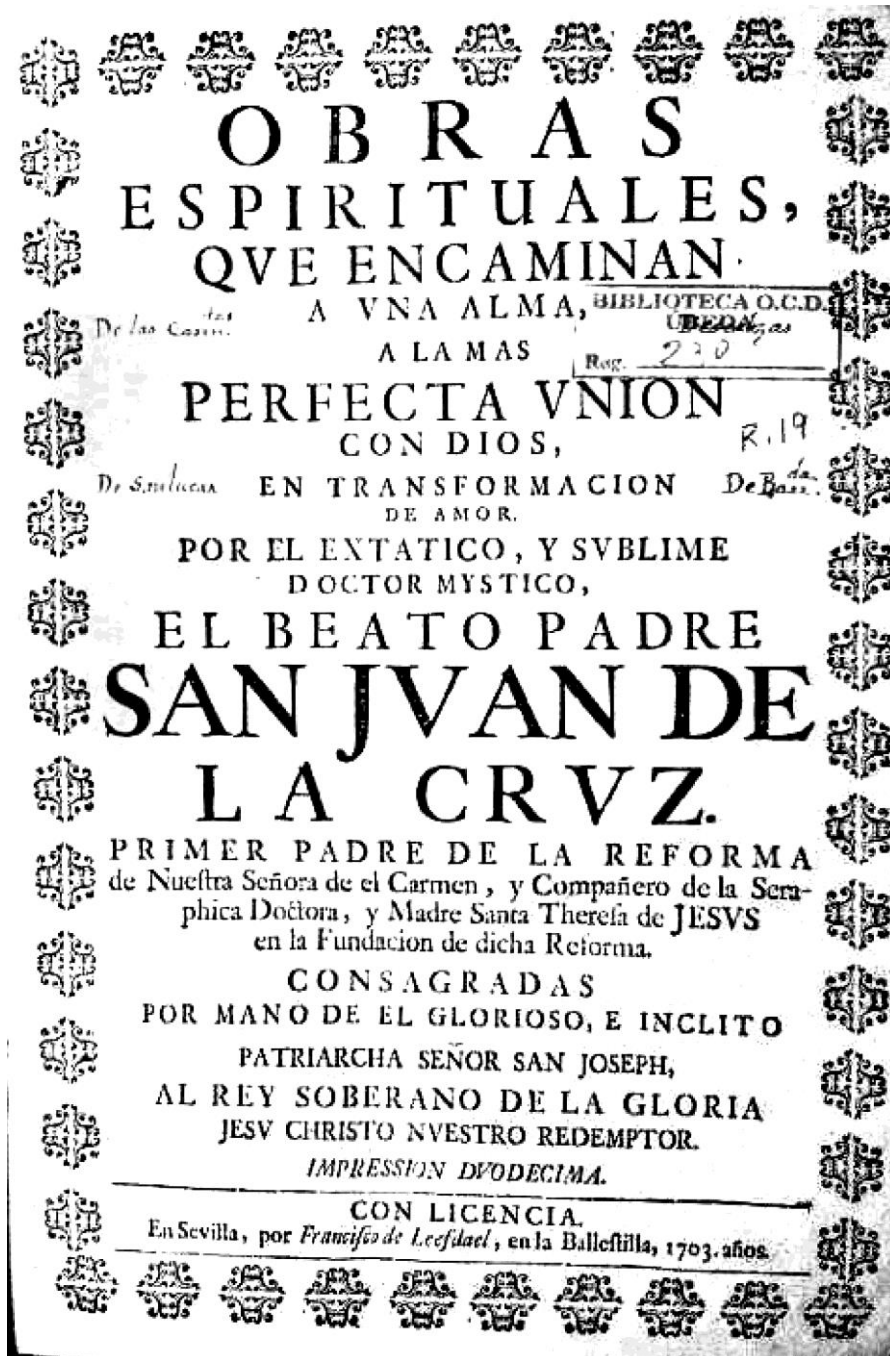
Tom. II.

se hizieron à Elias, Jeremias, San Juan
Bautista; y tales, que las puede envi-
diar el Angel: porque à estos conce-
diò la gracia despues del pecado ori-
ginal, lo que à el dieron sin el. Santo
entrò en el mundo, por medio del
Bautismo; y Santo saliò, por la con-
tinua asistencia que Dios le hizo, y
nunca en su bautifmal Estola cayò
mancha. Si los que no se mancharon
con mugeres, rodean, y acompañan
perpetuamente al Cordero, sin apar-
tarse del, que será de los que en este,
ni en otro cieno cayeron? Si los pri-
meros son comparados con los An-
geles; con quien compararemos à los
segundos? Oy tenemos presente la vi-
da de vno de ellos, que si es confusion
de los tibios, tambien es aliento, por
los muchos exemplos, y consejos
que les dexò, para afervorizarse, y
encumbrarse en la perfeccion. Oyga-
mosla, que sin duda es vna de las ma-
raras con que el Señor ha querido des-
pertar la tibieza destos tiempos. No
podremos hablar tan magnificamen-
te de su virtud, que no quedemos
vencidos della; y aun esta será la me-
nor parte de su alabança.

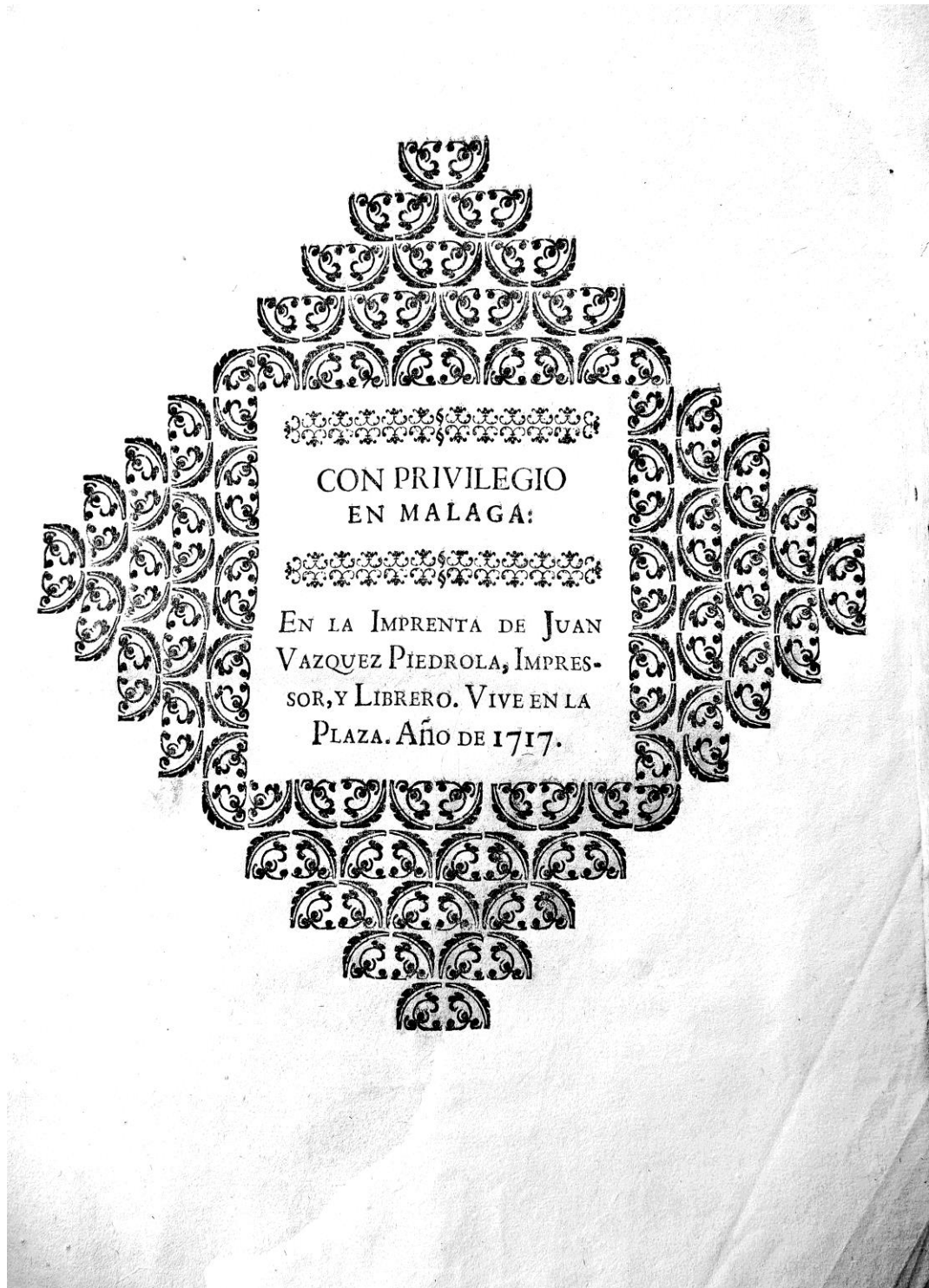
A

Hon-

Francisco de Santa María O.C.D., *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora
del Carmen de la primitiva Observancia hecha por Santa Teresa de Jesus ...* ;
Tomo Segundo, Libro Sexto, Capítulo I, Madrid, Diaz de la
Carrera, 1720, p. 1.



Portada de *Obras espirituales que encaminan a una alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de amor por el extático, y sublime Doctor Mystico, el Beato Padre San Juan de la Cruz. Primer Padre de la Reforma de Nuestra Señora del Carmen, y Madre Santa Theresa de JESÚS en la Fundación de dicha Reforma.* Impresión duodécima, Sevilla, Francisco de Leefdael, 1703.



Colofón de *Hechos heroicos de la portentosa vida, y virtudes, de n. seráfico y glorioso padre S. Juan de la Cruz. Por F. José de Jesús María*, Málaga, Juan Vázquez Piedrola, 1717.

MISTICA FUNDAMENTAL
DE CRISTO SEÑOR
 NUESTRO,
 EXPLICADA POR EL GLORIOSO, Y BEATO PADRE
SAN IVAN DE LA CRVZ,
 DOCTOR MISTICO, PRIMER DESCALZO, Y COMPAÑERO
 de la Grande, y Santa Madre Teresa de Jvsus en la
 Fundacion de su Reforma.
 Y EL RELIGIOSO PERFECTO,
 CONFORME A LOS CIEN AVISOS, Y SENTENCIAS ESPI-
 rituales, que el mismo Beato Padre dexò escritas para Religiosos,
 y Religiosas.

Se hazen oportunas Advertencias en sus propios lugares; para que las
 Almas se libren de los muchos errores Místicos, que en estos ultimos
 tiempos se han descubierto, y la Santa Iglesia
 los ha condenado.

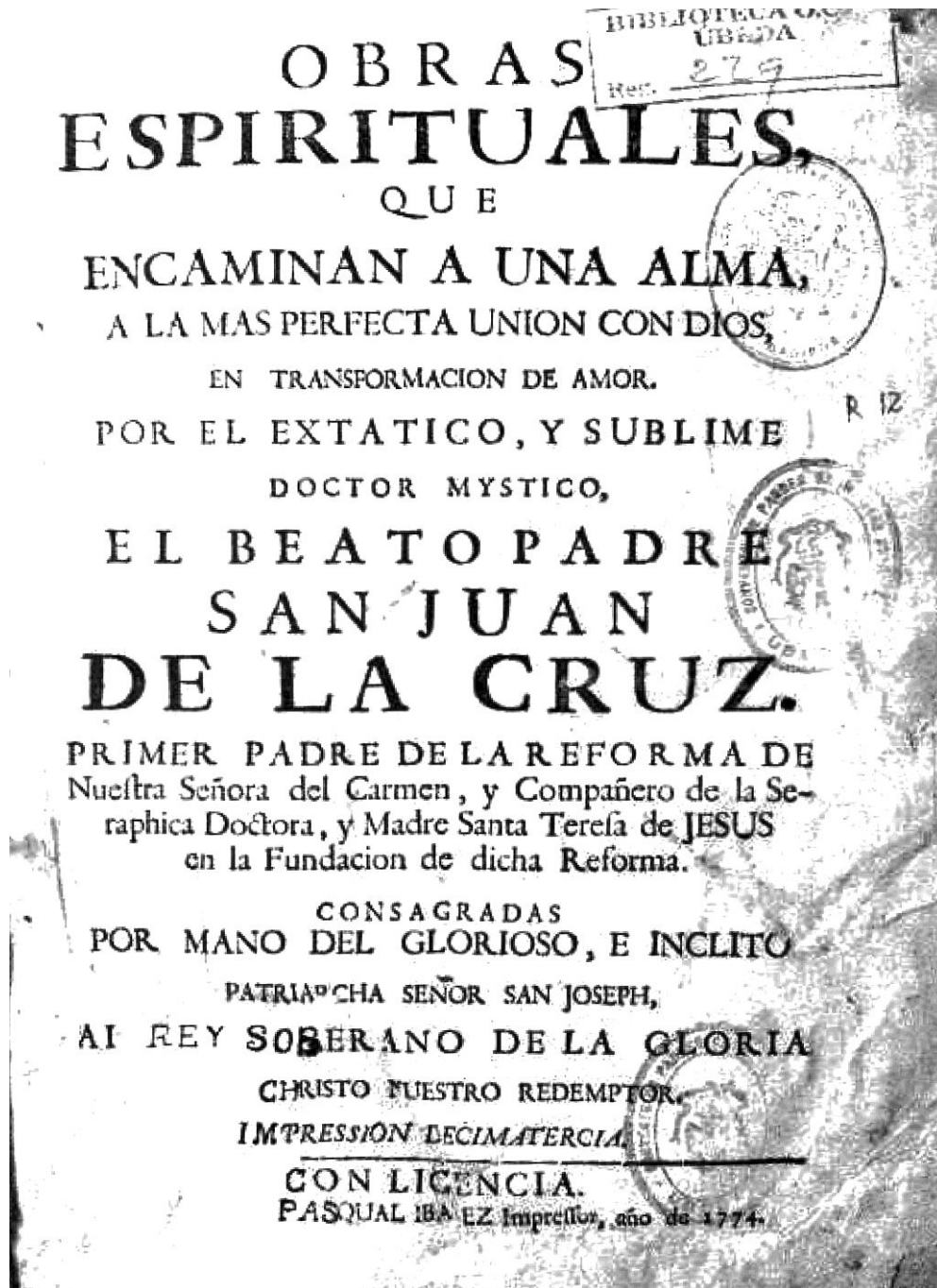
Aunque no se lean las Autoridades latinas, queda corriente la lición de este
 Libro, que ofrece para el mayor bien de las Almas, no solo de Re-
 ligiosos, y Religiosas, sino tambien de los Seglares,

*Fr. ANTONIO ARBIOL, DE LA REGULAR OBSERVANCIA DE
 Nuestro Serafico Padre S. Francisco, Lector dos vezes Jubilado, Visitador Apos-
 tolico (que fue) de Religiosos y Religiosas en la Santa Provincia de Cana-
 rias, Calificador del Santo Oficio, Examinador Synodal del Arzobispado de
 Zaragoza, Padre de las Provincias de Canarias, Valencia y Burgos, Ex-
 Provincial (aunque indigno) de la Santa Provincia de Aragon.*

Veanse las Advertencias importantes, que se hazen despues del Prologo.
CON LICENCIA:

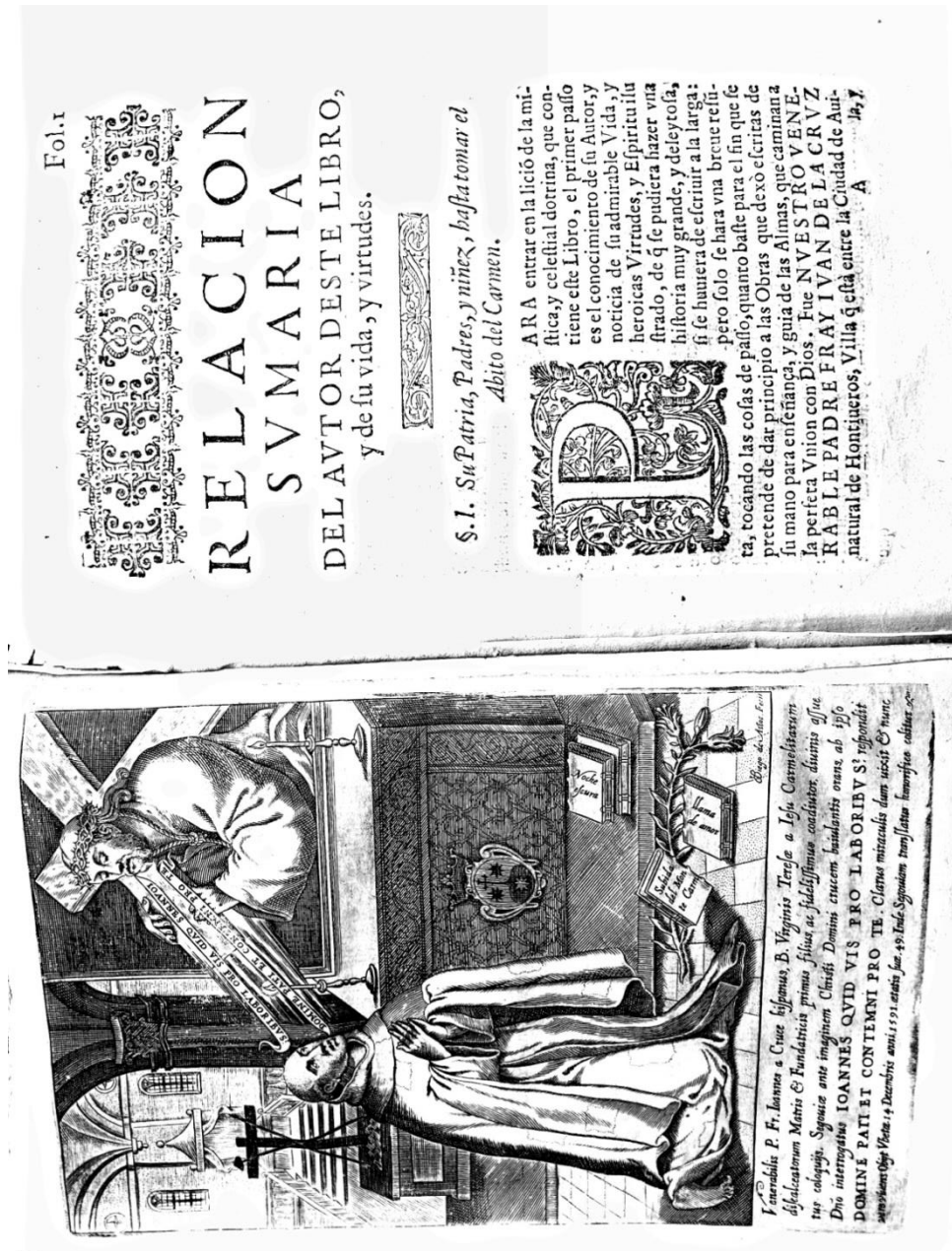
En BARCELONA: Por Joseph Altès, Impresor, y Librero. Año 1748.
 Vendese en su misma Casa, calle de la Libreria, y à su costa.

Portada de *Mística Fundamental de Christo Señor Nuestro, explicada por el
 Glorioso, y Beato Padre San Juan de la Cruz, Doctor Místico, Primer
 Descalzo, y Compañero de la Grande, y Santa Madre Teresa de Jesús en la
 Fundación de la Reforma, Barcelona, Joseph Altès, 1748.*



Portada de *Obras espirituales que encaminan a una alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de amor por el extático, y sublime Doctor Mystico, el Beato Padre San Juan de la Cruz. Primer Padre de la Reforma de Nuestra Señora del Carmen, y Madre Santa Teresa de JESÚS en la Fundación de dicha Reforma*, Impresión décimatercia, Pamplona, Pasqual Ibañez, 1774.

