

DISCURSO POÉTICO Y LENGUAJE EMOCIONAL EN
SAN JUAN DE LA CRUZ. DIFERENCIAS LÉXICAS Y
SEMÁNTICAS EN LA EDICIÓN BILINGÜE ESPAÑOL-
PORTUGUÉS DE LAS *COPLAS DEL ALMA QUE
PENA POR VER A DIOS. DEL MISMO AUTOR**

MARÍA AZUCENA PENAS IBÁÑEZ

Universidad Autónoma de Madrid
azucena.penas@uam.es

1. INTRODUCCIÓN

Se dice que san Juan de la Cruz nunca se propuso ser un poeta o un escritor profesional. Alonso afirma al respecto: «Digámoslo sin miedo: el arte, en sí mismo, no era nada, no significaba nada para él» (1971: 255). A esta afirmación se opone con matices García de la Concha (1970: 377; 1978: 156), ya que, aunque no vivía para el arte, se valía de él.

Su poesía se divide sustancialmente en dos bloques: el de los poemas mayores (*Cántico, Noche oscura y Llama de amor viva*), que fueron comentados en prosa; y el de los poemas menores (un conjunto de glosas, coplas y canciones relacionadas con la experiencia mística, y un par de romances aconsonantados: uno sobre el misterio de la Trinidad y el otro una paráfrasis del salmo *Super flumina Babylonis*).

La disposición de los mejores códices invita a distinguir entre los poemas mayores que los encabezan, y los *contrafacta* o adaptaciones de los tópicos de las canciones a la expresión de la experiencia mística, que siguen ancilarmente a los grandes poemas. Así aparece en el manuscrito de Sanlúcar de Barrameda y en el de Jaén. Pacho (1969: 88-90; 247-248) también apuntó este hecho, sobre el que volvió García de la Concha (1970).

* Este artículo se ha desarrollado dentro del grupo de investigación: «Semántica y léxico (SEMyLÉX)» que coordino en la Universidad Autónoma de Madrid.

Centrándonos en los poemas menores, a los que pertenece las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, en versos octosílabos, san Juan se muestra un hábil transpositor de textos y asuntos profanos. Es un poeta experimentado en el manejo de paradojas y antítesis, recursos propios de la lengua cancioneril vertida a lo divino. Domina la técnica de la glosa que requiere cierta habilidad para enlazar el discurso de la estrofa con el verso final prefijado.

San Juan se enfrentó a un problema que preocupó a muchos poetas y estudiosos de la poesía: cómo transportar a la lengua común la experiencia íntima, personal, que por esencia es intransferible. Esta dificultad está nítidamente expresada en el prólogo del *Cántico espiritual*:

[...] ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas (donde él [el espíritu del Señor] mora) hace entender?, y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir?, y ¿quién finalmente lo que las hace desear? Cierto, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden; que ésta 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 la sencillez de el espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón (Pacho, 2010: 435).

Con respecto a la creación literaria, Bousoño establece un paralelismo entre Góngora y Quevedo, y los contrapone a san Juan de la Cruz.

Góngora y Quevedo nos tocan y se nos acercan, pero *desde su siglo*. Quiero decir que, aunque los sintamos afines, los sentimos afines *también* a su propio tiempo histórico. Son del siglo xvii y se nos parecen. Eso es todo. Lo raro y genial de San Juan es, por el contrario, que San Juan en sus versos no tiene nada que ver con su siglo xvi y tiene que verlo todo con nuestro siglo xx (1976: 386).

Cabe matizar que san Juan parte de las lecturas y de los tópicos dominantes en su siglo. Sus materiales poéticos no solo pertenecen, sino que son característicos del Renacimiento español; sin embargo, lo que es peculiar, o auténticamente moderno, es cómo elabora y procede en su creación literaria.

Orozco señala que las poesías de san Juan, como las piezas musicales, «sólo las gozamos plenamente cuando comenzamos a saberlas de memoria: esto es, cuando en realidad no leemos, sino que escuchamos» (1959: 195). La operación intelectual de la lectura tropieza con demasiadas incongruencias, como, por ejemplo, las paradojas, que suponen demasiados saltos en el vacío. Ya el propio san Juan es antitético cuando ha sido definido por muchos expertos con el oxímoron¹ «poeta máximo de obra mínima», que crea la *coincidentia oppositorum*.

