

EDAD DE ORO

XI

HOMENAJE A JOSÉ MANUEL
BLECUA



Este volumen se publica con subvención de la DGICYT
(Ministerio de Educación y Ciencia)

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO. Volumen XI
I.S.B.N.: 84-7477-094-7
Depósito Legal: M-40059-1979
Fotocomposición: CADSA, S.A.
Imprime: S.S.A.G., S.A.
Lenguas, 14. Edif. Lunes, 3.ª planta
Villaverde Alto - 28021 Madrid



Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid

La XI edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 11 y 16 de marzo de 1991 en el salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, en la sede de la U.I.M.P., en Cuenca, y en la iglesia de San Miguel, de la misma ciudad, sobre *San Juan de la Cruz y su poesía* y *Fray Luis de León y su poesía*. El seminario se constituyó, asimismo, en un homenaje a don José Manuel Blecuá, y se desarrolló de acuerdo con el siguiente programa:

SAN JUAN DE LA CRUZ Y SU POESÍA

PROGRAMA

I. SESIÓN DE APERTURA

(Lunes 11 a las 10.00)

Pablo JAURALDE POU (UAM)

Antonio GAGO RODÓ (UAM)

Marc VITSE (Universidad de Toulouse)

Ángel GABILONDO (UAM)

(Lunes 11 a las 10.30)

Recitación de "El Cántico Espiritual" y otros poemas

Concha VILLARRUBIO

Juan CRUZ

(Lunes 11 a las 11.00)

Publicaciones de "Edad de Oro"

Presentación de *Edad de Oro X*

Teodosio FERNÁNDEZ (UAM)

Presentación de *Manuscrt. Cao*

Carmen VALCÁRCEL (UAM)
Presentación de *El Bandolero*
Agustín REDONDO (Universidad de la Sorbona)

II. SESIÓN I

(Lunes 11 a las 12.30)
Juan ALCINA ROVIRA (Universidad de Barcelona)
Pablo JAURALDE POU (UAM)

III. SESIÓN II

(Lunes 11 a las 16.30)
Dominique de COURCELLES (Universidad de París)
Terence O'REILLY

IV. SESIÓN III

(Martes 12 a las 9.30)
Cristóbal CUEVAS GARCÍA (Universidad de Málaga)
Daniel DEVOTO (C.N.R.S.)
María Jesús MANCHO DUQUE (Universidad de Salamanca)

V. SESIÓN IV

(Martes 12 a las 12.30)
José C. NIETO (Juniata College)
Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla)

VI. SESIÓN V

(Miércoles 13 a las 9.30)
Lourdes GARCÍA MACHO (Universidad de Salamanca)
Juan MONTERO DELGADO (Universidad de Córdoba)
Ángel GABILONDO (UAM)

FRAY LUIS DE LEÓN Y SU POESÍA

PROGRAMA

I. SESIÓN DE APERTURA

(Jueves 14 a las 13.00)

Inauguración del monumento con quense a Fray Luis de León

Inauguración de la exposición sobre Fray Luis de León

Bienvenida a los congresistas

II. SESIÓN I

(Jueves 14 a las 16.00)

José RODRÍGUEZ DÍEZ (R.C.U. de El Escorial)

Javier SANJOSÉ LERA (Universidad de Salamanca)

III. SESIÓN II

(Jueves 14 a las 18.00)

Lía SCHWARTZ (Dartmouth College)

Carmen GALLARDO (UAM)

IV. SESIÓN III

(Viernes 15 a las 10.30)

Ángel CILVETI LEKUNBERRI (University of North Carolina)

Pedro RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba)

Colin P. THOMPSON (Universidad de Oxford)

V. SESIÓN IV

(Viernes 15 a las 12.30)

Coloquio sobre *El proceso inquisitorial de Fray Luis de León*

Virgilio PINTO (UAM)

Alberto BLECUA (Universidad Autónoma de Barcelona)

Colin P. THOMPSON (Universidad de Oxford)

Antonio REY HAZAS (UAM)

VI. SESIÓN DE CLAUSURA

(Sábado 16 a las 11.30)

Pablo JAURALDE POU (UAM)

Mercedes SÁNCHEZ SÁNCHEZ (UAM)

Miguel MARAÑÓN RIPOLL (UAM)

José Manuel BLECUA

COMISIÓN ORGANIZADORA: Antonia Castaño Torrero, Manuel Cebollo Acosta, Mercedes Cervera Martín-Artajo, Antonio Gago Rodó, María Cruz García-Madrid Sáez, Nuria López García, Pilar Gómez de las Heras Gutiérrez, Enrique López Díaz, Miguel Marañón Ripoll, Carlos Molina García, Alberto Morón Pastor, Raquel Pinilla Gómez, Paloma Rodríguez Monreal, Cristina de la Torre López.

DIRECCIÓN: Pablo Jauralde Pou y Domingo Ynduráin Muñoz.

JOSÉ MANUEL BLECUA

Palabras para un homenaje. 9

ÁNGEL CILVETI LEKUNBERRI

Contexto literario y originalidad de la "Oda a Felipe Ruiz", de Fray Luis de León. 15

CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA

Aspectos retóricos de la poesía de San Juan de la Cruz. 29

DANIEL DEVOTO

La rima: vaguedad de vaguedades, y todo variedad. (Reflexiones no ortodoxas sobre las consonancias imperfectas de San Juan de la Cruz y las rimas pobres de Fray Luis de León). 43

ÁNGEL GABILONDO PUJOL

La mística como lenguaje de la carne. 59

CARMEN GALLARDO

Las resonancias de Horacio en Fray Luis de León. 73

PABLO JAURALDE POU

La condición histórica del "Cántico Espiritual". 87

BEGOÑA LÓPEZ BUENO

La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI. 99

JUAN MONTERO

De la "Diana" de Montemayor al "Cántico Espiritual": especulaciones en la fuente. 113

JOSÉ C. NIETO SANJUÁN

El proceso poético de la "Llama de amor viva". 123

JOSÉ RODRÍGUEZ DÍEZ

Historia de la Orden de San Agustín en la época de Fray Luis de León. 133

PEDRO RUIZ PÉREZ

Sobre los sonetos de Fray Luis. 149

JAVIER SANJOSÉ LERA

Sobre el códice salmantino de la "Exposición del Libro de Job", de Fray Luis de León: problemas textuales y resultados estilísticos. 161

LÍA SCHWARTZ

Fray Luis de León y las traducciones de los clásicos: la elegía II.iii de Tibulo. 175

COLIN P. THOMPSON

La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. 187

CRÓNICA

CLARA GIMÉNEZ

Comedias de magia y santos en la literatura española. 195

JOSÉ MONTERO REGUERA

El cervantismo del curso 1990-1991. 199

J. M. R.

Madrid y su literatura en la Edad de Oro. 207

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ

San Juan de la Cruz y Fray Luis de León en su centenario. 211

RESEÑAS

De JUAN ANTONIO MARTÍNEZ COMECHE a JUAN MANUEL ROZAS, *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990. 219

De MARÍA ANTONIA ORTIZ BALLESTEROS a RAFAEL LAZCANO GONZÁLEZ, *Fray Luis de León. Bibliografía*. Madrid: Editorial de la Revista Agustiniiana, 1991 y a VV. AA., *Homenaje a Fray Luis de León —1527-1591—. IV Centenario de su muerte*. *Revista Agustiniiana*, 97 (1991). 225

De PEDRO ROJO ALIQUÉ a VV. AA., *Manuscr. Cao*. Vol. IV. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1991. 233

De CARMEN VALCÁRCEL a FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *El problema morisco (desde otras laderas)*. Madrid: Alquibla, 1991. 239

PALABRAS PARA UN HOMENAJE*

Queridos amigos:

Creo que ustedes entenderán perfectamente mi emoción en este acto y mi perturbación por este honor tan inmerecido y para mí impensable, porque hacía falta mucha imaginación y muchísima vanidad para pensar en un homenaje al lado de Fray Luis de León. Casi estoy por decir que me era metafísicamente impensable, porque mis sueños por la fama nunca llegaron a tanto y siempre fueron bastante humildes.

Yo no creo tener méritos para semejante honor, y ustedes premian con exceso “una esperanza de ser”, como decía el poeta aragonés Pedro Manuel de Urrea, no un “es” o un “sido”. Además, premian con excesiva generosidad unas actividades felicitarias, no trabajosas y muy afortunadas, pero también modestas y un poco pacientes. A no ser que hayan querido premiar 56 años de dedicación con todo fervor a la enseñanza y sus problemas, muy vividos, y a las tareas de investigación. Y en las dos, como acabo de decir, fui hombre muy afortunado.

Yo tuve la suerte, y el honor, de ser Catedrático de Instituto en 1935 junto con Guillermo Díaz Plaja, Antonio Rodríguez Moñino y Filgueira Valverde, que llegaron, los dos primeros, a ser académicos de la Real Academia de la Lengua, y el tercero lo es de la Academia de la Historia. También salió entonces Carmen Castro, que casó con Zubiri, y Alejandro Gaos, poeta, hermano de José y de Vicente. Y fui muy afortunado en la enseñanza, porque siempre tuve alumnos muy inteligentes y cordiales, y ningún problema. Yo creo ser el único Catedrático que ha podido dedicar tres libros a tres alumnos del mismo curso de Bachillerato de hace ya cincuenta años. Y aquí, con esta edición de la poesía de Fray Luis tienen el último ejemplo, puesto que está dedicada a Fernando Lázaro, como mi edición del *Cancionero*, de Pedro Marcuello, lo está a Manuel Alvar, y mi *Poesía aragonesa del Barroco* a Félix Monge.

* N.E.: Palabras pronunciadas por D. José Manuel Bleuca en el acto de clausura de *Edad de Oro XI*.

Y también tuve suerte y he sido feliz investigando. Desde que era estudiante, yo quería investigar, pero el primer problema con el que se tropezaba en aquellos años, ahora no tanto, era el de la escasez o avaricia de los fondos bibliográficos de nuestras bibliotecas locales. Yo no podía hacer lo que leía en ciertas revistas de investigación con trabajos llenos de citas peregrinas, extraídas de libros extranjeros y raros, o de artículos aún más peregrinos, y por eso me orienté hacia las tareas de editar textos importantes con más pulcritud y rigor que las ediciones más o menos corrientes, y por esta razón comencé por publicar en 1937, en la revista de la Universidad de Zaragoza, el *Libro infinido*, de don Juan Manuel, edición que rehice más tarde a petición de Manuel Alvar para su colección de Granada. Porque yo quería doctorarme con una edición rigurosa de todas las obras de don Juan Manuel, pero a cierto catedrático de Madrid, donde entonces nos doctorábamos, no le pareció tema adecuado y decidí hacerla sobre el *Cancionero de 1628*, de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, que ya había visto; hablé con Dámaso Alonso y le pareció un buen proyecto. Pero en ese Cancionero se encontraba una copia del *Heráclito Cristiano*, de Quevedo, donde figura algún soneto tan famoso como el de “Miré los muros de la patria mía”, con variantes extraordinarias, y esto me llevó al proyecto de editar con rigor toda la obra poética de don Francisco, teniendo en cuenta todos los manuscritos que pudiera encontrar y las ediciones; pero no sabía donde me metía y los problemas que saldrían al paso; baste decir que la tarea me empleó más de treinta años, y que de lo único que presumí en la presentación de esa edición fue la de haber quitado la *n* de *dejarán* del bellísimo soneto que comienza “Cerrar podrá mis ojos la postrera / hora que me llevare el blanco día”, porque los tercetos, que todos ustedes saben de memoria, decían en todas las ediciones:

alma que a todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido
su cuerpo dejarán, no su cuidado,
serán ceniza, mas tendrá sentido.
Polvo serán, mas polvo enamorado.

Y así lo han comentado todos, o casi todos, pero a mí se me hacía muy raro que el alma, las venas y las médulas dejaran el cuerpo y que el alma se convirtiese en ceniza “sentiente”, como diría Zubiri, y más aún, en “polvo enamorado”. No hacía falta ser muy erudito y muy perspicaz para llegar a la conclusión de que es sólo el alma la que deja el cuerpo.

Pero también en ese *Cancionero de 1628*, que edité sin demasiada experiencia por falta de ejemplos, se copiaban numerosos poemas de los Argensolas y con numerosas variantes, y por eso sentí la tentación —y además era un deber de arago-

nés— de preparar la edición de las *Rimas* de los dos hermanos, que también se copiaron numerosas veces. Pero, como ya digo al principio de esta edición de Fray Luis, el manuscrito 8486 de la Biblioteca Nacional de Madrid contenía también poemas de Fray Luis con variantes muy interesantes, y por eso publiqué en 1945, en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, un artículo sobre esos poemas de Fray Luis, y pensé en preparar una edición más rigurosa que la del padre Llobera, incompleta, por otra parte, puesto que no llegó a publicar el tomo de las traducciones sacras. Fui reuniendo manuscritos y variantes, pero Oreste Macrí publicó su edición de la poesía original en Florencia, y más tarde el padre Ángel Custodio Vega la suya, que llamó “edición crítica”, aunque unos años después publicó las poesías completas en “Clásicos Planeta”, en 1970, siguiendo el texto del ms. de Jovellanos, que para él era el texto definitivo, a pesar de las observaciones que le había hecho Oreste Macrí. Fue entonces cuando decidí volver a mi proyectada edición. Y creo que la edición ha salido muy decorosa, y más por el esfuerzo de la editorial, cuyos compositores y correctores son excelentes y tuvieron que trabajar con un original copiado a mano para todo el aparato crítico. Pero, ¡ay!, el poeta Pere Gimferrer me ha encontrado dos erratas, y yo otras dos, porque la errata goza de una vida independiente, como todos sabemos. Aparte de que el padre carmelita Ismael Bengoechea me ha escrito desde Cádiz diciéndome que el poema “Gózase el alma mía”, que el padre Merino editó según un ms. del convento de Zaragoza, y que yo no pude localizar, él lo encontró en un ms. de Córdoba. Pero ya lo había rechazado tajantemente Menéndez Pelayo, porque es muy mediocre.

Pero una vez acabada la edición de la poesía siguió intrigándome la versión del *Cantar de cantares en octava rima*, que junto con otra copia figuraba en un manuscrito de los comentarios en prosa del *Cantar*, que llegó a manos del padre Merino de un modo “providencial y misterioso”, que fue el que publicó en 1806 en el tomo V de las *Obras* de Fray Luis. El padre Vega dice textualmente: “Este modo misterioso es el siguiente: Cuando ocurrió el incendio de las casas Inquisitoriales de Valladolid, aprovechándose de la confusión, falta de vigilancia y largo espacio de tiempo que duró dicho incendio, el agustino P. J. del Corral, profesor de la Universidad de Valladolid, penetró furtivamente en el Archivo de la Inquisición, y logró sustraer el Proceso original de Fray Luis de León, el ejemplar autógrafo de los Cantares en latín, y esta exposición castellana, en prosa y verso. A la Inquisición sólo le preocupó el proceso, que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, ignorando los demás papeles que había sustraído el padre del Corral. Negóse éste a devolverlo; pero la intervención del Rey hizo que entregase el manuscrito, no sin antes copiar de él cuanto le pareció interesante, entregando dicha copia al citado padre Merino. Gracias, pues, a la Inquisición y a las buenas mañas del P. del Corral poseemos hoy esta versión poética de Fray Luis, así como el códice más correcto de la exposición en prosa”. El padre Vega

no dice de dónde procede esa noticia, que yo creo, como digo en mi edición, que debe de ser de tradición oral de la orden.

Porque también da la casualidad de que el incendio de la Inquisición de Valladolid se produjo en 1809 y, por lo tanto, el padre Corral debió de sustraer el proceso y el ms. del *Cantar* antes de 1806, en que lo publica el padre Merino. Además, era casi imposible que en la Inquisición de Valladolid hubiese un manuscrito con dos copias en verso sin que los inquisidores ni los enemigos de Fray Luis le dijese nada, cuanto tanto le marearon por tener la *Paráfrasis* de Arias Montano. El padre Vega, aunque parezca extraño, no leyó el proceso, donde Fray Luis dice que no ha escrito el *Cantar* en "coplas". Que el padre Vega, tan poco riguroso, no leyó el proceso se demuestra con exactitud casi matemática, puesto que publicó un artículo titulado "Un autógrafo del 'Cantar de cantares', de Fray Luis de León olvidado" (*Ciudad de Dios*, CLXXI, pp. 166-177), olvidando que ya había sido publicado en la CODIN, lo que ya había indicado Jorge Guillén en su edición de 1936. Además, al padre Vega sólo se le ocurrió la peregrina idea de poner frente a frente dos fragmentos del *Cantar*, pero no del autógrafo, sino de la primera edición de Salamanca, de 1798, y de la del padre Merino.

Y ese autógrafo, que contiene el prólogo y parte del capítulo I.º, me llenó de curiosidad y se me ocurrió cotejarlo con otros textos, las dos primeras ediciones y cuatro manuscritos, con el resultado de arrancar cientos de variantes, cuyas concordancias y divergencias me traen de cabeza. Casi he llegado a la conclusión de que los copistas agustinos lo recrearon y lo divulgaron. Que lo divulgaron mucho lo prueba, no sólo el que los inquisidores del Perú lo buscasen en un convento de agustinos de Cuzco, sino cierta carta que no figura en el proceso y se conserva en el Archivo Histórico Nacional, en la que los inquisidores de Granada, los licenciados Diego González y Andrés de Álava, el 17 de mayo de 1572, comunican al Inquisidor General lo siguiente: "Aquí hemos entendido que quando se hizo en Salamanca la prisión de Fray Luis de León, fraile agustino, se mandaron recoger ciertos papeles suyos que auia hecho en romance sobre los Cantares: los quales andan en muchas manos en esta ciudad, auidos de poder de los frailes agustinos que aquí residen. Procuramos recoger unos, sobre los quales testificó el padre presentado Frai Vicente Hernández, dominico (...), y mandará V.S. auisarnos si recogeremos estos papeles sobre los Cantares por edicto público por estar tan derramados, o si se procurarán auer particularmente con secreto." (Publicada por Kenneth Garrad en el *Bulletin Hispanique*, LVI, 1954, p. 304.) El testimonio no puede ser más explícito, puesto que se dice claramente que esos papales "andan en muchas manos de esta ciudad", y si por Granada abundaban tanto las copias es de suponer que pasaría lo mismo en Salamanca, Sevilla o Zaragoza, y que en más de un caso algún agustino corrigiese el texto, añadiendo y suprimiendo lo que quisiese. Porque de otro modo no se explican las numerosas variantes que arrojan las dos primeras ediciones, más cuatro manus-

critos, uno de ellos con la edición que preparó en el siglo XVIII el padre Fray Diego González, que a su vez vio otros manuscritos, pero no la parte autógrafa, como le ocurrió al padre Merino.

Les pido mil perdones por esta pequeña excursión a una parcela de la actividad literaria de Fray Luis, que tantos disgustos le dio, porque al fin y al cabo se trata de un Congreso en torno a su obra, aparte de la presentación del libro y de este homenaje tan inmerecido por el que vuelvo a darles las gracias, y no sin cierta emoción.

JOSÉ MANUEL BLECUA

CONTEXTO LITERARIO Y ORIGINALIDAD DE LA 'ODA A FELIPE RUIZ' DE FRAY LUIS DE LEÓN

Mi comunicación querría contribuir a la lectura semántica de la *Oda a Felipe Ruiz*, a esclarecer el significado del texto dentro del contexto apropiado. Tomo como punto de partida principal los trabajos de Dámaso Alonso, Rafael Lapesa y Oreste Macrí sobre las odas de Fray Luis de León; trabajos que, a su vez, tienen presentes los llevados a cabo por otros investigadores e influyen en estudios posteriores. En una época tan saturada de estudios literarios como la nuestra conviene señalar las aportaciones que marcan un progreso real en la apreciación de la poesía de Fray Luis.

Dice Rafael Lapesa¹ que el tema de la oda a Felipe Ruiz, *¿Cuándo será que pueda?*, que en el comentario latino al salmo XXVI y en los capítulos treinta y ocho y treinta y nueve de la *Exposición del libro de Job* es “exposición objetiva, se hace arrebató personal en la oda”, “dolorida interrogación” en que estalla un “deseo condensado en el alma durante largos años, y avivado ahora por la coacción de las circunstancias” de la prisión:

¿Cuándo será que pueda,
libre de esta prisión, volar al cielo, vv. 1-2, p. 1442².

La prisión a que aluden estos versos, afirma Dámaso Alonso³, son la cárcel del mundo y la cárcel del cuerpo, que mantienen al alma alejada de la contemplación del cielo, y quizá también la cárcel de cal y canto que rodea a Fray Luis.

¹ *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, p. 183.

² Si no se indica otra cosa, las citas de las obras de Fray Luis las hacemos por *Fray Luis de León. Obras completas Castellanas*, 3.ª ed., de Félix García, B.A.C., Madrid, 1959.

³ *Vida y poesía en Fray Luis de León*, en *Dámaso Alonso. Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1973, II, p. 840. Vide también sobre el mismo punto Ricardo Senabre, *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1978, pp. 59-61.

Esta opinión tiene el apoyo de la oración que va al final de la *In Psalmum vigesimumsextum Explanatio*. Rafael Lapesa destaca el elemento intelectual que interviene en la contemplación beatífica que la oda canta, aduciendo un texto del comentario de Fray Luis al aludido salmo veintiséis y llamando la atención sobre los versos de las *Geórgicas*, II, vv. 478-482, de Virgilio, referentes a fenómenos de la naturaleza —terremoto, ímpetu del océano y mareas—, que el comentario al salmo incorpora. Pero este texto, que explica la relación entre conocimiento y felicidad de los bienaventurados, no cataloga —con la excepción de los ejemplos tomados de los versos virgilianos— las cuestiones sobre la naturaleza que se resolverán en el cielo. La oda, por el contrario, “se extiende mucho más en la enumeración de misterios cósmicos, según el orden de los cuatro elementos”, a la huella del *Libro de Job* —cimientos que Dios ha echado a la tierra, barreras que ha puesto al mar, origen de los meteoros— y del referido texto de las *Geórgicas* sobre los accidentes de la tierra y del mar. Ahora bien, la intención de las *Geórgicas* y del *Libro de Job*, por un lado, y la de la oda de Fray Luis, por otro, son diferentes, dice Lapesa. El poema de Virgilio busca la fama del descubridor de los misterios de la naturaleza, o el goce espontáneo de ésta, y la intención del *Libro de Job* es marcar el abismo que separa a Dios del hombre abrumado con preguntas que éste no puede contestar. En la oda luisiana, en cambio, el abismo ha sido salvado por la Redención y los secretos cósmicos le serán revelados al hombre en la futura gloria del cielo cuando participe del conocimiento de Dios. Entre tanto, la enumeración de fenómenos naturales sigue el “bello desorden” de la digresión horaciana para trazar un cuadro de la majestad de Dios:

Y entre las nubes mueve
su carro Dios, ligero y reluciente;
horrible son conmueve,
relumbra fuego ardiente,
treme la tierra, humíllase la gente. rv. 41-45, p. 1443.

respondiendo a una “exigencia interior”, que en la *Exposición del libro de Job* incluye la traducción del salmo XVII sobre el mismo tema⁴, y la oda se desarrolla en el mundo de la *Noche serena*, donde se contemplan las esferas concebidas en la

⁴ En tocando Él la tierra, estremecieron
los fundamentos de ella, y conmovidos
de su lugar eterno y firme fueron. P. 936.

La versión de la *Vulgata*: “Commota est et contremuit terra: fundamenta montium conturbata sunt, et commota sunt, quoniam iratus est eis”, v.8. En la oda hay también “reminiscencias” del salmo CIII y de las *Geórgicas*, I, vv. 318-331:

versión medieval de la cosmología aristotélica, con algunos ecos del *Libro de Job* bíblico, visto a través de la *Exposición del libro de Job* luisiana, especialmente a través del comentario a los versos treinta y dos y treinta y tres del *Libro de Job* (p. 1243), y también con recuerdos de las *Geórgicas*⁵. La oda termina con la ascensión al Empíreo, la morada de Dios,

Veré sin movimiento
en la más alta esfera las moradas
de espíritus dichosos habitadas, vv. 66-70.

“omnia ventorum concurrere proelia vidi,
...ita turbine nigro
ferret hiems culmumque leven stipulasque volantes,
saepe etiam immensum coelo venit agmen aquarum
et foedum glomerant tempestatem imbribus atris
collectae ex alto nubes; ruit arduus aether.”

La poetización de este tema, más próxima al salmo XVII, se encuentra en los tercetos del capítulo treinta y ocho de la *Exposición del libro de Job*:

Y luego de la tierra el elemento
airado estremeció; turbó el sosiego
eterno de los montes su cimiento.
Lanzó por las narices humo, y fuego
por la boca lanzó: turbóse el día,
la llama entre las nubes corrió, luego.
Los cielos doblegando descendía,
... y su ligero
caballo por los aires discurría.

En querubín sentado, ardiente y fiero
en las alas del viento que bramaba.
volando por la tierra y mar velero.

Y de las tinieblas todo se cercaba,
metido como en tienda en agua oscura,
de nubes celestiales que espesaba.

Y como dio señal con su luz pura,
las nubes arrancando acometieron
con rayo abrasador, con piedra dura.

Tronó, rasgando el cielo, estremecieron
los montes, y llamados del tronido,
más rayos y más piedras descendieron. P. 1240.

⁵ «Arctos Oceani metuentes acquare tingui, I, v. 245. «quid tantum Oceano properent se tinguere soles hibernis, vel quae tardis mora noctibus obstet», II, vv. 481-482. En los versos 11-15 de la oda luisiana puede verse una lejana referencia al siguiente texto de Cicerón: “est enim admirabilis quaedam continuo seriesque rerum, ut alia ex alia nexa et omnes inter se aptae conligantaeque videantur”, *De natura deorum*, I, 9. Algo semejante cabe decir sobre los versos 16-20 de la oda y el texto horaciano: “quae

Pues bien, esta oda que asimila los clásicos, y la biblia para cantar la “gradual elevación hacia Dios”, no alcanza “una contemplación superior a las actividades racionales”. Fray Luis “era demasiado intelectual para ser místico”. Por eso, “no pudo su alma abismarse en el Amado y descubrir en Él, como San Juan de la Cruz, un universo nuevo”, concluye Lapesa⁸. O bien, son a la vez las ataduras corporales e intelectivas las que le impiden el vuelo místico. La poesía de Fray Luis pugna constantemente por librarse de ellas “y alcanzar un grado de espiritualidad sólo conocido por teorías ajenas y no por experiencias propias”⁹.

En esta lectura de la oda a Felipe Ruiz, tan meritosa desde el punto de vista de su relación con la tradición clásica y bíblica, hay, creo yo, un excesivo acercamiento entre poesía y vida de Fray Luis. Responsable de ello es, sin duda, el condicionamiento de la poesía luisiana por la vida, en ocasiones tal vez poco acorde con el ideal místico, del autor y su propia confesión, en la exposición latina del *Cantar*, cuando explica el sentido místico del texto, de su falta de experiencia mística personal¹⁰. En esta lectura hay también falta de atención a un importante contexto literario de la oda. En mi opinión ésta admite una nueva indagación con respecto a la incorporación de los clásicos y, sobre todo, con respecto a la clase de contemplación en ella representada atendiendo al contexto literario. En este respecto, Oreste Macrí llama a la oda mística por el “puro contenido de conocimiento y contemplación”¹¹.

En cuanto a la presencia de los clásicos, yo diría que la oda no los incorpora simplemente, sino que los recrea, y por lo que hace a la contemplación, pienso que la posible falta de experiencia mística de Fray Luis y su estilo de vida apasionada toleran que el texto de la oda exprese una contemplación superior a las actividades racionales, aun cuando esa contemplación no sea de primera mano, como suponemos que era la expresada, por ejemplo, en el *Cántico* y en la *Llama*, de San Juan de la Cruz. En este respecto opino lo siguiente: la contemplación aludida en la oda a Felipe Ruiz no excluye la contemplación en sentido estricto, es decir, como fenómeno de oración sostenido por la gracia y los dones del Espíritu Santo, como fenómeno místico. En el conjunto de su obra, Fray Luis presenta el fenómeno místico de la contemplación empleando una exposición similar a la de San Juan de la Cruz, a saber, la exégesis bíblica y teológica, si bien, con menor extensión y detalle, especialmente en lo relativo al amplio simbolismo de la “Noche”. La diferencia

mare compescant causae, quid temperet annum, /stellae sponte sua iussaene vaguentur et errent, /quid premat obscurum lunae, quid proferat orbem, /quid velit et possit rerum concordia discors”, *Epist.* I, XII, 16-19.

⁸ *Op. cit.*, p. 189. Vide Alain Guy, *Le pensée de Fray Luis de León*, París, 1943, pp. 562 y ss.; Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 838-44, y Oreste Macrí, *La poesía de Fray Luis de León*, Anaya, Salamanca, pp. 45, 88-94, las tres obras citadas por Rafael Lapesa.

⁹ R. Senabre, *op. cit.*, pp. 59 y 71.

¹⁰ D. Alonso, *op. cit.*, p. 840.

¹¹ *La poesía de Fray Luis de León*, Anaya, Salamanca, 1970, pp. 85 y 88.

principal entre los dos autores consiste en que, si hemos de aceptar su palabra, el discurso de San Juan de la Cruz sobre contemplación está basado en experiencia propia y ajena¹⁰, mientras que el de Fray Luis sobre la misma materia se apoya posiblemente sólo en experiencias de segunda mano. Por esto, lo que encontramos en Fray Luis es, sobre todo, el qué y el porqué bíblico y teológico de la contemplación, mientras que San Juan de la Cruz nos da, además, el cómo de la experiencia contemplativa. Pero en ambos el horizonte intelectual de la contemplación es la concepción cristocéntrica del mundo, según la cual Cristo, el Verbo, que es “el propio ser y razón de todo lo que Dios hace y puede” y “recapitula todo lo no criado y lo criado, lo humano y lo divino, lo natural y lo gracioso”¹¹, penetra y crece en el alma contemplativa “hasta ayuntarse con su más íntimo ser; adonde hecho como alma de ella..., la abraza estrechísimamente”¹² y la transforma en Sí, “unido con la sustancia del alma”, haciéndola gustar “algo de su bienandanza”¹³, lo cual es culminación de la contemplación en la tierra e incoación de la bienaventuranza. Pues bien, en la oda a Felipe Ruiz se alude a una contemplación cuyo referente inmediato es la contemplación beatífica de los bienaventurados, por lo tanto, contemplación no mística, y cuyo referente mediato es la contemplación del hombre viador, contemplación mística, incoación de aquélla y que crece en el alma por crecimiento de Cristo en ella. En tanto que incoación de la contemplación beatífica, la contemplación mística es para el viador prefiguración del contenido de aquélla, y en este sentido contexto de la oda, que trata de la contemplación beatífica. Esta es una contemplación conocida por Fray Luis, en abstracto, por la teología e intuita como tema poético a la luz de la experiencia propiamente mística expuesta en su propia obra, cantada en los poemas y declarada en los comentarios de San Juan de la Cruz como “sabor y golosina” de la bienaventuranza¹⁴, y declarada también en las *Moradas* teresianas. Yo propongo la lectura de la oda a la luz del contexto de la prosa castellana y latina, y de los poemas de Fray Luis y de las obras de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa, tomadas éstas como paradigma, si no único, sí principal de la literatura mística cristiana. De este proyecto tan amplio sólo expondré las líneas esenciales.

Con respecto a la prosa de Fray Luis, el contexto místico de la oda es patente: en el cielo, cuando el alma contemple “la verdad pura, sin velo”, v. 5,

¹⁰ “Por haberse, pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística”; “Y porque lo que dijere... haga más fe, no pienso afirmar cosa de mío fiándime de experiencia que por mí haya pasado, ni de la que en otras personas espirituales haya conocido o de ellas oído, aunque de lo uno y de lo otro me pienso aprovechar”, *Cántico*, Prólogo, pp. 972-73. Citamos a San Juan de la Cruz por *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, ed. Crisógono de Jesús, B.A.C., Madrid, 1950.

¹¹ *De los nombres de Cristo, Hijo de Dios*, p. 674, y *Pimpollo*, p. 415.

¹² *De los nombres...*, *Esposo*, p. 636.