DOCUMENTOS DEL MUSEO DE SAN JUAN DE LA
CRUZ DE ÚBEDA



Obras espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios. Por el Venerable P. F. Iuan de la Cruz..., Alcalá de Henares, 1618.

non erat misericordiam consecutus, porque no
 se podía como laavia de pedir compena y dolor de
 aver ofendido adios, sino compena del rabia o dolor
 de entrar en que adie y de la condemnation y de
 esta uia tan conuena. Por tanto buena es la redencion
 que toma la alma en que se procura comprender
 el remedio de sus culpas sin aguardar a que el bpo
 separe y la uida con el, y se le haga lamento que haga
 sus caluagion tanto de uida

Procuras u remedio con destreza

Que negocio ay grande e ymportante q̄ paracer
 en el buen principio buen progreso y fin dichoso no
 se a menester auiso, cuydado, y destreza, por falta de
 lo qual tuemos perdidos mil negocios caudada, buen
 se nee la ymportancia q̄ tiene la enmendada de la uida
 de un peccador y el auiso y la destreza que se requiere
 para acertar a hazer penit. que se dir agrado en
 p̄re aqui y de ella trata en la cancion que se sigue
 en la declaracion de ella redira

7. Haz truco de tu uida
 castiga en ti tus yerros de on tino
 y la prouision mada
 las penas con buen tino
 ordenábo tu uida a lo diuino

195
 El primero sermo es el Salto ad Roman. 6.
 el segundo sermo es el mismo 5. tornat. 9. La palabra
 del mismo verso que dice Quertino, es de Jacobi. 4.
 Los doctores se p̄sion en ser del. c. 9. de los prouerb.
 y c. 12. ad Roman. el ultimo uero es tomado de 1. ab.
 1. corint. 6. y 2. corint. 15. =

Haz truco en el amor, como se dice en la cancion
 pasada que precisamente era uisado para redyore
 la alma en amistad con Dios conpugnando el truco de
 las uias y de la uida. Tambien dize san Agust. Amor
 meus pro dicitur uisum ius ferri quo curis ferri, mis amor
 uel pro de alma a la uia con mis obras a donde mi
 ama me lleva. El amor en la alma se genera de las ac-
 ciones de ella, lo que es la prim. uida en el relox que
 con el dize como se p̄sion y nomas se le uia trasi y
 con fame su uisum de do. la demar uida con fer
 tancar y cada qual de mis obras, quando la alma
 q̄ta enpeccado, es peccado que en ella. Reyna proclamar
 que en el punto de la uida, con ama uisum de uis
 y on baba trasi todo el clarifico de la uida y p̄sion
 Dios en el hombre para la excusion de sus acciones, asi
 interiores como exteriores, aquello de, aquello que
 y de aquello gusta y a quello niente y a quello ymportano

Obras Completas por el Venerable Fray Juan de la Cruz, Madrid, por los herederos de la viuda de Pedro de Madrigal, año de M.DC.XXX. (1630)

418

Noche e/cura.

es, que la pena mucho el recibir la: así como cuando los ojos están de mal humor enfermos i impuros del envestimiento de la clara luz reciben pena, i esta pena en el alma, a causa de su impureza, es inmensa, cuando de veras es envestida desta divina luz, que envestido en el alma esta luz pura, a fin de espeler la impureza della, sienrese el alma tan impura i miserable, que leparace estar Dios contra ella, i que ella está hecha contraria à Dios. Lo cual es de tanto sentimiento i pena para el alma, porque le parece aqui, que la ha Dios arrojado. Que uno de los trabajos que mas sentia Iob, quando Dios le tenia en este exercicio, era este, dizen-
Iob. 7. 20 do: Quare possidisti me contrarium tibi, & factus sum mihi metipso gravis? Porque me has puesto contrario a ti, i soi grave i pesado a mi mesmo? Porque viendo el alma claramente aqui, por medio desta clara i pura luz, aunque à escuras, su impureza conoce claro, que no es digna de Dios, ni de criatura alguna. I lo que mas la pena es, temer, que nunca lo será, i que ya se le acaban sus bienes. Esto lo causa la profunda inmercion, que tiene de la mente en el conocimiento i sentimiento de sus males i miserias. Porque aqui se las muestra todas al ojo esta divina i escura luz, i que vea claro, como de suyo no podra tener otra cosa. Podemos entender a este sentido: aquella autoridad de David, que
Psal. 38. dize: Propter iniquitatem corripuisti hominem, & tabesce fecisti sicut araneam animam eius. Por la iniquidad corrigiste al hombre, i hiziste deshazer su alma, como el araña se defentraba. La segunda manera, en que pena el alma, es a causa de su flaqueza natural: i espiritual: porque como esta divina Contemplacion envistió en el alma con alguna fuerza, a fin de la ir forta-

lezioni

Libro Segundo.

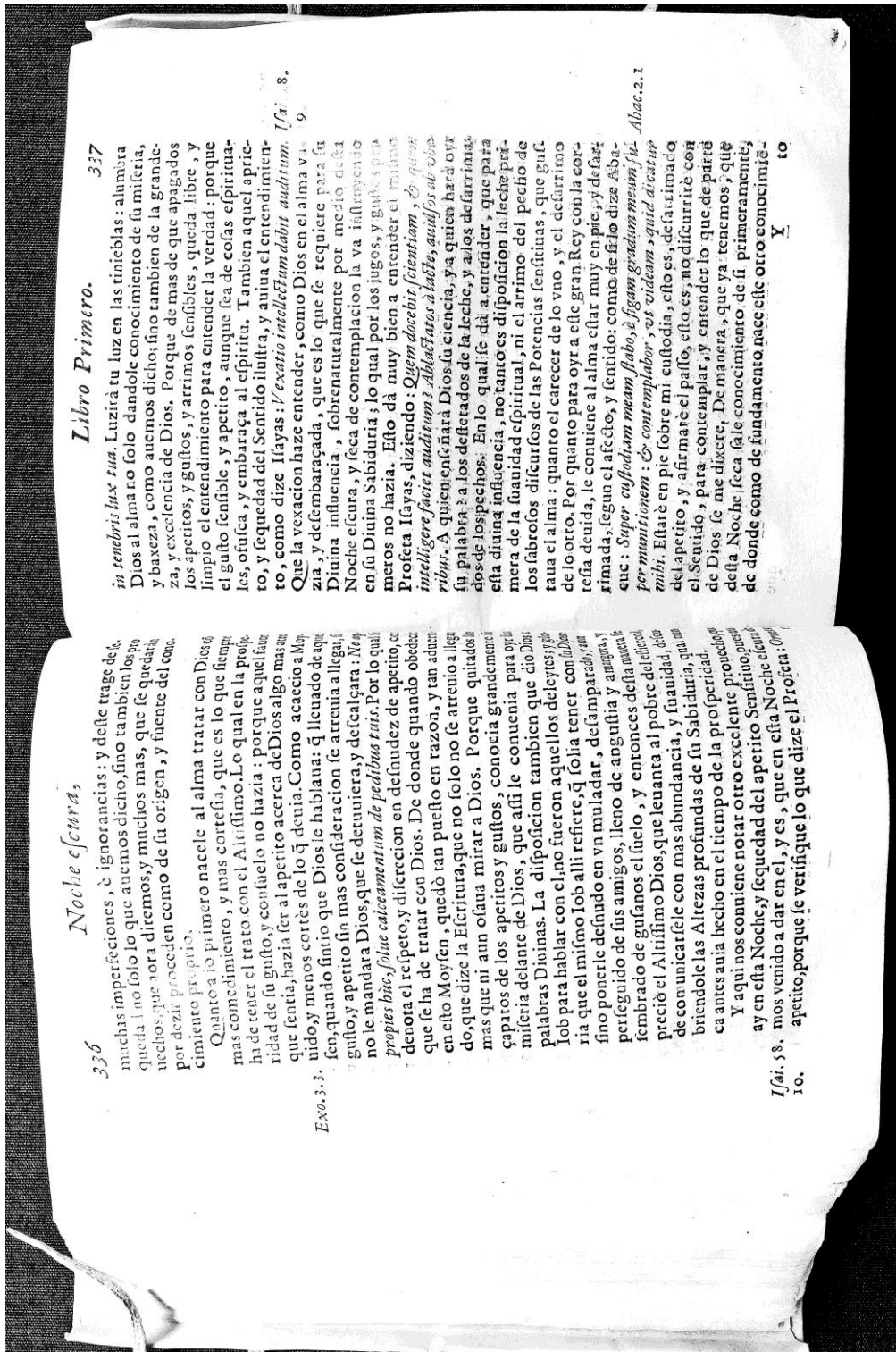
419

teziendo i domando: de tal manera pena en su flaqueza, que casi desfallece, particularmente algunas veces, cuando con alguna mas fuerza la enviste. Porque el Sentido i espíritu, así como si estuviere debaxo de alguna inmensa i escura carga, está penando i agonizando tanto, que tomara por partido i alivio el morir. Lo cual aviendo experimentado el santo Iob, dezia:
Nolo multa fortitudinis contentat mecum, ne magnitudinis sua mole me premat. No quiero que trate conmigo en mucha fortaleza, porque no me oprima con el peso de su grandeza. Que en la fuerza desta opresion i peso, se siente el alma tan agena de ser favorecida, que le parece, i así es, que aun en lo que solia hallar algun arriero, se acabo con lo demas, i que no ai quien se compadezca della. A cuyo proposito tambien dize Iob:
Miseremini mei, miseremini mei, sicutem vos amici mei, quia Iob. 19. manus Domini tetigit me. Compadeceos de mi, compadeceos de mi, alomenos vosotros mis amigos, porque me ha tocado la mano del Señor. Cosa de grande maravilla i lastima, que sea aqui tanta la flaqueza i impureza del alma, que siendo la mano de Dios de suyo tan blanda i suave, la siente el alma aqui tan grave i contraria, con no cargar ni a tentarla, sino solamente tocar, i esto misericordiosamente, pues lo ha-

ze à fin de hazer mercedes al alma, i no de castigarla.
 ** *

Dd 2

CA



Noche escura

336

muchas imperfecciones, e ignorancias: y deste trage de lo que a nosotros dicho, sino tambien los que se quedat por dezir proceden como de su origen, y fuente del conocimiento proprio.

Quanto a lo primero nace al alma tratar con Dios, mas comediendo, y mas cortesia, que es lo que siempre ha de tener el trato con el Altissimo. Lo qual en la profundidad de su gusto, y consuelo no hazia: porque aquella que sentia, hazia ser al apetito acerca de Dios algo mas auuido, y menos cortés de lo q' denia. Como acacio a Moysen, quando sintio que Dios le hablaua: q' lleuado de aquel gusto, y apetito sin mas consideracion se atreua a llegar, no le mandara Dios, que se detuiera, y descalcara: *Ne propier hoc, solve calcamentum de pedibus tuis.* Por lo qual denota el respeto, y discrecion en desnudez de apetito, que se ha de tratar con Dios. De donde quando obedecido, que dize la Escritura, que no solo no se atreuo a llegar, mas que ni aun oiaua mirar a Dios. Porque quitados los capatos de los apetitos y gustos, conocea grandemente miseria delante de Dios, que assi le conuenia para oyr palabras Divinas. La disposicion tambien que dio Dios a Job para hablar con el, no fueron aquellos deleites, y gozuria que el mismo Job alli refiere, q' solia tener con los amigos, sino ponerle desnudo en vn muladar, desamparado, y perseguido de sus amigos, lleno de angustia y amargura, y sembrado de gustos el suelo, y entoncez desta manera se precio el Altissimo Dios, que leuanta al pobre del cielo de comunicar se con mas abundancia, y suauidad, dándole las Altezas profundas de su Sabiduria, qual mas ca antes auia hecho en el tiempo de la prosperidad.

Y aqui nos conuenie notar otro excelente producido en esta Noche, y sequedad del apetito Sensitivo, qual es mos venido a dar en el, y es, que en esta Noche el apetito, porque se verifiqua lo que dize el Profeta: *Oratio*

I/ai. 58. 10.

Libro Primero.

337

in tenebris lux tua. Luzira tu luz en las tinieblas: alumbrara Dios al alma, o solo dándole conocimiento de su miseria, y baxeza, como auemos dicho; sino tambien de su grandeza, y excelencia de Dios. Porque de mas de que apagados los apertos, y gustos, y arrimos sensibiles, queda libre, y limpio el entendimiento para entender la verdad: porque el gusto sensible, y apetito, aunque sea de cosas espirituales, ofusca, y embarga al espíritu. Tambien aquel apertito, y sequedad del Sentido ilustra, y auina el entendimiento, como dize Ilayas: *Vexatio intellectum dabit audium.* *I/ai.* 8. 9. Que la vexacion haze entender, como Dios en el alma viazia, y desbaraçada, que es lo que se requiere para su Diuina influencia, sobrenaturalmente por medio de la Noche escura, y seca de contemplacion la va ilustrando en su Diuina Sabiduria; lo qual por los juegos, y gustos, y apertitos no hazia. Esto dá muy bien a entender el Profeta Ilayas, diziendo: *Quem doceret scientiam, et quem intelligere faceret audium? Ablatos à lacte, quibus ab ubi su palata: a los destetados de la leche, y a los desarrimados de los pechos. En lo qual se dá a entender, que para esta diuina influencia, no tanto es disposicion la leche primera de la suauidad espiritual, ni el arrimo del pecho de los sabrosos discursos de las Potencias sensitivas, que gustaua el alma: quanto el carecer de lo vno, y el desarrimado de lo otro. Por quanto para oyr a este gran Rey con la cortesia deuida, le conuenie al alma estar muy en pie, y de la ximada, segun el arçetico, y sentido: como de sí lo dize Aba- que: *Super custodiam meam sabbu, et figam gradum meum, et per munitionem: et contemplabor, et videam, quid dicatur mihi.* Estar en pie sobre mi custodia, esto es, de la ximada del apetito, y arrimare el passo, esto es, no discurrir con el Sentido, para contemplar, y entender lo que de parte de Dios se me dixere; De manera, que ya tenemos, que de esta Noche se ca sale conocimiento de su primeramente, de donde como de fundamento nace este otro conocimiento:*

I/ai. 58. 10.

Canciones entre

Buscando mis amores
 Iré por esos montes y riberas,
 Ni cogere las flores,
 Ni temeré las fieras,
 Y pasare los fuertes y fronteras.
 3

O boques y espaldas,
 Plantadas por la mano de mi amado:
 O prado de venduras,
 De flores esmaltado,
 Dexad, si por vosotros ha pasado.
 4

Mil gracias derramando
 Paso por estos lotos con presura,
 Y vendolos mirando
 Con sola su figura
 Vestidos los dexo de su bermosura.
 5

Ay quien podrá sanarme:
 Acaba de entregarte ya de vero,
 No quieras embiar me
 De oymas ya mensagero,
 Que no saben dexirme lo que quiero.
 6

Y todos quantos vagan
 De time van mil gracias refrendando,
 Y todas mas me llagan,
 Y dexame muriendo
 En no se que queda balbuciendo.
 7

Mas como per señas,
 O alma, no viiendo donde vienes,
 Y haciendo porque mueras
 Las flechas que recibes
 8

De

el alma y Cbrifco su Espofo.

De lo que del mundo en tu corribes?
 Porque pues has llagado
 Aquel te coraçon no le sanaste?
 Y pues me le has robado,
 Porque es si le dexaste,
 Y no tomas el robo que robaste?
 9

Apa me mis enojos,
 Pues que ninguno basta à desbarzellos
 Y ante mis ojos,
 Pues eres lumbre dellos,
 Y solo para ti quiero tenellos.
 10

Descubre tu presençia,
 Y matene tu vista, y bermosura,
 Mira que la dolencia
 De amor no bien se cura,
 Sino con la presençia y la figura.
 11

O cristalina fuente,
 Si en estos tus semblantes platicados
 Formasse de repente
 Los ojos dexados,
 Que tengo en mis entrañas dibujados:
 12

Apartalos Amado,
 Que voy de buelo,* Buelacte Taloma,
 Que es es corno y aluerado
 Por el otro ofroma,
 Y al aye de en buelo freço toma.
 13

Mi Amado, las montañas
 Los valles solitarios temerosos,
 Las isfulas esfrañas,
 14

Los

282

NOCHE OBSCURA DEL ALMA, Y
 declaración de las Canciones que encierran
 el camino de la perfecta unión de amor
 con Dios, qual se puede en
 esta vida.

*Y las propiedades admirables del Alma, que á
 ella ha llegado.*

POR EL VENERABLE PADRE
 Fr. Iuan de la Cruz.

ARGUMENTO.

En este libro se ponen primero todas
 las Canciones que se han de declarar,
 y despues se declara cada una de por
 sí, poniendo la Cancion antes de la de-
 claracion, y luego se va declarando
 de por sí cada verso, poniendole tambien al princi-
 pio. En las dos primeras Canciones se declaran los
 efectos de las dos Purgaciones Espirituales de la
 parte sensitiva del hombre, y de la Espiritual. En
 las otras seis se declaran varios, y admirables efec-
 tos de la illumination Espiritual, y union de amor
 con Dios.

CAN-

283

CANCIONES.

EN una Noche Obscura
Con ansias en amores inflamada,

O dichosa ventura!

Sali sin ser notada,

Estando ya mi casa sossegada.

A Obscuras, y seguras

Por la secreta escala disfragada.

O dichosa ventura!

A Obscuras, y en zelada,

Estando ya mi casa sossegada.

En la Noche dichosa

En secreto que nadie me veia,

Ni yo mirava cosa,

Sin otra luz, ni Guia,

Sino la que en el coracon ardia.

Aquosa me guiava

Mas cierto que la luz de medio dia,

Adonde me esperaba,

Quien yo bien me sabia,

En parte donde nadie parecia.

O Noche que guisste.

O Noche amable mas que el alborada!

O Noche, que juntaste

Amada con Amada!

Amada en el Amado transformada.

En mi pecho florido,

Que entero para él solo se guardava,

Alli quedo dormido,

T yo le regalava,

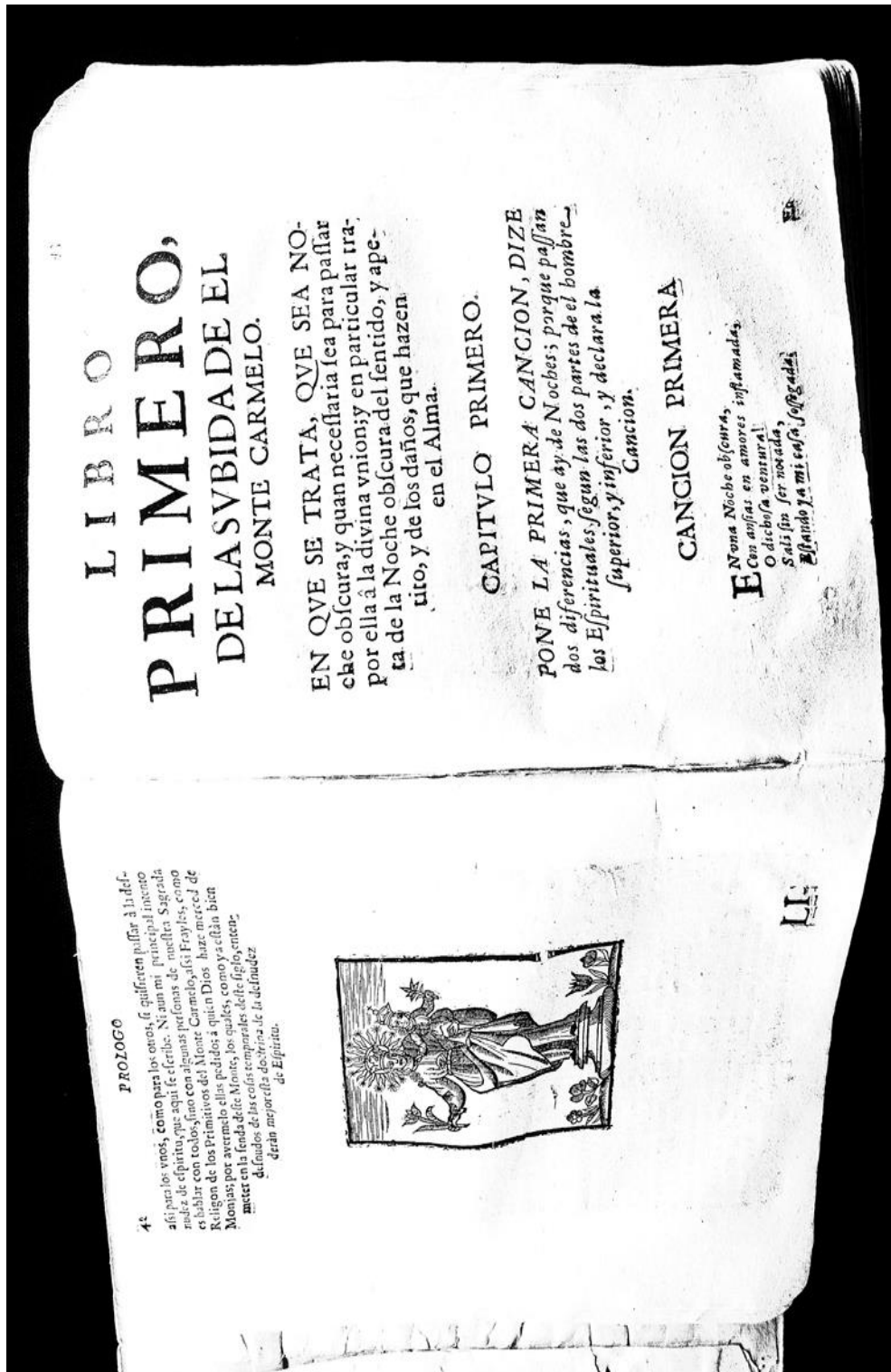
T el vent alle de vedros ayre dava.