¹ Para Marcos Álvarez el oxímoron «1. Consiste en unir sintácticamente palabras o frases que por

La edición bilingüe de las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, que hacen Bento Cicaroni y Pedraza Jiménez (1991: 60-63), nos permite reflexionar sobre algunas cuestiones léxicas que ofrece el doble código español-portugués.

Cuestiones léxicas que tienen que ver con lo que dice Bento Cicaroni:

Verter a poesia de São João ao português é fácil e é difícil. É fácil uma mera tradução literal que transponha os conteúdos do texto. Mas isso bem pode chamar-se traição porque perde o mais precioso e genuíno do poema: seu ritmo, suas sugestões sonoras, a íntima ligação entre o sentido e o sentimento, entre o nocional e o intuitivo (1991: 35).

Las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor* constituyen una glosa. La palabra «glosa» significa explicación o comentario explicativo parafrástico² (Lapesa, 1977: 119). El *Diccionario de la Lengua Española (DLE)* define el término en su quinta acepción como: ‘f. Métr. Composición poética a cuyo final, o al de cada una de sus estrofas, se hacen entrar rimando y formando sentido uno o más versos anticipadamente propuestos’.

Con el pie forzado de tener que incorporar a las estrofas los versos del texto, la glosa es un ejercicio de habilidad técnica, un juego de virtuosismo; y este carácter se acentúa cuando predominan los textos con temas basados en ingeniosidades sutiles. En este caso concreto, san Juan glosa una antigua y conocida copla.

Vivo sin vivir en mí
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.

Si la comparamos con la poesía de santa Teresa³ titulada *Aspiraciones de vida eterna* (1964: 1.114-1.116) —donde, retomado el último de sus versos «que muero porque no muero», encontramos la misma copla glosada a lo largo de las ocho estrofas—, observamos que en la edición bilingüe hay pequeñas variantes, ya que, si bien se retoma el último de los versos de la copla glosada en tres de las estrofas: «que muero porque no muero», se parafrasean⁴ el primero y el último en las cinco restantes: «muriendo porque no muero»; «pues si más vivo, más muero»; «muero porque no muero»; «muérome porque no muero»; «vivo ya porque no muero». Con ello se prima la posición inicial y final —en los versos 1 y 3— de la copla

sus significados resultan antitéticas (vid. antítesis 1), pero que en su contexto pueden hacerse compatibles en paradoja de difícil identificación [...]» (1989: 99).

² Consúltese la reformulación explicativa hasta el siglo XVI en Silvestre Miralles (2014).

³ Me ocupé de la prosa de santa Teresa en 1999, desde un punto de vista semántico y discursivo.

⁴ Para una mayor profundización en la reformulación parafrástica explicativa, puede consultarse Penas Ibáñez (2009), Penas Ibáñez y Abad Serna (2011) y Penas Ibáñez (2015).

glosada, así como se da prevalencia a los contenidos semánticos de ‘vivir’ y ‘morir’, frente a ‘esperar’, que sirven de base para construir la paradoja, figura central en este texto poético de san Juan.

2. DIFERENCIAS LÉXICAS Y SU COMPONENTE EMOCIONAL

En la edición bilingüe que manejamos se aprecia una serie de diferencias léxicas⁵ que, aunque no muy abundantes en número, son significativas desde el componente emocional. Así, el segundo verso de la copla inicial que se glosa, «y de tal manera espero», se traduce al portugués como «e a espera é tal sofrer», donde la espera se conceptualiza como un sufrimiento, que directamente alude al refrán «el que espera desespera». En el refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes, en la ficha «paremia», leemos en el apartado significado: ‘Alude al sufrimiento que padece quien vive en una esperanza incierta de conseguir lo que desea’. El procedimiento semántico que subyace a este cambio léxico es de naturaleza metonímica: causa-efecto.

El segundo verso de la primera estrofa, «y sin Dios vivir no puedo», se traduce al portugués como «não posso sem Deus estar», una forma más neutra, posiblemente por *variatio* estilística ya que en el verso anterior se dice «En mí yo no vivo ya» / «Em mim eu não vivo já». En el texto de san Juan se repite «negado» el verbo «vivir» —sinónimo de «morir»— para incidir de forma intensiva en el sentimiento experimentado de que su vivir es un sinvivir, entendido como lo define el *DLE*: ‘m. Esp. Estado de ansiedad o desazón que hace vivir con intranquilidad a quien lo sufre’.