¹³ *De los nombres...*, *Hijo de Dios*, pp. 696-97.

¹⁴ *Llama de amor viva*, I, v. 5, p. 1.195. En *Llama I*, Declaración, p. 1.182, dice el santo: “Está tan cerca de la bienaventuranza que no la divide sino una leve tela.”

Allí, a mi vida junto,
 en luz resplandeciente convertido,
 veré distinto y junto,
 lo que es y lo que ha sido,
 y su principio propio y escondido, vv. 6-16.

Lo que esta estrofa canta es, justamente, la culminación de la unión mística lograda en la tierra, incoación de la vida gloriosa. Canta, en primer término, la glorificación del alma y del cuerpo, convertidos en luz, al sobrevenir la muerte: “Porque entonces (dice Fray Luis) acabará de crecer en los suyos Cristo perfectamente y del todo, cuando los resucite del polvo inmortales y gloriosos... Adonde su espíritu y vida de Él (de Cristo) se comunicará de lo alto del alma a la parte más baja de ella, y de ella se extenderá por el cuerpo... vistiéndolo enteramente de Sí... De manera que todo su vivir, su querer, su entender, su parecer y resplandecer será Cristo”¹⁵. En terminología más explícitamente teológica, esta condición gloriosa es efecto de la gracia de Cristo en el alma y en el cuerpo del beato y tiene una descripción de incomparable intensidad: “Porque de allí en adelante toda el alma y todo el cuerpo quedarán sujetos perdurablemente a la gracia, la cual, así como será señora entera del alma, asimismo hará que el alma se enseñoree de todo el cuerpo. Y con ella, infundida hasta lo más íntimo de la voluntad y razón, y embebida por todo su ser y virtud, le dará ser de Dios y transformará cuasi en Dios, así también hará que, lanzándose el alma por todo el cuerpo y actuándole perfectísimamente, le dé condiciones de espíritu y cuasi le transforme en espíritu. Y así, el alma, vestida de Dios, verá a Dios y tratará con Él conforme al estilo del cielo; y el cuerpo, cuasi hecho otra alma, quedará dotado de sus cualidades de ella, esto es, de inmortalidad y de luz y de ligereza, y de un ser impasible; y ambos juntos, el cuerpo y el alma, no tendrán ni otro ser ni otro querer ni otro movimiento alguno más de lo que la gracia de Cristo pusiere en ellos”¹⁶.

Para San Juan de la Cruz, en la unión transformante el alma piensa “que está tan cerca de la bienaventuranza que no la divide sino una leve tela;¹⁷ y desea “ver-

¹⁵ *De los nombres..., Hijo de Dios*, pp. 708-709.

¹⁶ *De los nombres..., Rey de Dios*, p. 578. En la *In Epist. ad Galatas expositio*, sap. 2, p. 272, vol. III, Fray Luis resume este pensamiento: “Itaque quemadmodum ab anima corpus movetur, ita a Christo universa bonorum opera ortum habere debent; et un animus dominatur in corpore, sic Christus dominetur in suis; et ut corpus speciem, splendorem, dignitatem omnem suam ab animo mutuatur, sic eorum, quos Christus plene subiecit sibi, omnis pulchritudo et species animi ex Christi in ipsis manentis atque vigen-tis lumine et splendore diffunditur”, *Mag. Luysii Legionensis augustiniani... opera nunc primum ex Mss. ejusdem omnibus PP. Agustiniensium studio edita... Salmanticae MDCCCXCH*. El místico tendría un conocimiento anticipatorio de esta experiencia en las dos clases de éxtasis de que habla Fray Luis: “unum divini luminis illatione constans, in quo luce coelesti perfusa mens, et magnarum quarundem et sublimium rerum cognitionibus occupata...: alterum quod efficitur atque existit abundantia ex Deo perceptae voluptatis”. *Mag. Luissi opera..., In Cant.*, c. 2, p. 161.

¹⁷ *Llama*, I, Declaración, p. 1182.

se desatada y verse en Cristo”, rota la “flaca tela de vida natural”, a través de la cual “no se deja de traslucir la Divinidad”¹⁸, por lo cual dice al Amado: “acaba de consumir conmigo perfectamente el matrimonio espiritual con tu beatífica vista, porque ésta es la que pide el alma”, y no tendrá lugar “hasta que parezca la gloria, mayormente teniendo ya el sabor y golosina de ella”¹⁹. Aunque en la unión transformante “no haya aquella perfección de amor glorioso, hay, empero, un viso e imagen”; de ella²⁰; amor que es juntamente luz, la cual, una vez “acabada y quebrada por la quiebra y fin de esta vida mortal, luego aparecerá la gloria y luz de la Divinidad que en sí contenía”²¹. Este fenómeno de “grandeza y gloria”, que anticipa la del cielo, tiene lugar “no sabiendo el alma si pasa en el cuerpo o fuera de él”, y lo concede a Dios “para regalarla y engrandecerla”²².

En cuanto a la contemplación de los fenómenos de la naturaleza, el beato verá, dice la oda, por junto y por separado las cosas del pasado y del presente en su principio propio y escondido, y la interpretación que da Fray Luis en el mencionado *Comentario* latino al salmo veintiséis a este fenómeno es que la beatitud consiste primariamente en la contemplación de Dios y de manera complementaria en el conocimiento del universo. Los bienaventurados verán no sólo:

“unde tremor terris, qua vi maria alta tumescant
obicibus ruptis, rursusque in seipsa residant,
quid tantum Oceano properent se tinguere soles
hiberni, vel quae tardis mora noctibus obstet”

versos 479-82 del libro II de las *Geórgicas* traducidos en la oda, con excepción de la referencia que en ésta se hace al cierzo:

(veré) por qué tiembla la tierra,
por qué las hondas mareas se embravecen,
dó sale a mover guerra
el cierzo, y por qué crecen
las aguas del Océano y descrecen, vv. 21-25.

sino que conocerán “las causas de todo cuanto hay en las tierras y los principios interiores y propios de cada una, y las secretas afinidades y aversiones que tienen entre sí... cuyas causas y leyes por ser muy ocultas, tanto mayor gozo procurarán al

¹⁸ *Llama*, I, 6, p. 1198.

¹⁹ *Llama*, I, 5, p. 1195.

²⁰ *Cántico*, 38,4, p. 1.142. En la unión transformante el alma ya gusta “un rastro de vida eterna”, *Llama*, I, 1, p. 1.184.

²¹ *Subida*, II, c. 9,3, p. 627.

²² *Llama*, 4,2, pp. 1261-62.

ser conocidas”²³. Aquí Fray Luis consigna una doctrina que data, al menos, desde San Agustín²⁴. Este texto proporciona la idea general de la contemplación de los fenómenos naturales por los bienaventurados. Pero esta idea general descansa en un contexto teológico especialmente caro a Fray Luis. Para éste el principio propio y escondido de los fenómenos de la naturaleza es Cristo, como Verbo, “mundo original”²⁵ y la “traza viva y la razón y el artificio de todas las criaturas, así de cada una de por sí, como de todas juntas”, en quien, como en “fuente o como en océano inmenso, está atesorado todo el ser y todo el buen ser, toda la sustancia del mundo”²⁶, pues “lo contiene todo en sí, y lo abarca y resume en Él, y como dice San Pablo” (Col., 1, 13-20), recapitula el orden de la naturaleza y de la gracia, “porque para Él (que es el fin de la creación) se fabricaron todas, así en el cielo como en la tierra... y todas las cosas tienen su ser por Él”²⁷. Es el Logos de San Juan, “modelo de cuanto Dios hacer sabe”²⁸. Esta es la idea básica del cristocentrismo de Fray Luis y la explicación bíblica y teológica fundamental de la contemplación bienaventurada de los fenómenos naturales²⁹ mencionados en la oda a partir de las dos primeras estrofas:

...volar al cielo
 ...y en la rueda
 que huye más del suelo,
 contemplar la verdad pura, sin velo?
 Allí, a mi vida junto,
 en luz resplandeciente convertido,
 veré, distinto y junto,
 lo que es y lo que ha sido,
 y su principio propio y escondido, vv. 2-10.

²³ Vide Rafael Lapesa, op. cit., p. 184, y Oreste Macrí, que lo menciona en *Fray Luis de León. Poesie. Testi criticamente riveduto*, Sansoni, Firenze, 1950, p. 177.

²⁴ Los beatos tienen conocimiento del universo en su constitución y de las cosas que contiene por medio de la luz —lumen gloriae—, con que conocen a Dios. *De civit. Dei*, 20,21: PL 41, 691; St. Tomás, *S. Theol.* I,q.12 a.8.10. También conocen los fenómenos naturales por ciencia natural, o adquirida en la vida, o por ciencia infusa, St. Tomás, *S. Theol.* I,q.67.

²⁵ *De los nombres...*, *Faces de Dios*, p. 430.

²⁶ *De los nombres...*, *Jesús*, p. 762.

²⁷ *De los nombres...*, *Pimpollo*, p. 415.

²⁸ *De los nombres...*, *Hijo de Dios*, p. 674.

²⁹ La oda recoge varios de los tercetos del capítulo treinta y ocho de la *Exposición del libro de Job*, que traducen el salmo diecisiete. En ese capítulo de la *Exposición* traduce Fray Luis de la oda 27 de Horacio lo relativo a la constelación Orión, de la oda 7,4 del mismo autor sobre las Cabritillas y de la *Eneida*, c.3, v. 515 sobre las “Virgílias”. Para los teólogos, los beatos tienen conocimiento del universo en su constitución y de todas las especies de cosas que contiene por medio de la luz —lumen gloriae— con que conocen a Dios, San Agustín, *De civit. Dei*, 20,21: PL 41, 691; St. Tomás, *S. theol.* I, q. 12 a.8.10. También conocen los fenómenos naturales por ciencia natural, o adquirida en la vida, o por ciencia infusa, St. Tomás, *S. Theol.* I, q. 67.

Esta explicación se aplica también a la descripción de los fenómenos naturales del capítulo treinta y ocho de la *Exposición del Libro de Job* y a la de la versión del salmo diecisiete por Fray Luis, más los textos clásicos antes mencionados que la oda incorpora. La descripción de esa *Exposición* y de ese salmo no precisan acomodación semántica para integrarse en la significación contemplativa de la oda. Basta que Fray Luis las integre en ella como elemento estructural. Los textos clásicos, en cambio, necesitan ser recreados por acomodación hermenéutica. Pero al servirse de esos textos bíblicos y clásicos para la explicación teológica de la contemplación del beato, Fray Luis no proporciona el cómo de esa experiencia contemplativa. Esto lo hace San Juan de la Cruz con un tono personal inconfundible.

En la unión, dice el santo, el alma pide al Verbo Esposo que se le entregue “en cuanto cría y da ser a todas las criaturas, las cuales en él tienen su vida y raíz”, y le pide también “la gracia y sabiduría y la belleza que de Dios tiene no sólo para cada una de las criaturas..., sino también la que hacen en la respondencia... de unas a otras”³⁰. Destaquemos la “respondencia” de las cosas del Santo y las “secretas afinidades” de Fray Luis. El centro vivo de esta experiencia, dice San Juan de la Cruz, es el “recuerdo”, el “movimiento que hace el Verbo en la sustancia del alma”, en el que ésta echa de ver “cómo todas las criaturas de arriba y de abajo tienen su vida y fuerza y duración en él..., y las ve en él con su fuerza, raíz y vigor”, hasta el extremo de conocerlas mejor en el ser que tienen en Dios que en el de ellas mismas. Ocurre así porque “el alma en este movimiento es la movida y la recordada [la despertada] del sueño [apariencia, engaño] de vista natural a vista sobrenatural”. Es un “conocer por Dios las criaturas..., los efectos por la causa”, conocimiento “esencial” propio de los bienaventurados. La explicación y el cómo radical de experiencia semejante es que “estando el alma en Dios sustancialmente..., quítale de delante alguno de los muchos velos y cortinas que ella tiene antepuestos para poderlo ver como él es, y entonces traslúcese y vese así algo entreoscuramente..., aquel rostro suyo lleno de gracias, que está moviendo todas las cosas con su virtud”³¹; es decir, en el contexto de la oda de Fray Luis ve:

...cómo
el divino poder echó el cimient
tan a nivel y plomo, vv. 11-13.

³⁰ *Cántico*, 39, 11, p. 1149.

³¹ *Llama*. IV, 1-2, pp. 1259-60. Aunque en esta contemplación Dios se comunica sustancialmente al alma, “no manifiesta y claramente, como en la gloria”, *Subida*, II, c.26, p. 698. Vide también *Cántico*, 14, 5, p. 1040: “Y no se ha de entender que esto que el alma entiende, porque sea sustancia desnuda..., sea la perfecta y clara fruición, como en el cielo..., no es por eso clara, sino oscura, porque es contemplación..., rayo de tiniebla.” Fray Luis, en nota al capítulo primero de la *Morada* séptima de Santa Teresa, donde ésta habla de la visión intelectual de la Trinidad en el matrimonio espiritual, dice que “el hombre en esta vida, perdiendo el uso de los sentidos y elevado por Dios, puede ver de paso su esencia, como probablemente se dice de San Pablo y de otros”, *Santa Teresa, O.C.*, ed. Efrén, II, pp. 475-76.

por qué tiembla la tierra, v. 21.

de dó manan las fuentes; v. 26.

etcétera, hasta poder contemplar

...sin movimiento
 en la más alta esfera las moradas
 del gozo y del contento,
 de oro y luz labradas,
 de espíritus dichosos habitadas, vv. 66-70.

Esta alusión de la última estrofa de la oda al texto evangélico sobre las muchas moradas de la casa del Padre (Juan, 14,2) podría aplicarse también a las *Moradas* de Santa Teresa, consideradas como verificación experimental de la contemplación aludida en la oda, no obstante, el hecho de que Fray Luis conociera esta obra teresiana (en 1586, por Ana de Jesús, para la edición de 1588) después de la composición de la oda (1583 o antes).

En primer lugar, Santa Teresa adopta el empíreo, “la más alta esfera”, como término de comparación de la paz que goza el alma en la unión matrimonial que tiene lugar en la morada del alma: “en metiendo el Señor a el alma en esta morada suya, que es el centro de la misma alma, así como dicen que el cielo impíreo —adonde está nuestro Señor— no se mueve como los demás [cielos], así parece que no hay movimiento en esta alma, en entrando aquí, que suele haver en las potencias e imaginación, de manera que le quiten la paz”³². Es la séptima morada³³, “la pieza o palacio donde está el rey”³⁴, “que es donde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma”³⁵. Esta morada anuncia las de los bienaventurados de la oda,

de oro y luz labradas,
 de espíritus dichosos habitadas, vv. 69-70.

Si consideramos “nuestra alma como un castillo todo de un diamante y muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas”³⁶. En el capítulo cuarenta de la *Vida* el diamante se equipara a un espejo,

³² *Moradas del castillo interior*, 7 moradas, 2, 1, p. 423. Citamos las obras de Santa Teresa por ed. Efrén-Steggink, B.A.C., Madrid, 1962.

³³ *Moradas*, 7 moradas, 1, 3, p. 419.

³⁴ *Moradas*, 7 moradas, 2, 8, p. 428.

³⁵ *Moradas*, 7 moradas, 1, 2, p. 419.

³⁶ *Moradas*, 7 moradas, 111, p. 419.

que representa la divinidad, la cual encierra todo en sí y por el cual conocemos³⁷. Incluso en la contemplación de las sextas moradas, cuando la unión no es todavía permanente, “Acaece... estando el alma en oración..., venirle de presto una suspensión, adonde le da el Señor a entender grandes secretos, que parece los ve en el mismo Dios..., donde se le descubre [en visión “muy intelectual”] cómo en Dios se ven todas las cosas y las tiene todas en sí mismo”³⁸. La Santa no dice explícitamente que el conocimiento del contemplativo sea en el Verbo, como lo dice San Juan de la Cruz, a pesar de que, como en éste y en Fray Luis, todos los grados de contemplación son efecto del crecimiento de Cristo en el alma³⁹, con especial énfasis en su humanidad⁴⁰.

Pasando a considerar la incorporación de textos clásicos en la oda, se trata de una recreación de esos textos dentro de la concepción cristocéntrica de Fray Luis. Ello es así porque el significado conceptual y la forma poética de la oda están condicionados por las dos primeras estrofas, de intención contemplativa, como mostré antes, que señalan el ámbito conceptual y estrófico de la oda entera.

El significado contemplativo de esos textos en la oda descansa en la especie de “a priori”, porque decide acerca de toda posible realidad en este sentido⁴¹: “puesto que, según San Pablo, a los Colosenses y a los Romanos, el universo ha sido creado en Cristo, por Él y para Él, y porque la caída del hombre significa la caída de la creación entera, y su redención por Cristo conlleva la reconciliación del universo con Dios, a causa de esto existe un orden profundo, trascendental, una armonía que une todo lo posible y todo lo existente en un designio universal. Este pensamiento explica, por ejemplo, que Fray Luis acomode la descripción del origen del mundo dada en el libro segundo de las *Geórgicas* al origen del mundo, según la Biblia, Fray Luis espera que comprendamos a Virgilio a través de su propio comentario a su traducción española del texto latino, aplicando lo que la hermenéutica bíblica tradicional llama “sensus accomodatus”, cuando las palabras del texto son aplicadas a un significado diferente del que su autor intenta; acomodación que se lleva a cabo “per extensionem sensus”. En el presente caso la razón para tal extensión es el “a priori” antes mencionado. Fray Luis lee a Virgilio en el contexto de San Pa-

³⁷ *Vida*, 40, 10, p. 179: “Digamos ser la Divinidad como un muy claro diamante muy mayor que todo el mundo, u espejo”, pero de tan “subida manera que yo no lo sabré encarecer; y todo lo que hacemos se ve en este diamante, siendo de manera que él encierra todo en sí”.

³⁸ *Moradas*, 6 moradas, 10, 3, p. 414.

³⁹ Sobre el matrimonio espiritual dice, citando a San Pablo (1. Cor. 6,17): “El que se arrima y llega a Dios, hácese un espíritu con Él.” Y también: “Mihi vivere Christus est, mori lucrum” (Filip. 1,21). Ansí me parece que puede decir aquí el alma..., porque su vida es ya Cristo”, *Moradas*, 7 moradas, 2, 6, p. 422.

⁴⁰ “Os parecerá que quien goza de cosas tan altas no ternea meditación en los misterios de la sacratísima Humanidad de Nuestro Señor Jesucristo..., y aunque me han contradecido... y dicho que no lo entiendo..., a mí no me harán confesar que es buen camino”, *Moradas*, 6 moradas, 7, 5, pp. 404-5. Vide *Vida*, 22, 8-11, pp. 89-90.

⁴¹ El entrecomillado del texto es cita de nuestro artículo: “Poesía y tradición musical en *Fray Luis de León*”, ed. Morón Arroyo-Revuelta Sañudo, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1989, pp. 142-44.

blo⁴²., el *Génesis*⁴³ y los *Proverbios* (8, 22-31), libro este último donde la Sabiduría enriquece con gran cuidado el mundo que acaba de crear. Fray Luis comenta: “Que a este regalo, que al mundo reciente se debía, miró... también vuestro poeta do dice:

Verano era aquél, verano hacía
el mundo en general, porque templaron
los vientos su rigor y fuerza fría,
cuando primero de la luz gozaron
las fieras y los hombres, gente dura,
de duro suelo el cuello levantaron, *Hijo de Dios*, p. 681.

Es traducción de los siguientes versos:

...ver illud erat, ver magnus agebat
orbis, et hibernis parcebant fletibus Euri,
cum primae lucem pecudes hausere, virumque,
ferrea progenies, duris caput extulit arvis, *Georg.*, II, 338-44.

Fray Luis traduce “ver” (primavera) por verano, que es una acomodación del texto virgiliano, que habla de calor primaveral y sus efectos físicos en la naturaleza y en el hombre, a la exégesis bíblica hecha por el propio Fray Luis, que habla de caricias y gozo: “...da licencia el original [los *Proverbios* y el *Génesis*] que digamos [que la Sabiduría estaba en el seno del Padre componiendo las cosas y] alentándolas y abrigándolas y regalándolas y trayéndolas en los brazos, como el que llamamos ayo o ama de cría suele traer a su niño... Y... dice que era ella “dulzura” y “regocijos”... en hacer como regocijos con ellas y en decir, como quien las toma de la mano y las muestra y enseña, que “eran buenas y muy buenas”... Y concluye... “Y mis deleites hijos de hombres”..., porque tenía determinado consigo de, venido su tiempo, nacer uno de ellos”⁴⁴.

Semejante acomodación del texto de Virgilio a la acción de la Sabiduría es una transformación del orden cósmico en orden cristológico, una verdadera conversión (no una subversión, como dirían algunos críticos actuales), porque la Sabiduría es Cristo. Siendo “viva imagen” de Dios, dice Fray Luis, “es sabiduría puramente..., es todo lo que sabe de sí Dios..., es el dechado..., el modelo de cuanto Dios hacer sabe”⁴⁵. Este pensamiento pertenece al contexto intelectual de San Agustín, en es-

⁴² *Colos.*, 1,15-17: “(Cristo) es la imagen de Dios invisible, primogénito de toda criatura; porque en Él fueron creadas todas las cosas del cielo y de la tierra...; todo fue creado por Él y para Él. Él es antes que todo y todo subsiste en Él”.

⁴³ “Y vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho”. 1, 31.

⁴⁴ *De los hombres...*, *Hijo de Dios*, pp. 680-81.

⁴⁵ *De los nombres...*, *Hijo de Dios*, pp.674-75.

pecial, al contexto de la “imago Dei” agustiniana derivada de su ejemplarismo y que llega a Fray Luis en la tradición de los victorinos y de San Buenaventura”. Pues bien, por modo semejante, merced a su concepción cristocéntrica, Fray Luis acomoda el texto de las *Geórgicas* y los demás textos clásicos sobre los fenómenos naturales al texto teológico de la contemplación para ver en él el “principio propio y escondido” de esos fenómenos; de forma que la acomodación del texto clásico a la acción de Cristo en el alma en la contemplación beatífica y en la contemplación mística expresa una transformación del orden cósmico en orden cristocéntrico, una verdadera conversión del pensamiento pagano en pensamiento cristiano. De esto resulta que el contenido de la visión de la oda —naturaleza, firmamento, cielo— “no sea descripción externa y naturalística, sino puro contenido de... contemplación”⁴⁶.

Finalmente, con respecto a la obra poética de Fray Luis, justamente la *Oda a Felipe Ruiz*, junto con *Vida retirada*, *Noche serena*, *A Francisco Salinas* y *De la vida al cielo*, muestran que nuestro autor recrea los clásicos y usa conceptos e imágenes de la biblia y de la teología espiritual en la medida en que concibe una contemplación superior a las actividades racionales. Para explicar estos dos puntos hay que poner de relieve la continuidad de la inspiración luisiana en esas odas y su desarrollo hacia la contemplación pura, sin velo racional, a partir de *Vida retirada*. Dicho en forma muy esquemática: en esta oda el poeta quiere permanecer en el retiro del huerto que ha plantado en la ladera del monte

puesto el atento oído
al son dulce, acordado,
del plectro sabiamente meneado, vv. 83-85.

por “el gran maestro”. En esa línea de progresión hacia la contemplación sin velo el músico que menea el plectro es “el gran maestro” aplicado a la “cítara” que sustenta el templo del universo con música, que es a la vez concierto de las esferas (*Noche serena*, vv. 41-45) y “de todas la primera”, desde “la más alta esfera” (*A Francisco Salinas*, v. 17), desde la esfera que es

la rueda
que huye más del suelo, *A Felipe Ruiz*, vv. 3-4.

donde moran los bienaventurados gozando de la visión beatífica.

En conclusión, en la perspectiva semántica, la originalidad de Fray Luis en la composición de la *Oda a Felipe Ruiz* consiste en la reinterpretación de textos bíblicos y clásicos sobre los fenómenos naturales a la luz del concepto de contemplación beatífica y mística, que la idea cristocéntrica le proporciona en el contexto de

⁴⁶ Oreste Macrí, *op. cit.*, p. 88.

su propia obra y de la obra de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa, considerada ésta como paradigma de la experiencia mística cristiana. En los textos bíblicos esa reinterpretación quiere decir que adquieren significación contemplativa al quedar integrados en la oda como elementos estructurales de la misma. En los textos clásicos la reinterpretación es una recreación, en el sentido de que los fenómenos naturales adquieren significación contemplativa por acomodación del significado naturalista al contenido de la contemplación beatífica y mística.

ÁNGEL CILVETI LEKUNBERRI
University of North Carolina

ASPECTOS RETÓRICOS EN LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Tras los estudios de J. Maritain, R. de Reneville, T. S. Eliot, M. C. Ghyka, E. Orozco y otros sobre la analogía entre sentimiento místico y poético, parece claro que ambos coinciden en su condición de vivencia teopática: estado anímico de exaltación emotiva que tiene muchos rasgos de patetismo. Los espirituales benedictinos llamaron a esa actitud *sobria ebrietas*, poniendo de relieve con ese *oppositum* lo que en ella hay, por una parte de intelectual, y por otra de dionisíaco. Desde esa vital tesitura se genera la “palabra sustancial” de San Juan de la Cruz, conmovida y conmovedora a la vez. Su propia expresión oral, como afirman sus contemporáneos, estaba llena de unción, mostrando “tanta abundancia de consideraciones dulces, tanta suavidad en la lengua, tanto calor en las palabras, tanta profundidad en los pensamientos espirituales, que a todos traía suspenso y admirados”¹. La Hermana Ana María, del convento de la Encarnación de Ávila, atestigua, por ejemplo, que sus pláticas espirituales tenían “tal afecto y calor, que encendía con ellas a los que trataua”². Ello deriva de su inalterable “proximidad al misterio”, lo que provoca una intensa exaltación de lo emocional en forma de “gran ímpetu de alegría”, “grandes ímpetus de pena”³, con la consiguiente necesidad de comunicar la riqueza de tales vivencias. De ahí el recurso a la poesía y al canto, únicos cauces adecuados para expresar lo inefable. Nadie ha sabido manifestar mejor que Santa Teresa esa tensión desbordante: “¡Oh, váleme Dios —exclama—, cuál está un alma cuando está así! Toda ella querría fuesen lenguas para alabar a el Señor; dice mil desatinos santos... Yo sé persona que con

¹ Fray Francisco de Santa María, *Reforma de los Descalços de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, D. Díaz de la Carrera, 1655, II, p. 33b; también Fray Andrés de la Encarnación, ms. 13482 de la Bibl. Nac. de Madrid, fol. 61 r.

² “De las informaciones hechas en Segovia”, *Fragments históricos para la vida de nuestro santo padre fray Juan de la Cruz*, ms. 8568 de la Bibl. Nac. de Madrid, p. 97.

³ Santa Teresa de Jesús, *Moradas*, 6, 6, 11, y *Exclamaciones*, 16, 1.

no ser poeta. que le acaecía hacer de presto coplas muy sentidas declarando su pena bien, no hecha de su entendimiento...”⁴.

También San Juan de la Cruz coincide con la santa en la ponderación de tales emociones y en la dificultad de expresarlas adecuadamente. “La delicadez de el deleite que en este toque se siente —afirma— es imposible decirse...; que no hay vocablos para declarar cosas tan subidas”. Para él, sólo queda la solución de hablar por aproximaciones. recurriendo a “palabras encendidas”, “palabras como fuego”, con lo que los conceptos de “palabra” y “llama” se identifican en cierto modo para referirse a una forma de expresión que apenas puede dar idea del incendio de que procede. Ello le obliga a recurrir a un lenguaje arrebatado que eleva el discurso poético a un alto nivel emocional en gracia a su afectividad de arranque. Por eso se niega a escribir en frío, difiriendo su encuentro con la página blanca hasta que Dios “ha abierto un poco la noticia y dado *algún calor*” (*Llama*, 2, 21, y Pról. 1, respectivamente).

No es, sin embargo, San Juan de la Cruz un poeta visionario que escribe sus versos al dictado de una inspiración pasivamente recibida. Mientras más se investigan sus escritos, mejor se descubre, por el contrario, su condición de escritor nato, dominador reflexivo y experimental de todos los recursos del idioma. Desde la organización general del poema —el *Cántico espiritual* es ejemplo paradigmático— a los más menudos detalles de retórica y estilo, todo obedece a un propósito claro de carácter artístico. Lejos de incontrolados automatismos, su poesía no surge de la entrega a una febril exaltación, sino de la concreción de emociones y atisbos en palabra sabiamente manejada. Como de Herrera decía Francisco de Rioja, también de San Juan se puede decir que “ninguna cosa ai en este autor que no sea cuidado i estudio...; nada de lo que escribió deja de ser mui lleno de arte”⁵.

Hoy sabemos cuán seria fue su preparación humanística desde la adolescencia medinense. Entonces, bajo la guía del P. Bonifacio, adquiere soltura en el manejo de la panoplia verbal. Desde los diecisiete a los veintiún años (h. 1559-1563), dedica seis horas diarias a imponerse en gramática y retórica, partiendo de los textos de Nebrija, actualizados por tratados más recientes, como los de J. Petreyo (1539), M. Salinas (1541), A. García de Matamoros (1548), P. J. Núñez (1552) y algún otro⁶. Esta base se profundiza luego con el estudio de las *artes concionandi*, sistematizadas en libros tan prestigiosos como el *Modo de predicar* de Fray Diego de Estella (1576), la *Retórica eclesiástica* del P. Granada, o el *De sapiente fructuoso*

⁴ *Libro de la vida*, 16, 4.

⁵ *Versos de Fernando de Herrera*, [1619], ed. de F. Pacheco, en *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, p. 484. “Nuestro análisis estilístico —observaba tempranamente E. D’Ors— nos ha mostrado, en S. Juan de la Cruz... más bien que el lírico arrebatado, el consciente y siempre avisado artista”; “Estilo del pensamiento de San Juan de la Cruz”, *Revista de Espiritualidad*, I (1942), p. 253.

⁶ Cfr. F. G. Olmedo, *Juan Bonifacio (1538-1606)*, Santander, MCMXXXVIII, pp. 43-59.

de su propio maestro Juan Bonifacio (1589). Tras estos estudios —prescindiendo de la dudosa profundización humanística que algunos le suponen durante su etapa salmantina—, San Juan aparece perfectamente pertrechado de recursos expresivos. Con razón le proclama C. P. Thompson *a master of poetic techniques who handles a large number of rhetorical devices to great effect*⁷, hasta poder considerársele un modelo de perfecto artista literario.

Así lo demuestra de forma eminente el *Cántico espiritual*, su poema de más empeño y dificultad creativa. A su completo acabamiento dedicó años de atención, y creemos que ni siquiera la versión *CB* fue para él un estado redaccional del todo satisfactorio. Parece claro, no obstante, que el poeta lo concibió desde el principio como una estricta obra literaria, poniendo a contribución toda su sabiduría humanística para llevarlo al límite de su perfección. Por eso, para comprender este y otros poemas, habrá que atender primordialmente a su personal teoría poética, base que los sustenta estéticamente. Como ya hemos escrito en trabajos anteriores, el arte tiene para San Juan de la Cruz un carácter instrumental, que hace deseable su perfección en cuanto de ella depende el efecto que ha de hacer en sus destinatarios. Por eso dice que su intención —y la de San Pablo en *I Cor*, 2, 1-4— “no es condenar el buen estilo y retórica y buen término, porque antes hace mucho al caso al predicador, como también a todos los negocios; pues el buen término y estilo aun las cosas caídas y estragadas levanta y reedifica, así como el mal término a las buenas estraga y pierde” (*S3*, 45, 5). Pero si su deseo es mover a los lectores a emprender el camino místico, la recurrencia a una retórica basada en el *mouere* le resulta insoslayable. Partiendo de la realidad de que él mismo está conmovido (Horacio, *Ars*, 102-103), ha de buscar en sus palabras cuanto pueda conmover. Por eso dice, a propósito de la escultura religiosa, que en “lo que toca a las imágenes..., las que más mueven la voluntad a devoción se han de escoger” (*S3*, 35, 1 y 2). Esa es la clave de su arte en general, puesta de manifiesto por diversos críticos, que le lleva a potenciar lo vital y conmovedor por encima de lo formalmente perfecto. La estética sanjuanista descansa en la valoración de los recursos artísticos capaces de influir en la conducta de sus lectores, por lo que potenciará lo que K. Bühler llama función conativa o apelativa del lenguaje, desarrollando el *ornatus* con atención especial a las figuras aptas *ad mouendum*.