El ayre del almena,

Quando ya sus cabellos esparcia,

V 2

Con



Obras que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de amor, por el B. P. San Juan de la Cruz, Barcelona, Vicente Suriá, 1693?.

VIDA DE EL BEATO P. SAN IVAN DE LA CRUZ. 101

Satiabor cum apparuerit Gloria tua. Psalm. 16



Dura quidem patitur sed quid quam amantibus obicit Invenca ad Calum mens sibi rapta volat.

P. 16;

CON la presencia de el Provincial, y reduccion de el Prior, tuvieron mano los particulares para acudir a su Santo Padre, y entre otros alivios folicitaron traer vnos Milticos, para que le entretuviesen, y aliviasen. Refisitolo vna, y otra vez, diziendo: No es siglo meslar con los regalos de Dios, otros de el mundo. Mas inflado tercera vez, por no contristar a quien amava, los admitio, y en tanto que duró la musica, estuvo el Santo tan suspenso, y tan ocupado en su interior, que buelto en si, y preguntado, que le avia parecido la musica, dixo: No la oi, porque otra mejor me ha tenido ocupado en esse tiempo. Querriendo el Señor, que los Angeles la diesen al que estava ya de partida para cantar en sus

13

VIDA DE EL BEATO P. SAN IVAN DE LA CRUZ.

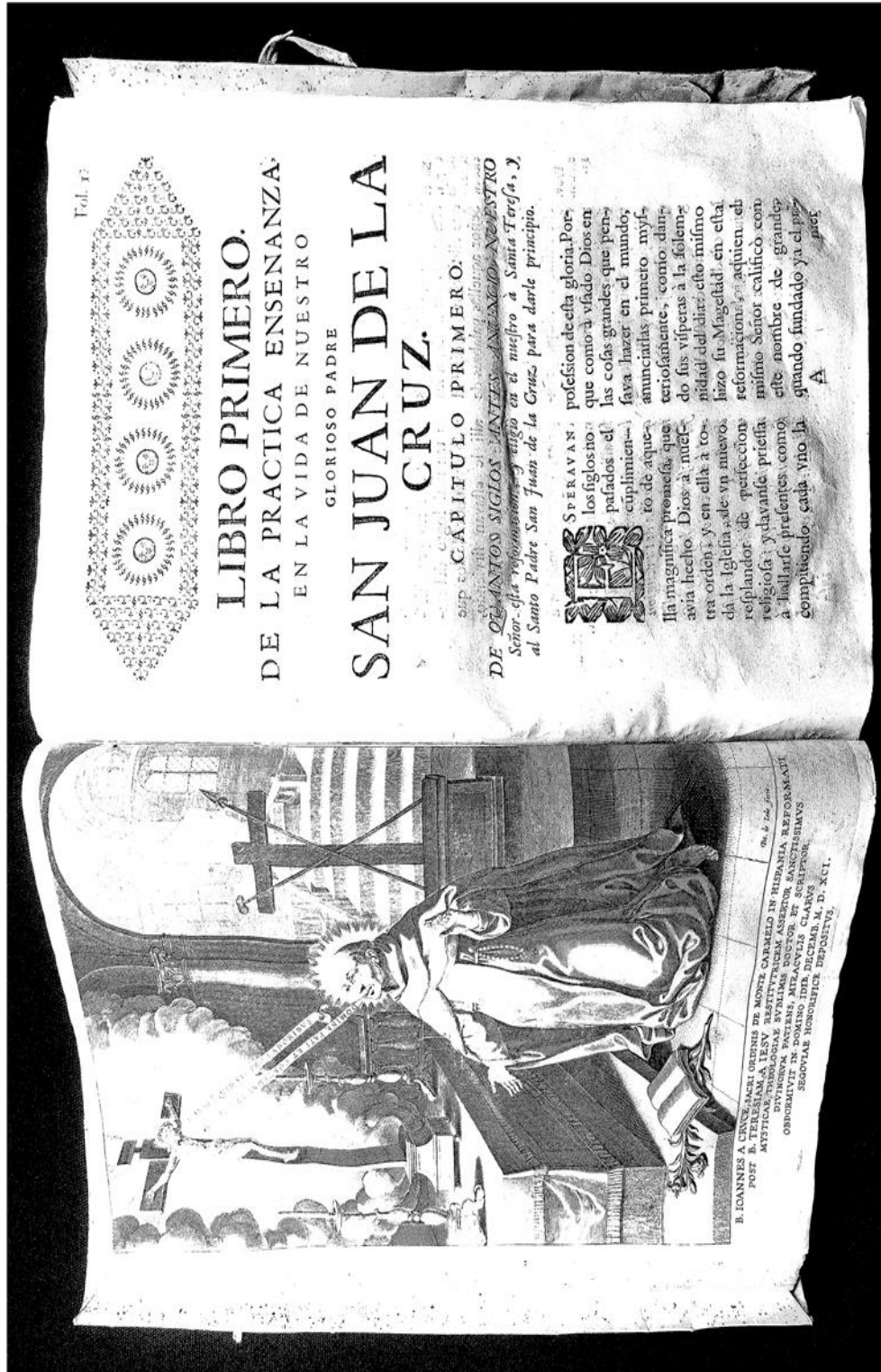
que acudiesen al enfermo. Doña Clara de Benavides, Señora principal, se encargó de embiarle la comida. Otras embiaban hilas y lienço de lnes, y Catalina de Salazar, donzellas virtuosas, tomaron lavar los paños y bendas, teniendo cada vna su mayor alivio en su trabajo. Fy los Religiosos avian hecho proprio al Santo Provincial Fray Antonio de Ilesas, que vino a toda pitefía. Informado de el estado de el enfermo, de averle traído afeitamente, dixo:

Alto Padres, esse puertis, para que no fallo Religioso, sino los Religiosos, y queden admirados con su admirabile pntonia. Efecto fue de ella la reduccion de el Prior, porque quitandole Dios las cataratas, que la pasion le avia puelto en los ojos, comensó a venerar a quien antes perseguia. A cueda viitarle, y a pediale consejo en muchas ocaciones; en las quales el Santo, sin darle muestras de sentimiento de lo pasado, respondió lo que el Señor le dava a entender. De aquí se origina gran paz en aquel Convento: porque los rigores sin proposito, y sequedades de el Prior la avian ahuyenado. Y vez buvo, que por ello, y por otros muchos beneficios temporales que vió entre por su casa, arrodillado delante de la cama, derramado lagrimas, pedía al Santo le enciasse como avia de proceder con los Religiosos, y después de la muerte, se llevar de su condicion advertia en mortificacion de un gran Padre: y veneró grandemente sus Reliquias, llevandolas con gran respeto a los fermos, en qui vio por experiencia cadaos milagrosos.

P. 16.

36.

Obras espirituales que encaminan a una alma, a la más perfecta unión con Dios, en transformación de amor, por el extático, y sublime Doctor mystico, el Beato Padre San Juan de la Cruz, Sevilla, por Francisco de Leefdael, 1703”.



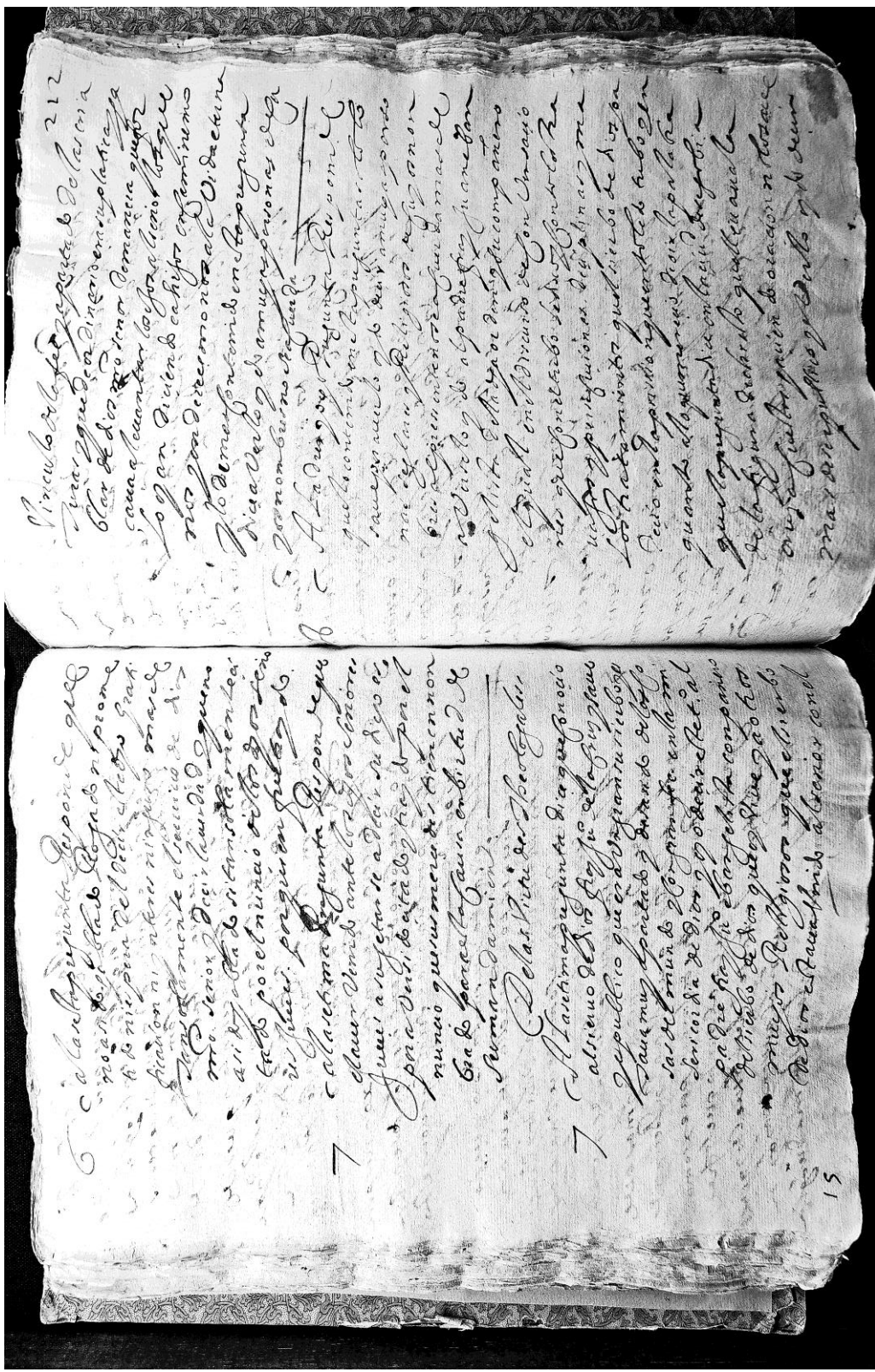
Hechos heroycos de la portentosa vida, y virtudes, de n. seráphico y glorioso padre S. Juan de la Cruz, por F. José de Jesús María, Málaga, 1717.

Juan de la Cruz vicario provincial de los carmelitas de castilla en este
 distrito de andalucía. Por la presente, doy licencia al padre prior y
 conventuales de la fuen sancto, para que puedan sacar qualquier
 concierto y conuencion segun mejor les pareciere conuener con
 Juan Ruiz de uenturo, sobre lamanda y la aplicacion que
 hizo su siso, fr. frañ de Jhu maria al dicho conuento de
 la fuen sancto, y sacar qualquier desacion o desaciones y re-
 nunciaciones auerco de la dicho saciendo
 y con el dho licencia para que se puedan concertar con Ju-
 sanches de Gulsman herro del herro fr. frañ de S. Josph.
 sobre la saciendo que se parte del dicho fuen de fuen
 nes por al dicho conuento y sobre ello puedan sacar qual-
 quier *escriptum* o *escripturas* trates y conuencional y recibir
 las mandas que el dicho fr. frañ suero, y con mismo,
 puedan sacar con el dicho ju Ruiz de uenturo fecha en
 nro Colegio de oazo formada de minora y sellada
 con el sello de mi officio a ocho de Marzo de 1587 años

J. J. de la Cruz
 vic. provincial

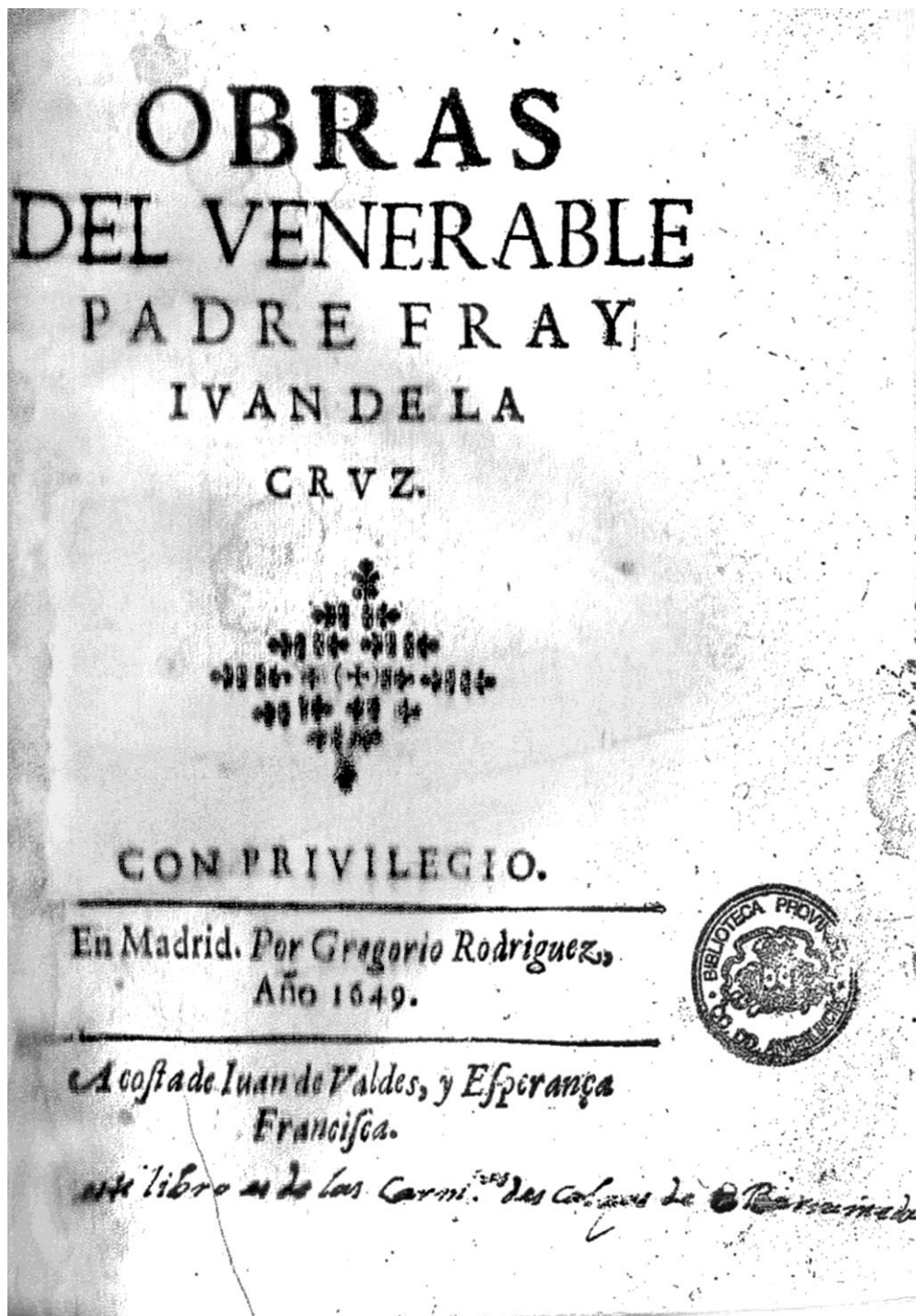
fuen sancto

Carta de poder otorgada por S. Juan de la Cruz, siendo Vicario Provincial de Andalucía. Baeza, 8 de Marzo de 1587.



Declaraciones de los testigos. Úbeda, 1617-1618.

DOCUMENTOS DE LA BIBLIOTECA DEL CONVENTO DE
LOS CARMELITAS DE CÓRDOBA



Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz, Madrid, por Gregorio Rodriguez, año 1649. A costa de Juan de Valdes, y Esperança Francisca”. [Folios de la edición sin numerar.] Lámina [i]

Coplas.

Sò que ninguna dellas le precede,
 Aunque es de noche.
 Aquesta eterna fuente, està escondida.
 En este viuo pan, por darnos vida,
 Aunque es de noche,
 Aqui se està llamando a las criaturas,
 Y desta agua se barían, aunque ascuras,
 Porque es de noche.
 Aquesta vina fuente que desco,
 En este pan de vida yo la veo.

ROMANCE SOBRE EL EVAN-
 gelio, in principio erat Verbum, acerca de la
 Santissima Trinidad.

E N el principio moraua,	En el Hijo possida.
El Verbo, y en Dios viua	Como amado, en el amante.
En quien su felicidad,	Vno en otro residia,
Infinita possia.	Ta que seamos que los vne,
El mismo Verbo Dios era,	En lo mismo conuenia.
Que el principio se dezia,	Con el vno, y con el otro.
El moraua en el principio,	En igualdad, y valia,
Y principio no tenia.	Tres Personas, y vn amado,
El era el mismo principio,	Entre todos tres auia.
Por esso del carecia,	Y vn amor en todas ellas,
El Verbo se llama Hijo,	Y vn amante las hazia,
Que del principio nacia.	Y el amante es el amado,
Hale siempre concebido,	En que cada qual viua.
Y siempre le concebía,	Que el ser que los tres possien,
Dale siem pre su sustancia,	Cada qual lo possia,
Y siempre se la tenia.	Y cada qual dellos ama,
Asi la gloria del Hijo,	A la que este ser tenia.
Es la que en el Padre auia,	Este ser es cada vno,
y toda su gloria el Padre,	Y este solo las vnia,

En

Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz, Madrid, por Gregorio
 Rodriguez, año 1649... [Folios de la edición sin numerar.] Lámina

Coplas.

En un inefable nudo,
Que decir no se sabia,
Por lo qual era infinito
El amor que las unia, (né,
Porq' un solo amor tres tie-
Tanto mas amor buzias.

El que a tite amare elijo,
A mi mismo le daría.
Y el amor que yo en ti tengo,
Esse mismo en él pondría.
En razon de auer amado,
A quien yo tanto quería.

DE LA COMUNI-
cación de las Tres Per-
sonas.