El quinto verso de la primera estrofa, «Mil muertes se me hará», presenta el verbo «hacer» hiperónimo de acción por excelencia, mientras que en la versión portuguesa «Mil mortes me causará» aparece el término «causar», de mayor intensión conceptual, donde se vuelve al recurso metonímico de causa-efecto, evidenciado en la primera acepción del *DLE*: ‘tr. Dicho de una causa: Producir su efecto’.

El quinto verso de la estrofa tercera, «Lástima tengo de mí», es traducido al portugués como «E tenho pena de mim». Si en el original español se conceptualiza el sentimiento como «lástima» (<Del lat. vulg. *blastemāre*, este del lat. tardío *blasphemāre* ‘calumniar’, ‘blasfemar’, y este del gr. βλασφημεῖν *blasphemēîn*), que genera a su vez un sentimiento psíquico de ‘compasión’, según se refleja en las acepciones 1 y 2 del *DLE*, en la versión traducida al portugués se conceptualiza como «pena» (<Del lat. *poena* ‘castigo’, ‘tormento’, ‘pena’, y este del gr. ποινή *poinë*), vinculada a un sentimiento psíquico de ‘tristeza’ y también

⁵ Dada la limitación de espacio, solo se analizan las diferencias léxicas, no las diferencias sintácticas con las que a menudo vienen aparejadas.

a un sentimiento físico de ‘dolor o tormento corporal’, según las acepciones 1-3 del *DLE*.

El sexto verso de la estrofa tercera, «pues de suerte persevero», se traduce al portugués como «que por tanto te querer», donde se hace una inferencia a partir del desgarró vivido por la ausencia del Amado. El texto portugués hace una reformulación lingüística, con base metonímica, a partir de la causa (‘querer estar con Dios’) y no desde el efecto (‘sentir lástima / pena por la ausencia’).

La cuarta estrofa es, sin duda, la que más diferencias léxicas registra. Además, es también la única en la que se hace referencia a la naturaleza, simbolizada en el pez⁶ y el agua, su medio natural. El primer verso, «El pez que del agua sale», se reformula como «Ao peixe que d’água salta», donde la acción de «salir» se ve como un (‘salir’) saltando’, es decir, se pasa de la figura al fondo de Manera. El segundo verso, «aun de alivio no caresce», se convierte en la versión portuguesa en «alívio se lhe oferece», con la desaparición de la lítote original. Si de alivio no carece, alivio tiene, pero en la versión portuguesa se prima, de nuevo mediante el recurso de la metonimia, la causa de tenerlo, es decir, el ofrecerlo, en tanto que brindarlo o darlo. El cuarto verso, «al fin la muerte le vale», se convierte en la versión portuguesa en «é a morte que lhe falta», donde el significado activo de «valer» ‘amparar, proteger’ pasa a ser interpretado desde una perspectiva pasiva como «faltarlhe» ‘necesitar, precisar’.

Los tres últimos versos de esta cuarta estrofa constituyen una pregunta retórica. Para construirla, la versión española se basa en el verbo «igualar», en el juego de contraposición explícita entre «muerte» / «morir» y «vivir», y en la causalidad condicionada «pues si»: «¿Qué muerte habrá que se iguale / a mi vivir lastimero, / pues si más vivo, más muero?», mientras que la traducción portuguesa lo hace en una comparación explícita «tão... quanto», en el juego de contraposición explícita entre «morte» y «viver», en el juego de contraposición no explícita entre «morrer» y «não morrer» (= ‘viver’), y en la causalidad no condicionada *por*: «¿e é uma morte tão alta / quanto meu triste viver / morrendo por não morrer?».