A confirmar estas convicciones, sobre todo en lo que respecta al *Cántico espiritual*, hubo de influir decisivamente el ejemplo del *Cantar de los cantares*, donde brilla con oriental fastuosidad una retórica emotiva de claras connotaciones eróticas. Como dijo M. Bataillon, el apasionado lenguaje del bíblico epitalamio llega a nuestro escritor teñido de la metafísica mística que le habían dado los *Soliloquios* del Seudo Agustín, que acrecienta los rasgos sentimentales frente a los hieráticos

⁷ *The Poet and the Mystic. A study of the Cántico espiritual of San Juan de la Cruz*, Oxford University Press, 1977, p. 115.

del poema sulamítico⁸. Si pensamos, por otra parte, que en el siglo XVI se consideraba a este como una égloga “a lo divino”, entenderemos mejor el tipo de *ornatus* que en él habría de destacarse. Su carácter de poema amatorio, que canta afectos pastoriles en medio de una naturaleza incitante y amable, cuadraba bien con la sensibilidad en boga. “La materia desta poesía —escribía J. Juvencyus— es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios”, sino blandamente sugestivos. El paisaje —deleitoso y fértil, con fuentes y arboledas, plantas domésticas y vides, verde hierba y ganado—, se configura sobre las pautas del *locus amoenus*. Poema escrito para el corazón, la égloga había de pintar sentimientos tiernos, intensificando los aspectos emotivos del poema. Ello se lograba con la máxima eficacia a través de la égloga dramática⁹, que tensa el sentimiento con singular eficacia.

Adaptándose a estas pautas, nace el *Cántico* sanjuanista “en amor de abundante inteligencia mística” (Pról., 2). Hay en él un germen de patetismo —παθος: ‘conmoción emotiva’—, elemento que Quintiliano (*Inst.*, 6, 2, 8) considera una de las formas fundamentales de *affectus*. A él pertenece “todo lo que es entusiasmo o vehemencia natural, toda pintura fuerte *que mueve*, que hiere, que agita el corazón; todo lo que transporta al hombre fuera de sí mismo”¹⁰. Al fondo, late el *topos* platónico del *furor poeticus*. Como observaba Fray Luis de Granada, el propósito de excitar esta zona de la sensibilidad con recursos retóricos podría motivar una emotividad suave o acre —*ithi* o *páthi*—, según lo exigiera la naturaleza del asunto¹², siempre en procura de conmover para persuadir, a la vez que se deleita y enseña.

El destinatario del mensaje místico está, pues, en el foco de atención del carmelita. Él le hace dosificar el flujo temporal de la vivencia lectora, pulsando los resortes que la excitan o sedan¹³. Los tratados de predicación de la época insistían en la necesidad de conocer estos recursos, enseñando a encauzar incluso el tono emocional, “de arte que al cabo vaya con grande furia, hasta que acabe el período de digresión, que ha de acabar como caballo que va acabando su carrera, poco a po-

⁸ “Sobre la génesis poética del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz”, [1949], *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, p. 173. También, J. L. L. Aranguren, *San Juan de la Cruz*, Madrid, Júcar, 1973, p. 12.

⁹ “Canción devota a lo pastoril” le llama, por ejemplo, el ms. 868 de la Bibl. Nac. de Madrid, fol. 117r; “égloga o cántico divino”, “divina égloga”, Fray Francisco de Santa María, *Reforma*, II, pp. 30a y 292 b, etc.

¹⁰ J. Juvencyus, *Institutiones poeticae*, en D. Decolonia, *De arte rhetorica*, Venetiis, Typ. Balleoniana, MDCCXLIII, pp. 288-289.

¹¹ F. Sánchez, *Principios de retórica y poética*, Madrid, Imp. de Vallín, 1813. Sobre la deficiente catalogación de la retórica que lo expresa, cfr. A. de Maizières, *Traité du pathétique, où étude littéraire du coeur humain*, I, Versailles, Klefer, [s.a.], pp. vj-vij.

¹² *Los seis libros de la Rhetórica eclesiástica*, [1576], Barcelona, J. Jolis, MDCCLXXVIII, p. 104.

¹³ S. Fish, “La literatura en el lector: estilística *afectiva*” en R. Warding (ed.), *Estética de la recepción*, [1979], Madrid, Visor, 1989, pp. 111, 114 y 115.

co"¹⁴. Capítulos esenciales de este arte —bien conocidos, por lo demás, por San Juan de la Cruz—, eran los dedicados al “modo de mover, persuadir y pronunciar”, pues sus destinatarios, como quería Fray Luis de Granada, debían esforzarse “no tanto... en instruir quanto en mover los ánimos de los oyentes”¹⁵. A partir de estas convicciones, el poema sanjuanista nace con el propósito de conmover a los lectores partiendo de una intuición arrebatada —“inteligencia de amor”—, que desarrolla un verbo verberado por “figuras, comparaciones y semejanzas, [que] antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia de el espíritu vierten secretos y misterios, que con razones lo declaran” (*Cántico*, Pról., 1).

Fiel a la doctrina aristotélica sobre los afectos (*Retórica*, 1377b-1388b), a través de la tardía interpretación de Boecio¹⁶, San Juan de la Cruz se esfuerza por encauzar en sus lectores los cuatro fundamentales —gozo, temor, esperanza y dolor—, consciente de que “dondequiera que fuere una pasión de estas irá también toda el alma y la voluntad y las demás potencias” (S3, 16, 6). Desde esa perspectiva, toda la retórica del *Cántico* recibe coherencia recurriendo a cuanto puede mover, *incitando, aut ad voluptatem, aut ad molestiam, aut ad metum, aut ad cupiditatem: tot enim sunt motus genera, partes plures generum singulorum*¹⁷. “Algunos juzgan —observaba M. C. Sáiz— que no hay más de un solo afecto del ánimo, es a saber, aquel amor del qual nacen todos los demás afectos”¹⁸. Así piensan, por ejemplo, Granada, Estella y otros tratadistas de su tiempo, a los que sigue San Juan de la Cruz, que hace girar el *Cántico* sobre la relación dialéctica de un “Amado” y una “Amada”, en que ésta “busca sus amores” —“Aquel que yo más quiero”—, a impulsos de una “dolencia de amor” que la hace enardecerse hasta olvidar toda ocupación desamorada, “que ya sólo en amar es mi ejercicio”. “Andando enamorada”, hace guirnaldas floridas en el amor del Amado, que le corresponde “adamándola” —pues “*adamar* es amar mucho; es más que amar simplemente; es como amar duplicadamente, esto es, por dos títulos o causas” (CB 32, 5)—. Dieciocho veces aparece en el poema la referencia nominativa al amor, aparte las dos en que se habla de “querer” y “querido” —y la conceptistamente críptica “Carillo”—, o las expresiones indirectas del tipo “llagar el corazón”, “robar el corazón”, “ciencia sabrosa”, “darse de hecho”, etc. Una atmósfera obsesivamente erótica domina el *Cántico espiritual*, convirtiéndolo en una gran sinfonía de afectos. A este campo pertenece también el gozo presente en la respuesta de las criaturas, en la entrega

¹⁴ Fray Diego de Estella, *Modo de predicar y Modus concionandi*, ed. de P. Sagüés Azcona, II, Madrid, C.S.I.C., 1951, pp. 153 y 155.

¹⁵ *Rhetórica*, p. 104.

¹⁶ *De consolatione Philosophiae*, 1, metr. VII, 10-14; Gualterus de Insulis (s. XII), como San Juan, identificaba pasiones con afectos: *Quatuor sunt affectus seu passiones in homine, de quibus Boethius: “Gaudia pelle...”*; ed. Sundby, p. X; Renier, p. 399. El santo cita expresamente al filósofo romano en S2, 21, 8 y 3, 16, 6, exigiendo que el espiritual controle esas fuerzas.

¹⁷ C. Suárez, S.J., *De arte rhetorica*, Hispali, J. Leonius, 1573, fol. 4v.

¹⁸ *Eloqüencia castellana y latina...*, Madrid, Impr. G. Ramírez, 1766, p. 95.

amorosa y en la consumación final; el dolor de la búsqueda angustiada; la esperanza de la pregunta a los pastores, a la naturaleza y al propio Amado (CB 2, 4 y 6; 10-11), y de la *peregrinatio amoris* (CB 3), siempre con tierna emotividad, “porque el gemido es anejo a la esperanza” (CB 1, 14); el temor, en fin, del rechazo de los mensajeros de amor (CB 6, 3-4), de los “miedos de la noche veladores” (20, 5), del desprecio (33, 1) y de la inconcreta amenaza de Aminadab (40, 2).

Los afectos hasta aquí enumerados pertenecen al campo de la *inventio*. Pero el *Cántico espiritual* aprovecha también generosamente los resortes *ad mouendum* que la *elocutio* pone a disposición del poeta. “Así —observaba el P. Granada— se ha de despertar el ánimo del oyente, que ya empezaba a conmovirse por la grandeza de la cosa, con figuras a propósito para esto”¹⁹. Tales figuras, pertenecientes a las “de sentencia”, recibían por antonomasia el nombre de “figuras afectivas”. Surgidas de la búsqueda de una reacción emotiva del lector u oyente, constituían recursos automatizados que solían concretarse en la *exclamatio*, *evidentia*, *sermocinatio*, *fictio personae*, *expolitio*, *similitudo* y *aversio*²⁰. Demostrando una vez más la formación retórica de su autor, el *Cántico espiritual* constituye un muestrario completo de estas figuras, acumuladas sobre todo en las coplas 6 a 11 para poner de manifiesto el sufrimiento amoroso de la Esposa.

Ya desde su arranque, nuestro poema delata un estado anímico de violenta emotividad. La búsqueda del Amado por parte de la Esposa aparece irruptivamente como un grito de angustia, en que la herida producida por un abandono incomprensible se concentra en dos versos desgarradores. La *interrogatio* —parte esencial de la *exclamatio*— abre, pues, el *Cántico*, encarnando con nueva emoción el tema de una ausencia a la par vital y metafísica. *Quare faciem tuam avertis, gaudium meum per quod gaudeo?*, se preguntaba el Seudo Agustín en los *Soliloquios*. San Juan debió de recordar este pasaje, junto al *Cantar de los cantares*, pero su *interrogatio* se tiñe de dolor real con su propia vivencia carcelaria. La estrofa 6 retoma el recurso, preguntándose por el posible remedio, aliándose con una interjección que multiplica el efecto de la queja —“¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?”—. En ocasiones, la *interrogatio* es técnicamente retórica, aunque el fondo de autenticidad esté latente en un estupor que embarga al místico: “Más, ¿cómo perseveras...?”, “¿Por qué, pues has llagado...” (CB 8 y 9). De esa manera, mediante el empleo de formas afectivas aisladoras y elevadoras, se forja un lenguaje apasionado, muy próximo al que el habla coloquial utiliza en momentos de acaloramiento. La interrogación retórica, considerada por H. Blair “signo natural de un ánimo conmovido y agitado”²¹,

¹⁹ *Rhetórica*, p. 217.

²⁰ *Vid.*, por ejemplo, H. Lausberg, *Manual de Rhetórica Literaria*, [1960], 3 vols., Madrid, Gredos, 1966-1968, II, pp. 223-258; también, C. Suárez, *Rhetórica*, fol. 12v.

²¹ *Lecciones sobre la Retórica y las bellas letras*, traducción de J. L. Munárriz, II, Madrid, A. Cruzado, 1799, p. 131.

es, en consecuencia, un resorte eficaz para mover a los lectores, pues, como decía Quintiliano, lo que se propone como pregunta angustiada *magis ardet* (*Inst.*, 9, 2, 8). Y es que, como afirmaba Arias Montano, había sido instituida *non ad discendum, sed ad vincendum*²², y ello tanto para afirmar con vehemencia como para revelar el abismo del *nescivi* místico, persiguiendo dramáticamente a un Amado deseado y deseante.

La *interrogatio* se emplea cinco veces en forma directa, y una indirecta —a través del imperativo-interrogativo “decid si...” (v. 20)— en los cuarenta y cinco primeros versos del *Cántico espiritual*. Luego desaparece radicalmente. Quiere esto decir que la primera cuarta parte del poema, con su búsqueda desgarradora, es la que apela con más intensidad a los afectos desde la angustia del yo místico, constituyendo con él el *clímax* de la “retórica del patetismo”²³. El análisis de las formas puras de la *exclamatio* confirma, por otra parte, que el *Cántico* se estructura sobre un inicio intensamente retorizado que paulatinamente va apagando tensiones hasta dar paso al goce de la entrega final. Así, aunque el poema está lleno de imperativos suplicatorios, apremiantes u optativos, las exclamaciones propiamente tales —no olvidemos que la *interrogatio* es una de sus variedades—, llegan sólo al verso 90 (*CB* 18), es decir, a la mitad aproximadamente de la composición. Una sola vez se alía al *quaesitum* —“¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?” (v. 26)—, uniéndose en los demás casos a diversas formas de apóstrofe. Así empezará el poema —con escasa ortodoxia retórica— embutiendo la apelación al Amado en la interrogación inicial —“y sentimos suspenso todo el ser reconcentrado en ansiedad, que se retiene, muy tensa, cuando va a dispararse”²⁴—. Desde una perspectiva artística, estos apóstrofes son de una suprema eficacia. Como quería Quintiliano (*Inst.*, 4, 1, 69; también Fortun., 2, 19, y Vict., 15), se dirigen siempre a un interlocutor distinto del lector oyente, a veces humano —el Amado (*CB* 1 y 13), los pastores (*CB* 2), la Amada vista como paloma, lo que aumenta el patetismo al figurarla formalmente como no humana (*CB* 13), las ninfas de Judea (*CB* 18) y Carillo (*CB* 19)—. Más frecuentes aún son los apóstrofes dirigidos a seres de la naturaleza —“bosques, espesuras, prado” (*CB* 4), “cristalina fuente” (*CB* 12), “cierzo muerto, austro” (*CB* 17)—, o bien a conceptos abstractos, como “vida” (*CB* 8). Al extender el ámbito del “tú” poético a un radio tan amplio, San Juan proclama patéticamente el interés de la creación entera por el drama amoroso que se desarrolla entre los pastores, dando evidencia literaria, a través de la

²² *Rhetoricorum libri IIII*, Valentiae, B. Monfort, MDCCLXXV, p. 133.

²³ J. Coll y Vehí, *Compendio de Retórica y Poética*, Barcelona, Imp. Diario de Barcelona, 1875^o, pp. 40-41.

²⁴ Jorge Guillén, “San Juan de la Cruz o lo inefable místico”, *Lenguaje y poesía*, [1961], Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 78 —habla directamente de la *Subida-Noche*—. *Tametsi multis videatur Apostrophem in ipso dicendi principio nequaquam adhiberi posse* —observaba D. Decolonia—, *interdum tamen orationem inchoat agregie, ut docet initium primae Catilinae*: “*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*”; *op. cit.*, p. 74.

retórica, a la afirmación paulina de que *omnis creatura ingemiscit usque adhuc... sed et nos ipsi... adoptionem filiorum expectantes* (Rom, 8, 22-23). Los amantes buscan la complicidad afectiva de cuanto les rodea, obteniendo una respuesta tan espontánea que el lector apenas percibe el primitivismo casi fabulístico que alienta en el fondo de esos tropos.

También la *optación* —“que explica el afecto del ánimo que desea”, como dice Fray Luis de Granada—, la *adjuración* —“que tiene todavía mayor fuerza, y aparece en aquellas palabras de San Pablo: *Yo os conjuro...*” (II Tim, 4, 1)—, y la *obsecración* que pide la ayuda divina o humana —*haec figura, prae ceteris, vehemens est*²⁵— tienen su lugar en el poema. Así, el ansia de ver reflejados los ojos del Amado en la fuente cristalina (CB 12), la conjuración a las criaturas “por las amenazas lirás y cantos de serenas” (CB 21), la petición de ayuda a pastores, bosques y prados (CB 2 y 4), etc., van adensando el clima emotivo a través de un empleo magistral de resortes que hacen contagiosas las conmociones de ánimo del místico, manifestando sorpresa, admiración, alegría, dolor y otros afectos semejantes. San Juan de la Cruz demuestra en tales versos cómo domina la retórica de la pasión. La propia lectura de estos versos exige una *pronuntiatio* anhelante, pues, como observaba Mayáns, “quando el ánimo se halla agitado de algún movimiento violento, entonces los espíritus animales corren por todas las partes del cuerpo, i entran con abundancia en los músculos que ai junto a los conductos de la voz, i los hinchen, i hallándose encogidos estos conductos, sale la voz con ímpetu tanto mayor quanto mayor golpe dio la pasión del que habla”²⁶.

Aunque la figura retórica llamada *evidentia* sea tan eficaz para mover los afectos, no tiene San Juan de la Cruz lo que algunos críticos han llamado una “pluma pincel”. Su descriptivismo es, sin embargo, alusivo y simbólico, y por ello dramático. La copla 4, por ejemplo, nos habla exclamativamente de unos misteriosos bosques y espesuras, y de un prado de verduras de flores esmaltado. El retrato personal sólo aparece, en cambio, en *optación* —“véante mis ojos”, “descubre tu presencia”; “si...” (CB 10-12)—. El Amado se pinta genéricamente como bello en CB 5, 7, 11; tiene ojos fascinantes (CB 12), y es comparable a las montañas, los valles solitarios, las ínsulas extrañas y lo más hermoso de la naturaleza (CB 14-15). En cuanto a la Esposa, se destaca su cuello languideciente, sus cabellos, sus ojos llagadores y su color moreno (CB 22, 30-31 y 33). De esa forma, la *evidentia*, figura de sentimiento (Quint., *Inst.*, 8, 3, 61; 9, 2, 40, etc.), nos conmueve haciendo presente el desencadenante de la emotividad, *ut non tam audiri vel legi, quam ante oculos versari videatur*²⁷. Con eficaz sobriedad, quedan así emotivamente destacadas las personas, lugares y tiempos (*Schem. dian.*, 1), ya sugiriendo rasgos eróti-

²⁵ *Rhetórica*, pp. 223 y 222, respectivamente; Decolonia, *Rhethorica*, p. 69.

²⁶ G. Mayáns i Siscar, *Rhetórica*. Valencia. Hdros. de G. Conejos, MDCCLVII, pp. 139-140.

²⁷ D. Decolonia, *op. cit.*, p. 74.

cos, ya recurriendo al imperativo o al presente dramáticos, ya a adverbios de lugar expresivos de la presencia (“allá”, “por estos sotos”, “allí”...), a apóstrofes, al estilo directo, etc. De esa forma, el poeta crea un “paisaje con figuras” de alta emotividad, haciendo creer al lector que se halla en ese escenario y entre esos amantes. Para conmovir, es mejor el dramatismo que el pintoresquismo. “Por esta razón —decía H. Blair—, el fundamento del acierto [en la poesía] patética es pintar de la manera más natural y más fuerte el objeto de la pasión que deseamos excitar, y describirlo con unas circunstancias que sean capaces de despertar los ánimos” de los lectores²⁸.

En el *Cántico espiritual* se potencia, además, el campo de la *evidentia* reproduciendo los coloquios de los personajes, y convirtiendo a la naturaleza misma en interlocutora, con lo que hace su aparición la *sermocinatio*, que se perfila como *pathopoeia* en cuanto manifiesta afectos. El carácter mismo del poema, como expresión de las ansias de dos enamorados que ascienden hacia una cumbre de perfecta unión, imponía la emotividad de esta figura. Y así, la composición recoge ante todo las palabras de la Esposa (treinta y tres coplas), la cual, por medio de la *etología*²⁹, manifiesta su pasión con dramático arrebató. Los parlamentos líricos se producen, en general, precedidos del *apóstrofe*, subrayándose la tensión emotiva con un lenguaje breve e incisivo. Una vez hablan las criaturas (CB 5) y tres el Amado (CB 13, 20-22 y 34-35). En los demás casos intervienen, activa o pasivamente, los más diversos personajes —vivos e inanimados, inteligentes e irracionales, concretos y abstractos—. La *sermocinatio* adopta en consecuencia un ritmo anhelante, dando presencia, en rápidas alternativas, a la Esposa, el Amado, los pastores, los bosques y espesuras, la vida, la fuente, los cazadores de raposas, el cierzo y el austro, las ninfas de Judea, Carillo, las aves ligeras, leones, ciervos, etc. La palabra surge siempre emotivamente, *suadendo*, *obiurgando*, *quaerendo*, *laudando*, *miserando* (*Quint., Inst.*, 9, 2, 30). Pensamientos filosóficos, teología y especulación en general dejan paso a lo emotivo, aunque una serie de signos alegórico-simbólicos, acuñados por años de reflexión emocionada, permitan luego, a través del comentario, sistematizar el itinerario místico. En el poema, sin embargo, no hay más que afectos. Como caso extremo de *ebrietas* se llega a la interpelación de personajes múltiples —criaturas de CB 4, animales simbólicos de CB 20-21—, que responden tal vez como un coro de seres inanimados que cobran voz por un momento para dar señas del Amado: “Mil gracias derramando...” (CB 5).

No sabemos si San Juan de la Cruz distinguía teóricamente la *fictio personae* —‘prosopopeya’— de la *sermocinatio* —‘etopeya’—. En cualquier caso, el *Cánti-*

²⁸ *Retórica*, III, p. 124.

²⁹ “*Ethología* es introducir hablando a alguna persona, pero de tal manera que en sus mismas palabras esté manifestando... alguna pasión de que se halle poseída... En su lenguaje se ha de ver pintado su carácter, o alguna pasión de ánimo”; C. Hornero, *Elementos de retórica...*, Madrid, Imp. P. Marín, 1781², p. 80.

co spiritual introduce, como acabamos de ver, a seres irracionales que hablan con otros personajes, compartiendo sus angustias y orientándolos en su demanda. El lector, fascinado desde el principio por el grito angustiado de la Esposa, ve en el recurso a las criaturas y en la respuesta de estas, tras la pregunta a los pastores, una continuación de las pesquisas, sin que *artísticamente* perciba la inverosimilitud de esa situación. Así, San Juan de la Cruz saca el máximo partido de esta figura de sentimiento, una de las más eficaces del canon retórico, pero también una de las más amenazadas de afectación. “Aunque esta clase de personificación —advierde H. Blair— no es violenta en ocasiones, es sin embargo más difícil en la ejecución que las otras, porque es claramente la más grandiosa de todas las figuras retóricas: ella es el estilo de una pasión fuerte solamente; y por tanto jamás se debe intentar sino cuando el ánimo está en gran manera agitado y acalorado”. Claro que el carácter de égloga “a lo divino” del *Cántico espiritual* hace más creíbles las intervenciones aludidas, al tratarse de cosas directamente relacionadas con el escenario de amor por la tradición bucólica occidental, que en esto se separa del *Cantar de los cantares*. “Todas las pasiones fuertes —concluye Blair— se encaminan a usar de esta figura... Y si no hallan otro objeto, se dirigirán a los bosques, a las rocas y a las cosas más insensibles más bien que permanecer en silencio”³⁰.

La propia intensidad afectiva de la *sermocinatio* exige sin embargo, que se la dosifique cuidadosamente, utilizándola sólo en momentos de arrebató. Su eficacia, por lo demás, se acrecienta cuando los seres inanimados que así se vivifican son eminentes en belleza y nobleza. Así sucede en el *Cántico espiritual*, donde la platónica amorosidad de los protagonistas oscila entre la ternura y la agonía gracias a este recurso “vehementísimo”, que *valet plurimum ad mouendum..., rapitque in omnen affectum auditores..., et sic adamantina durities auditoris mollescet*³¹. Estribando en su capacidad lírica, su intensa emotividad y su fantasía creadora, San Juan de la Cruz obtiene de la *fictio personae* los afectos más conmovedores.

El dramatismo del *Cántico espiritual* —en lo formal y en lo psicológico— descansa de forma principal en la continua alternancia de apelaciones. Se trata de un fenómeno que percibe fácilmente cualquier lector, cuya “simpatía” queda presa desde el principio en la desazonante búsqueda del Amado. La Esposa, en efecto, inasequible al desaliento, se dirige a cuantos pudieran orientarla en su inquisición. Y al alejarse una y otra vez de los interlocutores ineficaces, busca otros afanosamente, atrapándonos en el dramatismo de la *aversio*, figura por la cual *convertimus ad aliquam personam aut rem, et tamquam praesentem appellamus* (Rutil., 2, 1). La fuerza emotiva de este recurso es, en ocasiones, muy intensa, sobre todo cuando sucede a un parlamento demorado. Así, la *optación* a la fuente cristalina de (CB 12), que interrumpe la serie de tres coplas dirigidas al Esposo. O la rápida sucesión de

³⁰ *Op. cit.*, II, pp. 95-96.

³¹ Fray Luis de Granada, *Retórica*, p. 219; J. de Santiago, *De arte rhetorica libri quatuor*, pp. 203-205.

interlocutores de las coplas 16 a 19 —cazadores, cierzo, austro, ninfas de Judea, Carillo—, con el conjuro múltiple “a las aves ligeras..., y miedos de la noche veladores” (CB 20-21). Tras ellos, en nueva forma de *aversio*, sobrevienen los versos narrativos de la entrada de la Esposa “en el ameno huerto deseado” (CB 22). Todo ello configura una expresión poética anhelante, de apelaciones dispersas, que constituye tal vez el resorte fundamental del patetismo del poema sanjuanista. Como del *Cantar de los cantares* escribió Fray Luis de León, también del *Cántico* se puede decir que es “un enamorado razonamiento entre dos, pastor y pastora”, en que aquel “ruega y arde, y pide celos..., variando entre esperanza y temor, alegría y tristeza..., haciendo testigos a los montes y árboles de ellos, y a los animales y a las fuentes, de la pena grande que padece... Van las razones cortadas y desconcertadas...; que así como el que ama siente mucho lo que dice, así le parece que, apuntándolo él, está por los demás entendido; y la pasión con su fuerza y con increíble presteza le arrebató la lengua y el corazón de un afecto en otro; y de aquí son sus razones cortadas”³².

“Como el ciervo huiste”: también la *similitudo*, como figura de sentimiento, tiene su lugar en nuestro poema, alcanzando un grado supremo de pureza e intensidad en las coplas 14-15 —“Mi Amado, las montañas...”—. Es verdad que en esta ocasión destaca, ante todo, la alegoría y el simbolismo, pero también el ambiente afectivo se acrecienta gracias a estos símiles. San Juan de la Cruz, al recurrir a experiencias vitales del lector haciéndole presentes cosas conocidas, introduce irruptivamente en el poema una luz dramática, al yuxtaponer un factor diáfano a otro críptico. Y así, el símil, que es sobre todo una “figura de dignidad”, eleva también el tono emotivo, como observó Dámaso Alonso a propósito de las canciones 14-15: “Al balbuciente en raptó no se le ha ofrecido nada (‘ningún símil’) más bello. Y lo ha expresado con esa sencilla intuición serena que sólo el gran arrebató puede sugerir”³³. En realidad, el poeta se sirve de los *loci similitudinum* como de un depósito de figuras heridoras, reflejando ideas de la predicación jesuítica. Así, en su misma época, el P. Juan de Santiago hablaba del símil como recurso afectivo en estos términos: *Inter omnia argumentorum genera, exempla magis mouent, propter naturae similitudinem: comparationes, imagines, similitudines, quae sunt sensibus vicinae*³⁴.

De entre las figuras afectivas “frente al asunto”, y dentro de la categoría de *figurae elocutionis*, sólo la *expolitio* carece de presencia clara en el *Cántico*. La explicación podría estar en el carácter intelectual y manierista de tal recurso —“consiste en pulir y redondear (Her., 4, 42, 54: *rem expolire*) un pensamiento mediante

³² Exposición del “Cantar de los cantares”, [h. 1561-62], 1.ª ed. 1798, *Obras completas castellanas*, ed. F. García, I, Madrid, B.A.C., MCMLVII, pp. 71-73. El subrayado es mío.

³³ “Frenesí divino”, en “La poesía lírica vista desde el centro de nuestro Siglo de Oro”, [1963], *Obras completas*, III, Madrid, Gredos, 1974, p. 57.

³⁴ *De arte rhetorica*, p. 143.

la variación de su formulación elocutiva y de los pensamientos secundarios³⁵—. La presencia de otras muchas figuras de matiz afectivo compensa, sin embargo, con creces esta ausencia. “Hay otras figuras —decía Fray Luis de Granada— que sirven también mucho para la acrimonia y para amplificar los asuntos, quales son la repetición, conversión, complexión, interpretación, sinatroísmo o congerie, contraria, contención y algunas otras”³⁶. Todas ellas aparecen en nuestro poema. Citemos, por ejemplo, la *repetitio*, estudiada por C. P. Thompson a propósito de la anáfora de “allí” en (CB 27 y 38). El *acusativo pleonástico* de “el robo que robaste” de (CB 9). La *reiteración cimera* —*the supreme example*— de “soledad” en (CB 35), o la de palabras como “cuello” en (CB 31), con su evocación de un ritmo cuasi-litúrgico. Las *antítesis* y *paradojas* que cristalizan en *opósitos* petrarquistas del tipo “música callada” o “soledad sonora” (CB 15), los cuales, al subrayar el contraste entre plano humano y divino, fraguan en una serie de “agudezas”. La emoción sube de punto cuando el poeta desencadena un proteico trueque de realidades, en que el Esposo es a la vez agua y vino, ciervo y paloma, noche y luz, mar, montaña y *carillo*, creándose un complejo mundo de subsímbolos que dan profundidad intelectual-afectiva al discurso poético.

La sabiduría de San Juan de la Cruz en el uso de la retórica del sentimiento se demuestra en su capacidad de establecer variantes que eviten la afectación y la monotonía. “Importa variar los afectos —aconsejaba Gregorio Mayáns—, porque deste modo el ánimo del oyente se combate de muchas maneras”³⁷. Así, el estilo del *Cántico* tiene algo de llama —“llama rauda, veloz, dulcemente heridora”, decía Dámaso Alonso³⁸—, con la expresión apasionada que corresponde a unos versos amorosos que son, por lo mismo, esencialmente sentimentales. Desde la búsqueda inicial —verdadera concentración de figuras patéticas, como ya hemos dicho—, hasta la consumación final “en la interior bodega” en “las subidas cavernas de la piedra”, corre una línea emotiva que oscila, se adensa o se difumina, regulada por una dócil retórica, que el poeta maneja con plena maestría. De esa manera, San Juan hermana, con certero instinto de escritor, la inspiración más ardiente con la artesanía más controlada, forjando una obra conmovedora gracias al más genuino “estilo patético” —“estilo de las pasiones”—. Así consigue, como quería Mayáns, que su verso “sea vehemente, encendido i eficaz, pero que no parezca de algún hombre furioso o demasadamente apasionado, sino animado de un espíritu racional, dulcemente impulsivo, i espressado sencillamente, para que assí *mueva mejor*, sin que el adorno lo impida, llevando tras sí la atención que *mueve*”³⁹.

Del mérito de estos logros dan idea tantos mediocres poemas de amor como

³⁵ H. Lausberg, *Retórica*, II, p. 245.

³⁶ *Retórica*, p. 225.

³⁷ *Rhetórica*, I, p. 161.

³⁸ *La poesía de San Juan de la Cruz, (Desde esta ladera)*, [1942], Madrid, Aguilar, 1958^s, p. 145.

³⁹ *Rhetórica*, I, pp. 168 y 169. Los subrayados son míos.

corrieron en su tiempo, sobre todo los dedicados a asuntos religiosos. Frente a la mayoría de ellos, el místico de Fontiveros se sirve con destreza de una retórica bien asimilada, convertida en sierva de la poética. Dueño de todos sus recursos, San Juan de la Cruz comienza *in medias res* —por el momento más apasionado—, exclama, se lamenta, elide, colapsa, insiste en el contrapunto, suplica o balbucea. El estudio de este aspecto de su labor creadora nos lo presenta como un verdadero maestro de la técnica verbal, eficaz sin efectismos, dominador de la indispensable carpintería poética —injerida, por otra parte, en la entraña misma de sus versos, de los que hace desaparecer todo rastro de tramoya—. Sólo una paciente investigación de los entresijos de su alada palabra permite al fin —y se han necesitado casi cuatro siglos de espera— encontrar lo que hay aquí de filología. Nunca la retórica ha logrado una mayor presencia en la poesía con un menor protagonismo aparente. Como el Esposo del *Cántico*, ella ha pasado con tácita eficacia por estos versos. Al final, con toques leves y justos, “vestidos los dexó de hermosura”.

CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA
Universidad de Málaga

LA RIMA: VAGUEDAD DE VAGUEDADES, Y TODO VARIEDAD

(Reflexiones no ortodoxas sobre las consonancias imperfectas de San Juan de la Cruz y las rimas pobres de Fray Luis de León)

Debo, ante todo, pedir excusas a mis distinguidos oyentes por el título de esta exposición. No por su forma reversible: tratando de la rima, lo mismo da, con perdón del rey sabio —Salomón, no Alfonso—, “vaguedad de vaguedades, y todo variedad”, que “variedad de variedades, y todo vaguedad”; un distinguido estudioso francés, Gutmann, lo dijo de una vez por todas: “No creo que ninguno de los atributos de la poesía haya tenido el privilegio de hacer escribir tantas tonterías” (sumo y sigo). Sí debo disculparme por haber empleado, nada taxativamente, la palabra “rima”: el tiempo concedido sólo me permitirá —escudado por los dos poetas que se celebran— proferir algunas herejías sobre la rima en general, y sobre su hija mayor, la rima consonante; menos todavía: sólo unas pocas herejías sobre algunos puntos debatibles de la rima consonante; ni siquiera trataré de la tmesis en Fray Luis.

Como para cualquiera de las voces de la lengua, recurramos al Diccionario de la Real Academia Española para saber qué es la rima. Allí se nos darán dos escuetas referencias: 1) consonancia o consonante; 2) asonancia o asonante (siguen, en ordenado desorden, otras variadas acepciones que por el momento no nos interesan. Si buscamos las dos voces apuntadas, “asonancia” y “consonancia”, la óptica con la que se consideran es un tanto bizca: en *asonancia*, tras dos definiciones generales (correspondencia de dos sonidos, o de dos cosas) viene la definición métrica que todos conocemos (“Identidad de vocales en dos palabras, a contar de la vocal acentuada..., etc.”), y en cuarto y quinto lugar se trata su valor estético, primero como vicio y luego como figura retórica. En *consonancia*, la primacía la obtiene la música; luego viene el verso (“Identidad de sonidos en la terminación de dos palabras, etc.”, con la salvedad de que su “figura” puede diferir: “ropajes” con jota consuena con “ambages” con ge, etc.); al verso sigue el vicio (“dime con quién andas...”), apañado de “uso immoderado, o no requerido por la rima, de voces consonantes muy próximas unas de otras”; y, por fin, la conformidad e igualdad que tienen entre ellas algunas cosas.

Los dos itinerarios semánticos son divergentes: la última acepción de “consonancia” es la primera de “asonancia”, y la consonancia, forma de la rima, es viciosa cuando su uso es “no requerido por la rima”, empleando, en la definición de una forma de la rima la misma voz rima en una acepción que la misma voz rima no recoge, y se refiere al empleo de esa misma voz rima en el verso. Las dos series de definiciones coinciden en anteponer la función que denominan “métrica” (ese uso de la rima en el verso) y dejan para después la acepción que dicen “retórica”. Primera herejía, más bien ortodoxa, puesto que es simplemente recordar que nuestra utilización de la rima en el verso es simplemente un caso particular de su condición de elegancia retórica: sus distintos nombres (similiter desinens, homoiotéleuton, similitudencia, aliteración), que no cabe examinar aquí, son muy anteriores a la generalización del verso rimado. Y sobre esta primera condición retórica de la rima, admitida por el Diccionario, aunque tarde, está otra, omitida siempre pese a ser primerísima: su condición de fatalidad idiomática. La rima existe en todas las lenguas: ninguna hay tan rica como para dotar de una terminación irrepetible a cada una de sus voces, y en este sentido, Tristan Derème tiene razón cuando titula a uno de sus espirituales libritos “La rima de Virgilio y de los japoneses” (que no riman). Karen Blitzen, en “La granja africana”, cuenta cómo la hace descubrir a sus trabajadores indígenas improvisando, en su lengua, series rimadas cuyo sentido tiene poco sentido o hasta puede resultar insultante. La rima puede no ser estéticamente obligatoria —hay maravillosos versos sin rima—, pero es fonéticamente fatal: herejía básica. Si yo quiero decir que “la graciosa y vistosa mariposa se posa en la primorosa rosa olorosa”, no tengo más remedio que decirlo así: “la graciosa y vistosa mariposa se *posa* en la primorosa rosa olorosa y *reposa*”, a menos que prefiera mejorarlo en “el agraciado y jarifo lepidóptero se aparca por encima del bienoliente y extremado capullo abierto del rosal, para descansar allí”. No dudo de que Mairena preferiría la primera redacción; y sé muy bien que “la graciosa y vistosa mariposa...” es una astrakanada, pero la combinación de homofonías puede ser francamente lograda, como en un verso final del poeta argentino Leopoldo Marechal:

...y la sirena sola, con su cola en la ola.

Tan fatal es la rima, que un artificio jocoso consiste en disimularla, ya suprimiéndola o ya, más pérfidamente, sugiriéndola, porque basta su comienzo para que la rima nos restituya la palabra completa, que se evita cuando se evoca, en refranes como en cantares: “En Logroño, al necio le fata el co”, anda en Gonzalo Correas; “A mi primo don Angulo / le salió un grano en el cu-u-ello”, dice un cantarillo popular, y hace lo mismo un largo cantar del Cancionero musical de Palacio (“Dale si le das, mozuela de Caraza...”): una mozuela de Logroño muestra allí su co-pode de lana negra que hilaba, o el ojo del cu-clillo que llevaba; y no falta algún modelo italiano antiguo.

Repito que la rima es una fatalidad congénita de las lenguas; vuelvo a repetir que no es una fatalidad de las literaturas. Ha sido zaherida (por lo menos) desde Aulo Gelio: Homoiotéleuta e isocatálecta y párisa y homoióptota “caeteraque hujusmodi scitamenta”(Noches áticas, XVIII, viii), es decir, que antes de que fuera rima ha sido periódicamente desterrada; idem en las lenguas modernas, para volver a ser nuevamente acogida; y a veces el movimiento antiperistáltico y pro-peristáltico se dan en un mismo poeta, como nada menos que en Unamuno y en Borges. Las razones de su rechazo participan, también, de variedad y vaguedad: en el Renacimiento y sus aledaños se invoca el deseo de seguir la huella de la poesía clásica, que ignora la rima, y se vuelve a crear el verso *scioltto*, suelto, a la vez que se tientan los versos *mesurés*, medidos a la antigua por pies y no por número aritmético de sílabas. Los rechazos más modernos se fundan en su incómoda dificultad (¿vale la pena rechazar este rechazo?); en que el sonido y la búsqueda del sonido conducen al poeta fuera de su intención; y en la fatalidad de las asociaciones que provoca. Aunque contradictorias (descarrío y obligatoriedad), las dos últimas llevan su parte de verdad y su parte de falsía: al descarrío que engendra la vaguedad puede oponerse el que lleva a ricas provincias inesperadas; y si bien es cierto que hay rimas gastadas hasta la náusea —como otras formas de la lengua—, tales como “memoria-victoria-historia”, incluso las más transitadas pueden renovarse. Los consonantes obligados guardan entre sí una afinidad que va más allá de lo fonético: la levedad y la albura de *pluma* evocan irrestañablemente *espuma*: Vicente Aleixandre las aproxima en un poema que nada tiene de rimado. *Árbol y mármol* —en francés rimas pertinaces, en castellano rimadas a la fuerza— enfrentan, dentro de la obstinada estabilidad, lo vivo con lo inanimado. No digo que “tomando ora la pluma, ora la espada” provoque la consonancia de *guerrero* con *tintero*, pero sí que la historia toda de la humanidad —y lo tocamos hoy— justifica la rima de Espronceda: “feroz guerra / por un palmo más de tierra”. “Riman nubes con querubes / y rima piedra con yedra”, ensalza Unamuno, antes objector de la rima, y redime enlazándolas las rimas más transitadas:

¿Memoria?..., escoria, victoria y gloria.
Lo que enseña la lengua, Dios divino.
Rima generatriz, fuente de historia;
que discurra la lengua es nuestro sino.

Borges dice que cuando un poeta pone “azul”, afronta “la indignidad” de pensar en tul o en baúl. ¿Quién le ha mandado que lo ponga, y en la punta del verso? Allá él, si lo arrostra. En realidad, no hay malas rimas, sino mal uso de la rima: Ynduráin, no el mozo, ha examinado la pareja “pluma/espuma”, y Celina Sabor de Cortázar el empleo de “cielo/suelo” en Fray Luis, que la explota —si no cuento mal— en ocho de sus odas: sus diagnósticos coinciden en que al determinismo fo-

nético corresponden razones más profundas, y que el poeta de verdad saca siempre partido de ambos territorios. El Borges ultraísta, que reprochaba a Leopoldo Lugones rimar “cursi” con “Contursi” (un autor de tangos), escondía la secreta emulación que lo llevará, ya maduro, a blasonar vergonzosamente de acollarar “ágoras” con “Pitágoras”. En realidad de verdad, los que regurgitan “¡Abajo la rima!” dicen, bien traducido, “¡Abajo el idioma!”, cuando debieran decir (y tienen pleno derecho de escogerlo) “¡Abajo el uso de rimas en el verso!”. Lo más gracioso es que los que mejor han abominado de la rima (Verlaine, Amado Nervo) lo han hecho en versos perfectamente rimados. Hasta en el dístico popular que la crítica (Fuerza del consonante, a lo que obligas, a decir que son blancas las hormigas) campea una rima de las que llaman ricas.

Sin entrar en su no enredada etimología (lo que es enredado es el comentario de esa etimología), la rima *es*, ante todo, una forma de ritmo: es la aparición, la apareación periódica, regular o irregular, de un esquema sonoro idéntico o semejante, esperable y esperado; *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán, lo dice mucho mejor que yo. Y tan esperada es la rima que su supresión resulta inesperada y —con frecuencia— irresistiblemente cómica (para darle razón a Bergson): una tienda de Buenos Aires (“Casa Lamota / donde se viste Carlota”) tenía el afortunado “slogan”:

—¿De dónde vienes, Carlota,
tan bonita y elegante?
—Vengo de Casa Lamota,
Bartolomé Mitre trescientos ocho.

(Confieso haber olvidado el número exacto).

Este ritmo esperado, cuya ausencia desespera, se manifiesta gracias al juego de los acentos, sucesivos y sumados: en su forma más corriente —su forma antonomástica, esa que el Diccionario oficial ha escamoteado en la definición de consonancia—, en la rima final del verso, coinciden adicionándose dos elementos rítmicos esenciales: el acento caudal del verso y el de la vocal tónica de las voces que riman. Esta noción de unidad, de unificación de estos dos acentos, es esencial para comprender el funcionamiento de la rima, y en particular el de la rima consonante. En esta coincidencia acentual predomina, naturalmente, el acento del verso, y no solamente porque rige el cuento silábico; predomina este acento caudal a tal punto que llega a erigir como tónicas sílabas que no lo son (rehuyo el empleo de la voz corriente, sílaba átona, porque las átonas verdaderamente átonas sólo existen en teoría), así como llega a destonificar tónicas: los ejemplos de “océano” por “océano” son innumerables; elijo uno de José Santos Chocano que está en mi memoria desde la infancia: es el final de su soneto “Al Orinoco” y su numeroso delta:

¡Salve a ti, triunfador, que hacia el oceano
 en carro vas de relumbrante plata,
 con cincuenta rendajes en la mano!

Un ejemplo menos trillado lo proporciona Fray Paulino de la Estrella en sus *Flores del desierto* (1667-1675):

...si no tienes de cristiano
 cosa, en ti, que se alabe;
 pues haces cosas de arabe.

El caso contrario (erección de la rima en partículas no autónomas acentualmente) es comunísimo, y tonifica artículos, conjunciones y preposiciones que normalmente se deslizan entre acentos reales. Baste un solo ejemplo, por inusitado: María Rosalía Merlo, poetisa sarda del siglo XVIII, rima “Belén” con “en” en alabanza de Nuestra Señora:

Virgen antes, virgen en
 el parto, virgen después
 de parir al nono mes
 al Niño Dios en Belén.

Las formas de la rima son, como vemos, varias, variadas y hasta variables. Su clasificación, por ello, es más bien una enumeración, un catálogo (a Dios gracias, incompleto), asunto de lexicografía más que de crítica. Los principales criterios que rigen su ordenación son los siguientes:

—*por su acentuación* se dividen en agudas, llanas o graves, esdrújulas, sobresdrújulas y hasta esdrújulísimas, obtenidas por acumulación de enclíticas. La tendencia general es hoy (la creo equivocada) detenerse por fuerza en muchos esdrújulos haciéndolos agudos (también existe la tendencia opuesta a dotar de dos acentos a muchos vocablos: “la combinación”), haciendo de “dímelo”, “dimeló”, lo que vale como facultad y como licencia del versificador, pero no como regla. Yo creo que “traígasemele” es mejor que “traigasemelé”.

—*por su colocación en el verso* se dividen en finales —las más corrientes— e internas. Pocos cuentan con las rimas iniciales. Una copla del *Cancionero sevillano*, estudiado por mi excelente amiga Margit Frenk, expone así lo que Heine llama (en un caso de menores transiciones) “una vieja historia”, *eine alte Geschichte*:

Bras muere de amores de Ana,
 Juana le tira del sayo,
 Pelayo por los de Juana,
 y Ana por los de Pelayo.

Este enunciado, aparentemente simple, acumula varios artificios: Ana, Juana y Pelayo, rimas finales, son a la vez anticipación (aparecen en el verso y en su final) y rimas iniciales en eco:

Bras muere de amores de Ana,
 Juana / le tira del sayo,
 Pelayo / por los de Juana,
 y Ana / por los de Pelayo.

—*por su riqueza*, término equívoco por donde se lo busque. Por una parte, una rima con más vocales (árido/sacárido) o con sonidos consonánticos inusitados (boj/reloj) puede considerarse más rica (en sonidos empleados) que una rima en simple vocal acentuada (comió y reventó). Pero, en general, la noción de ricas y pobres se mira por el otro extremo del catalejo, y se las dice tales no por su composición, sino por la consecuencia de su composición, que es su número, considerándose paradójicamente más ricas a las que son más pobres en número: murciélago/archipiélago se dice más rica que cantaba/lloraba. Según ese criterio, la rima más rica sería la rima que no rima por falta de compañera, es decir, la rima fénix (que no es rima según el criterio general).

—El último criterio, que es el primero, considera su forma de correspondencia, y las divide en rimas consonantes (correspondencia total de todos sus sonidos) y rimas asonantes (correspondencia de las vocales principales, y libre juego consonántico). Digo “vocales esenciales”, porque en los esdrújulos no cuenta la vocal inmediatamente postónica (*ráfaga*, *Águeda*, *árida*, *ánfora* y *Drácula* riman todas en *áa*); porque en los diptongos cuenta sólo la vocal acentuada y no la que la precede o la sigue (*reitre* asuena con *dientes*) y porque en posición postónica *e* e *i* se equivalen, como *o* y *u*: *reitre* asuena también con *diéresis*, como *pito* con *espíritu*, y etc., etc., etc. (por lo catalogado y lo sin catalogar, que es más).

En español, una tentativa de ampliar la dicotomía consonancia-asonancia la emprende Balbín Lucas en “Acerca de la rima”, aproximándose a una clasificación más científica; distingue entre *rima total* (la llamada perfecta o consonante), *rima vocálica* (la asonancia) y *rima consonántica* (aún sin denominar, en castellano), en la que sólo se corresponden las consonantes, como en *rapándola* y *péndulo*. División tripartita que recuerda un tanto (aunque Balbín desdeñe el recordárnoslo) la ya vieja clasificación tripartita de Verrier, que proponía *rime complète*, *rime consonantique* y *rime vocalique*, de nombre y contenido semejantes a las halladas por Balbín. Otra tentativa de Balbín (rimas sonoras y rimas sordas, según las consonantes en juego) no está mejor sentada (quizá por falta de respaldo): tiene, sin embargo, el mérito, después de analizar veinte sonetos, de reconocer que a los poetas se les da un bledo de ello.

El musicólogo Curt Sachs, criticando la actual clasificación de los instrumentos

musicales, dice que la lógica en que se basa es la misma que clasificaría a los norteamericanos en californianos, banqueros y católicos. Quiere decir que no hay un solo criterio rector, y que las diferentes categorías establecidas se encabalgan unas sobre otras. Qué no diría viendo los amontonamientos de Díez Echarri, en p. 124 (nota 14 de la p. precedente), Baehr, el *Diccionario de términos...*, Ducrot-Teodorov... La única tentativa de interés es la que propone, además de la aludida, Emiliano Díez Echarri: “Sería conveniente —desliza en nota— establecer una gradación desde la rima *perfecta consonante* hasta la *asonante* más extremada, por este orden u otro similar”, y propone el siguiente, en ocho categorías de las que tomamos aquí solamente las cuatro primeras, relativas a la consonancia. Cito:

- a) Perfecta consonante: *comente = mente*.
- b) Imperfecta consonante: *comente = consciente*; en que la *i* del diptongo, aunque precede a la última vocal acentuada, influye de algún modo en la fonética de ésta, por formar parte de la misma sílaba.
- c) Consonante estimulada: *árbol = mármol*; *veinte = lente*; la diferencia es tan imperceptible que el mismo Lope hubo de rimar las dos primeras, y Ulloa las dos últimas.
- d) Consonante pobre: *ama = ama*, verbo y nombre.

La aceptación de esta disposición ha sido prácticamente total. Miss Clarke, la primera autoridad norteamericana en cuestiones de métrica, opina que “This system will undoubtedly become the standard classification for Castilian rhyme” (*Chronology*, s.v. *rima*). Baehr adopta la disposición general propuesta por Díez Echarri, retomando alguno de sus ejemplos, con alguna supresión (elimina, con buen sentido, el apartado “*d*”, consonante pobre), e introduciendo el terminante abismo léxico —atemperado en el vocabulario castellano— que separa en alemán a *Reim* de *Assonanz*. La única crítica que conozco es la del estudioso brasileño Nóbrega, para quien la tentativa de Díez Echarri “nao obedece a criterio definido”.

La clasificación de Díez Echarri merece un examen detenido. Para empezar, no ha surgido como Minerva del cráneo de Zeus, sino como Venus, con la cooperación de las aguas: y no es un reproche, porque, como escribió Oliverio Girondo, en el arte como en la vida, el que tiene padre conocido, etc. Lo malo no es tener precedentes, sino esconderlos. Un buen antecedente de esta clasificación lo dan los “grados de perspicuidad”, de don Eduardo Benot, primer ortólogo que acusa la función del diptongo:

...tanto entre los consonantes, como entre los asonantes, hay grados de perspicuidad.

Mundo i profundo son más claramente consonantes que *vida i cuida, ayuda i viuda, huéspedes y céspedes...*

Benot continúa con los asonantes; bástenos aquí la raigambre —al menos— de las dos primeras categorías de Díez Echarri. La tercera podría salir de las p. xxxi-xxxii de Rodríguez Marín en su edición del *Viaje del Parnaso*, con ejemplos de

veinte aconsonantado con adverbios en —*mente*, y uno de *renta/trenta*. Pero de donde sale indiscutiblemente es de un parrafito de Andrés Bello, silenciado y trastocado por un fallo de memoria: Lope, dice Bello (al revés de lo que afirma Díez Echarrí), “rimó a *veinte* con palabras terminadas en —*ente*, y D. Luis de Ulloa, a *mármol* con *árbol*” (señalemos, de paso, que la rima, bastante frecuente, de *árbol* y *mármol* es en francés, con *soleil-vermeil* (*arbre/marbre*), uno de los argumentos contra la rima limitadora, al igual que el *tul-azul* de Borges). Y señalemos también que el lazo que une estas palabras deja de ser rima perfecta y sigue imponiéndose.

Esto sentado, la crítica a la clasificación de Díez Echarrí puede basarse en tres defectos principales: es híbrida (mezcla californianos con banqueros), es incompleta y es estática. Comencemos por lo primero, resbalado por Baehr y sesgado, sin detenerse bien en ello, por Nóbrega. Las tres primeras categorías de Díez Echarrí son indiscutiblemente fonéticas, basadas en una variación en la concordancia de los sonidos. Admitamos las tres, aunque en rigor la última, la “consonante simulada” *árbol/mármol* o *veinte/lente*, ejemplo de equivalencia acústica, no es ni consonante (por su naturaleza) ni asonante (por su empleo como rima perfecta). Resta la cuarta categoría, y pasamos de banqueros a rubios: la consonante pobre responde a un criterio que ya no es fonético: ¿por qué ha de ser pobre, fonéticamente, una consonancia que, en lugar de alojarse de la vocal tónica hacia afuera, cubre completamente toda la palabra? Aquí Díez Echarrí responde —bien que parcialmente— a una interdicción de naturaleza retórica, y el problema merece que lo examinemos de cerca.

Fonéticamente consideradas las dos voces propuestas (*ama* verbo y *ama* sustantivo) son idénticas, pero no son una misma voz, sino dos voces. La práctica de la autorrima (que se me permita este neologismo, o más bien anglicismo) ha considerado tres casos posibles (y advierto que los teóricos no han sido tan claros como pretendo serlo): si se trata de dos palabras distintas, su uso es corriente en la poesía clásica, y si no siempre alabado, es siempre tolerado, y con toda razón. Un caso extremo, y que me permito denominar “autorrima declinada” (caso extremadamente frecuente), autoriza el uso de la misma voz en dos funciones diferentes: *él* sujeto rima frecuentemente con *a él* y con *de él* o *dél*, contractos o no; y lo mismo ocurre cuando la voz autorrimante es libre y forma a la vez parte de una locución ya acuñada: Cervantes, en *La casa de los celos*, rima adjetivo libre y sustantivo en frase: “marfil blanco” y “que es el blanco”; Juan Rufo aconsonanta un “romance” que no es bueno (una composición cantada, hartó quejosa) y la expresión “en buen romance”, en una autorrima extremada que cubre dos palabras:

No puede ser buen romance
el que es por su mucho mal
de incurables hospital,
si he de hablar en buen romance.

Y Gregorio Silvestre rima “él”, pronombre, con “el”, artículo, dotándolo de un acento del que ordinariamente carece: “Señora, vuestros cabellos”, glosa,

No son de oro, que no es el
oro de tanto valor;
porque no hay cosa mejor
los comparamos con él.

J. H. Arjona, que se ha ocupado de las autorrimas en el teatro del Siglo de Oro, y que las distribuye por categorías gramaticales (sustantivo y verbo, dos sustantivos, sustantivo y adjetivo, etc., hasta llenar doce bolsillos), cita algunas opiniones de preceptistas antiguos: para Luis Alfonso de Carvallo (*El cisne de Apolo*, 1602), “Ningún vocablo puede ser consonante de sí mismo, si no es en diferente sentido, que entonces es galantería” (en su acepción de “gracia y elegancia”); Rengifo (lo cita por la edición tardía y retocada de 1628) excluye “él, de él, a él”, diciendo que si este uso fuera legítimo, “Luego también se podría usar *cielo, del cielo, al cielo*, aunque fuese una la cosa significada”: Arjona, hostil en principio al uso que está considerando, puede dar dos ejemplos de Lope, un “el Cielo” y “del Cielo”, y otro que duplica “el cielo”. Arjona llega a decir que “Even the exquisite poetry of Fray Luis de León is marred by the occasional use of autorhymes”: “marred” va de ‘interrumpida’ a ‘injurada’. Fray Luis rima sustantivos y verbos (*canto, llama, gana*), verbo y adjetivo (*dura*), participios con sustantivo y con verbo (*medida, junto*), vocablo y locución (*será parte/por mi parte*) y hasta dos formas de un mismo verbo, transitivo y reflejo: *se tiene y tiene*, en el pareado final de una lira. A pesar de lo que acabo de enunciar (¿de denunciar?), siguiendo la huella de Arjona, creo que el caso de las autorrimas debe plantearse más claramente que distribuyéndolas en lo que se llamaba “partes de la oración”. Su uso comprende tres categorías diferentes:

1. empleo de dos voces homófonas: permitido desde siempre, debe denominarse “falsa autorrima”, ya que no se trata de la rima de una voz consigo misma, sino de dos voces diferentes. Veredicto: inocente.

2. lo que denomino “autorrima declinada”: condenada a veces por los tratadistas, ha sido libremente explotada por los poetas: absuelta.

3. la autorrima real, o sea, el empleo, en dos o más rimas finales, de una misma voz en su propio sentido. La condena es casi universal.

Sin embargo, el empleo de la autorrima como “galantería” viene de muy lejos.

Constituye la armadura de la sextina, composición basada en seis voces no rítmicas que se alternan rígidamente en cada una de las seis estrofas antes de reunirse en la tríada final (y hay, incluso, sextinas dobles). Y el empleo de dos voces opuestas como obstinados finales de verso ha sido recogido por Foulché-Delbosc, estudiado por Fucilla (“*Parole identiche in the sonnet and other verse forms*”) y perpetuado en nuestros días por Francisco Luis Bernárdez (“Cielo de tierra”). Y

galantería extremada, conducida por la más extremada poesía, es el empleo (total en una composición, parcial en otra) de la autorrima por Ricardo E. Molinari (el mejor poeta argentino) en su *Cancionero de Príncipe de Vergara*:

4. Qué bien te pega la sombra
sobre el cabello. La sombra
obscura. Oh, el verde pino
que mira el cielo. El pino,
señora hermosa, en la orilla
del mar portugués. Orilla
de prado, de flor lejana.

8. Mi dolor tiene los ojos
castigados. Si pudiera
hablarte. Sí, si pudiera
hablar contigo río alto,
paloma fría. Qué triste
anda el aire. Dime triste
pensamiento, qué sueño
muere a tu lado, perdido.

¡Paloma fría, río alto!
Luna de piedra entre lirios.

Liquidado —espero— el desprestigio de la “rima pobre”, restan las tres categorías primeras de la clasificación de Díez Echarrí: perfecta consonante, imperfecta consonante, consonante simulada. Dijimos que su clasificación era imperfecta y estática; podría decirse que es imperfecta por ser estática. La consonante simulada debería albergar muchas más especies de trapicheo fonético (como la rima andaluza, *s* por *z*) y la facultad de hacer desaparecer las consonantes finales para convertir en rimas perfectas las que sólo serían asonancias: Boscán aconsonanta *merced* (escrito con una *d* final que no pronuncia) con *fe*; Miguel Agustín Príncipe, buen poeta e interesantísimo tratadista, escamotea una *s* final en una composición perfectamente rimada:

Ni aun tú sabes lo que haces,
eres capaz, si te place...

artificios que corresponden a lo que los franceses e ingleses denominan “rima para el oído” (no para el ojo).

La *imperfecta consonante* es una creación fonética que no tiene para nada en cuenta el uso poético, sin contar que es incompleta: si la vocal que precede a la tó-

nica modifica el timbre de ésta (la *i* de *diamante* varía el color de la *a* que la sigue), también las consonantes que siguen y preceden a la tónica la varían: y tanto es así que la versificación francesa relega a asonancias las voces en las que no coincide la consonante que precede a la tónica, denominada “consonne d’appui”: *mère* no es consonante de *père*; sí lo son *espère* y *compère*, que llevan *p* antes de la vocal rímante. Y Díez Echarri no considera el caso en que esta vocal precedente deja de pertenecer, por naturaleza o por artificio, a la sílaba que rima: *sonri/ente, di/aman-te*. Sea como fuere, la discriminación de Díez Echarri, si bien con visos de verosimilitud fonética, va contra la prescripción formulada hace siglos y contra un uso mucho más secular. En el siglo XVII un tratadista francés, Lancelot, vinculado con la gramática dicha “de Port Royal”, dictamina, en francés:

S’il se rencontre une diphthongue à la syllabe d’où se prend la rime, il suffit que la rime se fasse de la dernière voyelle de la diphthongue; par exemple, *fuerte* rime avec *ofenderte*; *suelo*, avec *cielo*; *fuego*, avec *ciego*; *muerdo*, avec *pierdo*; *ruydo*, avec *pido*; *tierra*, avec *guerra*; *mayor*, avec *do-lor*; *naciò*, avec *governò*; & semblables.

Y siglo y pico antes, Nebrija decía lo mismo:

Y si la sílaba de dōde comiēça ase determinar el cōsonante es cōpuesta de dos vocales o tres cogidas por diphtongo; abasta q̄ se cōsiga la semejaça de letras desde la sílaba o vocal dōde esta el acēto agudo, assi q̄ no sera cōsonante entre treinta τ tinta, mas sera entre tierra τ guerra.

En el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz la estrofa séptima nos brinda tres gerundios de rima superperfecta, *refiriendo, muriendo y balbuciendo*, caso no previsto por Díez Echarri, o quizá tácitamente rehogado en la rima perfecta consonante; diez estrofas más abajo, *huerto* rima, también en perfección, con *muerto*. Pero quién osaría decir *imperfectas* —así fuera desde el estrechísimo punto de vista (mejor: punto de miopía) del agenciamiento de sus rimas— las líras 1 (*escondiste/huiste*), 2 (*otero/quiero/muero*), 3 (*riberas/fieras/fronteras*), 6 (*sanarme/enviarme; vero/mensajero/quiero*), 8 (*perseveras/mueras*), 12 (*fuentes/repente*), 25 (*huello/centella*), 31 (*cabello/cuello*, presente también en uno de los más conocidos sonetos de Góngora) y 33 (*despreciarme/mirarme*). Las restantes rimas son “perfectas” hasta para un ortofonista, y sobre las once estrofas que riman voces diptongadas con otras que no lo son, sólo dos ofrecen correspondencias exactas, y las restantes mezclan impunemente —con adverbio aplicado a la más alta poesía— o, si se quiere, caritativa, democráticamente, consonancias “perfectas” con otras —¡pobrecillas!— que no lo son. Y lo mismo en Jorge Manrique, en Lope, en *tutti quanti*... En todos opera un vocabulario sometido a leyes fonéticas similares, y no la su-

misión a una entonces nonata clasificación teórica, puramente teórica, si cabe encontrar pureza en la inutilidad.

Clasificación estática... Lo es, por dos razones: la primera (que nos ocupará largamente) porque considera la rima de dos palabras en abstracto, sin tener en cuenta el empleo libérrimo que de ellas hace el poeta. Torres Villarroel, en su *Conquista del Reyno de Nápoles*, contubernia en una sola octava una rima sin diptongo con otras dos diptongadas, una de las cuales tiene, además, la osadía de destruir su diptongo (cito solamente los tres primeros versos impares, ya que el sentido nos lo permite):

Aquel Alcides, cuyo ardor bri/oso
aquél que con desvelo el más juic/ioso
aquél en cuyo aliento portent/oso...

Es más: toda palabra, si empieza en vocal, puede saltar de una categoría de rima diezcharrivariana a otra: "única" sólo puede ser consonante perfecta de "túnica"... hasta que deja de serlo: Cristóbal de Mesa, nada menos que en su *Arte poética*, de 1607, nos brinda este endecasílabo con doble atropello:

y del alto Virgilio la Eneyda única

(tranquilicémonos: Mesa escribe versos sueltos, no rimados). Pero no cabe duda —y *ahí* está la hache para certificarlo— que *ahí* es voz bisílaba aguda y que esta *hache* que la aísla de la *a* guarda la castidad de la *i* haciéndola, por ejemplo, la perfecta consonante de otra voz igualmente casta, *ti*, pongamos por caso. Pues bien, Lope de Rueda se las arregla para convertirla en un fonéticamente deplorable triptongo que osa codearse con ese *ti* merecedor de mejor consorte:

—Niño, levántate *deahí*
que duermes muy descuidado.
—¿Quién es que me ha despertado?
—Quien quiere saber de ti
por qué entraste en lo vedado.