EN Aquel amor inmēso,
Que de los dos procedia,
Palabras de gran regalo,
El Padre al Hijo dezia.
De tan profundo deleyte,
Que nadie las entendia,
Solo el Hijo las gozaua,
Que es a quien pertenecia.
Pero aquello que se entiende,
De esta manera dezia:
Nada me contenta Hijo,
Fuera de tu compañía.
Y si algo me contenta,
En ti mismo lo queria.
El que a ti mas se parece,
A mi mas satisfacia.
Y el que nada te semeja,
En mi nada hallaria,
En ti solo me he agradado,
O vida de vida mia.
Eres lumbre de mi lumbre,
Eres mi subiduria,
Figura de mi sustancia,
En quien bien me cōplacia.

DECLARACION
Romance III.

ó amor inme

VNa Esposa que te ame,
mi Hijo darte queria,
Que por tu valor merezca,
Tener mucha compañía.
Y comer pan a vna mesa,
Del mismo que yo comia,
Porque conozca los bienes,
Que en tal Hijo yo tenia,
Y se congracie conmigo,
De tu gracia, y lozania:
Mucho te agradeço Padre
El Hijo le respondia.
A la Esposa que me dieres,
Yo mi claridad daría.
Para que por ella vea,
Quanto mi Padre valia,
Y como el ser que posseo,
De su ser lo recibia.
Reclin arla he yo en mi brazo,
Y en tu amor se abrasaria,
Y con eterno deleyte,
Tu bondad sublimaria.

PROSIGVE III.

El agase pues, dixo el Padre,

Que

Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz, Madrid, por Gregorio
Rodriguez, año 1649... [Folios de la edición sin numerar.] Lámina

[iii]

Coplas.

Que tu amor lo merecía,
 Y en este dicho que dixo,
 El mundo criado auiá.
 Palacio para la Esposa,
 Hecho en gran sabiduria,
 El qual en dos aposentos,
 Alto, y baxo diuidia.
 El baxo de diferencia,
 Infinitas componia,
 Mas el alto hermoscaua,
 De admirable pedreria.
 Porque conozca la Esposa,
 El Esposo que tenia,
 En alto colocaua,
 La Angelica Hierarquia.
 Pero la natura humana,
 En el baxo la ponía,
 Por ser en su compostura,
 Algo de menor valia.
 Y aunque el ser, y los lugares,
 Desta suerte los partia,
 Pero todos son vn cuerpo,
 de la Esposa que dezia.
 Que amor de vn mismo Esposo
 Vna Esposa los hazia,
 Los de arriba poseia,
 El Esposo en alegria,
 Los de abaxo en esperança,
 De Fè que les infundia,
 Diciendoles, q̄ alguntiepo,
 El, los engrandeceria.
 Y que aquella su baxeza,
 El se la leuantaria,
 De manera que ninguno,
 Y a la vituperaria.

Porque en todo semejante,
 El a ellos se haria,
 Y se vendria con ellos,
 Y con ellos moraria.
 Y que Dios seria hombre,
 Y que el hombre Dios seria,
 Y trataria con ellos,
 Comeria, y beueria.
 Y que con ellos continuo,
 El mismo se quedaria,
 Hasta que se consumasse,
 Este siglo que corria.
 Quando se gozaran juntos,
 En eterna melodía,
 Porque él era la cabeza,
 De la Esposa que tenia.
 A la qual todos los miembros,
 De los justos juntaria,
 Que s̄o cuerpo de la Esposa
 A la qual él tomaria.
 En sus brazos tiernamente,
 Y allí su amor le diria,
 Y que así juntos en vno,
 al Padre la llevaria.
 Donde del mismo deleite,
 Que Dios goza, gozaria,
 Que el Padre, y el Hijo,
 Y el que dellos procedia.
 El vno viue en el otro,
 Así la Esposa seria,
 Que dētro de Dios se absorba
 Vida de Dios viuiria.
 PROSIGVE QVINTO
 Romance.
 Con esta buena esperança,
 *** Que

Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz, Madrid, por Gregorio
 Rodriguez, año 1649... [Folios de la edición sin numerar.] Lámina

[iv]

Coplas.

Que de arriba les venia,
El te dio de sus trabajos,
Mas leue se les hazia,
 Pero la esperanza larga,
Y el deseo que crecia,
De gozarle con su Esposo,
Continuo los aflixia.
 Por lo qual con oraciones,
Con suspiros y agonias,
Con lagrimas y gemidos,
Le rogauan noche y dia.
 Que ya se determinasse,
A dar su compania,
Y nos dizen, ò si fuesse,
En mi tiempo el alegria.
 Otros acaba Señor,
Al que has de embiar, embia,
Otros, ò si ya rompiesse,
Essos cielos, y veria.
 Con mis ojos que baxasses,
Y mi llanto cessaria,
Regad nubes de lo alto,
que la tierra lo pedia.
 Y abra se la tierra ya,
que espinas produzia,
Y produzca aquella flor,
Con que ella floreccia.
 Otros dezian, ò dichoso,
El que en tal tiempo poseeria,
que viera ver a Dios,
Con los ojos que tenia.
 Y tratarle con sus manos,
Y andar en su compania,
Y gozar de los misterios,
que entonces ordenaria.

PROSIGVE ROMANCE. VI.

En aquestos y otros ruegos,

Grant tiempo passado auia,
 Pero en los vltimos años,
 El feruor mucho crecia.
 Quando el viejo Simeon,
 En deseos se encendia,
 Rogando a Dios que quiesse
 Dexarle ver este dia.
 Y assi el Espiritu Santo,
 Al buen viejo respondia,
 Que le daua su palabra,
 Que la muerte no veria.
 Hasta que la vida viesse,
 Que del cielo descendia,
 Y que èl en sus mismas manos
 Al mismo Dios tomaria,
 Y le tendria en sus brazos,
 Y consigo abrazaria.

PROSIGVE LA ENCARNACION. ROM. VII.

YA Que el tiempo auia llegado
 En que hazer se conuenia,
 El rescate de la Esposa,
 Que duro yugo seruia.
 Debaxo de aquella ley,
 Que Moyses dado le auia,
 El Padre con amor tierno,
 Desta manera dezia.
 Y ayes Hijo que a tu Esposa,
 A tu Imagen hecho auia,
 Y en lo que a ti se parece,
 Contigo bien conuenia.
 Pero difiere en la carne,
 Que en tu simple ser no auia,
 En los amores perfectos,
 Esta ley se queria.
 Que se haga semejante,
 El amante a quien queria,
 Que la mayor semejança,

Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz, Madrid, por Gregorio Rodriguez, Año 1649... [Folios de la edición sin numerar.] Lámina

[v]

Coplas.

Mas deleyte contenia,
 El qual sin duda en tu Esposa,
 Grandemente creceria,
 Si te viesse semejante,
 A la carne que tenia,
 Mi voluntad es la tuya,
 El Hijo le respondia,
 Y la gloria que yo tengo,
 Es tu voluntad ser mia.
 Ya mi me conuiene Padre,
 Lo que tu Alteza dexia,
 Porque por esta manera,
 Tu bondad mas se veria.
 Verase tu gran potencia,
 Justicia, y sabiduria,
 Irelo a dexir al mundo,
 Y noticia le daria,
 De tu belleza, y dulçura,
 Y de tu soberania.
 Irè a buscar a mi Esposa,
 Y sobre mi tomaria,
 Sus fatigas, y trabajos,
 En que tanto padecia,
 Y porque ella vida tenga,
 Yo por ella moriria.
 Y sacandola del lago,
 A ti te la bolueria.

 PROSIGVE OCTAVO
 Romance.

(get,
 E Neqnces llamb a vn Arcan-
 Que san Gabriel se dexia,
 Y embiolo a vna Donçella,
 Que se llamaua Maria.
 De cuyo consentimiento,
 El misterio se hazia,
 En la qual la Trinidad,
 De carne al Verbo vestian.
 Y aunque tres hazen la obra,

En el vno se hazia,
 Y quedò el Verbo encarnado,
 En el vientre de Maria,
 Y el que auia solo Padre,
 Ya tambien Madre tenia,
 Aunque no como qualquiera,
 Que de varon concebía,
 Que de las entrañas della,
 El su carne recibia,
 Por lo qual Hijo de Dios,
 Y del hombre se dexia.

 ROMANCE IX. DEL
 Nacimiento.

YA Que era llegado el tiempo,
 En que de nacer auia,
 Assi como desposado,
 De su talamo salia,
 Abraçado con su Esposa,
 Que en sus brazos la traia,
 Al qual la agraciada Madre,
 En vn pesebre ponia,
 Entre vnos animales,
 Que a la sazón allí auia,
 Los hombres dexian cantares,
 Los Angeles melodia,
 Festexando el desposorio,
 Que entre tales dias auia:
 Pero Dios en el pesebre,
 Allí lloraua, y gemia.
 Que eran joyas, que la Esposa,
 Al desposorio traia,
 Y la Madre estaua en pasmo,
 Porque tal trueque veia.
 Por llanto del hombre en Dios,
 Y en el hombre la alegria,
 La qual del vno, y el otro,
 Tan ageno ser solia.

OTRO

Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz, Madrid, por Gregorio
 Rodriguez, año 1649... [Folios de la edición sin numerar.] Lámina

[vi]

OTRO DEL MISMO,
que yá superflumina Babi-
lonis.

Encima de las corrientes,
Que en Babilonia hallaua,
Alli me sentè llorando,
Alli la tierra regaua,
Acordandome de ti,
O Sion a quien amaua,
Era dulce tu memoria,
Y con ella mas lloraua.
Dexè los trages de fiesta,
Los de trabajo tomaua.
Colguè en los verdes sauces
La musica que lleuaua;
Poniendola en el deseo,
De aquello que en ti esperaua.
Alli me hirio el amor,
Y el coraçon me sacaua,
Dixele que me matasse,
Pues de tal suerte llagaua.
Yo me metia en su fuego,
Sabiendo que me abrasaua,
Disculpando a la aucecita,
Que en el fuego se acabaua,
Estauame en mi muriendo,
Y en ti solo respiraua,
En mi por ti memoria,
Y por ti resucitaua,
Que la memoria de ti,
Daua vida, y la quitaua,
Gozauanse los estraños,

Entre quien cautino estaua,
Preguntauanme cantares,
De lo que en Sion cantaua,
Canta de Sion vn hymno,
Veamos como sonaua,
Dexid como en tierra agena;
Donde por Sion lloraua.
Cantarè yo el alegria,
Que en Sion se me quedaua,
Echarialo en oluido,
Si en la agena me gozaua.
Con mi paladar se junto,
La lengua con que hablaua,
Si de ti yo me olvidare,
En la tierra do moraua.
Sion por los verdes ramos,
Que Babilonia me daua,
De mi se oluide mi diestra,
Que es lo que en ti mas amaua.
Si de ti no me acordare,
En lo que mas me gozaua,
Y si yo tuuiera fiesta,
Y sin ti la festejara.
O hija de Babilonia,
Miserable y desventurada.
Bien auenturada era,
Aquel en quien confiaua.
Que te ha de dar el castigo,
Que de tu mano lleuaua.
Y juntarà sus pequeños,
Y a mi porque en ti lloraua,
A la piedra que era Christo,
Por el qual yo te dexaua.

F I N.

Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz, Madrid, por Gregorio
Rodriguez, año 1649... [Folios de la edición sin numerar.] Lámina

[vii]

LA VERDADERA CIENCIA ESPAÑOLA

OBRAS ESPIRITUALES

QUE ENCAMINAN UN ALMA

A LA MAS PERFECTA UNION CON DIOS

EN TRANSFORMACION DE AMOR

POR EL

B. P. SAN JUAN DE LA CRUZ

EXTÁTICO Y SUBLIME DOCTOR MÍSTICO

PADRE DE LA REFORMA DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN, Y COMPAÑERO
DE LA SERÁFICA DOCTORA

X MADRE SANTA TERESA DE JESUS EN LA FUNDACION DE DICHA REFORMA

NUEVA EDICION COMPLETA DE TODAS SUS OBRAS

TOMO CUARTO.



BARCELONA

IMPRENTA DE LA VIUDA É HIJOS DE J. SUBIRANA
CALLE DE LA PUERTA FERRISA, NÚM. 16

1883

Obras Espirituales que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios por el B. P. San Juan de la Cruz extático y sublime Doctor Místico Padre de la Reforma de Nuestra Señora del Carmen, y compañero de la seráfica Doctora y Madre Santa Teresa de Jesús en la fundación de dicha Reforma. Nueva edición completa de todas sus obras, Tomo Cuarto. Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883.

ROMANCE I

SOBRE EL EVANGELIO *In principio erat Verbum*
DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD.

En el principio moraba
El Verbo, y en Dios vivía,
En quien su felicidad
Infinita poseía.

El mismo Verbo Dios era,
Que el principio se decía;
Él moraba en el principio,
Y principio no tenía.

Él era el mismo principio;
Por eso de él carecía:
El Verbo se llama Hijo,
Que del principio nacía.

Hale siempre concebido,
Y siempre le concebía,
Dale siempre su sustancia,
Y siempre se la tenía.

Y así, la gloria del Hijo
Es la que en el Padre había,
Y toda su gloria el Padre
En el Hijo poseía.

Como amado en el amante
Uno en otro residía,
Y aquese amor que los une,
En lo mismo convenía.

Con el uno y con el otro
En igualdad y valía,

Edición de Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883,
p. 170 (parte de Romance I)

SAN JUAN DE LA CRUZ.

171

Tres Personas y un amado
 Entre todos tres había.
 Y un amor en todas ellas
 Un amante los hacía,
 Y el amante es el amado
 En que cada cual vivía;
 Que el sér que los tres poseen,
 Cada cual le poseía,
 Y cada cual de ellos ama
 A la que este sér tenía.
 Este sér es cada una,
 Y este solo las unía
 En un inefable modo
 Que decirse no sabía.
 Por lo cual era infinito
 El amor que los unía,
 Porque un solo amor tres tiene,
 Que su esencia se decía;
 Que el amor, cuanto más une,
 Tanto más amor hacía.

ROMANCE II

DE LA COMUNICACION DE LAS TRES PERSONAS.

En aquel amor inmenso
 Que de los dos procedía,
 Palabras de gran regalo
 El Padre al Hijo decía,
 De tañ profundo deleite,
 Que nadie las entendía;
 Sólo el Hijo lo gozaba,

Edición de Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883,
 p. 171 (parte de Romance I y parte de Romance II)

APÉNDICE II. TEXTOS AFINES

FR. ÍÑIGO DE MENDOZA (1425-1507)⁷⁹¹

“ROMANÇE QUE CANTA LA NOUENA ORDEN, QUE SON LOS SERAFINES”

Gozo muestren en la tierra
y en el limbo alegría,
fiestas hagan en el cielo
por el parto de María,
no halle lugar tristeza
en tan plazentero día,
pues que oy de vna donzella
el hijo de dios nascía
humillado en carne humana,
para que por esta vía
se repare en nuestras syllas
lo que en ellos fallescía.
¡O alta fuerça de amor!,
pues que tu dulce porfía
no solo le hizo hombre
mas a la muerte le enbía,
digamos al sacro niño
con suaue melodía:
“Gozo muestren en la tierra
y en el limbo alegría,
fiestas hagan en el cielo
por el parto de María,
todos canten alabanças
de tan miragloso día,
todos adoren y loen
al infante que nascía,
fagan todos grandes graçias
al su padre que lo embía
y a la virgen donzella
de cuyo ventre sallía
y también al Spíritu Santo,
que dellos dos procedía.
¡O marauillas de Dios,
quien recontaruos poría!;
¡Ó diuinales misterios

⁷⁹¹ J. Rodríguez Puértolas: *Fray Iñigo de Mendoza...op. cit.*, pp. 242-343, composiciones 100-101. Respetamos la grafía del autor, excepto la acentuación que seguimos las normas actuales, a fin de facilitar la comprensión.

de alta sabiduría!
 El eterno Criador
 criatura se fazía:
 la temporal criatura
 al fijo de Dios vistía
 de pasible carne umana,
 la qual nunca lexaría,
 con la qual puesto en la cruz
 al ombre redimiría,
 y despues de redimido
 al çielo lo subiría,
 y en el más excelso trono
 de todos lo assentaría,
 a do con la Trinidad
 pora siempre regnaría.

“Deshecha del romance”

“¡Heres niño y as amor:
 ¿qué farás quando mayor?”

Pues que en tu natiuidad
 te quema la caridad,
 en tu varonil hedad,
 ¿quién sufrirá su calor?

Heres niño y as amor:
 ¿qué farás quando mayor?

Será tan biuo su fuego
 que con importuno ruego
 por saluar el mundo çiego
 te dará mortal dolor.

Heres niño y as amor:
 ¿qué farás quando mayor?
 Arderá tanto tu gana,
 que por la natura humana
 querrás pagar su mançana
 con muerte de malhechor.

Heres niño y as amor:
 ¿qué farás quando mayor?

¡O amor digno de espanto!,
 pues que en este niño sancto
 has de pregonarte tanto,
 cantemos a su loor:
 Heres niño y as amor:
 ¿qué farás quando mayor?

FRAY BERNARDINO DE LAREDO (1482-1540)

“ROMANCE AL GLORIOSO ET ADMIRABLE PATRIARCA SANT JOSEPH. CANTASE
 AL TONO: GENTE VA MUY SUFICIENTE / A HECHO DETERMINADO, / A TALAR
 LIBERALMENTE A GRANADA LO SEMBRADO”

Cesar príncipe regente,
 a gusto sobrenombrado,
 emperador prepotente
 de todos reverenciado.
 Aqueste mundo presente
 era puesto a su mandado,
 quiso saber quanta gente
 Contenía todo su estado. [...]

El fue el primer escribiente
 deste jussu pernotado,
 Sant Joseph sancto excelente,
 justo patriarca sagrado.

Quiso le ser obediente,
 swin ser a nada obligado,
 partióse liberalmente
 este bienaventurado.

Por palabras de presente
 con la Virgen desposado,
 la Virgen lleva en su vientre
 a Jesu Christo encarnado

No va con ellos siruiente
 de camino descansado,
 ni manjar que así sustente
 como carne ni pescado.

Al guisado de presente
ni de gusto delicado,
fruta y pan tan solamente
lleuan y no muy sobrado [...]

E por vn nombre patente
estaua Belem llamado
el concurso de la gente
le tenía todo ocupado.

La Virgen reyna excelente,
pfectissimo dechado,
toma para que se asiente
un tugurio mal techado.

El sagrado santagente,
patriarca ya relatado,
suplícale se contente
él está en sí fatigado.

Del auctor de lo presente
en tal pobreza hospedado,
aquella noche siguiente
este mundo fue alumbrado.

El gran Dios omnipotente,
hecho niño se ha mostrado
en todo suficiente,
mas está bien humillado.

En el rostro, cuerpo y frente,
como vn pobre desechado
y su corpezito siente
el iuierno prosperado.

Y con coraçon paciente
todo lo tiene abraçado,
porque la christiana gente
fuesse libre de pecado [...]

Yo le suplico humildemente
que de mi tenga cuidado,

porque ya son años veynte
que me hize su criado.

E mi vida e remanente
tengo puesta su mandado,
acabado esto presente,
espero ser amparado,
contra el peruerso serpiente,
Lucifer desesperado,
pues le pisará la frente
El sancto Joseph sagrado.

Sic fiat
per misericordiam dei,
modus faciendi. ⁷⁹²

“OTRO ROMANCE AL MISMO ADMIRABLE SANT JOSEPH: PATRIARCA
SACRATÍSIMO. CANTASE AL TONO: YA SE SALEN DE XIMENA”

Mira a Sant Joseph bendito
que viene por la montaña.

A Dios hecho paruulito
et la Virgen acompaña,
huyendo del rey maldito
Herodes y de su saña.

Ánima ten en escrito
aquesta dición estraña,
más sutil es este rito
que sutil tela de araña.

Hijo de Dios infinito,
¡ó dulcedumbre de España,
en cuerpo tan ternezito
començays tan gran hazaña.

Por complir lo que es escrito
essa niñez no se ensaña,

⁷⁹² Recogido de C. Cuevas, *La obra métrica...*, pp. 343-348. Apéndice, folios CCXVII vº a CCXVIII rº, ed. de 1527.

vays a las partes de Egipto
entre gente tan estraña.