El primer verso de la quinta estrofa cambia el verbo «aliviar» del español por el verbo «serenar» del portugués. Si en la versión española se hace hincapié en conceptos cuantitativos como ‘aligerar, disminuir, mitigar, descargar’, la portuguesa pone el acento en conceptos cualitativos de naturaleza psicológica como ‘sosegar, tranquilizar, apaciguar’. En esta misma estrofa, el tercer verso «háceme más sentimiento» está enfocado a la causa ‘provocar, causar’; en cambio, en la traducción portuguesa se mira a la consecuencia o efecto «tenho maior sentimento»,

⁶ En el siglo II la Iglesia tomó la palabra *Ichthys*, pez en griego, como símbolo de Cristo y a partir del siglo III la imagen del pez se utilizó como símbolo de Cristo. El acrónimo significa *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ* ‘Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador’.

como resultado. El quinto verso del texto original «todo es para más penar» pasa en la versión portuguesa a «e tenho um maior pesar», donde el sentimiento de la acepción 6 de «penar» en el *DLE*: ‘Desear algo con ansia’ está visto en portugués como ‘1. m. Sentimiento o dolor interior que molesta y fatiga el ánimo’. El sexto verso «por no verte como quiero» se traduce al portugués como «eterno quererte ver», esto es, como una aposición explicativa que sirve de paráfrasis al *maior pesar* que tiene, cuando en la versión original española funciona como la causa que explica el verso anterior «todo es para más penar».

El primer verso de la sexta estrofa «Y si me gozo, Señor» se convierte en la versión portuguesa en «E se estou feliz, Senhor», donde las connotaciones eróticas que tenía el verbo «gozar» en la época desaparecen con el término emocional sin carga sexual de ‘estar feliz’. El cuarto verso «se me dobla mi dolor» pasa a «mais aumenta minha dor», los cuales, aunque mantienen y comparten la intensificación tanto cuantitativa como cualitativa, en el español se matiza cómo es dicho aumento, con doblamiento o duplicación, que en portugués queda de forma indeterminada, perdiéndose la intensión conceptual. El sexto verso «y esperando como espero» que se traduce como «não querendo mais viver», abunda en la idea ya mencionada del segundo verso de la copla inicial que, se glosa, pero con un cambio de perspectiva en la versión portuguesa, ya que, si antes la espera se interpretaba como un sufrir, ahora se avanza en la interpretación de la espera como un no querer más vivir, entendido como el resultado final al que se llega.

El primer verso de la séptima estrofa, «¡Sácame de aquesta muerte», se traduce al portugués como «Salva-me da triste morte», rebajado en su carga emocional al no llevar signo de admiración e implementado, inferencialmente, con dos notas léxicas: «salvar» (descodificable semánticamente por ‘sacar o librar de un riesgo o peligro’, el de la ‘muerte’) y «triste» (epíteto esperable de ‘muerte’). El tercer verso «no me tengas impedida» se traduce por «não me mantenas detida», donde se observa el cambio léxico de «tener» por ‘mantener’ e «impedida» por ‘detenida’. En la traducción portuguesa se observa, en el primer caso, el aspecto durativo de la acción verbal, en cuanto que ‘perseverante, sin variación de estado o resolución’ y, en el segundo caso, se da un solapamiento de significados, ya que actúan de sinónimos en el contexto poético con resonancias del mundo de la cetrería: ‘impedida o detenida en este lazo tan fuerte’. Los versos quinto y sexto «mira que peno por verte, / y mi mal es tan entero» se interpretan en la versión portuguesa como «vé como desejo ver-te, / todo meu mal é saber», con cambios léxicos como «mirar» por «ver», «penar» por «desejar», «mi mal entero» por «todo meu mal». En el primer caso, el cambio se realiza dentro del mismo campo semántico de los verbos de percepción —en el texto principalmente percepción intelectual—, donde el sema ‘atención’ se pierde en la traducción portuguesa. En el segundo

ejemplo, desaparece en la versión portuguesa la vehemencia de la emoción y la naturaleza del deseo del que se habla, marcada en el original español por el verbo «penar». Se trata para san Juan de un deseo doliente, que hace sufrir y padecer con ansia. En el tercer caso, se aprecia un valor intensivo en el lexema «entero» que se gramaticaliza en portugués mediante el totalizador «todo».

El tercer verso de la octava y última estrofa «en tanto que detenida» pasa a «uma vez que assim retida». Si antes en el tercer verso de la séptima estrofa «impedida» se traducía por el sinónimo «detida» ‘detenida’, ahora vemos que «detenida» se traduce por «retida» ‘retenida’, un tercer sinónimo al que se acude para la *variatio* estilística. En los tres casos se hace referencia a los semas de ‘impedir’, ‘interrumpir’, ‘suspender’, ‘imposibilitar’. El sexto verso «cuando yo diga de vero» se reformula como «quando poderei dizer», donde se elimina «de vero», un marcador conversacional de modalidad deóntica, que incluye actitudes que tienen que ver con la voluntad y con lo afectivo. En el texto poético de san Juan adquiere el significado discursivo de ‘definitivamente’.