Ahora, voz trisílaba provista de hache antihiática, es, suelta, perfecta consonante de *hora* y de *señora*, si nos guardamos de pronunciar "seniora", pero se torna plusquimperfecta en los tercetos de Boscán que empalman *hora*, *señora* y *ahora*:

...cómo he de vengarme
en la pasada vida con la *deahora*.

el poeta trata las vocales como le da su real gana, sin cuidarse de leyes fonéticas que si son leyes están en receso por inoperantes: *poema* figura como bisílabo en fin de verso, en Pedro Salinas; y *Anacreonte*, condensado en tetrasílabo, rima con *Caronte* en Herrera y Reissig. Una vez más, debo repetir lo ya desoído: lo que caracteriza a toda palabra en su función de rima es su plurivalencia, su adaptación a cuanto tratamiento se le antoje al poeta.

Queda por proferir una herejía final. La clasificación de Díez Echarri cantona las consonancias en lo que va de la vocal tónica al final de la voz (cuando en este tramo hay variación de poca monta —*mármol-árbol*— se pasa a la consonancia simulada, pero consonancia al fin). En cambio, los sonidos vocálicos que preceden a la tónica la modifican. Oso sostener lo contrario: que no solamente estos sonidos previos a la tónica *no* la modifican en modo alguno (véase todo lo que precede), sino también que la adición de sonidos vocálicos o consonánticos finales tampoco perturba la rima. El clasificador *no* ha comprendido que las partículas rimantes son prácticamente indestructibles, y que, como dijo hace rato Jorge de Montemayor, sólo

El oydo sin sustancia
no siente la consonancia.

La *d* de *merced* en Boscán, la *s* de *haces* en Príncipe, no destruyen la consonancia con *fe* y con *place*. Puedo probarlo, no sólo por la apetencia y aprobación del “oído con sustancia”, sino por el aforismo jurídico “quien prueba lo más prueba lo menos”: ni siquiera la aglutinación de la vocal final de la rima alcanza a destruirla; la sinalefa eventual no anula la consonancia perfecta. Y a probarlo.

Ambos poetas tratan la hache antihiática como los paisanos de mi país, que dicen “áura” y “salí di ái”. Boscán nos proporciona, en consonancia perfecta, una sílaba que rima a pesar de contener tres vocales de las llamadas (antes) fuertes.

En los versos de pie quebrado, cuando el octosílabo precedente es agudo, el quebrado tetrasílabo puede tornarse pentasílabo porque su sílaba excesiva ocupa el lugar que deja libre la terminación aguda precedente: este artificio recibe hoy el nombre de *compensación*. No se trata de una obligación forzosa; es una facultad: el poeta puede recurrir a este artificio, o prescindir de él. Así, Jorge Manrique, en sus justamente célebres coplas, ofrece las tres posibilidades que se ofrecen: su copla 9 contiene dos quebrados sin compensar y dos compensados:

Dezidme, la fermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
quando viene la vejez,
qual se para?

Las mañas y ligereza
y la fuerza corporal
de jouentud,
todo se torna graueza
quando llega al arraua
de senectud.

En la copla 27 los cuatro quebrados van compensados, y los cuatro no se compensan en la copla 33. Pero más que las doce coplas con rimas agudas que permiten la compensación (realizadas, o no; y son las coplas 4, 6, 9, 16, 18, 20, 27, 28, 32, 33, 35 y 39), nos interesan aquí las rimas graves terminadas en vocal, que permiten, si el quebrado también empieza por vocal, un fenómeno más complejo: compensación y sinalefa, fenómeno ya estudiado por Aurelio M. Espinosa.

En estas coplas la rima se anexa la vocal inicial del verso siguiente, sin perder su condición de rima perfectamente audible. Véase, bien medidas:

7. el ánima gloriosaan-
gelical
10. se sume su grand altezaen
esta vida
11. ni estar estable ni quedaen
una cosa
13. y la muerte la celadaen
que caemos
20. metiolo la Muerte luego
en su fragua
quando mas ardía el fuegoe-
chaste agua
25. Manrique, tanto famosoy
tan valiente
31. Que con su braço pintoen
jouentud
agora las renouoen
senectud
34. dexad el mundo engañosoy
su falago
muestre su esfuerço famosoen
este trago

39. sofriste sin resistenciaen
tu persona

Más evidente todavía es el caso de los versos con rima interna: la sinalefa, métricamente inevitable, no perturba la percepción de la segunda rima. Y así leemos, en Garcilaso:

con otro que pensaras que tu pena
juzgaba como ajena, o que este fuego
nunca probó...
...no pruebo, por mi suerte,
aquesta viva muerte en las entrañas?
...que ha llegado
el bien acuchillado a ser maestro.
Así, pues, que te muestro abiertamente...
...y sin cautela te aconseje.
—Tú quieres que forceje y que contraste
con quien al fin no baste a derrocalle...

Y siguen” “mengua/lengua el movimiento”, “impida/el descubrir tu vida al que aliviarte”, “bastaba/lo que yo descansaba en este llanto”, “me aliviase/y aquel tiempo probase a sostenerme...”.

No volveré a pasar el rosario de las herejías proferidas, desde “no siempre puede uno fiarse del Diccionario de la Real Academia”, hasta “la rima es incoercible e indestructible”. Sólo quiero apuntar otra verdad, que en este ámbito de estudios puede saber también a herejía: Aunque la práctica de la rima (aun involuntaria) sea general, estimo que sólo los poetas (y no nosotros los filólogos) tienen autoridad para hablar de la rima. Lo malo es que, cuando a los poetas les da por hablar de la rima, lo hacen para maltratarla y condenarla. ¿Puedo agregar otra herejía más? Monsieur Jourdan se maravillaba de hablar en prosa sin saberlo; hubiera podido decir, sin faltar a la verdad, que rimaba sin saberlo hacer. Porque a todos nos cabe reformar los versos de Darío (mi única herejía no ortodoxa):

Oh, Rima, divino tesoro,
que te vas para revolver:
cuando quiero rimar yo, lloro,
y a veces rimo sin querer.

DANIEL DEVOTO
C.N.R.S., París

LA MÍSTICA COMO LENGUAJE DE LA CARNE

I. AL HILO DE LA PASIÓN

Juan Goytisolo reconoce en *Las virtudes del pájaro solitario* que la obra completa de San Juan de la Cruz “vertebra la estructura de la novela”.

En esta ocasión hemos de tener en cuenta que Goytisolo, al referirse a los escritos del poeta santo, considera que “era posible descifrar las oscuridades del texto, hallar una clave explícita unívoca, desentrañar su sentido oculto mediante el recurso a la alegoría, circunscribir sus ambigüedades lingüísticas, buscar una significación estrictamente literal (...), reproducir el acendrado esplendor del incendio místico mediante la acumulación de glosas, lecturas, fichas, notas académicas y apostillas, observaciones plúmbeas, gravosas ordenaciones sintácticas, exégesis filtradoras, páginas y páginas de prosa redundante y amazotada”.

Era posible proceder así. Insinúa, sin embargo, una vida más adecuada para leer a San Juan de la Cruz: “¿no será mejor anegarse de una vez en la infinitud del poema, aceptar la impenetrabilidad de sus misterios y opacidades... favorecer la onda de su expansión, admitir pluralidad y simultaneidad de sentidos, depurar la incandescencia verbal, la llama y dulce cautiverio de su amor vivo?”¹.

Pero la aceptación de esa impenetrabilidad sólo tiene un sentido fecundo si no se da por presupuesta, si no es previa, sino resultado y efecto de la lectura, que consiste en lo que denominaremos “recrear al pie de la letra”. La impenetrabilidad se da en la epidermis del texto que, en su carne, es, como veremos, asimismo corteza.

“Solamente trabajé en declarar la corteza de la letra así llanamente, co-

¹ GOYTISOLO, Juan, *Las virtudes del pájaro solitario*, Seix Barral, Barcelona, 1988, p. 59.

mo si en este libro no hubiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas”².

Fray Luis de León precisamente en este *Prólogo a la Exposición del Cantar de los Cantares* señala el camino para afrontar la dificultad de “todos los escritos adonde se explican algunas grandes pasiones o afectos, mayormente de amor, que, al parecer, van las *razones cortadas y desconcertadas*”.

“a la verdad, entendido una vez el hilo de la pasión que mueve, responden maravillosamente a los afectos que explican, los cuales nacen unos de otros por natural concierto”³.

Seguir el hilo de la pasión que mueve será nuestro itinerario para recrear al pie de la letra, a fin de lograr liberar el ánimo de otras vehementes pasiones que, con su corte, impiden que la lengua alcance al corazón⁴. Este decir que no dice todo “sino a partes y cortadamente”⁵ es la propia carne, siempre corte, siempre parte, que despedaza lo que hay, quedando ella misma cortada y desconcertada. Pero, si bien el decir no debe reducirse a ser mera carne, el decir ha de ser el decir de la carne, con esta su experiencia troceada y destrozada. Siguiendo el musical *hilo de la pasión que mueve* todo suena y resuena de otro modo.

“...juzgaría por cosa de desvarío y de mal seso los meneos de los que bailan, el que viéndolos de lejos no percibiese el son a quien siguen; lo cual es mucho de advertir en este libro y con todos los semejantes”⁶.

Sin este sonido de la pasión ya no quedaría nada por sonar, y danzar a su ritmo sería de “sonados” (un sonido ya dado y perdido).

Se trata, por tanto, de traer a la superficie, de hacer superficie de toda profundidad supuesta. *Impenetrabilidad fundamental* porque el sentido viene a ser un efecto de superficie al que se accede cuando ya no hay dónde ni qué penetrar. Muchas lecturas buscan defenderse, eludir este efecto fulminante de la epidermis del verso austero del poeta castellano y paliarlo con sabrosas explicaciones y referencias que entibian su fulgor.

² FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesía completa*, Clásicos Taurus, ed. de Guillermo Serés, Madrid, 1990, p. 345.

³ *Ibid.*, p. 345.

⁴ *Ibid.*, p. 346.

⁵ *Ibid.*, p. 346.

⁶ *Ibid.*, p. 346.

2. VIVIR SEGÚN LA CARNE

María Zambrano nos recuerda que “la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado”⁷. “Vivir según la carne de la manera más peligrosa para el ascetismo filosófico: vivir según la carne, no por virtud de ese primer movimiento espontáneo de todo ser viviente al apegarse a su propia carne. No, poesía es vivir en la carne, adentrándose en ella, sabiendo de su angustia y de su muerte”⁸.

La carne es siempre experiencia de ausencia de plenitud, experiencia de necesidad de lo otro de sí, de falta. La carne es siempre parte. La propia etimología de la palabra sustenta tal lectura. *Caro, carnis* tiene este sentido de trozo, pedazo, parte. Tanto en osco *carneis*, “partis”, como en umbro *karu*, “pars”, se impone esta propuesta. No se refiere únicamente al modo cómo se parte, sino, a su vez, a cómo se reparte: *distributio*, que es, además, división. No sólo para los diversos dialectos itálicos, sino asimismo en la raíz que conserva el griego *keíro* se muestra este carácter: *yo corto*.

La carne tiene, por tanto, sus razones, pero son siempre “cortadas”, aquéllas que Fray Luis no considera adecuadas para dar cuenta de escritos de amor. Sin embargo, encontramos en la meditación (*Besinnung*) del sentido, en que consiste una adecuada etimología, argumentos para insistir y persistir, a fin de vivir la carne, de hacernos literalmente cargo de ella, asumir la carne de las palabras, declarar, como señalamos, “la corteza de la letra”.

Nuevamente el término nos da que pensar: *yo corto* sobre el que, como vimos, reposa inquietamente la carne, responde al grupo al que pertenece *cortex, corticis, corteza, cáscara* (*lit. kertú*). El sentido de corteza se explica por el de “cosa separada”. De este modo, la carne, así considerada, se muestra alejada del suelo nutricio que la sustenta, escindida del árbol en la que es vida. La carne corcho seco y aislado es, a su vez, gemido:

“¿Adónde te escondiste?,
¡Ay! ¿Quién podrá sanarme?”⁹

El amor se sustenta en esta experiencia de corte y parte. María Zambrano lo recuerda: “El amor es cosa de la carne; es ella la que desea y agoniza en el amor, la que por él quiere afirmarse ante la muerte, la carne por sí misma, vive en la dispersión; mas por el amor se redime, pues busca la unidad. El amor es la unidad de la

⁷ ZAMBRANO, María, “Mística y poesía”, en *Filosofía y poesía*, ed. F.C.E., México, Madrid, Buenos Aires, 1987, p. 47.

⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹ SAN JUAN de la CRUZ, “Canciones entre el Alma y el Esposo”, 1 y 6, en *Poesías*, ed. Paola Elia, Castalia, Madrid, 1990, pp. 105 y 106.

dispersión carnal, y la razón de la 'locura del cuerpo'¹⁰. Sin embargo, el amor es, en primer lugar, amor a la propia carne, abrazo a la escisión. No se niega que la redención de la carne mediante el amor sea filosófica belleza y creación¹¹, pero el poeta siente la angustia de la carne, su ceniza, y es reverente con ella. "Vive según la carne y más aún, dentro de ella. Pero la penetra poco a poco; va entrando en su interior, va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente, la espiritualiza (...), la hace dejar de ser extraña¹².

De esta dispersión de la carne nace el amor que lleva impreso aquella sequedad, dibujada como una ausencia. Esta sequedad que clama:

";Qué bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche!
Aquella eterna fonte está escondida,
qué bien sé yo dó tiene su manida,
aunque es de noche (...)
El corriente que nace desta fonte
bien sé que es tan capaz y omnipotente,
aunque es de noche"¹³.

La cristalina fuente reclamada es invocada para formar súbitamente "los ojos deseados que tengo en mis entrañas dibujados"¹⁴. José Ángel Valente se ha detenido en "las aguas y la noche" considerándolo como, en rigor, un solo símbolo¹⁵. "La Amada grávida de una mirada pide a la fuente que refleje no una imagen, sino una mirada. Pide a la fuente que le ayude en su alumbramiento, que es el alumbramiento de un mirar. El alumbramiento del mirar del otro; del otro de sí, definitivamente otro que la constituye. No pide ver, pide ser vista. Porque la plenitud del ser es ser plenamente en la mirada del Amado. Y el Amado, al verle a ella, que no es más en el centro de sí —entrañas— que ojos del Amado, se ve a sí mismo. Amado y Amada ven y se ven en una sola mirada"¹⁶. "Sólo el Ojo del Agua, según la doctrina su-

¹⁰ ZAMBRANO, María, *O.C.*, p. 61.

¹¹ *Ibid.*, p. 62.

¹² *Ibid.*, p. 62.

¹³ SAN JUAN de la CRUZ, "Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fee", 1.7, en *Poesías, O.C.*, pp. 129-130. En este punto Cristóbal Cuevas opta por la lectura "tan potente", en lugar de "omnipotente", de acuerdo con el manuscrito de Sanlúcar. *Cántico espiritual. Poesías*, Alhambra, reimpresión, 1983, pp. 347-348.

¹⁴ SAN JUAN de la CRUZ, "Canciones entre el Alma y el Esposo", 11, *O.C.*, p. 107.

¹⁵ VALENTE, José Ángel, "El ojo de agua", en *La piedra y el centro*, Taurus, Madrid, 1982, p. 65.

¹⁶ VALENTE, José Ángel, *O.C.*, p. 70. "El Amado necesita, a su vez, esa mediación para hacerse visible; en efecto, sólo su propia mirada al reflejarse desde las entrañas de la Amada hace ahora visible al Amado mismo. Por eso, tan sólo a partir de ese momento el Amado aparece en el Cántico. Aparece y habla. El Amado es una mirada que habla".

fí, puede ver el Agua”¹⁷. La apropiación del otro resulta, a la par, apropiación de sí mismo:

“Amada en el Amado transformada”.

como obra de la noche que junta amado con amada¹⁸. Es esta transformación la que ahora nos interesa atender. En el texto de San Juan de la Cruz en el que declara “y pacerá el Amado entre las flores” subraya expresamente qué cabe entender por *transformación*: “lo que pace es la misma alma, transformándola en sí, estando ya ella guisada, salada y sazónada con las dichas flores de virtudes y dones, y perficiones, que son la salsa con que y entre que la pace (...), porque ésta es la condición del esposo, unirse con el alma entre la fragancia destas flores”¹⁹. La carne que devora es devorada en el amor, comerse. De esta ingestión nos ocuparemos ahora.

María Zambrano ha insistido en la dirección que señalamos. “No hay poesía mientras algo no queda en las entrañas dibujado. Por eso la poesía ha sido siempre cosa de la carne, de la inferioridad de la carne, de la interioridad de la carne: de las entrañas. Más en una relación, en un comercio con algo que está fuera de ellas (...). La voracidad amorosa, el hambre de presencia y figura real, ‘material’, valga la palabra, caracteriza al amor”²⁰.

Esta cierta voracidad, que a María Zambrano le hace recordar a la crisálida que devora su capullo, que se come su envoltura, esta voracidad que traspuesta a lo humano es amor, este hambre irresistible de existir, de alcanzar “presencia y figura”, esquilma para provocar en ese desierto la habitancia de otro, lo otro²¹. Es este dese-

¹⁷ José Ángel Valente recuerda que la palabra árabe ‘ayn quiere decir a un tiempo manantial y ojo (*O.C.*, p. 70 y nota 6).

¹⁸ SAN JUAN de la CRUZ, “Canciones del alma que se goza de auer llegado al alto estado de la perfección, que es la unió de Dios, por el camino de la negación espiritual del mesmo author”, 5, en *Poesías, O.C.*, p. 116.

¡O noche que guíaste!
¡O noche, amable más que el alvorada!
¡O noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

¹⁹ SAN JUAN de la Cruz, Declaración 17, (A26), *Cántico Espiritual. Poesías*, ed., est. y notas de Cristóbal Cuevas, *O.C.*, pp. 220-221.

²⁰ ZAMBRANO, María, “San Juan de la Cruz (De la ‘noche oscura’ a la más clara mística)”, en *Senderos, Anthropos*, 1986, pp. 184-198, pp. 184-198, pp. 193-194. No es necesario insistir en que esta *ingestión* es conveniente porque, al estar llamados a la unión (como reconocimiento de su unidad), la *digestión* es posible y nutricia. La declaración hace posible la transformación como ingestión. Cfr., en este mismo sentido, YNDURÁIN, Domingo, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, ed. Cátedra, Madrid, 1990, pp. 19-51; sobre todo, pp. 22-23, 24-25 y 33-37.

²¹ ZAMBRANO, María, *Senderos*, p. 190.

equilibrio que se muestra en la permanente incomodidad del alma y que nace por la vía del amor el que caracteriza como mística la búsqueda de lo que se carece. “No parece estar enteramente conformado; es como si le faltase una parte de sí mismo, algo que no le permite asentarse en ninguna cosa. La atención va dirigida hacia algo no coincidente jamás con lo que ante sí tiene y su amor está prendido de eso que le alumbrá”. Esta “soledad sin poros hace que le sepa la vida a ceniza”²².

3. TOCAR COMO DIOS

Esta actividad devoradora en que consiste el amor se diferencia de la del deseo en ser algo que la posesión no destruye, porque siendo devorado sigue existiendo íntegramente, porque entregándose se nos resiste, porque es inagotable. Por eso el amor es capaz de destruirlo todo hasta llegar a él, hasta llegar a lo que jamás podrá ser destruido²³.

En esto se diferencia, como ha señalado Aristóteles (nada lateral para lo que nos atañe, ni para la formación de los autores que nos ocupan), el fin último “mueve como cosa amada, mientras que las demás cosas mueven en cuanto son movidas”. Lo que nos importa señalar ahora es no que de este primer principio depende el cielo y la naturaleza, sino que su género de vida es semejante al mejor, al gozo permanente, ya que su actividad por sí misma proporciona placer. El decisivo texto de la *Metafísica de Aristóteles*²⁴ es ahora clarificador. El intelecto se entiende a sí mismo a través de la aprehensión del objeto del intelecto. Y se torna inteligible cuando toca e entiende lo inteligible²⁵. De aquí que la contemplación (*Theoria*) sea lo más placentero y lo mejor. Este estado de plena actividad, del que gozamos rara vez, es vida: el ocio más activo y fecundo²⁶. Aristóteles, por tanto, subraya bien a las claras que en la intelección hay algo divino con lo que el intelecto se identifica por contacto, por tocamiento. Ese algo divino excelente y óptimo es lo intelectual

²² *Ibid.*, p. 189.

²³ ZAMBRANO, María. “San Juan de la Cruz (De la ‘noche oscura’ a la más clara mística)”, *O.C.*, p. 193.

²⁴ *Metafísica*. XII, 1072b.

²⁵ ...thinganon kai noón. attingens et intelligens (cfr. ed. trilingüe por Valentín García Yebra, ed. Gredos, 1970, vol. II, pp. 222-223). “Se hace inteligible estableciendo contacto y entendiendo”, “cuando toca e entiende lo inteligible” (en la excelente traducción de Hernán Zucchi, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2.a, 1986, p. 505). “*Thinganon*” y “*attingens*” subrayan este carácter de alcanzar y llegar a tocar ligeramente, casi un palpar que es, en realidad, un entregarse.

²⁶ Desde este punto de vista, el Cántico resulta especialmente contemplativo, curiosamente en la medida en la que hay acción que mueve a la acción. José L. López Aranguren ha subrayado al respecto que, frente al *Cantar de los Cantares*, en el que ‘no pasa nada’, el *Cántico* es, “sobre todo, un poema en el que hay acción, no un ‘cuadro plástico’, sino un acontecimiento dramático”. Y, más aún, no se trata sólo de que “hay acción” sino de que “consiste en acción”. *San Juan de la Cruz*, ed. Júcar, Gijón, 1973, pp. 12-13 y 17.

(*noetós*), lo que es de una vez por todas, eterna e inmutablemente. Y por ello se deja inteligir. Sólo que, aunque lo intelectual se deje inteligir, esto es, tocar y gozar, únicamente el buen Dios puede de verdad hacerlo. Sólo el buen Dios puede tocar y gozar de un modo adecuado a lo que se toca y se goza. Por eso el buen Dios no está siempre como nosotros por momentos, sino aún mejor. De ahí que se haya subrayado que resulta que la intelección (plena de lo intelectual), lo propio del buen Dios, es, como el orgasmo, insostenible para el hombre²⁷.

Se trataría, por tanto, de hacerse cargo de que el máximo y más duradero placer consiste en proceder como Dios procede, esto es, de tocar como el intelecto toca, de tocarse como Dios se toca. Y en eso consiste la contemplación, en recrearse permanentemente enamorado. Ahora se comprende por qué hay un tipo de obra, de *ergon*, cuyo término no consiste sino en la actividad misma, a la que Aristóteles denominó *energeia*, estar en acto que es estar en actividad. Esta *Theoria* que es comportarse como *theós*, vivir como Dios, es la forma suprema de la praxis, de la actividad que se basta a sí misma porque no hace nada fuera de ella. Por eso se ha señalado²⁸ que el ocio no es, para Aristóteles, no hacer nada sino vacar por lo innecesario y lo no-negocioso, no ir a las cosas sino por las cosas mismas, saber de ellas por sólo lo que ellas son. El saber logrado en el ocio, en la *scholé*, es el *theorein*. A esto excita la contemplación, a aquello a lo que el *theós* suscita, a tocar y palpar para que cada cosa llegue a ser lo que puede y tiene que ser. Y esto es amor.

3. LOS BESOS "BOCA A BOCA"

Es ahora cuando al "hilo de la pasión que mueve" ha de hablarse del amor como esa actividad de recuperación, de retorno a sí mismo. Recobrar el ánimo, hacer que sea carne en el alma extraviada, reclamar un modo de decir y hacer, extremadamente activo y directo, una comunicación que el propio San Juan de la Cruz calificó de boca a boca. En la *Subida al Monte Carmelo* (*Sub.*, II, 16.9) declara:

"... en este estado de unión de que vamos hablando, no se comunica Dios al alma mediante algún disfraz de visión imaginario o semajanza, o figura, ni ha de haber, sino que boca a boca, esto es, esencia pura y desnuda de Dios —que es la boca de Dios en amor— con esencia pura y desnuda del alma, que es la boca del alma en amor de Dios".

La contemplación exige, por tanto, un tipo de lenguaje que ahora caracteriza-

²⁷ LEDESMA, Felipe, "Genio maligno y ser indigente", *Anuario de Filosofía*, U.A.M., VI (1989-90), pp. 281-303, p. 294.

²⁸ ZUBIRI, Xabier, "Aristóteles", en *Cinco lecciones de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, pp. 9-56, p. 39. Portarse y comportarse como Dios, pensamiento que se piensa a sí mismo.

mos como ese modo de tocar (como Dios toca y se toca) y del besar (como la boca de Dios y la del alma lo hacen).

Cuando en “Los Cantares de Salomón en octava rima con independencia de la intervención o no de Fray Luis de León²⁹, se señala

Bésememe con su boca a mí el mi amado
 ...
 y no hay olor que iguale tus olores
 para mí quiero yo los sus olores
 pues sé que están en él los mos amores.

resulta especialmente enjundiosa la declaración sobre el beso. “Ya mi ánimo desfallece y el deseo vence, sólo su presencia y el regalo de sus dulces besos es lo que me puede guarecer [‘curar’]. Mi alma está con él y yo estoy sin ella, hasta que la cobre de su graciosa boca, donde está recogida”³⁰.

Esta boca del amado, manantial de vida, fuente en la que el alma está recogida, ha de ser masticada, devorada, ingerida. Los besos, ojos, fuentes...

mis ojos dos mortales fraguas, dos fuentes sean manantiales...

Bañen tus pies mis ojos,
 límpienlos mis cabellos, de tormento
 mi boca y red de enojos,
 les dé besos sin cuento³¹.

Ese lenguaje divino que se manifiesta boca a boca³² cobra una especial dimensión para el asunto que nos ocupa cuando en el gesto de ser, el *beso-tocamiento* (el beso como el tocamiento más contemplativo que procura, en las mejores ocasiones, un cierre de ojos) viene a constituirse en el más adecuado e insustituible modo de decir.

Petrarca muestra hasta qué punto el beso supera ciertas palabras, ciertos prejuicios, ciertas escisiones y es el más místico decir:

²⁹ Véase Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua, Gredos, Madrid, 1990, p. 59. En este aspecto, Blecua estima con Jammes que “ese Cantar de Cantares en octava rima no es del genial traductor en romance”, pero lo edita (pp. 60-80), “por si algún estudioso le saca provecho”.

³⁰ Ed. de Guillermo Serés, nota 1, p. 349. Serés toma del comentario en prosa de Fray Luis a los Cantares el significado “beso”.

³¹ Fray Luis de León, *Poesía original*, 6, pp. 173-77.

³² CALDERA, Ermanno, “El manierismo en San Juan de la Cruz”, en *En torno a San Juan de la Cruz*, selección de José Servera Baño, Júcar, Gijón, 1987, pp. 57-88, p. 88 (recogido también en *Prohemio*, I (1970), pp. 333-355).

Bésale el pie o la mano blanca y bella
dile, y tu beso supla las palabras:
Presto está el espíritu, pero la carne cansada³³.

Ma la carne è stanca. Esta flojera de la carne, su falta de prestancia y disposición es sólo verbal. El beso dice y dice mejor, superando la ficticia división de carne y espíritu.

La noche oscura del alma no es, por tanto, vacua; está poblada de besos, incluso de los más nobles y paganos besos. En ella resuenan sus apagados sonidos y cobran dimensión de auténtico lenguaje. Para un humanista esta resonancia incontable trae los ecos de la poesía V de Catulo:

“... amémonos.

Los soles pueden ponerse y volver a salir; pero nosotros, una vez se apague nuestro breve día, tendremos que dormir una noche entera. Dame mil besos, luego cien, luego otros mil, luego cien más, luego todavía otros mil, luego cien, y, finalmente, cuando lleguemos a muchos miles, perderemos la cuenta para no saberla y para que ningún malvado pueda aojarnos al saber cuántos han sido los besos”.

El alma, carne del corazón, que gime y clama herida en la experiencia de ausencia es ahora beso fugaz pero reiterado. Su devorar, es, además, un comer a besos. Mejor dicho, un cenar a besos.

5. SALIR DE CENA

San Juan de la Cruz en un verso para nosotros especialmente decisivo del *Cántico* parece detener el frenesí de su poema *La noche*. Allí la noche “oscura” y “dichosa” acoge el acto de salir, la necesidad de salir, cuando la casa está sosegada (1-5). Ahora (15) la sosegada es la propia noche, verdadero hogar, en nuestro texto poblado de besos. La música callada y la soledad sonora, la cena que recrea y enamora.

El poeta santo declara que la cena, a los amados, hace recreación, hartura y amor y la presenta como suave comunicación, recordando su lectura como visión divina. Esta cena en la que se enamora más de lo que se estaba es expresa y literalmente *la ingestión de su amado* (“la qual cena, como avemos dicho, es su Amado”). El propio sabor y deleites de que él mismo goza son comunicados y gozados, produciéndose la divina unión. Esta alimentación y digestión, que mastica y dele-

³³ *I Sonetti del cazoniere*, ed. bilingüe, Bosch, Barcelona, 1981, 208, p. 411.

trece eucarícticamente, procura la unión de palabra y comida. La palabra se hace en verdad carne y la carne padece ser el verbo. Todo se corporeiza y la palabra ante todo. La encarnación se produce y nos da el cuerpo de la palabra³⁴.

Pero San Juan de la Cruz, buen imaginero, tallador y pintor³⁵ provoca que la cena sea real escena y que sus afectos, los de una *escena que recrea y enamora*, ofrezcan el mejor de los espectáculos, aquel en el que el propio autor produce la mejor de las recreaciones. Él mismo queda recreado, enamorado. Como en *El banquete* de Platón, se asiste a fin de hablar del amor y comer y beber y la palabra se hace carne y uno queda enamorado. El retablo (corazón empedernido) viene a ser la mejor de las obras (cena, escena de amor). El corazón empedernido, como en Ezequiel, es arrancado y recreado en un corazón de carne, enamorado. Este es el efecto del *Cántico*. Ya no ha de hablarse del anverso y reverso del corazón, ni de la cena, sino de sístole y diástole³⁶. La vida misma queda recreada en este encuentro con lo que nos espera. La pasión de la carne que pide engendrar y ser reengendrada en esta permanente resurrección es recreada, concebida y generada.

Pero el asunto reviste un especial interés si se recuerda que el propio término *cesna* reposa sobre *kert-sná* y parte de la misma raíz *kert* que vimos en *caro-carnis* y *cortex-corticis*. Sería descabellado insistir, pero cena y carne comparten con corteza, cáscara, importantes y sólidas familiaridades etimológicas.

La cena es donación de corazón, vida y entrañas y porque mejor te supiere, no te lo dio crudo, sino asado con fuego de amor³⁷.

Y ahora cobra todo su vigor aquel texto del *Apocalipsis* en el que el Amado señala: “Yo estoy a la puerta y llamo; si alguno me abriere, entraré y cenaré con él y él conmigo”³⁸. El amor que recrea y enamora nutre la propia carne con la ingestión del amado, alimento y vida. Cenaremos, nos comeremos: enamora, es decir, recrea.

6. DECIR “UN NO SÉ QUÉ”

La noche poblada de besos, la cena que enamora... no son hechos recogidos con posterioridad, en determinados lenguajes, sino que sólo lo son en el seno del

³⁴ ZAMBRANO, María, *Los Bienaventurados*, pp. 48-49.

³⁵ OROZCO, Emilio, *Mística, plástica y barroco*, Cupsa, Madrid, 1977, pp. 50, 52 y 54.

³⁶ Cfr. ZAMBRANO, María, *Los Bienaventurados*, p. 111.

³⁷ *Med.* LVI, pp. 42 y 52. Cfr. Ynduráin, Domingo, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 93-94.

³⁸ III, 20. Cfr. C. Cuevas, p. 205.

lenguaje mismo. El lenguaje es, por tanto, el "terreno" y el "lugar" de la experiencia mística. Esto no significa que en él está la cosa de la que se habla, sino que en él se dice, siquiera en el modo de lo inefable, lo que San Juan de la Cruz caracterizó como "un no sé qué" que nos echa a perder:

nunca yo me perderé
sino por un no sé qué³⁹

y déxame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo⁴⁰.