El maternal cor aflicto
usa con vos de tal maña.
Nos lleua en público hito,
Porque temor le acompaña.

¡Ó dulce Dios infinito,
guarda de sancta susaña!
Tomastes por vuestro sito
una poblazón tamaña.

Por siete años y vn poquito,
como trigo entre cizaña,
en vuestra entrada chiquito,
Lucifer tomo gran saña,

porque su poder maldito
solo el infierno lo apaña,
siempre en un eterno grito
gemebundo sea su maña.
Amen.⁷⁹³

CANCIONERO ESPIRITUAL (1549)

“VILLANCICO ANTIGUO, ‘SECARON ME LOS PESARES’. ESTE ESTÁ BUELTO A LO
ESPIRITUAL Y GLOSADO, SEGÚN ABAXO PARESCÉ”

Secaron me mis maldades
los ojos y el coraçón
que non puedo llorar non.

Mis maldades me secaron
el coraçón y los ojos
dieron me cient mil enojos
y mi salud acabaron
muerto en vida me dejaron
traspasado de pasión,

⁷⁹³ Recogido de C. Cuevas, *La obra métrica...*, *op. cit.* p 348. Apéndice, folio CCXVIII rº, ed. de 1527.

que no puedo llorar non.

Que de estar muy estragado
el vso de bien obrar,
ya no estoy para llorar,
sino para ser llorado.
Viuo en vida sepultado,
quebrantado de afición,
que non puedo llorar non.

“Glosa al villancico”

Quán suaue fue mi deporte,
quán dulces mis sentimientos,
quán entero mi conorte,
quán andaua por el norte
de tus sanctos mandamientos.
Mas boluiendo mis pisadas
al mar de las tempestades
entraron aguas saladas
y por mis obras herradas,
secaron me mis maldades.

Quando yo triste solía
a ti solo Dios amar,
lloraua con alegría
que tu dulçor me traía
hechos los ojos vn mar.
Mas después que por mi mal,
crecieron mis impiedades,
quebrantaron la canal
y por juicio diuinal
secaron me mis maldades...

SANTA TERESA DE JESÚS (1515- 1582)

SOBRE AQUELLAS PALABRAS “DELECTUS MEUS MIHI”⁷⁹⁴

Yo toda me entregué y di,
y de tal suerte he trocado,

⁷⁹⁴ Fray Tomás de la Cruz (ed.), *Teresa de Jesús. Obras completas*, Burgos, Monte Carmelo, 1982, pp. 1681-1682

que mi Amado para mí
y yo soy para mi Amado.

Cuando el dulce Cazador
Me tiró y dejó rendida,
en los brazos del amor,
mi alma quedó caída
y cobrando nueva vida
de tal manera he trocado,
que mi Amado para mí
y yo soy para mi Amado.

Tiróme con una flecha,
enarbolada de amor,
y mi alma quedó hecha
una con su Criador;
Yo ya no quiero otro amor,
pues a mi Dios me he entregado,
y mi Amado para mí
y yo soy para mi Amado

FRANCISCO DE YEPES (1530-1609)

Glosas y letrillas⁷⁹⁵
Si no te dueles, mi Dios,
de mí que muero, que por ti,
¿quién se dolerá de mí?

Tu grande amor, dulce Amado,
Me hace ser decidior
De las ansias y dolor
De que estoy atormentado.
Y si no soy remedio
Brevemente yo por ti,
¿Quién se dolerá por mr mí?

No mires a mi maldad,
Sino tu gran perfección,
Y mira bien la pasión

⁷⁹⁵Selección del P. José de Velasco, reproducidas por Pablo M^a Garrido.*op. cit.*
pp.146-150.

Que me causa tu beldad.
 Ten ya de mí piedad,
 Pues ya sabes muero por ti,
 ¿Quién se dolerá de mí?

¡Oh, qué lindo es el zagal,
 El zagal y la doncella!
 ¡Oh, qué lindo es él
 ¡Oh, qué linda es ella!

¡Oh, qué lindo es el zagal,
 que es Señor de cielos y tierra!
 ¡Oh, qué linda es la doncella,
 que es Reina de toda ella!

Si no te dueles, Señora,
 De mí, que muero por ti,
 ¿quién se dolerá de mí?

Tú, Virgen María,
 eres más hermosa
 que la luz del día,
 y mucho más linda.

Tú, Virgen sagrada,
 eres más hermosa
 que la luz del alba,
 y mucho más galana.

En este mi huero
 Una flor hallé,
 ¡Oh, bien de mi alma!
 ¡Oh, bien de mi vida!
 ¡Si la cogeré!

¡Oh, que linda es la arbolada!
 ¡Quién tuviese la fiesta en ella!

¡Oh, qué linda es la arbolada
 y los aires de la gloria!
 ¿Quién tuviese la fiesta en ella
 y ganase la victoria!
 ¡Oh, qué linda, etc

Y habiendo bien peleado
 Mereciese la corona,
 Que lo que hay en este mundo
 Es todo como la escoria.
 ¡Oh, qué linda, etc.

ENDECHAS AMOROSAS MUY SENTIDAS⁷⁹⁶

Si no te dueles, mi Dios,
 de mí que muero por ti:
 ¿Quién se dolerá de mí?

Tu grande amor, dulce amado,
 me hace ser dezidor
 de las ansias y dolor
 de que estoy atormentado.
 Y, si no soy remediado
 breuemente yo por ti:
 ¿Quién se dolerá de mí?

No mires a mi maldad,
 sino tu gran perfección.
 Y mira bien la pasión
 que me causa tu veldad.
 Ten ya de mí piedad,
 pues sabes muero por ti:
 ¿Quién se dolerá de mí?

CRISTÓBAL CABRERA (1513-1598)

VERSOS LÍRICOS AL NASCIMIENTO⁷⁹⁷

Alegre y dulce canto,
 la rienda afloja al gozo y alegría,
 pues hoy el vientre santo

⁷⁹⁶ M. Norbert Ubarri, *Francisco de Yepes. Tejedor de buratos, místico, juglar del Señor, Terciario Carmelita*, Roma, Edizione Carmelitane, 2010, p. 146.

⁷⁹⁷ M. Darbord atribuye, no sin ciertas dudas, este poema a Cristóbal Cabrera en *La poésie religieuse...*, pp. 307-309. En el *Cancionero General de la Doctrina Cristiana* de Juan López de Úbeda, aparece una versión del mismo poema sólo con siete estrofas, que hemos citado, dispuestas en distinto orden, cuyo título es: “Canción al santísimo nacimiento de Nuestro Señor”, en A. Rodríguez-Moñino (ed.), *op. cit.*, vol. I, pp. 189-190.

fecundo de María
al cielo gloria al suelo paz envía.

Hoy la fresca mañana
derrama su rocía aljofarado
en la tierra serrana
hoy reverdece el prado
del cielo con injurias agostado.

Hombres vení adoremos
al tierno niño eterno omnipotente
veréis los dos extremos:
en uno juntamente
al hombre rico a Dios tan pobremente.

A Dios tan disfrazado
del villanaje zafio revestido
al hombre tan privado,
rico y ennoblecido,
que su naturaleza a sí la ha ceñido.

Viste su librea
la humilde esclava a Dios y en sí lo encierra
y porque firme sea
la paz sin tener guerra,
queda Dios por rehenes en la tierra.

¡Oh noche de alegría,
oh noche clara, alegre, venturosa!
No noche sino día,
en ti la dulce esposa
en brazo de su esposo ya reposa.

¡Gloria, gloria y contento
en el sagrado parto de María!
Afloje el pensamiento
la rienda a la alegría,
resuene el dulce canto y melodía.

Por la clara vidriera
pasó aquel sol divino tan lumbroso,
que dejándola entera,
hizo el parto glorioso,

cuanto fue celestial y milagroso.

¡Oh noche venturosa
en que amanece el sol y dicha mía
con luz pura y hermosa,
que a todos de sí envía!
¡Oh noche ya no noche sino día!

Brota el pimpollo tierno
en esta tierra Virgen consagrada
en medio del invierno,
sin haber sido arada,
ni con labranza humana cultivada.

En la concha dichosa
de la Virgen bendita se ha criado
una perla graciosa,
que es un rubí preciado
hermoso blanco verde y colorado.

El sol resplandeciente
en el signo de la Virgen ha ya entrado
su cumbre refulgente,
de entrambos ilustrado
el mundo por se ver Dios humanado.

Hoy el pimpollo tierno,
después de la sazón triste y nublosa
del encogido invierno,
de aquella vara hermosa
hoy brota en primavera deliciosa.

¡Gloria, gloria, contento!
Que ya sale el divino sol de oriente
y alumbra al firmamento,
y aquella pobre gente
que en noche había vivido ciegamente.

J. LÓPEZ DE ÚBEDA (2ª MITAD S. XVI)⁷⁹⁸

SONETO “OTRO A LA S. TRINIDAD”

Principio sin principio verdadero
de donde el Veruo eterno fue engendrado,
con estos el amor está abrasado
y es vn mesmo en esencia, aunque tercero

La segunda persona es el Cordero,
que fue por el Baptista señalado,
con el humano género abrazado,
siendo en substanticia Dios con el primero.

Por eso fue criado todo el mundo:
los ángeles, los cielos y los ríos
y todo cuanto ves acá en el suelo,

Hombre, desecha ya tus desuarios,
que estás metido todo en el profundo,
pues vino a remediarse desde el cielo.

“Romance de la Anunciación”⁷⁹⁹

Paseando se anda Dios
por su eternidad sagrada,
quando le vinieron nuevas
de una hija de santa Ana,
antes santa que nacida
ante los cielos criada,
y en presencia divina
ab eterno preservada.
Missus Angelus Gabtriel
con soberana embaxada.
Ave, dixo, Gracia plena.

⁷⁹⁸ Recogido de la edición de A. Rodríguez-Moñino, *op. cit.*, vol. II, pp. 61-62.

⁷⁹⁹ A. Rodríguez Moñino (ed.), *Cancionero general de la doctrina cristiana*, *op. cit.* vol. II, pp. 86-87. Recogido también de la edición de Justo de Sancha, *Romancero y...*, *op. cit.*, p. 77. Esta composición aparece en *Instrumento espiritual* de Cristóbal Cabrera, en la edición de Marcelo Macías y García, *Poetas inéditos del siglo XVI*, La Coruña, Tipografía de la Papelería de Ferrer, 1890, pp. 67-68. También M. Darbord atribuye esta composición a Cristóbal Cabrera, en *Poésie religieuse...*p. 307.

La virgen quedo turbada,
 con aquel Ave tan dulce,
 Eua en ave fue fue tornada.
 —¿Cómo puede ser aquesto
 Siendo de varón priuada?—
 —Vendrá el Spiritu Santo
 otra vez en tu morada,
 de la virtud del muy Alto
 tienes de ser alumbrada,
 y la palabra diuina
 será en tu vientre encarnada.
 Ecce ancilla, respondiera
 la Virgen santa humillada:
 —Hágase en mi, Dios eterno,
 Conforme a la tu palabra—.
 Y en el instante quel fiat
 dijo con humildad santa,
 Verbum caro factum est
 por la redempcion humana

CANCIÓN A SANTÍSIMO NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR⁸⁰⁰

Alegre y dulce canto,
 la rienda afloja al gozo y alegría
 pues hoy el vientre sancto
 fecundo de María
 al cielo gloria; al suelo paz enbía.

Oy el pinpollo tierno,
 después de la sazón triste ñublosa
 del encogido invierno,
 de aquella vara hermosa
 brota en la primavera deleitosa.

Gloria, gloria, contento,
 que ya sale el divino sol de Oriente
 y alumbrá el firmamento
 a aquella pobre gente

⁸⁰⁰ Recogida del Cancionero general de la doctrina cristiana, edición de A. Rodríguez-Moñino, op. cit., vol, I, pp. 189-190. Es la versión que J. López de Úbeda hace de la composición “Versos líricos del Nacimiento” de Cristóbal Cabrera. López de Úbeda transcribe siete liras, en distinto orden, de las catorce de Cabrera, sin citar el nombre del autor y añade la lira que comienza, “Hombre, vení, adoremos...”

que en noche avía vivido ciegamente.

Oy, la fresca mañana
derrama su rocío aljofarado
y en la tierra serrana
oy reverdece el prado
del cielo, con injurias agostado.

Hombre, vení, adoremos
al tierno niño, eterno, omnipotente
veréys los dos extremos
en uno juntamente,
al hombre rico, a Dios muy pobrementemente.

A Dios tan disfraçado
del villanaje çafío revestido,
al hombre tan privado,
rico y enoblecido,
que su naturaleza a sí la ha unido.

Viste de su librea
la humilde esclava a Dios y en sí le encierra,
y porque firme sea
la paz sin tener guerra,
queda Dios por rehenes en la tierra.

Ó noche de alegría,
ó noche clara, alegre, venturosa,
no noche, sino día,
en ti la dulce esposa, en braços
de su esposo ya reposa.

“ROMANCE SOBRE LA REDENCIÓN” IV⁸⁰¹

En el consistorio eterno
una sentencia se ha dado,
que Adam diese un caballero
tan valiente y esforzado,
que le libre del tormento,
a que estaba condenado,
por la traicion cometida

⁸⁰¹ Justo de Sancha, *op.cit.*, composición nº 215. Darbord atribuye este romance a Cristóbal Cabrera., en *La poésie religieuse...*, p.307.

en comer de lo vedado
 y le saque del destierro
 y de aquella fortaleza
 donde estaba aprisionado,
 en que tanto tiempo ha estado
 junto con su descendencia
 por el amargo bocado,
 y venza los caballeros,
 que salieran luego al campo,
 y libre de servidumbre
 quedará el género humano.
 La grandeza de la empresa
 pide un valor soberano,
 cual es el de un caballero
 que se atreve a rescatallo,
 que es el Hijo de Dios Padre,
 aque se Verbo encarnado.
 Pero en aquella batalla
 quiere salir disfrazado
 con muy diferentes armas
 de las que él ha acostumbrado;
 y para entrar en la lid
 su poder ha renunciado.
 Solo y fuera de su reino
 sale a buscar el contrario,
 y al Padre Eterno suplica
 que le señalase el campo,
 en aquel mismo lugar
 donde Adamfué derribado,
 y que le otorgue las armas
 con que Adam estaba armado,
 y que le arme una doncella
 de quien anda enamorado,
 en cuyas puras entrañas
 sea el arnés fabricado,
 en que reciba los golpes
 y heridas del contrario.

AL MISMO SAN IGNACIO.⁸⁰²

⁸⁰² Justo de Sancha, *op. cit.*, composición n°336, p.124.

Siempre lo tuviste, Ignacio,
seguir la caballería,
siempre las grandes hazañas,
fueron de tu animosía,
siempre ese pecho animoso
de más alto fin se guía,
siempre en toda cuanta empresa
tu gran prudencia fue guía,
siempre fue tu fortaleza
la que todo lo vencía.
Siempre en lo perdido medio
tu sagacidad ponía.
Nunca desmayaba Ignacio,
nunca victoria perdía,
por falta de buen consejo,
ni menos de valentía.
Pero nunca tan ilustre,
nunca así acertado había
Como en la postrer jornada
y nueva capitanía.
Jesús le dió los soldados
de noble caballería,
nuevo capitán le hace
de la santa Compañía.
Ármale Jesús sus armas,
y en su pecho se escribía,
y a su costa y en su nombre,
a él conquistar le envía.
Siempre va Ignacio el más pobre,
siempre sus gastos hacia
de aquella rica pobreza
que a Dios prometido había;
siempre el más obediente,
a su obediencia regia.
un ejército tan noble,
y con él cuanto quería;
siempre el primero en las armas,
y el postrero en despedirlas,
el que en las armas más hizo,
y aquel que más lo encubría;
siempre los graciosos hechos
por su consejo se hacían,
pero siempre el buen suceso,

Ignacio a Dios refería.
 Siempre su saber profundo
 y las ventajas que hacía,
 con una risa severa
 su santidad encubría;
 siempre en todo más que todos,
 solo en poco él se tenía,
 y con paternal clemencia
 hermano a todos se hacía.

“SONETO A UN CRUCIFIXO”⁸⁰³

Dulce remptor mio que mi muerte
 venciste, con poner por mi vida tu vida,
 dando vida a la vida con tu vida
 y muerte con tu muerte a nuestra muerte.

En la muerte triunphante de la muerte,
 dexándonos por ella eterna vida,
 para que sea tu muerte al bueno vida
 y al malo y pecador tu vida muerte.

De la muerte passaste a gloria y vida,
 por cerrar el camino de la muerte,
 prometiendo al que heziste eterna vida.

Si valerse supier de tu muerte,
 Pues que le fuyste ejemplo en muerte y vida,
 de su vida defensa y muerte.

DIEGO RAMÍREZ PAGÁN (H.1524-D.1562)

“EL SALMO *SUPER FLUMINA*”⁸⁰⁴

Si allí, libre de amor, sobre estos ríos
 pudiese cantar yo, como cantaron
 libres de Babilonia los judíos;

⁸⁰³ Versión de A. Rodríguez-Moñino, *op. cit.*, vol II, p. 8.

⁸⁰⁴ Versión recogida de Justo de Sancha, *Romancero y cancioneros sagrados, de Floresta de varia poesia.*, Madrid, B.A.E., Atlas, 1950, composición nº 678, pp. 271-272.

que ellos en su prisión acrecentaron
de los caldeos las aguas diferentes,
cuando a llorar sobre ellas se sentaron;

así me siento yo entre las corrientes
del claro Tajo, el ver escurecido,
haciendo de mis tristes ojos fuentes.
De tí, Sion, se acordaron; yo en el olvido
puesto el reino del alma, al reino extraño
ofrecí la memoria y el sentido.

Ellos, en testimonio de su daño,
de los sauces colgaban su instrumento,
dando, en vez de cantar, gemido extraño.

La voz, de llorar ronca y sin aliento,
dicen: “¿Cómo podrá en la tierra ajena
dar al Señor, cantando, dulce acento?”

Pues yo, que, asida al cuello la cadena,
siento del impío amor y oscuro un velo
ante el alma que nunca se aserena,

¿cómo en el extranjero y duro suelo
podrá, de ajeno amor pecho herido,
cantar tu amor divino, Rey del cielo?

¿Cómo podré decir que si me olvido
de tí, Hierusalem, mi diestra sea
entregada a la muerte y al olvido,

y que si el corazón no te desea
como a mi principal bien y alegría,
mi diestra al paladar pegada sea?

Que esto por la ciudad de Dios decía
el pueblo santo, y yo, de culpas lleno
por mi vano deseo y fantasía,

lo iba a decir ya, no por el lleno
fundamento de Sion, espejo claro,
mas por otro de acá vil y terreno.

A tí, Señor, delante cuyo amparo
como sombra el pecado mío declina;
Tú, que diste por él precio tan caro,

Oye mi ruego, a mi gemido inclina
Tu mansa oreja, en mi favor entiende;
Domine, ad adjuvandum me festina;
Que si en tu amor mi corazón se enciende,
si de tu santo Espíritu el aliento
en mi baja y cautiva alma desciende;

Si a tí, Hierusalem, vuelvo contento,
si en gremio santo desta Iglesia amada
me veo de un tirano amor exento,

Así como en mención de la jornada
de Babilonia, en el mejor estado
será la libertad de mí cantada,

diré, sobre los ríos asentado
de Babilonia: «Aquí triste lloraba
en memoria de ti, Sion, pueblo amado,

en los sauces mis órganos colgaba
En medio dél, porque el que me prendía,
palabras de canción me preguntaba.

“Algún himno cantad”, quien me traía
de Sion de los cantares escogidos,
Me dijo, y yo, llorando, respondía:

—¿Cómo los extranjeros y afligidos
en tierra ajena, tristes, cantaremos
canto de Dios en bárbaros oídos?

¿Cómo se juntarán los dos extremos
del reír y llorar en un sugeto?
¿Cómo a placer, cautivos, nos daremos?