3. CUESTIONES SEMÁNTICAS DE LA PARADOJA COMO FIGURA RETÓRICA

Como afirma Mancho Duque (2008), en san Juan se evidencia una retórica del sentimiento, destinada a mover los afectos del destinatario del mensaje poético de naturaleza mística. Menciona la autora figuras⁷ propias de la *elocutio* como las preguntas retóricas (estrofas 1, 3, 4 y 8, «¿Qué muerte habrá que se iguale / a mi vivir lastimero, / pues si más vivo, más muero?»), las exclamaciones (estrofas 7 y 8, «¡Oh mi Dios!»), las imprecaciones expresadas en modo imperativo (estrofas 2 y 7, «Oye, mi Dios, lo que digo: / que esta vida no la quiero, que muero porque no muero») o los apóstrofes plasmados en vocativos (estrofas 7 y 8, «¡Sácame de aquesta muerte, / mi Dios, y dame la vida»).

Sin duda, desde un punto de vista retórico, las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor* se caracterizan por la figura de la paradoja. Es sabido que esta es uno de los rasgos de la subversión lingüística efectuada por los místicos. Para Baruzi (1942), las modificaciones más fuertes en el lenguaje de la mística se producen en el núcleo semántico de las palabras, más que en su estructura externa. Los especialistas coinciden en poner de manifiesto el carácter central de la palabra en los textos de san Juan, donde se acrisola toda la carga emocional de su escritura creativa. López Baralt (1992) considera que una de las vertientes creativas se plasma en la improbable intelección racional de sus poesías, su incoherencia y las sensaciones alógicas que provocan.

⁷ Se ejemplifican las figuras con ejemplos que hemos extraído de las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*.

Aunque España, en el siglo XVI, nunca perdiera el contacto con la cultura grecolatina, Hernández Guerrero y García Tejera (1994) reconocen, sin embargo, que es deudora de Italia en el ámbito de la Retórica, tanto en las preceptivas y en los manuales de enseñanza como en la teoría y en la práctica oratoria. Según Rico Verdú (1973), en la época áurea los textos más utilizados en la enseñanza eran la *Rhetorica ad Herennium*, la de Jorge de Trebizonda y las de Rodolfo Agrícola.

López Grigera menciona que «La oración con que se ejemplificaba en Gramática era un esquema ideal: sujeto, verbo, complementos. La oración viva, la del habla, la de los textos escritos, esa se estudiaba en la *elocutio* retórica» (1994: 86), donde el contexto discursivo permite encajar la incoherencia, la falta de lógica de las construcciones antitéticas y paradójicas. Esta autora (1994: 40) destaca la presencia de dos corrientes retóricas adversarias, ambas humanistas, no medievales, que conviven en España desde la época de los Reyes Católicos, y acaso antes: una representada por la escuela de Trapezuncio, con fuerte influencia de Hermógenes, y otra clasicista, inspirada en Aristóteles y en los autores latinos, Cicerón y Quintiliano. La primera de ellas impulsó el uso de la antítesis.

En la *Retórica a Herenio* (1997: 246) se entiende por antítesis —una de las figuras de dicción— «cuando el discurso se configura sobre la base de contrarios. Por ejemplo: “La adulación tiene principios agradables, pero termina en amargos finales”». Además, la doctrina asiático-helenística de la que depende la *Retórica a Herenio* extendió considerablemente el concepto de figura retórica para incluir procedimientos que eran propios de la argumentación. Es el caso del «razonamiento mediante contrarios», figura que consiste en utilizar dos proposiciones opuestas para demostrar, breve y fácilmente, una de ellas. En las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, encontramos algún ejemplo en la modalidad de pregunta retórica: «Estando ausente de ti, / ¿qué vida puedo tener, / sino muerte padecer / la mayor que nunca vi?». Por su forma breve y completa, sirve para mostrar con fuerza, mediante el uso de argumentos contrarios, lo que el poeta debe establecer; a partir de una idea y vivencia irrefutables demuestra de una manera irrefutable o muy difícilmente refutable lo que podría plantear dudas.