Efectivamente, se trata de "un no sé qué"⁴¹ pero quizás no es de saber de lo que se trata, tal vez aquello, algo de ello, se dice como palabra que física y corporalmente se comporta y funciona de un modo determinado y produce ciertos efectos: la palabra que es y se hace carne. ¿La experiencia mística es exterior al texto o es el texto el lugar, es más, la experiencia que pide, como relato o verso ser interpretada/leída? El lenguaje se hace carne en el texto como acontecimiento, como apertura a lo extradiscursivo en el que el lenguaje llega a ser lo que es. No hay técnicamente mística sin lenguaje místico, mejor aún, lo que nos interesa es ahora *la mística del lenguaje*.

En la medida en que el lenguaje es considerado como cuerpo erótico, fuerza unitiva y de placer (el lenguaje como amor), la mejor imitación (*Mimesis*) de Dios es ese lenguaje que es acción y provoca y produce, que une, y es capaz de determinados efectos⁴².

Por ello es precisamente el lenguaje el que tiene la capacidad divina de procurar una unión, una cierta *deificación* que ninguna figura y comparación concreta es capaz de producir. Esta capacidad del lenguaje de provocar, de llamar, de citar, es lo que nos interesa aquí, porque es el espacio de la presencia y de la ausencia, de ofrecerse y de negarse, de ganarse y de perderse.

El lenguaje místico es fundamentalmente este proceso y técnica (procedimiento, modo de proceder) del *despojo que procura y que genera* la experiencia de una ausencia, la presencia de una ausencia; que hace una ausencia presente. Nos vacía y procura que algo brille por su ausencia y haga falta. Nos pone a la espera. Pero para nosotros hoy ello supone liberar la carne de su mera curiosi-

³⁹ *Glosa a lo divino*, p. 141.

⁴⁰ *Cántico*, 7.

⁴¹ De nuevo la presencia de Petrarca (*Canz.*, 215). Y un entrelazamiento (...qué / que / que...) que, con aire entrecortado, es un titubeo. Cfr. Dámaso Alonso, "El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz", *O.V.*, IX, pp. 181-255, en "*Poesía española*" y otros estudios, Gredos, Madrid, 1989, p. 237 y p. 234.

⁴² Cfr. Cristóbal Cuevas, p. 43.

dad a fin de que la carne, despojada, tirite de soledad. No se trata de la soledad del mero estar solo, es la soledad en que consiste ser, la soledad que reclama compañía.

Este procedimiento técnico es el retorno de la carne a sí misma, en la medida en que la proliferación adecuada de la palabra procura el desnudo de la carne. Los textos de San Juan de la Cruz reclaman, en este sentido, compañía. En ellos la carne se dice verso a verso. En ellos, la carne dice. La mística se muestra, así, como el lenguaje de la carne, en la medida en que es el acceso de la carne a la intemperie, la exhibición de la carne.

La mística es por tanto un cierto modo de tomar el lenguaje, que viene a ser contagio y acontecimiento. La inefabilidad no está más allá del sentido⁴³, es un efecto del funcionamiento de determinados enunciados.

Cuando San Juan ve el peligro de la carne sin temor

Ni temeré las fieras [mundo].
Y pasaré los fuertes [demonio] y fronteras [carne]⁴⁴.

la carne comienza a no ser ya sólo frontera porque el lenguaje se hace asimismo carne, tránsito y transeúnte⁴⁵. Los textos de San Juan de la Cruz pretenden mover a la acción.

Por eso la literatura como un conjunto de prácticas lucha contra la profundidad y busca la intemperie de lo que se dice, a fin de que una vez que sea corteza/carne pueda tomarse al pie de la letra. *Tomarse la carne al pie de la letra* no supone que haya un único sentido que espere ser liberado por nuestra supuesta genialidad. La pluralidad de sentidos descansa en la más pura intemperie. En ella ha de recrearse al pie de la letra.

De ahí que la literatura sea una experiencia, es la experiencia que el lenguaje hace de sí, es la experiencia de los límites del lenguaje... es el propio lenguaje poniéndonos en una situación límite, procurándonos una situación límite, posibilitando la experiencia del límite. Se trata, por tanto, de conducir el lenguaje hasta su *anulación*, hasta ese lugar/no lugar al que se accede por la lectura y en el que traducir o interpretar carecen de sentido fundamental.

El texto místico acentúa la necesidad, despoja... e incrementa de modo decisivo el amor a ese "no sé qué" que se palpa esporádicamente en el rapto furtivo de un beso y este efecto es su significado. Es cuestión, ante todo, de paladar. San Juan de la Cruz nos habla en el Prólogo del *Cántico*⁴⁶ de aquellas verdades que no solamen-

⁴³ ELIA, Paola, en "Introducción" a San Juan de la Cruz, *Poesías*, ed. Castalia, Madrid, 1990, p. 62, en cita de Ruffinato.

⁴⁴ *Cántico*, 3.

⁴⁵ ELIA, Paola, "Introducción", *O.C.*, p. 43.

⁴⁶ p. 7. "... los dichos de amor es mejor declararlos en su anchura, para que cada uno dellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar" (ed. Cristóbal Cuevas, p. 118).

te se saben, sino que más justamente se gustan. Y no hay un sentido que se acomode a todo paladar.

Por ello la lectura que mastica y deletrea eucarísticamente reactiva estos efectos de vaciamiento, activa de nuevo el texto para que al recrear al pie de la letra se produzca el retorno de lo literal preñado del hilo de la pasión⁴⁷. El texto hecho carne que acariciamos y besamos, y con el que hacer amor.

ÁNGEL GABILONDO PUJOL
Universidad Autónoma de Madrid

⁴⁷ Domingo Ynduráin ha subrayado que lo decisivo no es el motor inicial de los poemas: "en literatura... lo que importa es el resultado o efecto que una obra produce." (*Poesía*, 4.ª, 1988, p.20).

LAS RESONANCIAS DE HORACIO EN FRAY LUIS DE LEÓN

Resulta clave en el estudio de la obra de Fray Luis la presencia de Horacio, incuestionable e incuestionada. No es nuestra intención convencer hoy de algo aceptado ya por los estudios del fraile poeta. Estas páginas buscan más bien ver de qué modo juega el lenguaje de uno y otro con unas reglas similares. Los resultados serán distintos; pero, como esperamos subrayar, los mecanismos son equiparables. No se trata, pues, de ser exhaustivos ni prolijos, seremos deliberadamente breves. Sólo unos apuntes para que lo que no parece cuestionado, tras la práctica de la lectura de estos mecanismos, sea, de hecho, incuestionable.

Nada puede resultar más significativo de la influencia de Horacio en Fray Luis de León que el que llegara a sentirse simbolizado en el lema del *ab ipso ferro*, palabras de un verso de aquél, que, como *ex libris*, se leen en el *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, y que estuvieron a punto de costarle otro disgusto con la Inquisición¹.

Es difícil hablar o escribir de la obra de Fray Luis de León sin una referencia, por pequeña que sea, a Horacio. Horacio es no sólo el autor profano más traducido por Fray Luis, sino que también está presente en su poesía de imitación y no se ausenta del todo en la poesía más original.

Si esto es así, y así parece ser, ello reclama una atención. Fray Luis es un poeta neolatino en romance, señalan unos². Quería escribir en lengua vulgar, no en una

¹ La expresión *ab ipso ferro* está tomada de una oda de Horacio (IV,4 vv. 59-60): *ab ipso / ducit animumque ferro*. El *ex libris* —un árbol a cuyo pie hay un hacha, y rodeando todo ello las palabras horacianas— aparece también en las portadas de otras ediciones de Fray Luis, quien lo explicó y desarrolló en distintos textos (véase la *Exposición del libro de Job*, c.8,19). Este *ex libris* pareció provocador y por él fue denunciado en 1580 a la Inquisición, pero el inquisidor Quiroga sobreesayó la causa.

² Rico, Francisco. "Tradición y contexto en la poesía de Fray Luis". *Academia Literaria Renacentista*, I, 1981, p. 246. Véase también Fray Luis de León. *Poesía*, ed. Juan Alcina, Cátedra, Madrid, 1989, p. 22.

tradición vulgar, afirman otros³. Sin duda, había leído y conocía esta tradición castellana, italiana e italianizante —así nos lo dice Alberto Blecua⁴— y, precisamente, ese conocimiento le lleva a poner sus ojos, sobre todo, en la tradición clásica y neolatina; y, muy especialmente, en un poeta: Horacio.

Formación y temperamento parecen conducirle hasta él, hasta sus odas, y no tanto por lo que el poeta latino dice, cuanto por cómo lo dice. La estrofa petrarquesca era larga, llamaba a demorarse en una sintaxis con exceso de palabras; demasiado larga para Fray Luis, que era el hombre más callado que se había visto. Sin embargo, Horacio se sirve de estrofas alcaicas, sáficas y asclepiadeas, todas ellas de cuatro versos⁵. Preocupado por la forma, introduce en Roma esta poesía eólica y adapta sus ritmos a la lengua latina; son ritmos propios para la poesía de contención horaciana, donde los cortes, los silencios, también hablan, y que se distancia voluntariamente de las grandes dimensiones de la épica. Excelente modelo para Fray Luis de León, preocupado y ocupado en dar nueva forma a la poesía en lengua castellana.

1. LOS SONIDOS

El nuevo modo de hacer poesía es el resultado de un proceso en el que las traducciones profanas y sagradas van a dejar su huella en los versos originales del agustino.

“De lo que yo compuse juzgará cada uno a su voluntad. De lo que es traducido, el que quisiera ser juez pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya, sin añadir ni quitar sentencia y con guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire, y hascer que hablen en castellano, y no como extranjerías advenedizas, sino como nacidas en él y naturales (...)”⁶. “Pretendí (...) que respondiese en el original no sólo en las sentencias y palabras, sino aún en el concierto y aire de ellas”⁷. Así creía Fray Luis que debía verterse un texto poético de una lengua a otra, como el agua que, al echarse en un vaso, sin dejar de ser agua, toma la figura de éste. Y por eso, Horacio, en sus traducciones, está presente a través de la forma y se hace patente, se actualiza en el contenido. Por eso, también, Horacio resuena en los versos castellanos.

³ Blecua, Alberto. “El entorno poético de Fray Luis de León”. *Academia Literaria Renacentista* 1, 1981, p. 99.

⁴ Véase Blecua, A., a.c. pp. 86-87.

⁵ En realidad, podría decirse que todas las odas del poeta latino —a excepción de la IV,8— están compuestas en estrofas tetrásticas, ya que tienen un número de versos divisibles por cuatro (ley de Meinel), aunque estén escritas en dísticos o en versos en serie.

⁶ Fray Luis de León. *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua, Gredos, Madrid, 1990, p. 155.

⁷ Fray Luis de León. “Prólogo a la Exposición del Cantar de los Cantares” en *Poesía completa*, ed. Guillero Serés, Taurus, Madrid, 1990, p. 347.

Resuena en las palabras que, elegidas por su corteza, por su textura, y colocadas adecuadamente a fin de que potencien su fuerza expresiva, producen un efecto especial en los oídos.

Las aliteraciones onomatopéyicas de Horacio se escuchan recreadas en Fray Luis.

Así escribe Horacio en la Oda II, 14⁸:

frustra cruento marte carebimus
fractisque rauci fluctibus Hadriae
frustra per autumnos nocentem
corporibus metuemus Austrum;

Y así traduce Fray Luis⁹:

Y no servirá nada
no aver en la cruel batalla entrado
ni de la mar airada
las bravas olas nunca aver probado
y en el otoño en vano
huido avrás el Abrego malsano;

El sonido de las labiales más *r* y de la *t* queda en ambos resonando como el mar y como el viento, ayudando a ello la disposición de las palabras en uno y otro: *frustra, fractis, frustra*, al comienzo de verso en Horacio (*fru...*, *fra...*, *fru*). De este modo, en Fray Luis: Las bravas olas (...) aver probado (...) huido avrás el abrego malsano (bra..., pro..., vras..., bre), dispuestas en quiasmo —adjetivo, sustantivo (...), verbo, verbo, sustantivo, adjetivo.

En otra Oda horaciana (III, 27) se lee¹⁰:

rumpat et serpens iter institutum
si per obliquum similis sagittae
terruit mannos (...)

Y el español traduce¹¹:

⁸ Horacio. *Carmina en Opera*, ed. E.C. Wickham, Oxford Classical Texts.

⁹ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Gredos, 1990, p. 405.

¹⁰ Horacio, *Carmina*, O.C.

¹¹ Fray Luis de León, *Poesía completa*, O.C., p. 424. Tomamos la lectura de Blecua. En este lugar, Guillermo Serés en *Poesía completa*, Clásicos Taurus, Madrid, 1990, p. 307, recoge la lectura de los mss. de la familia Jovellanos y del ms. del Wadham College de Oxford, n.º 51, "que yo no temo nada habiendo". Además, la edición de Serés tiene una errata: "Temiendo" por "tremiendo".

y rompa el comenzado
camino la culebra, que viniendo
ligera por el lado,
al cuártago tremiendo (...).

Si, en Horacio, la reiteración de la *s* (*serpens...*, *si...*, *similis...*, *sagittae*) recuerda el silbante sonido de la serpiente, en Fray Luis, la repetición de la *c* parece evocar el tornear enroscado del animal (comenzado..., camino..., culebra..., cuártago).

De manera similar, el sonido de la trompeta, conseguido al repetirse la sílaba *tu* en la oda primera del primer libro¹²:

multos castra iuvant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata (...).

—tu..., tu..., tus..., tus— se convierte, en Fray Luis, en el redoble del tambor, gracias a la sensación que la acumulación de *tes* y *erres* produce en el oyente¹³:

Los escuadrones ama,
y el son del atambor el que es guerrero,
y a la trompa que llama
al fiero acometer mueve el primero;

—dro..., ta..., re..., tro..., ter..., pri— Reforzada, probablemente, esa sensación por el hipérbaton y el encabalgamiento, que marcan un ritmo determinado. Figuras ambas a las que recurre con frecuencia el poeta latino.

También se escucha a Horacio en las series anafóricas que utiliza, a fin de conseguir un equilibrio y una ligazón en cada estrofa y entre unas y otras. En la oda I, 19¹⁴ dice Horacio:

in me tota ruens Venus
Cyprum deseruit, nec patitur Scythas
et versis animosum equis
Parthum dicere nec quae nihil attinent
hic vivum mihi caespitem, hic
verbenas, pueri, ponite turaque (...)

¹² Horacio, *Carmina*, O.C.

¹³ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., p. 382. Tomamos la segunda versión hecha por Fray Luis. La primera, compuesta en octavas, se adapta más al metro horaciano que ésta, escrita en liras.

¹⁴ Horacio, *Carmina*, O.C.

—nec patitur..., nec quae..., nihil attinent..., hic..., hic—.

Y leemos en Fray Luis¹⁵:

Con ímpetu viniendo
 en mí la Venus toda, desampara
 su Cipro dulce y cara,
 y que ni el scita quiere, ni el que huyendo
 valiente se mantiene,
 ni que diga lo que ni va ni viene.
 Aquí incienso y verbena,
 aquí céspedes verde juntamente,
 y aquí poned, mi gente (...)

—y que ni el scita... ni el que huyendo... ni que diga lo que ni va ni viene... Aquí... aquí—.

Y un ejemplo más, Horacio escribe en la oda III, 10¹⁶:

ingratam Veneri pone superbiam
 ne currente retro funis eat rota.
 non te Penelopen difficilem procis
 Tyrrhenus genuit parens.
 o quamvis neque te munera nec preces
 nec tinctus viola pallor amantium
 nec vir Pieira paelice saucius
 curvat (...)
 non hoc semper erit liminis aut aquae
 caelestis patiens latus.

Esos *ne, non te, o quamvis neque, nec tinctus, nec vir* son recogidos por Fray Luis así¹⁷:

Dexa, que es desamada
 de Venus esa tu soberbia vana,
 no te halles burlada,
 no te engendró toscana
 a ser como Penélope inhumana.
 O, aunque a domeñarte

¹⁵ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Bleca, O.C., p. 393.

¹⁶ Horacio, *Carmina*, O.C.

¹⁷ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Bleca, O.C., pp. 419-20.

ni tu marido de otro amor tocado,
 ni ruego ni oro es parte,
 ni del enamorado
 la amarillez teñida de violado
 (...)
 Que no siempre tu puerta
 podré sufrir al agua descubierta.

2. MEMORIA FÓNICA Y ARQUITECTÓNICA

Esas a modo de puntadas que entretejen versos y estrofas, ese tejido (texto) de partículas, lo asimilará el fraile belmonteño y pasará a sus poemas. Recordemos la oda “A todos los santos”¹⁸: ¿Qué santo o qué gloriosa / virtud, qué deidad? (...) ¿Qué nombre entre estas breñas a porfía? (...) ¿Quién diré primero? ¿No es la oda I,12 de Horacio la que aquí resuena?¹⁹. Es la memoria fónica de la retórica de un texto lo que se traslada a otro²⁰.

De nueva esa memoria fónica es trasladada a la *Profecía del Tajo*²¹, inspirada en la oda I,15²². En ella se escucha: “en mal punto te goces” (v.6), o “ya el sonido (...), ya las voces” (vv. 7-9), o “No ves” (v.60); o bien, “Ay cuánto de fatiga, ay cuánto de sudor está presente (...) a hombres y a caballos juntamente” (vv.66-70). Y en la oda horaciana se lee: “mala ducis avi domum” (v.5), “iam galeam Pallas et aegida” (v.11), “non respicis” (v. 22), “heu, heu, quantus equis, quantus ades viris sudor!” (vv.9-10). Horacio, siguiendo la tradición mítica que presentaba a los dioses marinos dotados de un poder profético, hace a Nereo vaticinar la destrucción de Troya, que traerá consigo el rapto de Helena, y se dirige a Paris con la expresión *mala avis*. “En mal punto te goces”, dice el Tajo al rey don Rodrigo, que está violando a la Cava. El *iam* horaciano, que actualiza el futuro, también está presente en Fray Luis; lo mismo que unas estrofas después se actualiza en ambos mediante el *non respicis* y el “¿No ves?”. Finalmente, la exclamación de dolor del poeta latino, donde la subjetividad y afectividad rompen la narración objetiva de los hechos venideros, es recogida casi literalmente en el poema castellano.

Y otra vez se oye al escritor latino en el hipérbaton del verso ya citado:

multos castra iuvant et lituo tubae²³

¹⁸ *Ibid.*, pp. 213-14.

¹⁹ *Quem virum aut heroa... / quem deum? cuius... / nomen... Quid prius dicam...*, *Carmina*, O.C.

²⁰ Alcina, Juan, en Introducción a Fray Luis de León, *Poesía*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 34.

²¹ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., pp. 178-81.

²² Horacio, *Carmina*, O.C.

²³ *Ibid.* I,1.

recogido de este modo en la versión luisiana:

los escuadrones ama y el son del atambor²⁴.

Hipérbaton, que, al intercalar el verbo entre los sujetos, parece sugerir la confusión y el desorden de la guerra. Todavía, de modo más violento, con el verbo precedido por la conjunción *y*, lo empleará Fray Luis en la *Profecía del Tajo*, en un contexto similar:

que ya el sonido²⁵
 oyo, ya las voces
 las armas y el bramido
 de Marte...

“Pongo en las palabras concierto, y las escojo y les doy su lugar, porque piensan que hablar romance es hablar como se habla en el vulgo, y no conocen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juyzio, ansi en lo que se dize como en la manera como se dize, y negocio que, de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a vezes las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende, sino también con armonía y dulçura”²⁶.

Sin duda, la traducción de las odas horacianas era un buen aprendizaje para conseguir ese concierto, esa armonía a los que se refiere Fray Luis. Horacio, en su *Arte Poética*²⁷, también proponía un armónico equilibrio entre el contenido y la forma, entre las *res* y los *verba*, una adecuada elección de las palabras, ordenación de la frase y aplicación de las figuras. Esa adecuación de *res* y *verba* mueve al poeta de Venusia a experimentar otros ritmos, a adoptar estrofas griegas, a hacer composiciones en las que la unidad es la estrofa y no el verso. Y Fray Luis no encuentra otra forma mejor para verterlas al castellano, para reproducir esos distintos metros horacianos, que la lira o las estrofas aliradas de seis versos. Y en ese traducir iba perfilando la lira, porque tuvieron que servirle de excelente ejercicio y de utilísima práctica las veintidós²⁸ odas que tradujo —la mayoría en estrofas aliradas y algunas en liras formales— en la labor de perfeccionamiento de esa estrofa en la que compuso una parte importante de su poesía original.

²⁴ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., p. 382.

²⁵ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., p. 178.

²⁶ Fray Luis de León, “Prólogo del libro III de los Nombres de Cristo” en *Obra*, ed. Fray Antolín Merino, Madrid, 1885, t. III., p. 276.

²⁷ Horacio, *Ars poetica*, O.C.

²⁸ Es el número que aceptan como traducciones de Horacio J. M. Blecua y G. Serés en sus respectivas ediciones.

Pero aún se nutre más de Horacio el fraile poeta. Al traducir las odas iba asimilando su arquitectura. Horacio, poniendo en práctica el *lucidus ordo* del que habla en su Poética²⁹, construía sus canciones según el sistema jónico, en el que las ideas se asocian libremente y se escapan sin que el poema se cierre; o bien, de acuerdo con el equilibrado sistema dórico, donde la disposición simétrica de las partes da lugar a estructuras bipartitas, tripartitas o anulares. Esta arquitectura de los edificios horacianos es respetada por el español en sus versiones. Así se puede ver en la oda II,10³⁰:

Rectius vives, Licini, neque altum
semper urgendo neque, dum procellas
cautus horrescis, nimium premendo
litus iniquum.
auream quisquis mediocritatem
diligit, tutus caret obsoleti
sordibus tecti, caret invidenda
sobrius aula.
saepius ventis agitur ingens
pinus et celsae graviore casu
decidunt turres feriuntque summos
fulgura montis.
(...)
rebus angustis animosus atque
fortis appare; sapienter idem
contrahes vento nimium secundo
turgida vela.

que en palabras de Fray Luis de León dice³¹:

Si en alta mar, Licino,
no te engolfares mucho, ni temiendo
la tormenta, el camino
te fueres costa a costa prosiguiendo,
entre la demás gente
sabrosa vivirás y dulcemente.
Que quien con amor puro
la dulce medianía ama y sigue,

²⁹ Horacio, *Ars poetica*, O.C., vv.40 ss.

³⁰ Horacio, *Carmina*, O.C.

³¹ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., pp. 402-403.

está libre y seguro
de las miserias en que el pobre vive,
y carece de grado
del palacio real, rico, embidiado.

Que, al fin, más cruda guerra
el viento haze al pino más crecido;
la torre viene a tierra
quanto es más alta con mayor rüido;
los montes ensalçados
más vezes de los rayos son tocados.
(...)

En las dificultades
te muestra de animoso y fuerte pecho;
y en las prosperidades,
quando el favor soplaré más derecho,
recoge con buen tiento
la vela que va hinchada con el viento.

En uno y en otro, el texto presenta una estructura en anillo. Comienza con una metáfora marina a fin de aconsejar a Licino el término medio, el nada con exceso: es decir, el *aurea mediocritas* como norma de vida. Continúa la narración de las ventajas del vivir así, y cierra el poema una metáfora del mar y un lenguaje impresivo, haciendo uso de la segunda persona, que enlaza con la primera estrofa.

Parece que en este *carmen* pensaba Fray Luis mientras escribía su oda *Al apartamiento*³². Es una metáfora marinera la que abre el texto —el puerto seguro—, por medio de la cual el poeta muestra ese anhelo de descanso, de vida retirada, que —como indica Juan Alcina³³— es el *otium* al que aspiran estoicos y epicúreos. Al final, el puerto seguro anhelado nos lleva de nuevo a los primeros versos.

Todavía podríamos observar más similitudes entre esta oda y la horaciana, pero no es ahora el momento; leamos solamente la penúltima estrofa del poema luisiano y el inicio de la última estrofa de la oda II,10 en la versión de Fray Luis:

Esfuerça, opone el pecho³⁴,
mas ¿cómo será parte un afligido (...)
En las dificultades³⁵
te muestra de animoso y fuerte pecho;

³² *Ibíd.* pp. 200-202.

³³ Véase el comentario a la oda de Fray Luis, en *Poesía*. O.C., p. 144.

³⁴ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., p. 202.

³⁵ *Ibíd.* p. 403.

¿No hablan de lo mismo?

Hay otro procedimiento del latino que —nos parece— asimiló e hizo suyo Fray Luis de León. Nos referimos a aquello que Vicente Cristóbal ha llamado “morosidad descriptiva”³⁶. El poeta, sorprendiendo al lector, fija su atención en un elemento del discurso y se detiene en una descripción para volver de nuevo a lo argumentativo; o bien, para no regresar, perdiéndose en lo subordinado. Así, Horacio, en la oda I,23³⁷, en la que se dirige a Cloe apremiándola para que abandone su temor infantil hacia los hombres, puesto que ya está madura para el amor, al compararla con un cervatillo, se detiene más de lo que cabría esperar en las circunstancias que atemorizan al animal. Esa ralentización descriptiva suena de este modo en los versos del español³⁸:

Rehúyes de mí esquivá,
qual el corcillo, ¡o, Cloe!, que llamando
la madre fugitiva
por los no hollados bosques va buscando,
y no sin vano miedo
de la selva y del viento nunca quedo.
Porque si o la venida
del zéfiro las hojas meneadas
eriza, o si escondida
la verde lagartezna las trabadas
çarças movió, medroso
con pecho y con pie tiembla sin reposo.
Pues yo no te persigo (...).

Una recreación de esa demora, acompañada en este caso de una ruptura brusca, recurso igualmente horaciano, nos parece advertir en la *Canción de la vida solitaria* (oda I)³⁹, en la que el agustino, tras la argumentación del “vivir quiero conmigo” (v. 36), se dilata en la descripción de un lugar apartado, tranquilo —da igual aquí la interpretación que se dé a este pasaje, nos atenemos a la letra escrita, lo leemos al pie de la letra—, para recuperar, otra vez, el hilo argumentativo en el verso 63 —Ténganse su tesoro—.

³⁶ Véase “Morosidad descriptiva en la lírica horaciana”, Actas del I Seminario de Retórica y Poética.

³⁷ Horacio, *Carmina*, O.C.

³⁸ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., p. 396.

³⁹ *Ibíd.*, pp. 157-61.

⁴⁰ Véase nota 6.

3. EL AIRE Y LA MELODÍA

Todo esto nos sugiere que Fray Luis de León estaba más interesado en que a él y al lector le llegara no tanto la letra cuanto la melodía compuesta por Horacio: el aire de la oda. La letra la quería comprensible, actualizada. De ahí que no le importe alterarla, si con ello aproxima al poeta clásico. “Traducir poesías (...) y hacer que hablen en castellano, y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales”⁴⁰, tal era la propuesta del escritor español, y parece alcanzarla. Al menos, nos invitan a pensar así —y es sólo uno entre muchos ejemplos— estos versos de la oda I,1⁴¹:

palmaque nobilis
 terrarum dominos evehit ad deos
 hunc, si mobilium turba Quiritum
 certat tergemini tollere honoribus;

leídos en Fray Luis⁴²:

Y la noble victoria
 los pone con los dioses soberanos;
 otro tiene por gloria
 seguir del vulgo los favores vanos;
 y otro (...)

y comparados con los de dos traducciones actuales⁴³:

y el glorioso premio;
 ese hombre es dichoso si la móvil plebe
 de nuestros quirites se esfuerza en llevarle
 al tercero y último peldaño honorífico;
 y aquél (...)

Disfruta éste si la muchedumbre de inconstantes ciudadanos pugna por ensalzarlo con la triple magistratura; aquél (...).

⁴¹ Horacio. *Carmina*, O.C.

⁴² Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., p. 381.

⁴³ La primera de ellas es de Manuel Fernández Galiano, en Horacio, *Odas y épicos*, ed. bilingüe de M. F. Galiano y V. Cristóbal, Cátedra, Madrid, 1990. La segunda, de Vicente Cristóbal, en Horacio, *Epodos y Odas*, Trad. Intr. y notas de V. Cristóbal, Alianza, Madrid, 1985.

⁴⁴ Véase la Introducción de Horacio, *Odas y Epodos*, Ed. de Fernández Galiano y V. Cristóbal, Cátedra, Madrid, 1990, p. 65.

Resulta significativa la versión de Fernández Galiano, que se realiza manteniendo el mismo número de versos del poema original y conservando el mismo número de sílabas en cada verso, sin traicionar el contenido. Esto que él considera “ser fiel al texto poético”⁴⁴, nos aleja al poeta y dificulta la lectura y comprensión del texto. Por el contrario, el abandono del metro latino por parte de Vicente Cristóbal y el carácter prosificado de su traducción da mayor cuenta del pensamiento de Horacio, pero al precio de una pérdida del regusto latino. En todo caso, estos modos de proceder confirman que la traducción es una tarea creativa, que el texto traducido es reescrito, y se escucha en tantas voces cuantos lectores respetuosos haya del poeta romano.

En estas versiones se aprecia, pues, cómo frente a la fidelidad al contenido del texto latino, que ofrecen Fernández Galiano y V. Cristóbal —filólogos clásicos—, en cuyas traducciones los *Quirites* son quirites o ciudadanos, y son quienes procuran alzar a alguien a la triple o a la tercera magistratura; Fray Luis convierte a los *Quirites* en “vulgo” y a las magistraturas e “favores vanos”, por ser aquellas instituciones inexistentes en su época. De modo que, recogiendo el sentir de Horacio, lo adecúa al momento.

Recordemos, una vez más, la tuba transformada en tambor de esta misma oda.

¿Y qué son las *Imitaciones*, de Fray Luis de León, que Quevedo edita detrás de las traducciones, sino la versión casi literal de textos horacianos, transformados, con intención de hacerlos más próximos, más suyos?; ya sea la oda IX del libro primero⁴⁵, en la que un amor homosexual aparece convertido en heterosexual, en donde el llanto de Valgio por la muerte de su amado Mystes pasa a ser el llanto de Nise, lamentándose del alejamiento de su madre; o ya sea la decimosegunda del segundo libro⁴⁶, que no es otra cosa que el texto latino, pero en el que Numancia pasa a ser Pavía; Augusto, el Cid; Mecenas, Grial; o el oro de Aquemenes, el oro indiano. Y cómo no mencionar la tantas veces citada en estas páginas *Profecía del Tajo*, en la que el Tajo es Nereo; el rey don Rodrigo, Paris; la Cava, Helena; o Troya, España (I,15).

Ahora bien, llegados a este punto, podemos preguntarnos ¿estas traducciones latinas, en las que Fray Luis aprende y experimenta nuevos procedimientos estilísticos y cuyos contenidos —desde el rechazo de la avaricia hasta la universalidad de la muerte— se dejan ver en los versos luisianos, se perciben, se intuyen todavía de alguna otra manera en la poesía original? Desde luego. En toda ella hay expresiones o versos de Horacio: horaciano es el verso “de hiedra y lauro eterno coronado”

⁴⁵ Véase Horacio, *Carmina*, O.C., y Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., pp. 253-54.

⁴⁶ Véase Horacio, *Carmina*, O.C., y Fray Luis de León, *Poesía completa*, O.C., pp. 256-57.

⁴⁷ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., p. 161.

de la *Canción de la vida solitaria*⁴⁷, *me doctarum hederæ præmia frontium*, dice el poeta latino (I.1)⁴⁸; horaciana es la estrofa segunda de la segunda oda a D. Pedro Portocarrero “Testigo es manifiesto el parto de la tierra...”⁴⁹, y en Horacio se lee (III.4,vv. 69-76). “Testigo es..., se duele la tierra arrojada sobre sus partos...; horaciano es, en fin, el “por no mirar la frente con rugas afeada, el negro diente” de la oda *De la Magdalena, dentes te, quia rugæ turpant* escribe el de Venusia (IV, 13, vv. 11-12)⁵⁰.

Podríamos seguir citando versos de Horacio, al igual que citaríamos versos de Garcilaso, de Petrarca, o del *Cantar de los Cantares*, hallados en los textos de Fray Luis. Del mismo modo que encontraríamos palabras y versos de Petrarca, de Garcilaso o del *Cantar* en las traducciones del agustino. Porque traducción, imitación y poesía original son fases de un proceso de nutrición, en el que en la traducción se ingieren los alimentos que, tras una meditación digestiva, genera algo nuevo: la poesía luisiana.