¡Oh gran Hierusalem!, si en lo secreto
ni en público de ti yo me olvidare,
mi diestra olvidaré, y seré sujeto

al olvido, y si no me acordare
de ti, mi lengua al paladar se pegue
y mi voz triste en mi garganta pare,

y si antes que a placer ninguno entregue
mi corazón, Hierusalem, no fuere
principio del mayor que en mí se allegue.
De los hijos de Edón y de quien fuere
tu voluntad te acuerda, Señor mio,
cuando a Hierusalem santa volviere

tu pueblo y del tirano señorío
con que fueron tratados del caldeo,
de lo que les decían con fuerte brio:

—Deshaced, deshaced este hebreo,
y hasta el fundamento arruinaremos
su templo, su ciudad, su coliseo.

Hija de Babilon, ¡cuánto te vemos
mísera, y cuán dichoso el que te diere
el pago que le diste y entendemos!

Que es bienaventurado el que trujere
tus hijos á la piedra rigurosa,
y allí los quebrantare y deshiciere.

No quede de la planta maliciosa
fruto, grano, semilla, ni aun enjerto
en la tierra del cielo cobdiciosa.

Así que, del amor lozano muerto,
que en corazón, en alma, en vena, en hueso
En mí no halle dél un lugar cierto.

Y entonces la desorden que confieso
de lágrimas daráme un nombre honroso,
nascidas de la sobra de mi exceso.

Será pasto del alma, aunque penoso,
y víspera del canto de alegría
que a ti, mi Dios, y de tu amor precioso
resonará la alegre lengua mia.”

JORGE DE MONTEMAYOR (1520-1562)

SUPER FLUMINA BABYLONIS ILLIC SEDIMUS ET FLEVIMUS,

*DUM RECORDAREMUR TUI SION*⁸⁰⁵

Sobre los ríos tristes nos sentamos
de Babylonia, a quien con nuestros ojos
la impetuosa corriente acrecentamos.

Allí mil desconsuelos, mil enojos,
nos dieron a entender muy claramente
que de la guerra fuymos los despojos.

No vimos de los ríos la corriente,
no del alta arboleda la verdura,
que a la tristeza vimos solamente.

Consuelo no bastava, ni cordura,
canas, paciencia, seso, que en un punto
sobrepujava nuestra desventura.

Qualquiera en su concepto ve un transunto
de aquella alta Sion, tan celebrada,
por quien su alma y cuerpo está difuncto.

Assí era su traça imaginada,
en cualquiera concepto y fantasía,
como si allí estuviera edificada.

Y esta ymaginación una alegría
hurtava, poco a poco, el desengaño,
que a muy mayor tristeza nos movía.

Porque en imaginando el grave daño,
la cruda destrucción de nuestro templo,
el alma atravesava un mal extraño.

Uno dezía: “¡O, triste, yo contemplo,
que en fin dirán las gentes comarcanas

⁸⁰⁵ Versión recogida en Juan B. de Avallé-Arce, (ed.) *Jorge de Montemayor, Poesía completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, pp. 973-976. Respetamos la grafía y puntuación de la edición

que al mundo fuimos dados por exemplo!”

Otro decía: “¡O, gentes inhumanas,
¿cómo en nuestra ciudad no nos mates,
y no en tierras confusas y profanas?”

Otro decía: “¿En quién os confiastes
para destruir el templo celebrado
do vuestra gran soberbia executastes?”

Otro decía: “Señor, nuestro pecado
nos dio tan crudo açote, dando aviso
a quien esento vive y descuydado».

Otro decía: «¡O, tristes!, ¿por qué quiso
el alto Dios que su Ysrael viniese
a manos deste pueblo, y circunciso?»

En fin, ninguno avía que estuviese
ocioso en su pasión, sin mover cosa
que a muy más grave llanto nos moviesse.

Allí nuestra alegría andava ociosa,
con la tristeza estávamos contentos,
la vida era pesada y enojosa.

Las músicas alegres, e instrumentos,
en medio de los sauzes las colgamos,
y allí plazer, fiestas y contentos.

No las flautas y órganos dexamos,
mas las alegres causas que tuvimos
de los hymnos y cantos que cantamos.

Allí quedó el plazer, allí quesimos
quedase entre los salzes, y colgado,
pues la visión de paz perdida vimos.

Allí murió el contento, y fue dexado
en medio aquellos salzes, de manera
que se bolvió en dolor, pena, cuydado.

¿Qué corazón tan duro entonce hubiera,

que en el pueblo de Dios viendo desta suerte,
en lágrimas allí no se bolviera?

¡Cuán desseada fue la cruda muerte!
muchos la desseamos, mas no vino;
de nuestro mal huyó por ser más fuerte.

De angustia y de dolor fue aquel camino
pues que aun allí do estábamos llegavan
los de aquel pueblo ydólatra, maligno.

Y por los dulces cantos preguntavan
que en nuestro templo entonce eran cantados
como quien sus misterios ignoravan.

Burlávanse de nos, muy confiados
como si en Babylón (tierra confusa)
sintieran nuestros cantos celebrados.

Dezían lo que allá cantar se usa:
«cantá, y dadnos plazer, pues os conviene
a nuestra petición no dar escusa».

El que en suspiros tristes se mantiene
ved cómo cantaré, o de qué arte
daré a otro plazer quien no le tiene.

Era el cantar de entonce importunarte,
en lloro nuestros cantos se mudavan,
para cantar ninguno fuera parte.

Y los que a nuestra costa se burlavan,
con su boca infernal de risa llena,
los cantos de Sion nos demandavan.

Cada uno respondió con grave pena:
«Dezidnos ¿de qué modo cantaremos
cantares del Señor en tierra agena?»

¿Será lícita cosa que empleemos
en orejas indignas los cantares,
que en el templo de Dios cantar solemos?»

¿O en nuestra confusión, y en los lugares profanos cantaremos nuestros cantos proféticos, divinos, singulares?

Los tiempos y lugares no son sanctos, ni alegres, ni de fiestas, ni canciones, mas ante de dolor y amargos llantos.

¡Quánto mejores son lamentaciones, quánto mejor suspiros que instrumentos en tiempos de trabajos y afliciones.

Tan alegres nos veys, y tan contentos, captivos, destruydos, por infieles, sin patria, sin ciudad, sin fundamentos.

¿Qué nos mandáys cantar? Dezí, crueles, ¿y cantos del Señor, gente malvada? ¡Ó, alto Dios!, ¿dó estás, que no te dueles?»

¡Ó, mi Jherusalem tan celebrada!, si yo en algún tiempo te olvidare, de mí mi mano diestra sea olvidada.

La vista pierda yo si me alegrare cosa que vea con ella en tierra agena, y en más que en triste llanto me ocupare.

Mi alma el cuerpo dexa, y su gran pena exceda a cualquier otra, si tuviere, si no es a ti, Sion, cosa por buena.

Y si en esta esperança no viviere de ver en ti el Messías sperado, no tenga parte en Él quando viniere.

Sobre un cuydado venga otro cuydado, y una pasión a otra acrecentada, si algún tiempo de ti fuere olvidado.

A mi garganta vea yo apegada mi lengua, si jamás tuviere olvido de ti, ciudad de Dios tan estimada;

y si en ti no sperare ver venido
el remedio del mal que aora siento,
de ti me vea por siempre despedido.

Si no hablare en ti cada momento,
No tenga uno de vida, y si no fueres
Principio de mi bien y mi contento.

Y si al principio y fin de mis plazerres,
no precedieres tú, jamás me vea
en ti, quando aplacado a Dios uvieres.

Tu mano, ¡o, gran Señor!, aquí provea,
de los hijos de Edón nos da vengança,
tu gran Ierusalem vengada sea.

En su día tenemos confiança,
que su noche es aquélla en que ora estamos,
mas no ha de anochecer nuestra esperança.

Vengança, ¡o, gran Señor!, te demandamos
de los hijos de Edón (gente malvada)
en cuya confusión y patria estamos.

Mira tu gran ciudad por tierra hechada,
mira tu sancto templo derribado
y tu gente captiva y maltractada.

¿Por dicha no ha de ser esto vengado?;
los idumeos, ¿yránse sin castigo?
¿O tu pueblo será desheredado?

Tú solo eres juez y buen testigo
de quanta sinrazón estos han hecho,
y sin tener jamás cuenta contigo.

Vengança te pedimos deste hecho,
porque estos idumeos aún porfían,
no está su coraçón bien satisfecho.

Y de algunos crueles, que dezían:
«Destruyd, destruyd sus fundamentos»;

y ellos con la mano ayrada lo hazían.

«Destruyd la ciudad, y sus cimientos»,
dezían los traydores, que no estavan
de lo que hecho avían aún contentos.

Los unos a los otros indignavan;
de nuestra ciudad, fuerte, inexpugnable,
cercas, torres, cimientos no dexavan.

Hija de Babylonia, miserable,
bendito sea aquel que en ti hiziere
otra destruyción muy más notable.

Bendito sea aquel que premitiere
que los medos y persas sean cuchillo,
bendito sea también el que lo fuere.

Entonce nuestro mal sabrás sentillo
y quán lícito es pedir canciones
a quien su mal padesce sin dezillo.

Veréis, ¡o, gente infiel!, las presumpciones
que tenéys en nos ver captivos, tristes,
paras en muy más graves afliciones.

Entonce entenderés lo que hezistes
y lo que ora passamos, pues nos vemos
sin la patria y la ciudad que destruystes.

Entonce de crueldad verés estremos
nosotros de vengança, imaginando
lo que en Jerusalem perdido avemos.

Benditos sean aquellos que arrojando
tus niños a las piedras con ayrado
y bravo coraçón estén vengando

al pueblo del Señor, a quien has dado
causa de muertes, lloros y gemidos,
aunqu'el principio ha sido su peccado.

Si, viéndonos captivos, destruydos,

pensáis que Dios nos tiene ya olvidados,
y nuestra voz no hiere en sus oídos,

ydólatras, estáys muy engañados,
que Él oye, vee, conoce, mira y siente
como sus siervos van desconsolados.

Que pues no haze el tiempo a Dios presente,
ni aun el lugar lo ausenta, en algún modo,
caber no puede en Él estar ausente.

En cualquiera lugar, Dios es el todo,
vezino es de cada uno y muy cercano,
pues Él lo ve, conosce y juzga todo.

Pues que, quando el rescate soberano
de su Hijo precioso destruyere
el ynfernal con su mano,

y a ti, Jerusalem, restituyere
tus hijos, destruyendo los tyrannos,
que entonce lo verá quien lo creyere;

Entonce verná Él en los humanos,
entonce nacerá de virgen pura,
haziéndonos por ella sus hermanos.

Entonce el Criador, hecho criatura,
nos mandará los órganos tomemos
que en los salzes colgamos de amargura.

La gracia que perdimos entendemos
por estos instrumentos que colgamos,
la qual por medio dél cobrar podemos.

Y los cantares dulces que dexamos
de cantar, en la tierra del pecado,
en la de gracia entonce renovamos.

Pues quien de Ti, Señor, fuere olvidado,
tu diestra dél se olvide, pues por ella
el bien que Adán perdió fue restaurado.

Su lengua se enmudezca, si con ella
el sancto nombre tuyo no alabare,
y no pueda jamás servirse della.

Y si ante todas cosas no tratare
de tu Jerusalem, que es la tu gloria,
y tu divina Yglesia repugnare,

levántate, Señor, y ten memoria
que éste es hijo de Edón, castiga luego
porque tu Sancta Yglesia aya vitoria.

El ingenio perverso, herege, ciego,
destrúyele, Señor, sus fundamentos
pelea contra él a sangre y fuego.

Pues de tu Yglesia quieren ser esentos,
de Babylón son hijos naturales;
destrúyelos, Señor, ya sus cimientos.

Benditos, pues, serán quien a los tales
dieren la misma pena que dan ellos
a los que son tus siervos y leales.

Y los que sus pequeños quitan dellos
(digo los pobres, simples, que no sienten)
y en la piedra de Pedro dan con ellos.

Benditos serán siempre los que augmentan
la Sancta Fee Cathólica en el suelo,
y en sus hombros la tengan y sustenten.

De Dios verná el esfuerço y el consuelo,
será Dios su caudillo en esta guerra,
y el trabajo y fatiga acá en la tierra
será gloria y descanso allá en el cielo.

Fin

POETAS DEL SIGLO XVII

ALONSO DE LEDESMA (1562-1623)

A SANTO DOMINGO

Como a caballero os trata,
gran Domingo, vuestro amo,
puesto que tiráis sus gajes
como los demás criados.
Con un recado os envía
una noche, y quiédeos tanto,
que un paje con una hacha
hace que os vaya alumbrando.
Es noche obscura este mundo,
donde nada se ve claro;
que vapores de la culpa
han todo el cielo añublado.
Es la calle de esta vida,
por donde todos pasamos,
desempedrada y dolosa,
con mil hoyos y pantanos;
y como naturaleza
es torpe de pies y manos,
si no tiene quien la adiestre,
es imposible dar paso.
Vos lleváis quien os alumbre
para no recibir daño;
que en tal noche y por tal calle
es menester alumbraros.
Haced, Domingo, dos luces,
váyase el paje despacio;
que vienen muchos tras vos,
y caerán desalumbrados.
Alumbrad al gran Tomás,
y a Jacinto y sus hermanos,
que a la luz de aquesa antorcha
van siguiendo vuestros pasos.
Ya la calle desta vida
habéis sin riesgo pasado,
y llegado á vuestra casa,
libre de peligro tanto.

Haced que se vaya el hacha
 con los que agora pasamos,
 siquiera por cortesía,
 pues sois caballero y santo.
 encargádsela á Tomás;
 que a fe que él sepa llevarnos
 por el mas limpio camino
 hasta ponernos en salvo.
 ya no será rodear;
 que, puesto caso que vamos
 por tan diferentes sendas,
 todos vamos a palacio.

ALONSO DE BONILLA (1570-1642)

DE LA UNIDAD Y TRINIDAD DE DIOS⁸⁰⁶

Es una substancia Dios
 increada y sempiterna,
 por ser vida original
 de quien las vidas comienzan.
 Es una causa forzosa,
 sin causa de quien dependa,
 porque de todas las causas
 es Dios la causa primera.
 Es acto puro que forma
 sin que ser formado pueda,
 y un simplicísimo ser
 sin composición ni mezcla.
 es centro de adonde salen
 todas las circunferencias,
 quedándose en su deidad
 todas las substancias de ellas.
 Y es tan peregrino centro,
 que de su secunda esencia
 las líneas de las criaturas
 sacan sus naturalezas.
 Es el Criador la médula
 inmutable y suprema,
 porque las criaturas son
 las cáscaras de su ciencia.

⁸⁰⁶ Justo de Sancha, *Romancero y cancionero ...*, *op. cit.*, pp. 70-75

Es noticia de sí mismo,
pues no hay quien le comprenda,
que para tan alto objeto
es baja cualquier potencia.
Es libro tan peregrino,
que tiene mundos por letras,
pues por las criaturas de ellos
el Criador se deletrea.
Pero aunque es deletreado,
nadie á decorarlo acierta,
pues no hay quien junte las partes
del todo de su grandeza.
es posesión esencial,
de inexpugnable entereza,
pues ni un átomo no puede
perder de sus excelencias.
Es la omnipotencia misma,
puesto que en él no hay potencia
de ser mas de lo que es,
pues no hay cosa que no tenga.
es un mapa de atributos,
de inconmutables grandezas,
que aunque diversas y varias,
en lo infinito concuerdan.
Unidad, que con ser una,
su ser alcanza de cuenta
las centenas de los astros
y los millares de arenas.
No es pasible ni se muda,
porque su invencible diestra
es por esencia inmutable
sin adquirida firmeza.
Es la divina substancia,
sol sin que eclipse padezca,
porque á su luz cosa alguna
no puede ser antepuesta.
Y es aqueste sol tan solo
en su peregrina esfera.
Que todo lo que no es Dios
es sombra de su presencia.
Deidad sin sede vacante
es Dios, porque no se hereda,
ni menos se substituye,

la silla en que Dios se asienta.
Ser que no puede no ser,
que cuando no ser pudiera,
o fuera ó no fuera Dios,
y es absurda contingencia.
Infamia ni senectud
su infinito ser no alteran,
porque Dios no tiene edad
que le aumente ni envejezca.
Es primera perfección,
en quien, por ser la primera,
las perfecciones criadas
se hallan con eminencia.
Es una razón divina,
que en razón de conocerla,
toda razón desfallece
por ser la razón suprema.
Es Dios sin necesidad
tal, que en vez de padecerla,
no hay criatura que de Dios
necesitada no sea.
Es un bien tan suyo propio,
que en otro que Dios, es fuerza
ser todos bienes ajenos
cuantos hay en cielo y tierra.
Es el tribunal adonde
nadie replica ni apela,
porque solamente Dios
es vara sin resistencia.
Es belleza sin principio,
Principio de las bellezas,
donde es fuerza descubrirse
el fuego por las centellas.
Como es sin principio y fin,
no hay término en su grandeza.
Antes se termina todo
en su potestad inmensa.
No hay ejemplo que lo explique,
que es una ejemplar idea,
donde las cosas criadas
tienen ser antes que sean.
Solo es Dios quien no es criatura;
que es necesidad eterna

haber cosa no criada
de quien las demás dependan.
Porque antes que Dios, no hay antes;
y si algún antes hubiera,
ese fuera el mismo Dios,
pues no hay quien á Dios preceda.
Un Dios no hecho, es principio
de todas las cosas hechas
que en su ser están escritas
y en el mismo se conservan.
Que cuando el ser Dios criado
juzgue la torpe agudeza,
dicta la razón buscar
algun Dios que criador sea.
Y cuando un millón de dioses
unos á oíros precedieran,
piden primera deidad
que ningún principio tenga.
Esta deidad sin principio
es Dios, y es Dios de manera,
que su forzosa substancia
no puede dejar de haberla.
Y si á las eternidades
tiempo preceder pudiera,
estuviera Dios en él,
que es autor de todas ellas.
solo Dios se nombra el que es,
pues tiene el ser por esencia,
que á tenerle por creación,
fuera como si no fuera.
Es Dios, al fin, una cosa
tal, que por ser tan perfecta,
ni en Dios puede ser mejor,
ni en lo que no es Dios tan buena.
Solamente hasta aquí
tiene la razón licencia;
que misterios de unidad
pueden sacarse por ella.
Mas tres personas y un Dios
solo el lince las penetra
de una fe divina y pura,
que no se turba ni ciega.
No es posible hallar pié

la vigilante solercia
En el golfo de un misterio,
que es de misterios cabeza.
Esta es verdad revelada
de Dios, que es verdad primera;
porque haber Dios uno y Trino,
no hay otro de quien se aprenda.
Es misterio tan remoto
a las humanas ideas,
que no sin misterio Dios
lo introduce por su lengua.
Este es misterio de triunfo
porque vence, triunfa y lleva
cautivas en la ignorancia
todas las inteligencias.
Es un misterio de luz,
y tan de luz que es tinieblas,
pues la luz inaccesible
es noche á la vista nuestra.
Hay tres personas divinas,
que son una misma esencia,
distintas en relaciones,
puesto que no son diversas.
que en una substancia sola
no hay diversidad, porque esta
en naturalezas varias
solo se juzga y se cuenta.
Hállase en los tres supuestos
la substancia igual y entera;
mas las razones de origen
ni se confunden ni mezclan.
Son tres personalidades,
mas no tres naturalezas;
que estos supuestos divinos
sola una substancia encierran.
Es un plural de personas
distintamente perfectas
y un singular de substancia,
sin que se divida en ellas.
Cada personalidad
(a quien llaman subsistencia)
constituye á la persona
en la propiedad que encierra.