Albaladejo establece una distinción entre antítesis y oxímoron cuando afirma: «El oxímoron se diferencia de la antítesis en que mientras ésta es una oposición lógica, aquél se caracteriza precisamente por ser una unión contraria a la lógica» (1991: 146). Para Lázaro Carreter, ambas figuras coinciden en presentar un significado contrario. Define la antítesis como: «Contraposición de una frase o una palabra a otra de significación contraria» (1990: 49) y el oxímoron, como: «Enfrentamiento de dos palabras de significado contrario» (1990: 306). Dichas figuras establecen una diferencia mayor con la paradoja, definida como «Unión de dos ideas en apariencia irreconciliables» (1990: 311). Cabe destacar cómo Lausberg no utiliza el término «contrario» al referirse al oxímoron sino «contradictorio»:

«El *oxymoron* es la unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios en una unidad, la cual queda con ello cargada de una fuerte tensión contradictoria [...]» (1984: 222). También Marcos Álvarez recurre al término «contradictorio» para definir la paradoja: «1. Consiste en armonizar dos ideas aparentemente contradictorias. Aunque en una interpretación literal y aislada la unión resultaría absurda, en su contexto se valora como necesaria (*vid.* oxímoron) [...]» (1989: 102).

Fenómenos basados en relaciones de antonimia son la base de las figuras denominadas antítesis, oxímoron y paradoja. Son fenómenos de equivalencias semánticas basadas en relaciones de oposición entre términos contrarios (antítesis) y contradictorios (oxímoron y paradoja). La glosa inicial de las *Coplas* de san Juan está basada en la antigua y conocida copla: «Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero, / que muero porque no muero». Está construida sobre una oposición léxica «vivo» / «muero» y sobre dos oposiciones morfosintácticas: «vivo» / «sin vivir» y «muero» / «no muero».

Como afirma Gutiérrez Ordóñez, «La antonimia es un caso particular de oposición semántica», ya que «los antónimos mantienen relación de cohiponimia (con independencia de que se halle lexicalizado su archilexema o hiperónimo)» (1996: 131). Para este autor toda antonimia debe cumplir varias condiciones: a) ser una oposición binaria; b) los términos han de ser puntos extremos de un mismo eje opositivo; c) el antónimo es la negación del significado de su término positivo; d) la antonimia es una relación lingüística entre dos significados lingüísticos. La negación no siempre puede hacerse por medios léxicos: «ser» / *-, «vivir» / «morir», pero sí siempre por medios morfosintácticos «ser» / «no ser», «vivir» / «no vivir». En la copla glosada se recurre a medios sintácticos como la preposición «sin» (‘sin vivir’) y el adverbio «no» (‘no muero’).

Para la lógica clásica los contradictorios, basados en una relación privativa como «vivir» / «morir», consisten en: ‘Si A es verdadero, O es falso y viceversa, Si A es falso, O es verdadero’. En la clasificación de Lyons (1971: 431), basada en el concepto de implicación, «vivir» / «morir» corresponde al tipo de «complementariedad», donde los términos cumplen la condición de: ‘la negación de A implica B y la negación de B implica A’. Aunque la clasificación: «contradictorio» / «contrario» tiene raigambre lógica, hay una diferencia importante entre ellos, ya que mientras que los contradictorios («vivir» / «morir») no admiten gradación, los contrarios («alto» / «bajo»), sí.

El cuadrado lógico clásico —basado en los dos parámetros de afirmación / negación y universal / particular— presenta dos contrarios (*omnis homo iustus est* / *nullus homo iustus est*), con dos subcontrarios (*aliquis homo iustus est* respecto de *omnis homo iustus est* y *aliquis homo iustus non est* respecto de *nullus homo iustus est*) y dos contradictorios (*aliquis homo iustus non est* respecto de *omnis homo iustus est* y *aliquis homo iustus est* respecto de *nullus homo iustus est*). La lectura de los contradictorios, donde se incluye también «vivir» / «no vivir» o «morir», sigue el siguiente esquema (Pottier, 1992: 46): afirmación *versus*

negación y universal *versus* particular (*omnis homo iustus est / aliquis homo iustus non est*) y negación *versus* afirmación y universal *versus* particular (*nullus homo iustus est / aliquis homo iustus est*), o *mutatis mutandis*, ‘todo hombre está vivo / algún hombre no está vivo’ o ‘ningún hombre está vivo / algún hombre está vivo’.