El humanista hace propia la Antigüedad y funde con su propio presente. Así hace Fray Luis de León con Horacio. Y en él se cumplen las palabras proféticas que el poeta latino había escrito: “No moriré..., me aprenderá el docto Ibero”. “No moriré del todo..., creceré sin cesar y me renovaré”⁵¹.

CARMEN GALLARDO
Universidad Autónoma de Madrid

⁴⁷ Horacio, *Carmina*, O.C., v. 29.

⁴⁸ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. Blecua, O.C., p. 203.

⁴⁹ Horacio, *Carmina*, O.C.

⁵⁰ Horacio, *Carmina*, II,20,6-7 y III,30,6, O.C.

LA CONDICIÓN HISTÓRICA DEL *CÁNTICO ESPIRITUAL*

Si nos trasladáramos imaginariamente a aquellos años, entre los sesenta y los noventa del siglo XVI¹, y alcanzáramos a calibrar los aspectos fundamentales del hecho poético, tal y como de manera rica, compleja y muy diferente a la actual se producía el fenómeno de la creación y de la transmisión poética, pronto deduciríamos que nos las habíamos con un tipo de manifestaciones que definiríamos a través de unos cuantos subgéneros poéticos, una serie de obsesiones o modas temáticas, una peculiar manera de transmitirse y conocerse, etc.: es decir, con la dimensión histórica del hecho literario.

Voy a intentar subrayar, precisamente, la dimensión histórica de la obra poética de San Juan.

El prototipo poético de aquellos años había de ser el de un escritor que, empujando a asimilar totalmente las formas italianas, es decir, dominando ya la factura de las estrofas endecasilábicas, se volvía de vez en vez hacia otras formas de expresión más tradicionales y gustaba de esa imparable renovación que traía a la memoria de las gentes el ritmo narrativo de los romances y las alternancias cantables de las canciones tradicionales. La voz lírica así dispuesta o métricamente armada buscaba como cauces apropiados desde luego y sobre todo la expresión frecuentemente directa, aunque todavía contenida artísticamente; pero gustaba mucho de las desviaciones expresivas a través de mundos imaginarios: el de los pastores, el de los moriscos —un poquito después— el de algún modelo clásico suministrado por la historia o la mitología... Cada vez con mayor frecuencia el desvío temático que le suministraba algún tema bíblico. El poeta no expresaba tan sólo y directamente su pasión, su dolor, su tristeza o su ansiedad, sino que creaba pastores que vocea-

¹ Me corresponde a mí, al comienzo del Seminario, abrir modestamente el panorama literario de la segunda mitad del siglo XVI, para ubicar el breve corpus poético de *San Juan de la Cruz*. Los especialistas que me sucederán en el uso de la palabra, perfilarán sin duda lo que forzosamente ha de resultar ahora algo difuso y general; pero, creo, al mismo tiempo, necesario.

ban su tristeza, recordaban a algún mito clásico —Tántalo, a Orfeo— o ensoñaba con el moro cautivo, etc. Y mediante ese desvío expresivo conseguía ese doble y difícil objetivo de la nueva poesía: esconder pudorosamente el propio y dolorido sentir, para que el lector no se creyera más que ligeramente motivado, lo que en definitiva no era sino uno de los dogmas inconscientes de la ideología burguesa, el recato del mundo privado; y conseguía también encauzar la expresión hacia moldes de ricas posibilidades artísticas, en donde, en virtud de la imitatio, se reencontrara con los temas, motivos y aspiraciones del arte literario de la tradición occidental.

Si eso es así —y no he dicho nada que no haya sido de una u otra manera admitido por la crítica— poco nos ha de sorprender el corpus poético de Juan de la Cruz: liras, canciones aliradas, coplas con estribillo y una corta serie de romances. La verdad es que con este curriculum poético no puede ser más que un poeta de esa época, ni mucho anterior ni mucho posterior.

Pero si de los subgéneros poéticos pasamos a los aspectos más comprometidos de su contenido y estilo, hemos de convenir primero y ante todo que el lector recibe una descarga poética muy especial, que tardará mucho tiempo en asimilar y racionalizar en términos históricos. Sin embargo, el paisaje poético es sobradamente conocido: el tono religioso —sobre todo de los romances— conecta inequívocamente con el mundo de los contrafacta o de la “poesía a lo divino”, como decían mayoritariamente y de manera mucho más castiza y menos pedante en la época. Las canciones, sobre todo la que los editores titulan “Cántico espiritual”, es un aquilatado diálogo en un mundo de pastores, es decir, conjuga dos de las manías poéticas del momento, la del diálogo y la del cronotopos —el palabro viene de Batjín— ideal en un mundo rústico. Lo pastoril atraviesa muchas de las restantes composiciones y a veces se entrecruza con el tono popular de cancioncillas.

Si de los temas pasamos a los motivos, es decir a la contemplación más por menudo de cómo se ha hecho cada poema, nos volverá a ocurrir lo mismo: el cántico espiritual va enhebrando casi de modo enciclopédico todos los motivos poéticos que circulaban en la época: la invocación a las criaturas, el vuelo de la paloma, el ciervo herido... Domingo Ynduráin acaba de publicar un denso y enjundioso volumen sobre las letras del verso, en el que coloca detrás del Cántico toda la tradición del pensamiento occidental, con nombre y apellidos². Volveremos a ello.

En fin, en algún momento habíamos de llegar al significado global de un poema, de todos, o de alguna serie. El sentido literal de los romances, por ejemplo, no parece tener posibilidades de discusión: significan lo que literalmente dicen, y punto. A lo más podríamos discutir su valor histórico, es decir, el significado que tiene la adopción de San Juan de este género tradicional y su desvío religioso. Pero nos llevaría lejos.

² *Las letras del verso...*, Madrid: Cátedra, 1991.

El problema de mayor complejidad se plantea cuando queremos definir el significado de los grandes poemas sanjuanianos, particularmente de los tres o cuatro esenciales, porque sobre su significado convergen varias suposiciones diversas. Dos de ellas se imponen de modo inmediato al lector: primero la del significado literal más evidente; segundo las confesiones del propio autor sobre lo que ha querido decir. Ninguna de las dos ha de ser concluyente: menos mal, porque resulta que en el caso espectacular del *Cántico Espiritual* ambas definiciones del significado son, en principio, muy divergentes. El significado literal del Cántico apunta hacia una escena de amor y su realización física, el significado del autor, expuesto contundentemente en prosa, dota de un riquísimo significado sacro-alegórico al mismo poema. Ambas lecturas son, sin embargo, posibles y, en principio, coherentes. Acabo de justificar el cartel anunciador de edad de oro de este año, que ha tenido múltiples, variados y curiosos detractores a los que me basta remitir al Diccionario de la *Real Academia Española*³, s.u. “amado”, “pecho”, “enamora”, “ansias”, “esposa”, etc. Me apresuro a decir, de inmediato, que no existe sin embargo actitud más empobrecedora y triste ante una obra artística que aquella que se conforma con el significado literal —sólo con el significado literal— de la obra contemplada: se constriñe y traiciona así la esencia misma de la obra artística, que dispara nuestra imaginación por los infinitos e insondables caminos del placer estético.

Y así podíamos seguir.

Nuestra primera zambullida en la poesía de San Juan, por tanto, no depara teóricamente ninguna sorpresa mayúscula: es la poesía de su tiempo.

Vamos a proseguir inmediatamente con el enraizamiento histórico del místico y del poeta. Abro ahora una pausa para suministrar la serie de datos fundamentales, esencialmente referidos al *Cántico Espiritual*, como centro poético desde el que contemplaremos el resto de su poesía.

Juan de la Cruz fue un reformador de la Orden Carmelita, castellano, de formación universitaria. Todas las obras que escribió tienen carácter religioso o evangélico. Entre ellas destaca un corto número de poemas, escritos primero como pura expresión lírica y luego explayados, explicados y parafraseados en largas obras en prosa. No publicó ninguno; pero todos circularon manuscritos y algunos fueron muy conocidos en círculos carmelitas. Es escritor tardío, ya que produce aproximadamente entre 1578 y 1586. Su modo de escribir no es por extensión —nuevas obras—, sino por intensión, es decir, recreando lo ya creado, parafraseando lo ya dicho.

Por lo que se refiere al *Cántico Espiritual*, se sabe que fue redactado en 1578,

³ Entre los detractores más sonados, una revista de dudosísima calidad, un semanario de cotilleo, que ha recogido la opinión, sin duda falseada, de un conocido profesor español, quien no habría podido calificar la “Estatura mental” de sus colegas —como en la revistilla se hace— a partir de una opinión que no comparte.

probablemente en la cárcel de Toledo. Las últimas estrofas —35 a 39— se redactan más tarde, entre 1582 y 1584.

San Juan comentaba para quien se lo pedía estrofas, versos y pasajes del Cántico. En estas paráfrasis pudo estar la base del extenso comentario en prosa, que se redacta por escrito y unitariamente en 1584, aunque parece haber recibido nuevos y nuevos retoques. Estas diferentes versiones en prosa se publicaron póstumas, en 1627, 1630 y 1639. Los problemas textuales que derivan de todo ello son enormes.

Parece ser que el propio San Juan denominaba al poema como “Canciones de la Esposa”.

Al principio, sin embargo, verso y prosa eran cosas distintas. El mismo San Juan quiso al comienzo escusar una paráfrasis, alegando que “estas canciones se habían hecho estando el espíritu levantado sobre sí mismo”, y que “le quedaba como una memoria confusa de lo que allí le habían comunicado” (palabras de Andrés de la Encarnación, correligionario).

Volvemos ahora a la historicidad del Cántico.

La edad histórica del texto viene determinada por aspectos de todo tipo, algunos quizá importantes en cierto tipo de comentarios: su transmisión manuscrita y los datos sociológicos de producción y extensión primitiva, pongo por caso. Mucho más interesantes son los que obedecen no a una imposición histórica, sino a una elección dentro del abanico de posibilidades que ofrecía el momento. Por ejemplo: la ortografía del poema proviene de una imposición histórica —las normas, o su ausencia, ortográficas— lo mismo que rasgos lingüísticos de todo tipo, algunos de los cuales, por cierto, sólo ahora se han comenzado a aplicar cabalmente a San Juan. Algo tan sencillo como el problema de la aspiración de la *h*, de suma importancia para la edición, la métrica y la lectura de sus poemas sólo se ha analizado detenidamente este mismo año (en un artículo en el *Boletín de la Real Academia Española*).

Más escandaloso me resulta la explicación de rasgos normativos —el estadio de la lengua que utiliza San Juan— como si fueran libres elecciones de estilo, ignorando en este caso la historicidad de la lengua misma. Cuando un conocido crítico analiza los versos de la noche “Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el amado, / cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”, y dedica un par de páginas a analizar los valores estilísticos y el “perfil circunflejo” de esos pasados que abren la sublime estrofa final de *La noche*, está olvidando la dimensión histórica del poema, y está disparatando: San Juan no está creando libremente formas de expresión peculiares con esos enclíticos, porque ahí no existe libertad estilística: era la norma lingüística la que imponía posponer el pronombre al comenzar periodo o después de pausa⁴.

⁴ Manuel Ballester, *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido*, Barcelona: Península, 1977.

Muchos rasgos son tan rabiosamente históricos que no vamos a detenernos en ellos: por ejemplo, la métrica, las liras.

Otros rasgos provienen no de condicionamientos internos a la esencia del poema, como son los lingüísticos, sino que derivan de su situación externa. Fundamentalmente son lo que dejan entrever su forma de creación y de trasmisión.

El Cántico ofrece una serie de rasgos estilísticos que apuntan, entre otras cosas, a un modo peculiar de creación y de transmisión. Por ejemplo las estrofas —excepto quizá el movimiento lento que entrelaza amorosamente la 14 y la 15— tienen una rima única, que cambia sistemáticamente de una a otra, y además todas acaban periodo haciendo coincidir final de estrofa con final de periodo sintáctico. La secuencia formal, por tanto, apunta a una enorme libertad en la creación y en la trasmisión de cada una de ellas, porque no dependen métricamente de las otras. El poeta, por un lado, podía crear o suprimir nuevas unidades métricas e insertarlas en cualquier lugar de la serie ya creada; pero el lector o el cantor que las reprodujera podía operar del mismo modo, con una libertad de recreación que tiene mucho que ver con la trasmisión oral de la canción. Se pueden recordar estrofas del Canto al azar, como fragmentos de los Beatles o genialidades de Joaquín Sabina, su factura métrica lo permite. Todos estos aspectos apuntan, finalmente, hacia un significado difuso y etéreo, que a veces pudiera derivar más del aire del poema que de su determinación léxica y literal. Yo suelo poner el ejemplo —de signo contrario— de la viejecita que cantaba en la Iglesia: “Viva María, viva el pecado / y viva Santo Domingo que lo ha fundado”. El valor estaba en el sonsonete de la canción y no en su texto prevaricado.

Ya que hemos citado un aspecto de su transmisión oral, podíamos volver a otro de los señalados más arriba, al referirnos a su estructura dialogada. A mi modo de ver la estrofa quinta, los cuatro versos finales de la estrofa 13, las estrofas 20 a 24 y las 34-5 reproducen parlamentos distintos al de las restantes estrofas; y estas restantes han de considerarse parlamento, es decir, parte de un diálogo, precisamente por entrar en juego interlocutores varios. Sobre cómo la estructura dialogada va imponiendo su prestigio a todo tipo de manifestaciones a lo largo del siglo XVI no voy a insistir; pero sí a subrayar que la forma más difícil de acoger el diálogo es la de la poesía lírica, que por definición aleja en ese caso la expresión de sentimientos íntimos —lo que es la lírica— para entregarlos a la voz de los narradores: es decir, que pierde intensidad lírica. La función fática y la apelativa tienden a sustituir a la expresiva, diría en términos más subidos. En el caso del Cántico, el diálogo va unido a otros aspectos de su transmisión oral, es decir, que comparte con la lírica tradicional: el de su fragmentarismo. El Cántico comienza con el artificio griego, *in media res*, y reproduce un fragmento dialogado de una desazón amorosa, como las canciones tradicionales, probablemente el más emotivo e intenso. San Juan destiló el perfume de la sugerencia probablemente a partir de las sensaciones que él sentía recordando fragmentariamente intensos retazos de canciones que viajaban en su memoria.

El rasgo del fragmentarismo dialogal no se limita a delatar su modo de creación y de transmisión, sino que alcanza mucho después al editor, que no tiene el signo inequívoco de la rima para casar unas estrofas con otras y establecer sin dudas la secuencia estrófica.

Seguimos con otros rasgos históricos, de carácter mayor.

Hemos hablado de la rica sarta de motivos mostrencos insertos como quien no quiere la cosa en el Cántico, independientemente de su función final. El conocedor de la literatura del tiempo reconoce sin dificultad temas como el del mensajero de amor, el silbo de los aires, la cena de amor, los vientos contrarios —el Cierzo y el Auro—, el ciervo herido, el canto de las sirenas... Parece que —muy de la poesía del siglo XVI— el bellísimo poema no ha dejado resquicio para la originalidad tal y como hoy la entendemos. Y es más. Nos referíamos un poco antes a la extrañeza que puede causar la lectura del libro de Domingo Ynduráin, una de las últimas aportaciones críticas al Cántico que conozco. Allí por ejemplo, para situar cabalmente uno de estos minúsculos motivos manejados por San Juan, el de la caza, pongo por caso, mi admirado y amado colega se remonta al Cratilo y luego pasa y repasa por Andrés el Capellán, algún *lais* de Marie de France, *De rerum proprietatibus* de Bartolomé Anglico; Fray Hernando de Talavera, Ganimedes, Alciato, San Buenaventura, Marsilio Ficino, Ricardo de San Víctor, Lucrecio, G. Bruno, Fray Diego de Estella, Fray Bernardino de Laredo, Osuna, Domingo de Soto, etc. ¡Qué hermosa es la literatura! Como mi admirado compañero dice en un momento de este mismo capítulo (p. 94): “Por este camino se puede llegar a cualquier sitio”. No lo estoy banalizando, ni mucho menos: primero le estoy admirando y luego estoy ejemplificando en este ejemplo de sabiduría histórica cómo en efecto la apertura del texto artístico nos traza la dirección, pero no el camino, que cada lector hace a su azar y su ventura.

Sin embargo —y esto es lo que me interesaba más específicamente—, un lector desapasionado, sencillo, no percibe en una primera lectura ese resonar cultural que el poema parece entrañar. Antes al contrario, lo que percibe es una ejemplar sensación de sencillez, fluidez y limpieza. Al contrario de lo que era la manía de notadores y parafraseadores, sobre todo en textos en prosa, pero no sólo en prosa; la poesía de San Juan nos ha llegado como un vaso de agua pura. Y no se crea que eso es una virtud del verso o del poema: basta con leer a Lope de Vega para darse cuenta de que poetización y versificación no son sinónimos de pureza en este sentido. No. Nos hallamos ante un nuevo ingrediente histórico del Cántico, que procede nuevamente de su empapamiento con la lírica tradicional, con lo que se canta y se lleva en la memoria para soltarlo en el momento que nos venga en gana, como exabrupto de la expresión pura. Y esas condiciones producen la fluidez y la limpieza del Cántico.

Al hojear manuscritos sanjuanistas se observa que la mayoría son testimonios de los círculos de carmelitas. Uno de ellos, de un carácter que da pie a todos los

restantes, proviene del mismo San Juan, a través de un testimonio de Andrés de la Encarnación. Lo he citado antes; San Juan confesó que “estas canciones se habían hecho estando el espíritu levantado sobre sí mismo”, es decir, en momentos de exaltación, parece. Así se siguieron transmitiendo. Existen curiosos testimonios de monjitas correligionarias que señalan muy claramente el placer que experimentaban en cantar aquellas canciones, aunque no sabían muy bien qué podrían significar, porque lo que también parece cierto es que pasaban rápidamente por encima de su significado literal. La lírica de transmisión oral —sea de origen culto o popular— tiene la propiedad de decantarse en el proceso de transmisión, rechazando y sustituyendo todo tipo de material —léxico, sintáctico, temático, onomástico, alusivo, etc.— excesivamente culto o alejado de las entendederas del sujeto trasmisor, hasta alcanzar la forma rodada, sencilla que caracteriza a ese tipo de manifestaciones. Mucho me temo que una cita de San Buenaventura no pasara del primer cambio de memoria.

San Juan ha aceptado esta consecuencia y esta forma: no sabemos si previamente, o como resultado del proceso de copias y transmisión a que se vio sometida su poesía. Es bastante probable que esta segunda opción funcionara a veces. En el importantísimo manuscrito 6.296 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copias autenticadas que proceden de Baeza, aunque sin autógrafos, como bien se sabe, se dice en varios momentos que las diferencias textuales y en los dibujos del Santo proceden de que escribía de su puño y letra versiones distintas según la monjita a la que se dirigía el escrito o que le pedía algún texto. En el caso del Dibujo del Monte se llega a prevenir, literalmente, al lector de que las diferencias con el texto y otros dibujos radica en que hizo un dibujo para cada monjita, y que más o menos todos eran distintos.

Pero en fin, yo creo que basta con esto para señalar el rasgo evidentemente histórico que deriva de uno de los efectos más admirados de sus poesías. Entrar en el problema textual nos llevaría, ahora, demasiado lejos.

A pesar de llamarse “espiritual”, el Cántico es un poema de contenido literal erótico, tema tabú, si los hay, en el terreno de la crítica literaria sobre mística.

Vaya por delante que el contenido literal de un texto no tiene por qué ser el auténtico o el único, claro está, y mucho menos si se trata de un texto literario, como ya señalábamos antes. No voy a desarrollar ahora una defensa de la apertura del arte frente a su horizonte infinito de lectores; me bastará con aducir un ejemplo mucho más humilde, desde la ladera mucho más neutra de la lengua. “Y un jamón con chorreras”, me dirán ustedes, y al decírmelo me prestarán el argumento definitivo, de que en ese sintagma —es decir, en la rica serie de modismos, catacrasis, etc.— no vale el sentido literal, y que el usuario salta bonitamente por encima del sentido literal de las unidades léxicas para significar una negación, cuya lógica se podría encontrar en una explicación marginal. También hemos apuntado un poco antes cómo las monjitas del Carmelo debían de pasar —las más de las veces— como sobre ascuas por encima del sentido literal del poema. O vaya usted a saber.

Pero San Juan se salta a la torera el significado literal de alguno de sus poemas de otro modo. El contenido literal, excepto en breves casos concretos, es profano y erótico. Se entiende, por tanto, que lo espiritual proviene de su interpretación metafórica —consagrada o inventada—, simbólica y alegórica.

El componente espiritual asoma, sin género de duda, en la estrofa 23 (“Debaxo del manzano /, allí conmigo fuiste desposada; / allí te di la mano, / y fuiste reparada / donde tu madre fuera violada”); quizá en el verso final de la estrofa 34 (“y en uno de mis ojos te llagaste”); y en la misteriosa estrofa final.

Para algunos intérpretes, como Miguel García Posada, la importancia del material metafórico reside, funcionalmente, en que sirve a esa discontinuidad propia de la alegoría simbólica, e impone, por consiguiente, y sin lugar a dudas, el significado místico querido por el autor”. Es decir, sería, en cierto modo, la clave para interpretar simbólicamente todo el contenido. Pero no es de esto exactamente de lo que yo quería hablar, sino de la razón histórica por la que San Juan adopta un estilo profano erótico para una expresión que él confiesa —y a veces deja entrever— espiritual.

La primera razón podría ser la de la tradición literaria en la que se inserta San Juan, la del *Cantar de los Cantares*, en donde ya el lenguaje amoroso servía para cantar las excelencias espirituales, la unión del alma con la divinidad, el éxtasis místico. Ahora bien, una tradición no es una explicación, sino la constatación objetiva de una secuencia, lo que hace falta explicar en estos casos es por qué esa tradición y no otra “prende” como explicación buscada por el poeta. Y es aquí donde la dimensión histórica del Cántico se engrosa y se nos aparece. El poeta busca la expresión de lo inefable —la unión mística— por lo más excelso humano, el amor, entiéndase bien: por lo que el código poético de la época presentaba como lo más excelso: el amor, la pasión amorosa en un contexto idílico; a su recuerdo acude entonces una tradición que se moldea perfectamente según ese elemento ideológico de carácter histórico: la del lenguaje erótico del *Cantar de los Cantares*. Es a partir de este proceso que se puede explicar el Cántico como poema rigurosamente histórico, y no adorarlo con afirmaciones que se han venido repitiendo con cierta ligereza: “Ni un eco de la ideología social, política, religiosa o estética coetáneas hace de sus prosas y versos un producto de época”. Por el contrario, el amor entre dos pastores, convertido en tema poético, es el eco más repetido en la ideología artística de la época, para cuya proliferación se puede hablar de múltiples causas: huida del mundo hacia un lugar idílico soñado; intento de recobrar una relación “natural” que la civilización hacía cada vez más difícil; el neoplatonismo, en busca del hombre ideal, que haga juego con la naturaleza; la relación “directa” con las cosas y con el mundo que nos rodea; la antítesis urbana; etc. En este mismo sentido, cuántas páginas de su prosa parecen retazos de una novela pastoril: “No puede dexar de desear el alma enamorada, por más conformidad que tenga con el Amado, la paga y salario de su amor, por el cual salario sirve al Amado; y de otra manera no sería

verdadero amor, porque el salario y paga de el amor no es otra cosa, ni el alma puede querer otra, sino más amor, hasta llegar a perfeccion de amor; porque el amor no se paga sino de sí mismo..."⁵

A veces se ha interpretado veladamente el erotismo místico como la expresión de lo prohibido —a un carmelita descalzo en la España postridentina— utilizando el pretexto de lo simbólico. Creo que la cuestión no es tan sencilla, ni tan inequívoca. En la postura de quien así escribe, de San Juan, hay una aceptación, una asunción clara de la sacralización de la cultura: todo el poema es "espiritual", no hay nada que tenga, por así decirlo, un referente mundano; pero después de aceptar este principio se hace entrar, mediante el pretexto simbólico, todo lo que no es religioso: los encantos del mundo profano. Este recurso, me gustaría subrayarlo, era profundamente histórico, es el subterfugio de la poesía amorosa del tiempo. El amor humano, la belleza física era un mero trampolín o pretexto para llegar a lo espiritual e insensible. De este modo —dice Otis Green— el poeta petrarquista se puede permitir las expresiones más crudas, las imágenes más eróticas, como efecto superficial desdeñable. Me gustaría citar, al respecto, algunos versos, como por ejemplo estos que aparecen editados como de Francisco de la Torre, pero que son de Cervantes, falto de serenidad por la contemplación de una belleza femenina:

La belleza y la gracia milagrosa
que descubren del alma el bien interno,
la hermosura donde yo dicierno
que está escondida más divina cosa...⁶

Terminaremos analizando cómo este proceso puede ocurrir por la intensificación del proceso de interiorización que se opera en la poesía petrarquista a partir de Garcilaso, es decir, como un elemento artístico que deriva directísimamente de la ideología burguesa⁷. Por ahora recopilemos: 1) que en San Juan, lo erótico y lo humano significan hacia la vertiente de lo religioso; 2) que la expresión simbólica recobra, acoge y acepta todo lo que la sacralización de la cultura había desechado: la pasión erótica.

El sesgo expresivo proporciona al poema, por tanto, una dimensión histórica fundamental, dilatada, porque es la que se manifiesta literalmente en el poema, al contrario de lo que ocurría con tantos y tantos escritores religiosos de la época quienes, al expresarse directamente, empobrecían su discurso.

⁵ Cito por la excelente edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Alhambra, 1980, p. 168.

⁶ Son una excelente muestra —entre otras muchas— de lo que Antonio Carreira llama "imitaciones, plagios y autofagias", en *Voz y letra. Revista de Filología*, 1 (1990), 15-142. En este caso la curiosa imitación reconvierte un soneto en una octava real. El pasaje cervantino es de *La Galatea*, pero se encuentra en las antologías poéticas, sin que nadie se halla dado cuenta de su procedencia.

⁷ V. mi artículo garcilasiano en el volumen *Le corp et son image...*, ed. A. Redondo, París: Sorbona, 1990.

No se nos debe escapar lo que en este modo de hacer hay de atrevido, novedoso y hasta revolucionario, sobre todo por la sublimación y exaltación de sentimientos humanos —sentido de interioridad, apasionamiento, amor, etc.— en un momento de regresión de la onda humanista. La poesía petrarquista está desarrollando todos sus elementos, pero al aire de los cambios históricos, so capa sacra.

Todo ello es posible, desde luego, por ese modo de expresión —vagueza, sugerencia, simbolismo...— que confiere a la obra una apertura enorme, la necesaria para disparar los juicios críticos en todas las direcciones. Pero en la vagueza de significado subyace otro elemento histórico ya señalado. La vagueza proviene del cruce de elementos muy variados: primero de la interpretación pregonadamente simbólica del poema; lo simbólico, por definición, está lejos de lo literal y posee una evidencia de significado menor. En segundo lugar, la vagueza del significado proviene de la sabia utilización de los recursos más frecuentes de la lírica tradicional y, quizá, del lenguaje lúdico. El poeta necesita de ese ambiente etéreo para introducir sin estridencias el mundo de lo profano, de la literatura tradicional y secular, incluso de la literatura erótica. El ingrediente de la lírica tradicional en la poesía de San Juan ha sido analizado, desde que lo señaló Dámaso Alonso: la expresión generalizada, universalizable; el carácter de fragmento dramático; la textura métrica muy escondida, pero afectiva; la soltura de las estrofas y de los temas; etc.

Pero —y con esto acabo— el aspecto más llamativo de los poemas de San Juan ancla totalmente en el desarrollo de la poesía petrarquista en España: el ensanchamiento del concepto de “interioridad”. Como es bien sabido, el sentimiento de interioridad es un descubrimiento del hombre renacentista, que pone en juego toda una retórica derivada de la actitud vital que esa conciencia posesiva conlleva. En Garcilaso y los primeros petrarquistas, el alma, el interior, es el lugar en donde el hombre acaba de descubrir los efectos asombrosos del amor (“Escrito está en mi alma vuestro gesto”), el lugar hacia el que uno se vuelve con admiración y espanto (“Cuando me paro a contemplar mi estado”). En las generaciones inmediatamente posteriores el “alma” no sólo se va agrandando para dar paso a otros sentimientos que no sólo los “efectos del amor” —tal la angustia, la soledad, el dolor, la tristeza...—, sino que la conciencia de esa interioridad produce la antinomia alma/cuerpo, con toda una riquísima gama de variantes retóricas basadas en dentro/fuera, con la inevitable huida hacia uno mismo.

El poeta, refugiado en su alma, en sí mismo, se satisface allí con su sola presencia y recrea los bienes que el mundo enemigo le niega. No es casualidad el poderoso desarrollo de las corrientes neoestoicas en las postrimerías del siglo XVI: es decir el paraguas filosófico que la tradición brindaba. En este proceso de descubrimiento de la interioridad, cada vez más abierta, rica y compleja, San Juan representa un momento extremo: la negación total del mundo externo y la interiorización de cualquier percepción, idea o sentimiento. Toda su expresión poética se co-

loca allí bajo aquella otra primera metáfora: todo es simbólico, porque todo se halla interiorizado y es una experiencia espiritual. El mundo enemigo se ha recuperado y se ha reinserto por vía de la destrucción o de anulación absoluta, para recrearlo como algo totalmente interiorizado. Poco importa que el sentido literal de aquellos versos sea crudo, escandaloso o difícil: no significan ya más que como recreación interior, espiritual, al margen de lo que dicen.

Me gustaría dedicar un párrafo final de cierre, para justificar ciertos aspectos de su poesía, que hubieran podido quedar demasiado ensombrecidos por el "historicismo" machacón que he intentado señalar. Es decir: existen novedades, parcelas creadoras, atisbos, etc. Ante todo, es muy llamativa la actitud literaria de San Juan al elaborar artísticamente sub modo poesía amorosa un contenido confesadamente religioso, engastando elementos tan dispares como el petrarquismo, la canción tradicional, la literatura pastoril, las fuentes bíblicas... Este desparpajo con que San Juan utiliza los distintos elementos culturales, los reelabora y los trasforma, contrasta enormemente con el contexto constreñido y pacato de la España que le tocó vivir e incluso con el camino "hacia las preceptivas" tomado por la poesía española del siglo XVI. Herrera es un poeta "cerrado", frente a San Juan, como lo son la mayoría de sus contemporáneos y como lo empezaba a ser peligrosamente la literatura finisecular, antes del estallido teatral o de Cervantes. La cuestión podría enunciarse, con mayor atrevimiento, diciendo que San Juan encontró mediante este y otros poemas un modo de expresión que la ideología neofeudal quería negar.

PABLO JAURALDE POU
Universidad Autónoma de Madrid

LA IMPLICACION GÉNERO-ESTROFA EN EL SISTEMA POÉTICO DEL SIGLO XVI

Las reflexiones sobre los géneros constituyen una de las más fecundas direcciones de la teoría y la crítica literarias. Y tanto es el caudal de reflexiones al respecto, que a estas alturas ya se encuadran en una disciplina que posee su propio nombre: la genología. Naturalmente, no es ahora mi intento —sería intento vano— adentrarme en ese caudal teórico, sino, en todo caso, hacer unas mínimas puntualizaciones al respecto que me sirvan para introducir el tema.

Los géneros son, desde luego, designaciones de grupos, y —como ya señalara Kayser¹— los principios de formación de grupos son de especie absolutamente diversa, pues bien son externo-formales, o bien se refieren al contenido. Pero, de hecho, siempre hay una combinación de ambos, pues los géneros como categorías se definen tanto por el hecho de aprehender la realidad de un modo determinado, cuanto por presentar caracteres estructurales-formales distintos. Así lo manifiestan Wellek y Warren en una sencilla y aclaradora definición: “Creemos que el género literario debe entenderse como agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específica), cuanto en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público)”². Tal imbricación de criterios surge de los mismos géneros, pues “la actitud ante el mundo” engendra modos de representación diferentes, modos que son susceptibles de alcanzar estatuto de categoría.