La primera destas tres
es Paternidad inmensa,
Filiación es la segunda,
y Espiración la tercera.
En aquestas tres incluyen
dos procesiones eternas,
una la del Verbo Eterno,
substancia que no fué hecha.
Esta es por generación;
mas la segunda que resta
por la Espiración divina,
Que en Dios espíritu reina.
el Espíritu no es hijo
ni en generación se cuenta,
porque el entender y amar
su distinción representan.
Que la relación del Verbo
no hay mas Verbo á quien se extienda;
porque á ser común de dos,
la distinción padeciera.
Solo el Hijo es engendrado,
porque su Padre le engendra
por acto de entendimiento
consustancial á su esencia.
Mas la tercera Persona
es espirada, porque esta
por la voluntad procede
que el Padre y el Hijo encierran.
No hay mas que dos procesiones,
pues la persona paterna
no procede de ninguna
ni es posible que proceda.
Y puesto que son un Dios,
hay (sin que mezclarse puedan)
relativo y absoluto
Ee cada persona destas.
Aunque en Dios lo relativo
multiplicidad encierra;
pero lo absoluto no,
porque es la naturaleza.
No hay substancia que sea trina;
que aunque en tres supuestos queda,
de tal manera es un Dios,

que no se parte ni aumenta.
que aunque es fe todo el misterio,
fe y razón juzgan y prueban
que es en Dios único y sola
la substancia sempiterna.
Que en la esencia no hay plural
(pues por singular se cuenta),
sino solo en las personas
que la embeben y la encierran.
Su distinta relación
cada su puesto conserva,
sin que las dos facultades
generalmente las tengan;
pues no engendra el engendrado,
ni el que es espirado engendra,
ni engendrada ni espirada
es la Persona primera.
Cada cual de por sí incluye
su propiedad y existencia,
porque en razón de persona
tienen distinción entera.
Que no fuera trino y uno
Dios, cuando posible fuera
la relación personal
no gozar de su entereza.
Miróse el Padre en las aguas
del mar de sus excelencias,
y con la luz de su sol
vió su imagen verdadera.
En la lámina divina,
del Eterno ser que encierra,
conociéndose, estampó
la imagen de su belleza
y aunque el Padre es el origen
de divinidad suprema,
su mismo traslado es
tan perfecto como ella.
Pues como el Eterno Padre
su ser entiende y penetra,
lo que conoce en sí mismo
es el concepto que engendra.
No es concepto imaginario
que se olvida ni recuerda,

que no está á fragilidades
la divinidad sujeta.
Que este concepto es substancia,
y no substancia cualquiera,
pues se queda en él la misma
del que le concibe impresa.
Concepto tan peregrino,
que no hay criatura que pueda
formar conceptos que digan
lo que para sí reserva.
Este divino concepto
en Dios no cesó ni cesa;
siempre vive, siempre nace,
y siempre en el Padre queda
es tan forzoso haber Hijo,
que cuando Hijo no hubiera,
no es posible hubiera Padre
ni Trinidad Sempiterna.
Forzoso es que el Padre engendre
Hijo que a su ser entienda,
que no fuera, no engendrando,
naturaleza completa.
Que si efectos de su causa
son las criaturas y engendran,
no es perfeccion que el Criador
de generación carezca.
Que es comunicable el bien,
y un bien infinito es fuerza
que lo comunique Dios
a un Dios que infinito sea.
Que aunque hubiera mas criaturas
que en el mar granos de arena,
si Dios a Dios no engendrara,
Dios en soledad viviera.
Solo substancia de Dios
Dios por su compañía acepta,
que la perfecta compañía
no ha de ser de especie ajena.
Es el Verbo espejo vivo
donde el Padre se contempla,
y el sempiterno cristal
en quien su sol reverbera.
Es con el Padre coeterno

el que es consubstancial prenda,
 pues como el Padre increado,
 nunca acaba ni comienza.
 La inteligencia del Padre
 engendra otra inteligencia,
 sin que de su integridad
 el Padre engendrando pierda.
 No hubo punto en que engendrarle,
 que de la misma manera
 le engendró y le engendrará
 el padre Dios que hoy le engendra.
 Que á ser engendrado en tiempo,
 fuera deidad imperfecta,
 porque tuviera principio
 y consubstancial no fuera.
 De todo es principio el Padre,
 mas cuanto al Hijo que encierra,
 no es principio por creación,
 sino origen por esencia.
 Parto de luz infinita
 es esta engendrada ciencia,
 palabra que no hay palabras
 con que explicar su grandeza.
 Es un sello del blasón
 del que los orbes gobierna,
 tan eterno lo sellado
 como el mismo que lo sella.
 Es fuente que siempre mana
 y nunca crece ni mengua,
 que como no comenzó,
 no es posible que fenezca.
 Es *non plus ultra* del Padre,
 Pues al Padre no le queda
 mas que engendrar, ni es posible
 hacer de sí mayor muestra.
 Que como los dos supuestos
 son infinitos, es fuerza
 que al Padre el consubstancial
 tanta semejanza tenga.
 No precede el Padre al Hijo,
 ni hay razón por que preceda,
 que entre la luz y alumbrar
 no hay tiempo que se entremeta.

El Padre amó su retrato
 porque no es imagen muerta,
 sino aquella misma vida
 de su potestad suprema.
 El retrato amó su origen
 con igual correspondencia,
 y amándose espiran ambos el
 divino amor que encierran.
 Que como el Padre es un sol
 y el Hijo su luz eterna,
 sol y luz espiran fuego,
 que es cabal naturaleza. No
 truecan las relaciones,
 ni las facultades truecan,
 puesto que los dos espiran
 con una misma potencia.
 Esta espiración divina
 no es tiempo, mas coeterna
 con los dos, cual lo es el Verbo
 con la persona primera.
 Es la persona espirada el
 Espíritu, y en ella
 fecundidad no se incluye
 que engendrar ni espirar pueda.
 Ni el dejar de ser fecunda
 le aparta ni descuaderna
 de ser Dios, porque en substancia
 son las personas parejas.
 Es el Espíritu Santo una
 concordia perpetua
 y un vínculo de bondad
 de quien Dios tanto se precia.
 Llámase bondad divina
 orque sus obras son buenas,
 y amor, porque cosa alguna en
 sus obras no interesa.
 Es una fuente de amor
 aquel calor que fomenta
 los partos universales
 de las criaturas diversas.
 Dios es lo que Dios espira
 de su ser y de su esencia,
 que en el subgeto de Dios

no hay cosa que Dios no sea.
 Es un soberano ardor
 que el Verbo y Padre conservan
 en sola una voluntad
 Indisoluble y eterna.
 Es el Espíritu aquel que
 con soberana lengua
 del Verbo eterno y del Padre
 los decretos interpreta.
 Este Espíritu divino
 es vida del cielo y tierra,
 y aquel que á todas las cosas
 las da vital consistencia.
 Padre y Hijo son dos labios Por
 donde sale y recrea
 este soplo que despiden
 las entrañas de su ciencia.
 El Padre alumbra en el Hijo
 porque el Hijo resplandezca,
 y en el Espíritu Santo
 resplandor y luz calientan.
 El poder se le atribuye
 al Padre, al Hijo la ciencia,
 y al Espíritu el amor
 donde Dios se reconcentra.
 Mas como en el ser Divino
 las tres no se diferencian,
 en cada cual de las tres
 los tres atributos entran.
 Y aunque distinto atributo
 a cada cual pertenezca,
 las tres personas concurren
 en las obras de cualquiera. Al
 fin son un solo Dios
 las tres, porque todas ellas
 en una esencia se incluyen
 infinita y sempiterna.
 Esto es algo, Dios inmenso,
 de lo que al hombre revelas,
 que tú solamente sabes
 quién eres y lo que encierras.

BIBLIOGRAFÍA

- Actas del Congreso Romancero-Cancionero*. Edición a cargo de E. Rodríguez Cepeda. Colaboración especial y Bibliografía crítica de S. G. Armistead. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas S.A., 1990.
- AGUILERA RUIZ, L., “La música callada. El silencio como lugar teologal en San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 1 (2004), pp. 113-151.
- ALARCOS LLORACH, E., *Gramática de la Lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- ALCINA FRANCH, J. y BLECUA, J. M., *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1975.
- ALONSO, D., “La caza de amor es de altanería (Sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz)”, *Boletín de la Real Academia Española*, XXVI (1947), pp. 63-79.
- , *La poesía de San Juan de la Cruz. Desde esta ladera*, Madrid, Aguilar, 1966.
- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971.
- ALVAR LÓPEZ, M., *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1970.
- , *El romancero viejo y tradicional*, México, Porrúa, 1971.
- ÁLVAREZ, M^a A., “San Juan de la Cruz y el carácter metafórico de la experiencia mística”, *San Juan de la Cruz*, 43, I (2009), pp. 63-83.
- ÁLVAREZ PELLITERO, A. M^a, *La obra lingüística y literaria de Fr. Ambrosio Montesino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1976.
- , “Cancionero inédito del Carmelo de Medina del Campo”, en Egado, T., *et al.*, (eds.), *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, 2 vols., II pp. 525-545.
- ANDÍA, M^a A., *Determinaciones semánticas del léxico de San Juan de la Cruz*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1983.
- ANDRÉS MARTÍN, M., “El pensamiento teológico y formas de religiosidad”, en Menéndez Pidal, R., *Historia de la cultura*

- española. El siglo del Quijote (1580-1680)*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, I, pp. 75-160.
- ARTILES RODRÍGUEZ, J., *Obras completas de Juan Álvarez Gato*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1928.
- ASÍN PALACIOS, M., *Huellas del Islam. Santo Tomás. Tumedá. Pascal. San Juan de la Cruz*, Madrid, Espasa Calpe, 1941.
- ASTIGARRAGA, J. L. *et al.*, *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, Roma, Institutum Teresianum, 1990.
- , *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, Ávila, Centro Internacional Teresiano–Sanjuanista (Edición electrónica a partir de los materiales previos de la edición impresa, Roma, Teresianum, 1991).
- AVILÉS FERNÁNDEZ, M., “San Juan de la Cruz y el erasmismo”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 99-119.
- BAENA, Juan Alfonso de..., *Cancionero de Baena*, Dutton, B. y González Cuenca, J., (eds.), Madrid, Visor, 1993.
- BAERH, R., *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989, (4ª ed.).
- BARUZI, J., *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.
- BATAILLON, M., *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- BELLÓN FERNÁNDEZ, J. J., “La versión a lo divino de Sebastián de Córdoba de los sonetos de Garcilaso”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1996, vol. III, pp. 2085-2093.
(<http://www.webs.ulpgc.es/canatlantico/pdf/10/61/Alfal.pdf>). Consultado 27-07-2014).
- BENGOECHEA IZAGUIRRE, I., “San Juan de la Cruz y el eterno femenino”, *San Juan de la Cruz*, 19, I (1997), pp. 119-133.

- , “Autorretrato poético de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 31-32 (2003), pp. 105-132.
- , “Hablar de Cristo en verso. Los romances de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 36 (2005), pp. 183-205.
- BENICHO, P., *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968.
- BLASCO PASCUAL, J. F., *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo contexto y sistema*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.
- BOBES NAVES, C., “Lecturas del *Cántico Espiritual* desde una perspectiva de la estética de la recepción”, en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Secretariado Diocesano Sanjuanista, Miján, 1986, pp. 21-53.
- BORREGO, E., “Plotino y San Juan de la Cruz. Un estudio comparativo”, *San Juan de la Cruz*, 2, II (1997), pp. 309-322.
- BOSQUE MUÑOZ, J. I. y DEMONTE BARRETO, V., (coords.), *Gramática Descriptiva del Español*, 3 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 361-387.
- BRENAN, G., *St John of the Cross. His life and poetry*, Cambridge, University Press, 1973.
- , *San Juan de la Cruz*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002.
- CANCIONERO ESPIRITUAL, *Valladolid, 1549*, Wardropper, B. W., (ed.), Valencia, Castalia, 1954.
- CARO BRAGADO, D., “Sebastián de Córdoba, Garcilaso a lo divino, Garcilaso sacroprofano”, *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 27, (2009), pp. 159-198. (<<http://revistas.ucm.es/index.php/DIC>>. Consultado 11-08-2014).
- CASTILLO, Hernando del, *Cancionero general*, Valencia, 1511, (ed. facs., con introducción bibliográfica, índices y apéndices por A. Rodríguez-Moñino), Madrid, Real Academia de la Lengua, 1958.
- CASTILLO, Hernando del, *Cancionero general*, González Cuenca, J., (ed.), 5 vols., Madrid, Castalia, 2004.

- CATALÁN, D., *Escritores del siglo XVI*. Madrid. Biblioteca de Autores Españoles, 1950, vols. I y II.
- , “Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo “Romancero”, en *El romancero hoy. 2º Coloquio Internacional*, Madrid, CSMP, 1973, vol. III, pp. 231-250.
- , “El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX”, en Piñero, P. *et al.*, (eds.), *Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Cádiz, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989.
- , “Poética de una poesía colectiva”, en *Arte poética del Romancero oral. 2ª parte, Memoria, invención y artificio*, Madrid, Siglo XXI, 1997, pp. 145-194.
- CILVETI, A., *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974.
- CÓRDOBA, Sebastián de, *Garcilaso a lo divino*, Gale G. R. (ed.), Madrid, Castalia, 1971.
- COROMINAS, J., y PASCUAL, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols. [DCECH]
- COVARRUBIAS OROZCO, S. DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, (Madrid, Luis Sánchez, 1611), Maldonado F. y Camarero M., (eds.), Madrid, Castalia, 1995.
- CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, *San Juan de la Cruz, su obra científica y su literaria*, 2 vols., Madrid-Ávila, El Mensajero de Santa Teresa, 1929.
- , *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1982.
- CUEVAS GARCÍA, C., *La prosa métrica. Teoría. Fray Bernardino de Laredo*, Granada, Universidad de Granada, 1972.
- , *El pensamiento del Islam. Contenido e historia. Influencia en la mística española*, Madrid, Istmo, 1972.
- , *Ascética y mística. (Literatura española en imágenes, 11)*, Madrid, La Muralla, 1973.
- , (ed.), *San Juan de la Cruz. Cántico Espiritual. Poesías*, Madrid, Alhambra, 1979.
- , (ed.), *San Juan de la Cruz. Poesías Completas*, Barcelona, Bruguera, 1981.

- , “El bestiario simbólico en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz”, en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Miján, 1986, pp. 179-203.
- , “El símil como ornato y prueba en *La Subida del Monte Carmelo*”, en Mancho Duque, M^a J., (ed.), *La espiritualidad española en el siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y la UNED de Ávila, 1990, pp. 93-109.
- , “Amor humano, amor místico: La concepción amorosa de Fernando de Herrera”, en Cuevas, C., (ed.) *Investigaciones Filológicas*, Málaga, Universidad de Málaga, 1990, pp. 69-92.
- , “La prosa sanjuanista. (Aspecto artístico-literario)”, en *Poesía y Teología en San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 1990, pp. 163-193.
- , “La poesía de San Juan de la Cruz,” en Ros García, S., (coord.), *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 283-313.
- , “Estudio literario”, en Ros García, S., (coord.), *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 125-201.
- , “Aspectos retóricos en la poesía de San Juan de la Cruz”, *Edad de Oro*, XI (1992), pp. 29-41.
- , “San Juan de la Cruz y la transgresión de la norma expresiva”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 49-73.
- , (ed.), *San Juan de la Cruz. Poesías. Llama de amor viva*, Madrid, Taurus, 1993.
- , “Los versos de la *Llama* de San Juan de la Cruz en su tradición manuscrita”, *Philológica*, (Homenaje al Profesor R. Senabre), (1996), pp. 111-128.
- , “La crítica filológica-literaria sobre San Juan de la Cruz en torno al Centenario (1991), en Ros García, S., (coord.), *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad Pontificia, Centro Internacional Teresiano- Sanjuanista, 1977, pp. 359-383.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont S.A., 1982.

- CHICA HERMOSO, F., “Poesía y experiencia mística. Presencia de San Juan de la Cruz en Emilio Prados”, en *A zaga de tu huella* (Homenaje al Profesor C. Cuevas), Málaga, Universidad de Málaga, 2005, vol. II, pp. 229-249.
- CHICHARRO CHAMORRO, G., “San Juan de la Cruz en el ámbito judeo-converso giennense. (Sobre el Proceso Apostólico de 1617)”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol., III, pp. 407-417.
- DARBORD, M., *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques, 1965.
- DAVIES, D., (ed.) *Catalogue of El Greco Exhibition*, London, National Gallery, 2004.
- DI STEFANO, G., “Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero”, en *El Romancero en la tradición moderna. 1º Coloquio Internacional*, Catalán, D., y Armistead, S. G., (eds.), con la colaboración de Sánchez Romeralo, A., Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Rectorado de la Universidad, 1973, vol. III, pp. 277-279.
- , “Un exordio del Romance”, en *El Romancero hoy. Poética 2º Coloquio Internacional*, Catalán, Diego et al., (eds.), Madrid, Universidad de Madrid, CSMP, 1973, vol. III, pp. 41-54.
- , *El romancero. Estudios, notas y comentario de texto*, Madrid, Narcea, 1973.
- DÍAZ-MAS, P., *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994.
- DÍAZ ROIG, M., “Un rasgo estilístico del Romancero y de la lírica popular”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21 (1972), pp. 79-94.
- , *El Romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.
- , *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 1976.
- , “La expresividad poética”, en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, Rodríguez Cepeda, E. et al., (eds.), Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1990, II, pp. 333-342.

- DICCIONARIO DE AUTORIDADES*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726, edición facsímil, 3 vols., Madrid, Gredos, 1964, (DA).
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, (DRAE).
- DIEGO SÁNCHEZ, M., “La herencia patrística de Juan de la Cruz”, en Ruiz, F. *et al.*, (coords.), *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1990, pp. 83-111.
- , *Historia de la espiritualidad patrística*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1992.
- , *San Juan de la Cruz. Bibliografía del IV Centenario de su muerte (1989-1993)*, Roma, Teresianum, 1993.
- DÍEZ GONZÁLEZ, M. A., *Lecturas medievales de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 1999.
- , “Nueve romances. Glosa Bíblica”, *Monte Carmelo*, 3 (1991), pp. 477-555.
- , *Y que el hombre Dios sería*, Burgos, Monte Carmelo, 1992.
- DURÁN Y DE VICENTE YÁÑEZ, A., *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., Madrid, Atlas: Biblioteca de Autores Españoles, 1945.
- EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, *San Juan de la Cruz y el misterio de la Santísima Trinidad en la vida espiritual*, Zaragoza, Pontificia Universidad Eclesiástica de Salamanca, 1946.
- EGIDO LÓPEZ, T., “Los Yepes, una familia de pobres”, en VV.AA., *Aspectos históricos de San Juan de la Cruz*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila-Institución Gran Duque de Alba, 1990, pp. 25-41.
- , “Nuevas claves de comprensión histórica de San Juan de la Cruz”, en Ros García, S., (coord.), *La recepción de los místicos. Teresa de la Cruz y San Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca-Centro Internacional de Ávila, 1997, pp. 293-309.
- EGIDO MARTÍNEZ, A., “El silencio místico y San Juan de la Cruz”, en Valente, J. A. y Lara, J., (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 161-195.

- ELIA, P., y MANCHO DUQUE, M^a J., (eds.), *Cántico espiritual y poesía completa*, Barcelona, Crítica, 2002.
- , “La poesía de San Juan de la Cruz entre la oralidad y la escritura”, *Ínsula*, 537 (1991), pp. 7-9.
- , *Gli scritti autografi di Juan de la Cruz*, L’Acquila, Japadre Editore L’Acquila, 1991.
- ELIZALDE ARMENDÁRIZ, I., “San Juan de la Cruz: simbolismo metafórico”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol., I, pp. 295-308.
- ESBOZO DE UNA NUEVA GRAMÁTICA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Real Academia Española, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- ESPINOSA, A. M., *El romancero español. Sus orígenes y su historia en la literatura universal*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1931.
- FARAONE, J. M., *La habitación trinitaria según San Juan de la Cruz*, Roma, Universidad Pontificia Gregoriana, 2002.
- FERNÁNDEZ LEBORANS, M^a J., *Los campos semánticos de luz y oscuridad en la mística española*, (Tesis Doctoral), Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense, 1975.
- , *Luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Cupsa, 1975.
- FRADEJAS LEBRERO, “Sobre los romances de San Juan de la Cruz”, en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Secretariado Diocesano Sanjuanista, Miján, 1986, vol. I, pp. 52-68.
- FRIEDRICH, H., *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FRIES, H., *Conceptos fundamentales de la Teología*, 4 vols., Madrid, Ediciones Cristiandad, 1966.
- GAITÁN, J. D., “San Juan de la Cruz: un canto en tierra extraña”, *Revista de Espiritualidad*, 37 (1979), pp. 601-621.
- , “Teología poética de San Juan de la Cruz”, *Revista de Espiritualidad*, 49 (1990), pp. 403-438.