El grado más elevado de complejidad estructural en las realizaciones discursivas de las relaciones antitéticas, está representado, en la escala propuesta por Jiménez Patón, por la «“oposición entre oraciones”, o, dicho en los términos del autor, “cuando la sentencia se opone o contradice a la sentencia” (117) (Lausberg, §§794-796)», como señala Mayoral (1994: 269). A este nivel superior de complejidad pertenece la copla inicial glosada por san Juan.

Un grupo de las figuras nacidas del asunto o *res* giran en torno a la significación. Las figuras semánticas afectan a la significación, por lo que se hallan cerca de las figuras de dicción (*figurae elocutionis*), dado que contenido significativo (*res*) y forma elocutiva (*verbum*) se encuentran referidos uno a otra. La contraposición de oraciones de contenido opuesto adopta dos variantes: a) sin correspondencia léxica de la oposición; y b) con correspondencia léxica de la oposición. En las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, san Juan de la Cruz ofrece el segundo tipo de *antitheton*, el b), que es el más perfecto, por darse la contraposición de oraciones de contenido opuesto con correspondencia léxica de la oposición.

4. CONCLUSIONES

El artículo analiza uno de los poemas menores de san Juan de la Cruz: las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, en verso octosílabo, característico de la poesía tradicional española. Aunque san Juan no vivía para el arte, se valía hábilmente de él, ya que utilizó de forma creativa procedimientos discursivos retóricos propios de la época y del género. En concreto, las figuras semánticas denominadas *antitheton*, parodoja, oxímoron; y las figuras afectivas conocidas como exclamación, apóstrofe, pregunta retórica. Estos dos tipos de figuras —semánticas y afectivas— permiten vincular *res* con *verbum* y mover los sentimientos del receptor.

La comparación entre el original español y la traducción al portugués evidencia la capacidad de san Juan de glosar con acierto la copla inicial a lo largo de las ocho estrofas del poema, así como una mayor intensión de los conceptos y un nivel más elevado de emoción en el original español, a diferencia de la versión portuguesa que propende a despoetizar el texto con inferencias que aportan lógica al discurso poético. El tropo que ancla el sentido lógico es la metonimia del tipo causa-efecto⁸. Si el texto sanjuanista potencia la causa, la versión traducida al portugués opta por el efecto.

⁸ Según Lausberg: «Las relaciones reales entre la palabra empleada metonímicamente y la significación mentada [...] son de especie cualitativa (causa, efecto, esfera, símbolo)» (1984: 71). El único símbolo empleado en las *Coplas* es el del pez y el agua.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALONSO, Dámaso (1971). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- BARUZI, Jean (1942). «Introducción al estudio del lenguaje místico». *Boletín de la Academia de Letras*, 10, pp. 7-30.
- BOUSOÑO, Carlos (1976). «San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo». En *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, pp. 361-387.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES <<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59393&Lng=0>> [Consulta: 08/07/2021].
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1970). «Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 46, pp. 371-408 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-biblioteca-de-menendez-pelayo--16/html/036d1c30-82b2-11df-acc7-002185ce6064_330.html> [Consulta: 05/07/2021].
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1978). *El arte literario de Santa Teresa*. Barcelona: Ariel.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (1996). *Introducción a la semántica funcional*. Madrid: Síntesis.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y M.^a del Carmen GARCÍA TEJERA (1994). *Historia breve de la retórica*. Madrid: Síntesis.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé (1987). *Elocuencia española en arte* [1604]. Introducción, notas e índice de términos de Gianna Carla Marras. Madrid: El Crotalón.
- JOÃO DA CRUZ, são / JUAN DE LA CRUZ, san (1991). *Poesías completas / Poesías completas*. Edição bilingüe. Tradução de Maria Salete Bento Cicaroni. Prefácio e edição espanhola de Felipe B. Pedraza Jiménez. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España.
- JUAN DE LA CRUZ, san (2008). *Poesías*. María Jesús Mancho Duque (ed.). Madrid: Centro Virtual Cervantes <<https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/default.htm>> [Consulta: 07/07/2021].
- LAPESA, Rafael (1977). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- LAUSBERG, Heinrich (1984). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ BARALT, Luce (1992). «La estética del delirio en San Juan de la Cruz: sentido y génesis». En *San Juan de la Cruz. Pensamiento y poesía*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, pp. 45-54.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa (1994). *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LYONS, John (1971). *Introducción en la lingüística teórica*. Barcelona: Teide.
- MARCOS ÁLVAREZ, Fernando (1989). *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- MAYORAL, José Antonio (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- PACHO, Eulogio (1969). *San Juan de la Cruz y sus escritos*. Madrid: Cristiandad.
- PACHO, Eulogio (2010). *San Juan de la Cruz. Obras completas*. Burgos: Editorial Monte Carmelo.

- PENAS IBÁÑEZ, M.^a Azucena (1999). «Semántica cognitiva y análisis del discurso en la prosa de Santa Teresa». *Revista de Investigación Lingüística*, 1: 2, pp. 59-83.
- PENAS IBÁÑEZ, M.^a Azucena (2009). «El recorrido semántico del eje onímico en la traducción inter e intralingüística». En M.^a Azucena Penas y Raquel Martín (eds.), *Traducción e Interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*. Rabat: Universidad Mohamed V de Rabat / Universidad de Bergen / Editorial CantArabia, pp. 25-53.
- PENAS IBÁÑEZ, M.^a Azucena y Silvia ABAD SERNA (2011). «Aproximación histórica a la reformulación lingüística de la paráfrasis como un caso de sinonimia sintagmática». *Energeia*, 3, pp. 30-74.
- PENAS IBÁÑEZ, M.^a Azucena (2015). «La traducción intralingüística». En *La traducción. Nuevos planteamientos teórico-metodológicos*. Madrid: Síntesis, pp. 75-103.
- POTTIER, Bernard (1992). *Semántica general*. Madrid: Gredos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española* <<https://dle.rae.es/diccionario>>.
- Retórica a Herenio* (1997). Salvador Núñez (trad.). Madrid: Gredos.
- RICO VERDÚ, José (1973). *La Retórica española en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SILVESTRE MIRALLES, Alicia (2014). *La Subida del Monte Carmelo de San Juan de la Cruz y el umbral de la traducción*. Ángel Marcos de Dios y Javier San José Lera (dirs). [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca <https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/127881/DFM_SilvestreMirallesA_MonteCarmeloTraduccion.pdf;jsessionid=9339A3F1B037CDD3382C11DFA7E711A2?sequence=1> [Consulta: 13/07/2021].
- TERESA DE JESÚS, santa (1964). *Obras de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Editorial Apostolado de la Prensa.

Recibido: 16/07/2021

Aceptado: 13/08/2021



DISCURSO POÉTICO Y LENGUAJE EMOCIONAL EN SAN JUAN DE LA CRUZ.

DIFERENCIAS LÉXICAS Y SEMÁNTICAS EN LA EDICIÓN BILINGÜE ESPAÑOL-PORTUGUÉS DE LAS
COPLAS DEL ALMA QUE PENA POR VER A DIOS. DEL MISMO AUTOR

RESUMEN: El presente artículo analiza las diferencias léxicas y el componente emocional de la edición bilingüe español-portugués de las *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor* de san Juan de la Cruz, así como algunas cuestiones semánticas de la figura retórica de la paradoja dentro de un contexto mayor de antítesis y oxímoron. Por lo que respecta a los tropos, el discurso poético está fundamentado en la metonimia del tipo causa-efecto.

PALABRAS CLAVE: San Juan de la Cruz, léxico, emoción, paráfrasis, paradoja, metonimia.

POETIC DISCOURSE AND EMOTIONAL LANGUAGE IN SAN JUAN DE LA CRUZ.

LEXICAL AND SEMANTIC DIFFERENCES IN THE SPANISH-PORTUGUESE BILINGUAL EDITION OF THE
COPLAS DEL ALMA QUE PENA POR VER A DIOS. DEL MISMO AUTOR

ABSTRACT: This article analyzes the lexical differences and the emotional component of the bilingual Spanish-Portuguese edition of the *Coplas del alma que pena por ver a Dios. Del mismo autor*, by San Juan de la Cruz, as well as some semantic questions of the rhetorical figure of the paradox within a larger context of antithesis and oxymoron. As far as tropes are concerned, poetic discourse is based on cause-and-effect metonymy.

KEYWORDS: San Juan de la Cruz, lexicon, emotion, paraphrase, paradox, metonymy.