- GARCÍA, F., (ed.), *Fray Luis de León. Obras completas castellanas. Exposición del Libro de Job. Poesías II*. Madrid, B.A.C., 1957.
- GARCÍA DE LA CONCHA, “Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz”, *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, 46 (1970), pp. 371-409.
- , y ÁLVAREZ PELLITERO, A. M^a, *Libro de Romances y coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1609)*, Salamanca, Consejo General de Castilla y León, 1982.
- , *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978.
- , (ed.), *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.
- , “Guía estética de las ínsulas extrañas”, *Ínsula*, 537 (1991), pp. 1-2 y 35-36.
- GARCÍA LORCA, F., *De Fray Luis a San Juan. La escondida senda*, Madrid, Castalia, 1972.
- GARCÍA NIETO, J., “La poesía de San Juan de la Cruz”, *Revista de Espiritualidad*, XXVII (1968), pp. 320-334.
- GARCÍA PALACIOS, J., “Consideraciones sobre el símbolo de la ‘llama’ en San Juan de la Cruz”, en Mancho Duque, M^a J., (ed.), *La espiritualidad española en el siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y la UNED de Ávila, 1990, pp. 159-166.
- GERARD, A. M. y NORDON-GERARD, A., *Diccionario de la Biblia*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- GONZÁLEZ, W. H., “El romancero sacro y la literatura apócrifa”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, *Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Sevilla-Fundación Machado, Cádiz-Universidad de Cádiz, 1989, p. 371-379.
- GONZÁLEZ CUENCA, J., “Un aprendido canto. La tradición en la temática poética de San Juan de la Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura, 1993, vol. I, pp. 205-219.
- GREIMAS, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- GUILLÉN, J., *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969.

- HATZFELD, H., *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1976.
- HIDALGO PAREJO, J., “La lengua empleada en el código de Sanlúcar de Barrameda. (Aportación andaluza)”, *San Juan de la Cruz*, 13, I (1994), pp. 101-103.
- HIRSCHBERGER, J., *Breve Historia de la Filosofía*, Barcelona, Herder, 1966.
- HUERGA TERUELO, Á., *Predicadores, alumbrados e Inquisición en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973.
- JAUSS, R. H., *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 137-193.
- JIMÉNEZ DUQUE, B., “Noticia amorosa”, *San Juan de la Cruz*, 12 (1993), pp. 211-236.
- JIMÉNEZ LOZANO, J., “Una estética del desdén”, en Mancho Duque, M^a J., (ed.), *La espiritualidad española en el siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y la UNED de Ávila, 1990, pp. 71-81.
- KIWKA, M., “Las estructuras básicas del ser humano en el pensamiento de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 33 (2004), pp. 5-78.
- KÖRNER, R., “San Juan de la Cruz, un guía hacia el futuro”, *San Juan de la Cruz*, 20, II (1997), pp. 289-299.
- LABRADOR HERRAÍZ, J. J. y DI FRANCO, R. A., (eds.), *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, con prólogo de S. G. Armistead, Madrid, Visor Libros, 1994.
- LAMÍQUIZ IBÁÑEZ, V., *El sistema verbal del español*, Málaga, Ágora, 1982.
- LAPESA MELGAR, R., “La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 9-28.
- , *Historia del español*, Madrid, Escelicer, 1968.
- LARA GARRIDO, J., “Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz. Anotaciones y actualización bibliográfica”, en Lara Garrido, J. y Orozco Díaz, E., (eds.), *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*,

- Granada, Universidad de Granada, 1994, 2 vols., pp. 309-383.
- , “La primacía de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz”, en Valente, J. Á. y Lara, J., (eds.), *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 123-151.
- LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de poética. (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 75-111.
- , “Poética de San Juan de la Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 25-45.
- LEÓN-DUFOUR, X., *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, Herder, 1996,
- LEVIN, S. R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1977.
- LÓPEZ-BARALT, L., *Huellas del Islam en la Literatura española*, Madrid, Hiperión, 1985.
- , “La experiencia mística. Tradición y actualidad”, *San Juan de la Cruz*, 13, I (1994), pp. 91-99.
- , y PIERA, L. (eds.), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, J., *Cancionero de la Doctrina Cristiana* (1582), vols I y II, Rodríguez-Moñino, A. (ed.), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1964.
- LÓPEZ GARCÍA, M^a A., “El léxico nupcial en San Juan de la Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 339-351.
- LÓPEZ ESTRADA, F., “Una posible fuente de San Juan de la Cruz”, *Revista de Filología española*, XXVIII (1944), pp. 473-477.
- LÓPEZ QUERO, S., *Pragmática de la atribución en la literatura espiritual del siglo XVI*, Córdoba, Universidad de Córdoba, Junta de Andalucía, 2000.
- MACÍAS Y GARCÍA, M., *Poetas inéditos del siglo XVI*, La Coruña, Tipografía de la Papelería de Ferrer, 1890. (<bibliotecadigital.jcyl.es> Consultado 29-09-2015).

- MANCHO DUQUE, M^a J., *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
- , “Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz”, en Mancho Duque, M^a J., (ed.), *La espiritualidad española en el siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y la UNED de Ávila, 1990, pp. 25-35.
- , *Recursos léxico-semánticos en los escritos de San Juan de la Cruz*, Ávila, Centro Internacional Teresiano-Sanjuanista, 1988, pp. 1-24.
- , (ed.), *La espiritualidad española en el siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y la UNED de Ávila, 1990.
- , “Notas sobre arcaísmos en el *Cántico espiritual*”, *San Juan de la Cruz*, 20, II (1997), pp. 225-240.
- , “El ‘ventalle’ léxico de San Juan de la Cruz. Reflejos del ambiente sociocultural de su época”, *San Juan de la Cruz*, 46 (2011-2012), pp. 79-122.
- MAQUEDA GIL, A., “La presencia de San Juan de la Cruz en la prosa crítica de Juan Ramón Jiménez”, *San Juan de la Cruz*, 23, I (1999).
- MARCOS MARTÍN, A., “San Juan de la Cruz y su ambiente de pobreza”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 143-183.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia de la Lengua Española, IV, 1960.
- MARTÍN PORTALES, J. M., “La mística monoteísta entre la fenomenología de la religión y la experiencia poética”, *San Juan de la Cruz*, 39 (2007), pp. 29-88.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, E. J., *Tras las huellas de Juan de la Cruz. Nueva biografía*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2006.
- , “San Juan de la Cruz: pretextos y contextos para una biografía”, *San Juan de la Cruz*, 46 (2011-2012), pp. 11-46.

- MARTÍNEZ LÓPEZ, M^a J., “Garcilaso a lo divino: de la letra a la idea”, *Criticón*, 74 (1998), pp. 31-43.
(<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/074/074-033.pdf>) Consultado 02-09-2015).
- MENÉNDEZ-PIDAL, R., *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1969.
- , *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- MERÍ CUCART, C., “Unión con Dios, dinamismo psicológico-espiritual en San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 39 (2007), pp. 89-141.
- MIÑAMBRES SÁNCHEZ, N., *El romancero*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1988.
- MOLINA REDONDO, J. A. DE y RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, M., *Lengua española*, Málaga, Ágora, 1979.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Poesía completa*, Avallé-Arce, J. B. et al., (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 1996, pp. 973-976.
- MONTESINO, Fray Ambrosio, *Cancionero*, Toledo, 1508 (ed. facs. Cieza, 1964).
- MORÓN ARROYO, C., *La mística española (Antecedentes y Edad Media)*, Madrid, Alcalá, 1971.
- NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Labor, 1986.
- NIETO JIMÉNEZ, L., “La naturaleza en el *Cántico espiritual*”, en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Miján, 1986, pp. 151-177.
- NORBERT UBARRI, M., “Paralelismos entre el *Canzonere* de Petrarca y los poemas de San Juan de la Cruz: Celosía de una vitalidad amorosa a lo divino”, *San Juan de la Cruz*, 27, I (2001), pp. 81-92.
- , *Las categorías de espacio y tiempo en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2002.
- , “La poesía de ida del *Diario* de J. Ramón Jiménez y la poesía de vuelta de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 22 (1998), 223-241.
- , “Francisco de Yepes: un juglar a lo divino”, *San Juan de la Cruz*, 31-32 (2003), pp. 5-104.

- , *Francisco de Yepes. Tejedor de buratos, místico, juglar del Señor, Terciario Carmelita*, Roma, Edizioni Carmelitane, 2010.
- NUEVA GRAMÁTICA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Madrid, Espasa Calpe, 2009, Vols. I y II.
- O'REILLY, T., "San Juan de la Cruz y la lectura de la Biblia", *Ínsula*, 537 (1991), pp. 25-27.
- , "San Juan de la Cruz y la lectura de la Biblia: el romance 'Encima de las corrientes'", en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 221-231.
- , "La figura de Aminadab en los escritos de San Juan de la Cruz", *San Juan de la Cruz*, 31-32 (2003), pp. 187-196.
- , "El *Cántico espiritual* y la interpretación mística del *Cantar de los Cantares*", en Valente, J. A. y Lara J., (eds.), *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 271-281.
- OROZCO DÍAZ, E. *Poesía y mística*, Madrid, Guadarrama, 1959.
- , *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.
- , *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, Lara, J., (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1994, 2 vols.
- , *Lecciones sobre San Juan de la Cruz. Páginas inéditas*, Lara, J., (ed.), Málaga, Universidad de Málaga, Textos mínimos, 2009.
- PACHO, E., *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Madrid, Editorial Cristiandad, 1969.
- , "Contribución sanjuanista a la mística de la 'luz y de la oscuridad'", en Mancho Duque, M^a J., (ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y UNED de Ávila, 1990, pp. 167-183.
- , "Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz", en Valente, J. A. y Lara J., (eds.), *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp.197-219.
- , "Glosas al léxico sanjuanista", *San Juan de la Cruz*, 15-16, I-II (1995), pp. 179-193.

- , *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 2006.
- PARKER, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, J. A. y MANCHO DUQUE, M^a J., “La recepción inicial en el *Cántico Espiritual* a través de las variantes manuscritas del texto”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 107-122.
- PEERS, E. A., *Spirit of flame: a study of St. John of the Cross*, London, SCM Press, 1947.
- PÉREZ J., “Renacimiento y Escolástica”, en García de la Concha, V., (ed.), *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 9-20.
- , “Mística y realidad histórica en la Castilla del siglo XVI”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 33-52.
- PÉREZ ORTIZ, M^a J., “San Juan de la Cruz: de lo inefable místico a la creación poética. El Lenguaje de los símbolos”, *San Juan de la Cruz*, 30, II (2002), pp. 251-265.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Panorama del arte español en tiempo de San Juan de la Cruz”, en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Secretariado Diocesano Sanjuanista, Miján, 1986, vol. II, pp. 91-113.
- PIKAZA IBARRONDO, X., “Allí lloraba y gemía: el llanto del hombre en Dios. Introducción al *Romance de la Trinidad*”, *San Juan de la Cruz*, 48 (2013-2014), pp. 235-270.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. M., (ed.), *Colección de los más célebres romances antiguos españoles, históricos y caballerescos*, Londres, Georges Bernard Depping, 1825, Ed. facs., con un estudio de P. Piñero, introducción y notas de J. J. Labrador y R. A. Di Franco, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 2014.
- PROPP, V. J., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977.
- QUILIS MORALES, A., et al., *Lengua española*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1993.
- , *Métrica española*, Madrid, Alcalá, 1969.

- RODRÍGUEZ, J., y RUIZ SALVADOR, F., (eds.), *San Juan de la Cruz. Obras Completas*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1988.
- , “Espiritualidad sanjuanista: Humanismo y Transcendencia”, *San Juan de la Cruz*, 12, II (1993), pp. 175-209.
- , “El avance de la bibliografía sanjuanista durante el siglo XX”, en Ros García, S., (coord.), *La recepción de los místicos*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1997, pp. 271-292.
- , *San Juan de la Cruz. La biografía*, Madrid, San Pablo, 2012.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E., “La formación universitaria de San Juan de la Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 221-249.
- , “Consideraciones sobre la formación cultural de San Juan de la Cruz”, en Ros García, S., (coord.), *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad Pontificia, Centro Internacional Teresiano-Sanjuanista, 1997, pp. 311-340.
- , “Tras las huellas de San Juan de la Cruz. Los contextos de una biografía”, *San Juan de la Cruz*, 46 (2011-2012), pp. 187-205.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., *Fray Íñigo de Mendoza y sus ‘Coplas de Vita Christi’*, Madrid, Gredos, 1968.
- ROS GARCÍA, S., (coord.), *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991.
- , (coord.), *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1997.
- , “Tras un amoroso trance: el vuelo de la contemplación en San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 31-32 (2003), pp. 161-184.
- , “La experiencia del deseo abisal en San Juan de la Cruz: *Que bien sé yo la fonte que mana y corre*”, *San Juan de la Cruz*, 35, I (2005), pp. 5-32.
- , “Un pastorcico. La cristología de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 47, I (2013-2014), pp. 85-108.
- , “Colección IV Centenario de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 11, I (1993), pp. 133-137.

- RUIZ GARCÍA, E., “Cristóbal Cabrera, apóstol grafómano”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 12, (1977), pp. 59-152.
- RUIZ SALVADOR, F., *Místico y maestro. San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1986.
- , (coord.), *Dios habla en la noche. Vida, palabra y ambiente de San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1990.
- SAGRADA BIBLIA*, Madrid, BAC, 1966.
- SANCHA, J. DE (ed.), *Romancero y cancionero sagrados*, Madrid, Ribadeneyra, 1855, (Ed. facs, Biblioteca de Autores Españoles, t. 35), Madrid, Atlas, 1950.
- SÁINZ RODRÍGUEZ, P., *Introducción a la historia de la literatura mística española*, Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- SAN JOSÉ LERA, J., “Las paráfrasis bíblicas de *Fray Luis de León*: poética, retórica y hermenéutica”, *Via Spiritus*, 13 (2006), pp. 19-44.
- , “Fray Luis de León, Paráfrasis del Salmo 26. Traducción poética y exégesis”, *Criticón*, 111- 112 (2011), pp. 73-119 (<<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/2011.htm>>, consultado 14 -06-2015).
- SÁNCHEZ DORADO, A., “En torno a la presencia de San Juan de la Cruz en el pensamiento de María Zambrano”, *San Juan de la Cruz*, 35, I (2005), pp. 45-78.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J., *Historia y crítica de la poesía culta “a lo divino” en la España del Siglo de Oro*, Sánchez Martínez, F. J., (ed.), Alicante, 1999, t. V, vol. II, pp. 357-406.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A., “Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica. Apuntes para un estudio comparativo”, en Sánchez Romeralo, A., *et al.*, (eds.), *El Romancero en la tradición oral moderna. 1º Coloquio Internacional*, Madrid, Universidad de Madrid, CSMP, 1973, pp. 207-232.
- , “Razón y sin razón en la creación tradicional”, Sánchez Romeralo, A., *et al.*, (eds.), *El Romancero hoy. Poética. 2º Coloquio Internacional*, Madrid, Universidad de Madrid, CSMP, 1973, vol. III, pp. 14-37.
- , *Bibliografía del Romancero oral. Romancero y Poesía oral*, Sánchez Romeralo, A., *et al.*, (eds.) Madrid, CSMP-Gredos, 1980.

- SECO, R., *Gramática española*, edición revisada y ampliada por M. Seco, Madrid, Aguilar, 1971.
- SENABRE, R., “Sobre la composición del *Cántico espiritual*”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 95-106.
- SEPÚLVEDA, LORENZO DE, *Cancionero de romances*, Sevilla, Fernando Díaz, 1584, Rodríguez Moñino, A., (ed.), Madrid, Castalia, 1967.
- SESÉ, B., “Poética del sujeto místico según Juan de la Cruz”, en Valente, J. A. y Lara J., (eds.), *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 81-98.
- , “Autobiografía secreta de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 46 (2011-2012), pp.171-186.
- SILVERIO DE SANTA TERESA, *Obras de San Juan de la Cruz*, Burgos, Biblioteca Mística Carmelitana, vol. IV, 1931.
- SIMÓN DÍAZ, J., *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1988, pp. 346-461, n° 3088-4213.
- SPITZER, L., “Notas sobre romances españoles”, *Revista de Filología Española*, XXII (1935), Cuaderno 2, pp. 153-174.
- SWIETLICKI, C., “Entre las culturas españolas: San Juan de la Cruz y la cábala cristiana popular”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 259-269.
- SZERTICS, J., *Tiempo y verbo en el romancero viejo*, Madrid, Gredos, 1974.
- THOMPSON, C. P., *El poeta y el místico. Un estudio sobre el ‘Cántico espiritual’ de San Juan de la Cruz*, San Lorenzo de El Escorial, Swan, 1985.
- , “La tradición mística occidental: Dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León”, *Edad de Oro*, XI (1992), pp. 187-194.
- , “El mundo metafórico de San Juan”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp.75-93.
- , “San Juan de la Cruz desde una perspectiva ecuménica”, en Valente, J. A. y Lara J., (eds.), *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 305-315.

- TORRES RECHY, J. A., “Cristóbal Cabrera, autor novohispano”, (<elnortedecastilla.es>, Consultado 15-09-2015).
- TORRES JIMÉNEZ, M^a J., “Los pensamientos paradójicos en el pensamiento de San Juan de la Cruz en *Subida del Monte Carmelo y Noche Oscura*”, en .Di Gennar, G. S. J. (ed.), *Atti del Congresso Internazionale “Semiotica del testo mistico”*, L’Acquila, Edizione del Gallo Cedrone, 1991, pp. 924-931.
- , “Del vacío a la plenitud amorosa en el pensamiento en San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 15-16, I-II (1995), pp. 221-229.
- TYLER, P. M., *Saint John of the Cross: Outstanding Christian Thinker*, London, Continuum, 2010.
- TOMÁS DE AQUINO, SANTO, *Summa Theologica*, Madrid, B.A.C., 1959.
- UNDERHILL, E., *The essentials of mysticism and other essays*, Oxford, Oneword, 1996.
- VALDIVIELSO, JOSÉ DE, *Romancero espiritual*, Aguirre, J. M., (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- VILANOVA BOSCH, E., “Lógica y experiencia en San Juan de la Cruz”, en Valente, J. A. y Lara J., (ed.), *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 36-63.
- VV. AA, *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Secretariado Diocesano Sanjuanista, Miján, 1986, vols. I y II.
- VV. AA., *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Ros García, S., (coord.), Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991.
- VV. AA., *San Juan de la Cruz y la literatura se su tiempo*, Madrid, Junta de Andalucía, Turner, 1991.
- VV. AA., *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*, Ros García, S., (coord.), Salamanca, Universidad Pontificia, 1997.
- VV. AA., *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, Deyermond, A. (ed.), London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998.
- VV. AA., *La espiritualidad española del silo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*. Mancho, M^a J., (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca y UNED de Ávila, 1990.

- WARDROPPER, B. W., (ed.), *Cancionero espiritual, Valladolid, 1549*, Valencia, Castalia, 1954.
- , *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- WOJTYLA, K., *La fe según San Juan de la Cruz*, Madrid, B.A.C., 1997.
- YNDURÁIN MUÑOZ, D., “Y pacerá el Amado entre las flores: el verso”, en Mancho Duque, M^a J., (ed.), *La espiritualidad española en el siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y UNED de Ávila, 1990, pp. 37-43.
- ZAMBRANO CARBALLO, P. L., “Recepción y recreación de la obra de San Juan de la Cruz en ‘Las virtudes del pájaro solitario’ de Juan Goytisolo” en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 483-497.