Esa combinación de forma interior y forma exterior, o, si se quiere, de constantes semióticas y retóricas, coincidente en un número determinado de textos, es, desde luego, una configuración histórica. Sólo el reconocimiento de un modelo estructural anterior de funciones análogas permite —desde el autor— la realización de un nuevo texto dentro de los cauces genéricos, o —desde el lector— su identificación. Así, por tanto, los géneros son unidades que van cambiando y precisan re-

¹ *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4.ª, ed., Madrid, Gredos, 1976, p. 436.

² *Teoría literaria*, 4.ª, ed., Madrid, Gredos, 1979, p. 278.

definiciones permanentes en el sistema en el que se instauran, y no unidades inmutables o suprahistóricas, sólo interpretables así desde tentativas filosóficas (caso de Hegel y Vischer) o desde la filosofía del lenguaje (como en Cassirer, Junker o el mismo Jakobson). Quizá no esté sobrado recordar a este respecto que la triada clásica de los géneros tal como hoy la concebimos (épica, lírica, dramática) fue más un establecimiento de los románticos decimonónicos que de los hombres del Renacimiento, y recordar también que en las dos preceptivas clásicas que tuvieron en ellos más amplia proyección, esto es, el *Ars poetica*, de Horacio, y, en particular, la *Poética*, de Aristóteles, no quedaba fijada la triple división, pues pocas precisiones se hacían en ambas sobre lo que hoy entendemos como poesía lírica.

Esta breve consideración puede servirnos para aclarar de antemano algo relacionado con la exposición: me referiré siempre a “géneros poéticos del XVI” y eludiré conscientemente el concepto que considero ambiguo y harto vidrioso de “subgénero”. Y si me merece esa consideración es porque remite forzosamente a un género superior, que no resulta ser sino una de las unidades de la triada aludida: de “los subgéneros de la lírica” habría que hablar entonces. Ello sería una consideración anacrónica por lo antes dicho, aparte de que nos haría entrar para la poesía del Siglo de Oro en unas confusas zonas de interrelación lírica-épica en muchos casos, en una época en la que, por lo demás, casi todo podía escribirse en verso. Partimos, pues, de la premisa de que existe un género desde el momento en que existe una combinación requerida de constantes y eventualmente variantes, género que tendrá, eso sí, más o menos vigor, más o menos reconocimiento.

Definir un género consistirá, pues, en definir esa combinación requerida de constantes y variantes. De ello se deduce claramente la imposibilidad de establecer taxonomías cerradas y conclusas, que, por muy amplias que sean, sólo podrán ser aproximativas. Y se deduce también que únicamente con criterios al mismo tiempo flexibles (por dotar de historicidad al concepto, es decir, relativizarlo) y rigurosos (por asentarse en categorías funcionales) se puede abordar con garantías el estudio de los géneros literarios. Así lo demostró F. Lázaro Carreter en un tan ejemplar como conocido estudio³, e igualmente Claudio Guillén, que dedica al tema un esclarecedor trabajo en el que tiene en cuenta hasta seis aspectos condicionantes del acercamiento crítico al concepto de género⁴.

³ “Sobre el género literario”, en *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 113-120.

⁴ *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, cap. “Los géneros: genología”, pp. 141-181. Los seis aspectos considerados son: el *histórico*, el *sociológico* (los géneros como “instituciones” o complejos sociales), el *pragmático* (contrato o pacto con el lector), el *estructural* (como complejo de opciones, de alternativas e interrelaciones), el *lógico* (como modelo mental, para el autor y para el lector) y el *comparatista* (en el que se descubre la falaz oposición entre teoría e historia: precisamente es su interacción la que hace posible que los paradigmas genéricos se pongan a prueba en las desemejanzas espaciales y temporales).

Centrándonos ya en nuestro terreno, preciso es recordar que sobre los géneros poéticos del siglo XVI se han hecho en los últimos años algunas importantes reflexiones. Recordaré aquí —espigando entre varias— las propuestas de Claudio Guillén a propósito de la trilogía epístola-sátira-elegía⁵, las de Fernando Lázaro a propósito de la oda horaciana de Garcilaso⁶, más de un trabajo de Alberto Blecua a distintos propósitos de la poesía del XVI⁷, y de Elías Rivas respecto a los llamados géneros clásicos o neoclásicos⁸. La bondad de todos ellos —por debajo de la diversidad de sus planteamientos— radica en el hecho de que muestran la necesidad de estudiar los respectivos géneros dentro del sistema en el que se instauran, analizando la complicada red de tensiones en pugna o de líneas en paralelo. Entiendo que ese es el único camino hacia la constitución de un estudio sistemático y global de los géneros poéticos áureos. Estudio del que carecemos por el momento y sobre el que cabe incluso la pregunta de si es posible hacerlo. Caso de serlo, entiendo que no sería sólo la suma de sucesivos análisis de géneros (ahora la epístola, luego la oda, o la canción, o el soneto, o la égloga, o la silva...) —que sería ya harto importante contar con ellos—, sino de la sincrónica interrelación entre los mismos (unos más estrechamente relacionados, otros más independientes) y su evolución diacrónica que modifica consecutivamente el sistema establecido para crear una nueva red de interrelaciones: unos géneros que nacen o crecen para llenar el espacio de otros, unas formas que se sustancializan como géneros o viceversa. Naturalmente que visto así se comprende la dificultad de ese estudio sistemático y global, y se justifica sobradamente su ausencia.

Hablar de la carencia de un estudio general sobre los géneros en la poesía del Siglo de Oro es lo mismo —ya que en poesía estamos— que hablar de la carencia de una métrica funcional. No de repertorios de estrofas, que los hay (y, por lo demás, la morfología métrica es bastante bien conocida), sino de un estudio métrico que tenga en cuenta la interacción forma-función en la que descansa el género, pues es obvia la fuerza determinante que supone la vinculación de determinados esquemas métricos (vale decir estróficos) con determinadas parcelas de la comunicación poética; aunque también resulta obvio que no siempre ocurre así de manera

⁵ “Sátira y poética en Garcilaso”, *Homenaje a J. Casaldueño*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-233; reimpr. en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48.

⁶ “La Ode ad florem Gnidi, de Garcilaso de la Vega”, *Garcilaso, Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, ed. dir. por V. García de la Concha, Salamanca, Edic. de la Universidad, 1986, pp. 109-126.

⁷ “Fernando de Herrera y la poesía de su época”, *Historia y Crítica de la Literatura Española. II. Siglos de Oro: Renacimiento*, coord. por F. López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 426-455. Del mismo, “El entorno poético de Fray Luis”. *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista*, ed. dir. por V. García de la Concha, Salamanca, Edic. de la Universidad, 1981, pp. 77-99.

⁸ “El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso”, *Garcilaso, Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, cit., pp. 49-60.

inequívoca; ni en sincronía, ni, por supuesto, en diacronía, pues precisamente la evolución se hace a base de reajustes. Estos reajustes se producen, sobre todo, en zonas confusas del sistema, que para la poesía del XVI se sitúan de modo especial en el último cuarto del siglo, cuando hace crisis el sistema predominante hasta entonces, un sistema basado fundamentalmente en la convivencia, a su vez, de dos sistemas: el petrarquista como hegemónico, y el de las realizaciones clásicas o neo-clásicas, instaurados ambos a partir del segundo cuarto del siglo, momento en el que florece la “nueva poesía”, denominación que le conviene más a tan espectacular renovación que las de “italianizante” o “petrarquista”, pues éstas focalizan muy unilateralmente las innovaciones llevadas a cabo (todo ello, claro está, haciendo abstracción ahora de la perduración de la poética octosilábica y su importante renacer en los dos últimos decenios del siglo).

Pero aunque sea en las zonas de crisis donde se perciben con más abundancia los reajustes, éstos se producen de modo permanente: no otra cosa es la historia de la literatura. Además, esos reajustes se perciben, como es natural, en la tensión que implica las dos caras del género, el semántico, por una parte, y el retórico-formal, por otra. Esto es: algunas estrofas van a la búsqueda de género para constituirse en su forma del contenido (de hecho eso son los géneros), o, viceversa, algunos géneros caminan a la búsqueda de estrofas. Estrofas que, o son formas procedentes de otros sistemas que adquieren ahora una nueva dimensión, caso de las estancias de contenido petrarquista para asuntos heroicos o religiosos, o del madrigal de contenido epigramático, o son de nuevo cuño, caso de la silva, forma aestrófica (o mejor, paraestrófica), cuyo enorme interés posiblemente radique en que su proteica presencia en los umbrales del siglo XVII constituye la piedra de toque fundamental en los cambios que se producen en el sistema poético durante el primer cuarto de dicho siglo⁹.

Es el binomio estrofa-género el más claro síntoma de la constitución en modelos. Y sabemos sobradamente que la poesía del Siglo de Oro se realiza en su mayoría sobre la fuerza de los modelos: no a partir de preceptivas y poéticas, sino a partir de modelos pragmáticos, esto es, retóricos. “Sin poética, hay poetas”, sentenció López Pinciano en su tiempo¹⁰, y Vilanova afirmó hace años de manera incontestable que “todas las innovaciones estéticas que arraigan en la literatura española de los siglos XVI y XVII se desarrollan con absoluta independencia de las teorizaciones de los preceptistas”, situación por la cual pudo tildar a los autores de la nueva poesía del siglo XVI de “improvisadores geniales”¹¹. Pues bien, en este plantea-

⁹ Vid. ahora el volumen *La silva. (I Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. dir. por B. López Bueno (Sevilla: Publ. de la Universidad, 1991).

¹⁰ *Philosophía Antigua Poética* (1596), ed. de A. Carballo Picazo (Madrid: CSIC, 1973), III, p. 228. De la frase del Pinciano se sirvió Aurora Egido para mostrarlo magistralmente a propósito de la égloga: “Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón* 30 (1985), pp. 43-77.

¹¹ “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (Barcelona: Barna, 1953), III, p. 569 y 567.

miento de orden general cabe decir que el paradigma métrico (entendido, desde luego, no sólo como una superestructura de carácter formal adosada al texto, sino como un elemento integrante de su esencialidad) resulta ser un modelo privilegiado en cuanto que ordena y fija con mucha mayor precisión que cualquier otro la relación entre constantes semántico-semióticas, de un lado, y retóricas, de otro, relación en la que, según decíamos, descansa el género. Así —y por expresarlo con palabras de Alberto Blecua—, “cada estrofa tiene su peculiar función y su lugar propio”; o bien, “las estrofas y los géneros tienen unos modelos bien conocidos que son los que hacen escuelas”¹².

Pero, por supuesto, la asociación paradigma métrico-género no resulta igual de precisa en todos los casos. Si nos fijamos en la nomenclatura empleada por los propios autores a la hora de rotular y/o identificar sus composiciones, vemos que junto a denominaciones que apelan al modelo estrófico (soneto, canción, madrigal, sextina), otras apelan al modelo genérico (oda, epístola, elegía, égloga)¹³. Observamos en esta dualidad de denominaciones que mientras en las primeras queda ya consustancializado el género (excepto acaso el soneto, que es poligenérico), no se da tan precisa vinculación en las segundas, aunque existan unas líneas tendenciales y se asocien con más o menos precisión a determinados esquemas métricos: las estancias aliradas a la oda, los tercetos, a la epístola; pero también las estancias aliradas pueden servir de vehículo a la canción amorosa como simple sucedáneo de la petrarquista, y la epístola puede expresarse en versos sueltos, por no hablar, por ejemplo, de la heterogeneidad métrica que conlleva la égloga.

Tan sustancial diferencia tiene una sencilla explicación: en tanto que los casos en que se realiza la identificación estrofa-género son los pertenecientes al sistema petrarquista; los otros, los géneros no asociados a un paradigma métrico único, se corresponden a los ensayos clásicos o neoclásicos. Así, la primera de las líneas señaladas, de contenido esencialmente amoroso y resuelta en el mejor de los casos en cancioneros estructurados como secuencia organizada de libro (a manera del *Canzoniere*, de Petrarca), se expresa en sonetos y canciones, que constituyen su centro de gravedad, así como en madrigales y sextinas, que constituyen los dos extremos equidistantes (el madrigal, aunque dignificado por Petrarca, tenía unos orígenes populares; por el contrario, la sextina es la forma más artificiosa del lirismo petrarquista en un alarde de heredar los virtuosismos poéticos provenzales). La otra línea, la de los ensayos neoclásicos —que, habría que precisar, no constituye un sistema, sino varios—, se distribuye en varios géneros fundamentales: la égloga, de inspiración básicamente virgiliana; la oda, de inspiración horaciana; la epístola,

¹² “Fernando de Herrera y la poesía de su época”, cit., p. 431.

¹³ Desde luego esto es el más deseable de los casos, porque con frecuencia junto a estas denominaciones (que son unilaterales, pero no arbitrarias) se mezclan otras de instancia o de contenido que ensombrecen aún más la cuestión de una pretendida sistemática genérica.

también de inspiración horaciana y vinculada por ello a la sátira como contragéneros que se implican¹⁴; la elegía, emparentada con las dos anteriores, aunque de fuerte inspiración en las *Heroidas*, de Ovidio, que no son sino epístolas elegíacas.

En esta línea de realizaciones neoclásicas vemos, pues, que se trata de aprehender modelos genéricos de la antigüedad latina y dotarlos de una nueva “forma” vernácula. Es decir, frente al sistema genérico petrarquista, de formación románica o vernácula (italiana), las realizaciones neoclásicas tienden a llenar con formas métricas vernáculas géneros clásicos. De esa forma, si el primero llega a los españoles ya “formulado” (es decir, ya establecida la asociación paradigma métrico-género), y, por tanto, facilita una imitación mucho más directa, en los géneros neoclásicos los españoles colaboran con los italianos en su “formulación”, bien es verdad que normalmente mediatizados por éstos; es fundamental Bernardo Tasso para la oda; Sannazaro, para la égloga, o las realizaciones italianas del *capitolo* en terza rima para la pareja elegía-epístola.

Como son los autores que ejercen fuerza de modelos los que establecen descendencias genéricas en la poesía del XVI, y sabemos que son Petrarca, por una parte, y determinados autores latinos (principalmente Horacio, Virgilio y Ovidio; pero también Propercio y Tibulo), por otra, conviene recordar sinópticamente el panorama genérico que se perfila, cuyo recuento estableció Rivers de esta forma:

En el siglo XVI los humanistas pensaban casi siempre en textos escritos; en primer lugar, las odas, epodas, sátiras y epístolas de Horacio, con las églogas pastoriles de Virgilio, las *Heroidas* y otras elegías de Ovidio, Tibulo, Propercio, con los versos variados de Catulo; en segundo lugar, el gran *Canzoniere*, de Petrarca, con sus sonetos y canciones que se leían en forma de libro. Este era el corpus principal, el conjunto de modelos que servía para la invención de la poesía no épica, la poesía lírica renacentista, fusión de lo clásico con lo petrarquista, redistribuida en varios géneros nuevos y antiguos¹⁵.

Pero también conviene recordar la importancia de la mediación ejercida por los italianos contemporáneos sobre los autores y géneros antedichos, mediación incluso para el propio Petrarca a través del neopetrarquismo del Bembo y su escuela, y, desde luego, para los autores latinos, bien por imitadores de fines del siglo XV (neolatinos como Fracastoro, o italianos como Sannazaro) o del primer tercio del XVI (Ariosto, Alamanni, Trissino, Bernardo Tasso).

Que quede así pergeñado en lo fundamental el repertorio genérico de la poesía del siglo XVI, no quiere decir que las delimitaciones sean siempre nítidas, ni mu-

¹⁴ Vid. Claudio Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, cit.

¹⁵ “El problema de los géneros neoclásicos...”, cit.

cho menos; ni lo son en la delimitación de sistemas (el petrarquista respecto a los clásicos o viceversa), ni desde luego en la asociación paradigma métrico-género. Me referiré brevemente a algunos casos de ambas situaciones.

Del soneto, estructura métrica privilegiada, ya se ha dicho que es pieza fundamental del cancionero petrarquista. Pero, claro está, que en cuanto soneto amoroso. Porque el soneto combina de forma única —de ahí quizá la razón de su éxito permanente— una cerrada disposición métrico-formal con una enorme disponibilidad semántica. Son bien conocidas las palabras de Herrera al respecto: “Sirve [esta composición] en lugar de los epigramas i odas Griegas i Latinas, i responde a las elegías antiguas en algun modo, pero es tan estendida i capaz de todo argumento, que recoge en si sola todo lo que pueden abraçar estas partes de poesía”¹⁶. De ese modo, junto a su integración como pieza clave, de cancionero amoroso petrarquista, hay en el siglo XVI sonetos epigramáticos, mitológicos, panegíricos, morales y un largo etcétera. Por eso también, una vez desintegrado el sistema petrarquista, el soneto seguirá cumpliendo una función básica en la poesía del XVII, fundamentalmente como soneto moral de tono ético-reflexivo, aunque también amoroso (pero ahora son composiciones más episódicas o periféricas en los corpus de los autores), y, desde luego, será pieza absolutamente imprescindible en las diatribas y sátiras cruzadas de las llamadas “guerras literarias del Siglo de Oro”.

Vayamos a otro ejemplo: la elegía, vinculada por sus orígenes a los géneros clásicos (por su emparentamiento con la epístola horaciana, por una parte, y sus raíces ovidianas, por otra), resulta ser, en cuanto lamento amoroso, composición clave en el sistema petrarquista. Es igualmente bien conocido el enjundioso discurso que a la elegía dedica Herrera, en el cual precisa —y la precisión no es gratuita a la vista de tanta producción elegíaco-amorosa realizada hasta esa fecha de 1580— que si “el primer uso della fue, como se á dicho, en las muertes (...), después se trasladó a los amores no sin razo, porq ái en ellos quexas casi cotinas i verdadera muerte”¹⁷. De modo que si comō poesía fúnebre en comunicación epistolar (caso de la elegía I de Garcilaso) queda integrada en el sistema de realizaciones neoclásicas, como lamento amoroso (poesía “métrica” para Herrera, del mismo rango, en ese caso, que la canción) es pieza articulada abundantemente en el cancionero amoroso. Y valga el ejemplo del propio Herrera en sus versos: en el corpus de 1582 (*Algunas obras*) sobre 91 poemas, 7 elegías; en el de 1619 (*Versos*) sobre 365 poemas, 33 elegías.

Esta doble implicación genérica de la elegía nos sirve también para ilustrar la segunda posibilidad de tránsitos o con-fusiones. Me refiero al binomio paradigma métrico vs. género. El mismo Herrera, refiriéndose a la elegía, la relaciona con la

¹⁶ *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera* (1580), ed. facsimilar con prólogo de A. Gallego Morell (Madrid: CSIC, 1973), pp. 66-67.

¹⁷ *Ibid.*, p. 290.

secuencia en tercetos: “Los Italianos imitaron a los Latinos en los tercetos, que son dichosamente traídos de la elegía”¹⁸, pero precisa poco más adelante: “aunque nos sirve mucho este genero de metro para escrevir elegias i cosas amatorias i epistolas i satiras, i es mui acomodado para tratar istoria”¹⁹. Así vemos que, además de para la envergadura narrativa en general (“mui acomodada para tratar istoria”), Herrera dibuja las dos proyecciones fundamentales de la función de la *terza rima*: elegías y cosas amatorias, y epístolas y sátiras.

En efecto, un rápido repaso a la poesía del XVI nos confirma en que el terceto tiene dos vías preferentes: la comunicación epistolar y la elegía amorosa; y junto a ellas el discurso eglógico, que en realidad no es sino una manifestación de la última en los cauces de la bucólica. Vemos que en Cetina, cuya abundante producción en tercetos se referencia de diversos modos (“epístola”, “elegía”, “capítulo”), se cumplen ambas en equilibrio. En Acuña, si falta la primera orientación, está ampliamente documentada la segunda, ya como simples elegías amorosas (*Elegía a una partida*, *Carta en tercia rima*, etc.) o inmersas en el cauce bucólico (*Canto de Silvano*, *Silvano a Silvia*, etc.). Por contra, en Hurtado de Mendoza, aunque aparezca la segunda vía, es justamente reconocido por la primera, es decir, por sus epístolas. Algo parecido le ocurre a Aldana, también cultivador de la elegía, pero, sobre todo, creador de una paradigmática *Carta a Arias Montano*, modelo de comunicación epistolar (género que culminará, ya en el siglo XVII, con la *Epístola moral a Fabio*, por supuesto en tercetos). Los numerosos ejemplos de composiciones en tercetos encadenados que aparecen en la *Diana*, de Montemayor, se orientan, como no podía ser menos, en la segunda vía, al tratarse de pastoriles elegías amorosas. Es la asociación del terceto al discurso poético pastoril que se aprecia en Fray Luis, quien emplea esta forma métrica para traducir varias églogas de Virgilio. Herrera, por su parte, al imponer el hegemónico nombre de *elegías* a sus abundantes composiciones en tercetos, nos hace comprender que, aunque incursa también para él la elegía dentro de los cauces de la poesía “métrica”, quería reducirlo casi todo —como señaló acertadamente Rivers— a dos grandes géneros básicos: la canción lírica y la elegía discursiva²⁰, ambos enmarcados en el sistema petrarquista, del que Herrera es el máximo representante (dándose la paradoja de que es al mismo tiempo el mayor petrarquista español y también el último: en realidad, un petrarquista “rezagado” en un momento en el que la poesía española buscaba ya otros horizontes).

Por supuesto que en tan breve panorama como éste no se pueden apenas sino mencionar los géneros y/o paradigmas métricos mayores (he dejado intencionalmente todo el caudal del arte octosilábico). Pero todavía dentro de aquéllos quedan

¹⁸ *Ibid.*, p. 299.

¹⁹ *Ibid.*, p. 300.

²⁰ “El problema de los géneros neoclásicos...”, cit., p. 57.

formulaciones tan importantes como las tiradas de endecasílabos sueltos, asociados, por lo general, a los géneros de largo discurso y ocupando por lo mismo la primera de las vías señaladas —la comunicación epistolar— de los tercetos, aunque no sólo. Y quisiera, al menos, señalar la tan importante como heterogénea función que cumple la octava real u octava rima (“estancia”, según la terminología de la época), bien como estrofa liberada, bien en secuencia de muchas, asociándose en este caso pronto a las fábulas mitológicas, pero recibiendo también otros tratamientos, entre ellos el bucólico (desde la égloga III de Garcilaso, pasando por los numerosos ejemplos de la *Diana*, a las traducciones virgilianas de Fray Luis).

* * *

Quisiera ahora fijarme en un caso particular de la implicación género vs. estrofa, cual es el de la oda respecto a la canción alirada.

Es bien conocido que fue Garcilaso el introductor en la literatura española de la oda horaciana con su *Ode ad florem Gnidi*, cuyo título latino evidencia ya la deuda contraída. Lázaro Carreter, en su magistral comentario de la misma, ha hecho ver cómo tal ensayo fue un experimento crítico y hasta secesionista del petrarquismo, situándose con ello Garcilaso en la línea de Bernardo Tasso y otros italianos del momento²¹. Es bien conocido igualmente que tras este experimento de Garcilaso (que identifica por primera vez en nuestra literatura la oda horaciana con una forma métrica determinada: la canción alirada, quinteto-lira concretamente) no se suceden realizaciones en la misma línea hasta la segunda mitad del XVI, y que será Fray Luis de León el gran revitalizador de la misma. Todo ello lo explicó espléndidamente Alberto Blecuá²², quien también se fijó en la importancia que en este terreno debe concederse a los ensayos en el campo de la traducción humanística. Él mismo repasó los testimonios encontrados en la *Filosofía vulgar* (1568), del sevillano Juan de Mal Lara, en donde se percibe que, aunque la fijación en Horacio sea poco importante (dos fragmentos de odas en una amplia gama de autores traducidos), sí lo son las tendencias métricas de las traducciones clásicas en general: junto a endecasílabos sueltos y tercetos, uso de estrofas aliradas de cuatro, cinco, seis y siete versos, que suelen terminar en palabra esdrújula²³.

Si hacemos igual repaso en las *Anotaciones a Garcilaso*, de Herrera (discípulo privilegiado de Mal Lara), observamos parecidas tendencias. Los cauces métricos en los que se vierten las traducciones —del propio Herrera o ajenas— que allí se

²¹ “La *Ode ad florem Gnidi*...”, cit.

²² “En la Oda ad florem Gnidi, descubrió [...] el modelo inicial de un tipo de lírica de inspiración clásica en la forma, en la sintaxis y en los contenidos que podía parangonarse con la más selecta lírica europea horaciana y pindárica” (“El entorno poético de Fray Luis”, cit., pp. 98-99).

²³ *Ibid.*, pp. 89-90.

insertan son: ocasionalmente algún soneto, octavas reales, tercetos, endecasílabos sueltos y diversas variantes que combinan endecasílabos y heptasílabos de estas formas: 1. tiradas de endecasílabos y heptasílabos alternos, sin rima y esdrújulos²⁴; 2. combinaciones de tres endecasílabos y un heptasílabo suelto, y 3. combinaciones de cinco o seis endecasílabos y heptasílabos rimados. Así —extrayendo algunas consideraciones de este pequeño muestreo—, vemos que, en tanto las tiradas en endecasílabos sueltos y en endecasílabos y heptasílabos alternos ofrecen para la traducción unos márgenes de libertad que la rígida organización estrófica impedía (habría que preguntarse si acaso la segunda posibilidad no es una de las vías de formación de la futura silva), las combinaciones 2 y 3 parecen tentativas hacia la canción alirada²⁵ (nótese, por lo demás, la identidad de la modalidad 2 con la denominada estrofa de la Torre), bien que en estancias sueltas, pues fragmentarios, a su vez, eran los textos traducidos. Respecto a éstos, y dentro de su variedad (al igual que en la *Filosofía vulgar*, de Horacio, se traducen el *Beatus ille*, por Diego Girón, y dos odas, por Herrera; tanto el famoso épodo como una de las odas se vierten en endecasílabos y heptasílabos alternos y esdrújulos²⁶, mientras la otra oda se hace, curiosamente, en un soneto²⁷. Y respecto a los fragmentos traducidos del propio Horacio, dos lo son por Herrera en tres endecasílabos y un heptasílabo sueltos²⁸ y en endecasílabos sueltos²⁹, y otro por Jerónimo de los Cobos, en lo que es realmente ya una estancia alirada de seis versos (7A-11B-7A-7B-7C-11C)³⁰. Resulta así esclarecedor que frente a las combinaciones que podemos considerar, en todo caso, como indicios hacia la estancia alirada (procedimiento que también se emplea en las mismas *Anotaciones* para traducir fragmentos de otros autores), la única clara sea la de un autor salmantino, amigo y discípulo de Fray Luis, como fue Jerónimo de los Cobos³¹.

En efecto, es en el ambiente salmantino donde hemos de encontrar las realiza-

²⁴ Abundando los denominados “falsos esdrújulos”, es decir los terminados en palabras de acentuación llana con la última sílaba diptongada: “negocios”, “antiguo”, “acequias”, “astucias”, etc. Sobre la moda del esdrújulo vid. José M.^o Micó, “Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la *Canción esdrújula*” *Criticón*, 49 (1990), pp. 21-30.

²⁵ Unifico bajo la denominación de canción alirada la formada por estancias de cuatro, cinco, seis, siete o más versos, que sólo en los tres primeros casos tienen denominaciones propias (cuarteto-lira, quinteto-lira, sexteto-lira o lira sestina) y carecen de ella en el resto.

²⁶ *Anotaciones a Garcilaso*, ed. cit., pp. 540-541 y 275.

²⁷ *Ibid.*, pp. 182-183.

²⁸ *Ibid.*, p. 309.

²⁹ *Ibid.*, pp. 371-372.

³⁰ *Ibid.*, p. 109.

³¹ Asunto que no deja de causarme cierta zozobra por el hecho de contradecir a una importante tradición crítica que niega la presencia de autores castellanos en las *Anotaciones* de Herrera. Vid. mi trabajo “El Brocense atacado y Garcilaso defendido (Un primer episodio en las polémicas de los comentaristas)”, en *Templada lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro* (Granada: Don Quijote, 1990), pp. 101-129.

ciones ya firmes. Frente a las tentativas de las *Anotaciones* herrerianas, en las *Anotaciones* del Brocense se identifica palmariamente oda horaciana con canción alirada en las cuatro traducciones de Fray Luis (entre ellas el *Beatus ille*), que allí se incluyen: en liras de seis versos las tres primeras y de cuatro la última³². De ese modo, Fray Luis es el primer creador (sólo precedido del ejemplo —relativo— de Garcilaso) de odas horacianas vertidas en canciones aliradas. A partir de él se establece el modelo para lo sucesivo. Así lo planteó Alberto Blecua de una manera impecable. Pero algo dudoso resulta, sin embargo, admitir la mediación de la *Controversia* herreriana para estimular la creación de odas horacianas entre los andaluces³³. Sería conceder en exceso a la disputa Jacopín-Herrera. Y, por lo demás, conviene recordar que entre humanistas salmantinos y andaluces siempre debió de existir una buena relación (derivada de la amistad entre Mal Lara y el Brocense), causa tal vez por la cual ninguno de ellos quiso entrar en polémica ante el panfleto del Prete, y causa, a su vez, del aislamiento y soledad de Herrera en sus últimos años³⁴. De ese modo, entiendo que sólo la imitación, en la mejor tradición clasicista del Siglo de Oro, movería a los humanistas y poetas andaluces cuando, a partir de la realización por Fray Luis de la oda horaciana vernácula, le siguen inevitablemente: era el modelo.

El ejemplo se cumple mejor que en nadie en Medrano, el autor más horaciano de nuestra literatura. Tras un aprendizaje salmantino, escribe, ya en su etapa sevillana —donde hace realidad un horacianismo también en lo vital—, *odes* en canciones aliradas de cuatro a ocho versos por estancia, en las que logra aprehender mejor que nadie el singular decurso de la oda. Pero conviene no aislar el caso de Medrano, tan incurso como estaba en una poética de rasgos compartidos por los sevillanos del momento: es precisamente el clima de horacianismo el rasgo más definidor de ese grupo de principios del XVII, formado, además de por Medrano, por Arguijo, Rioja, Fernández de Andrada, etc. Claro que ahora se trata de un horacianismo formalmente más difuso. Pero incluso en el seguimiento estricto de la oda horaciana, el ejemplo de Medrano tampoco es aislado entre andaluces. Recordemos al respecto que en las *Flores de poetas ilustres* (1605), de Pedro Espinosa, se recogen nada menos que dieciséis odas traducidas de Horacio (por Bartolomé Martínez y Luis Martín fundamentalmente). En ellas, inexcusablemente, el paradigma métrico es la canción alirada con estancias mayoritariamente de seis versos.

Sin embargo, las *Flores*, de Espinosa, que sólo recogen bajo el título de *odas*

³² *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de A. Gallego Morell (Madrid: Gredos, 1972), pp. 266, 269-270, 271-272 y 286-287.

³³ “La conocida batalla entre andaluces y castellanos desencadenada por las *Anotaciones* de Herrera [...] tuvo en mi opinión su lado positivo: estimuló nuevas traducciones de clásicos y, en particular, de las odas horacianas, en cuyas traslaciones los ingenios andaluces y castellanos compitieron entre sí y, cómo no, intentaron emular y aun superar a Fray Luis” (“El entorno poético de Fray Luis”, cit., pp. 93-94).

³⁴ Vid. B. López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora* (Sevilla: Alfar, 1987), pp. 59-60 y 75-86.

las que son traducciones de Horacio, contienen algunas más (originales, no traducidas). Valga como ejemplo la de Fernando de Guzmán, “En cuanto el mustio invierno”³⁵. Esta composición, escrita en estancias de siete versos, hace juego, en lo formal, con otras diez incluidas en la misma antología³⁶, cuyas estancias oscilan entre seis y ocho versos, y sus contenidos versan sobre dos núcleos temáticos: el heroico y, mucho más ampliamente, el amoroso (quejas, ambiente bucólico), siendo una importante dirección del mismo el amoroso-burlesco.

Vemos así que también para la canción alirada, las *Flores de Espinosa* resultan ser un muestrario bien significativo, pues recogen todas las huellas de las funciones temáticas de la estrofa desde la primera mitad del siglo XVI. A ese respecto podemos traer a colación una de Cetina en alabanza del Emperador (“Gran tiempo he procurado”), un *Himno en loor del Cardenal don Diego de Espinosa* (“Mi pluma se levante”), de Hurtado de Mendoza; varias de Herrera, al conde de Gelves (“Ilustre Conde mío”), a Vélez de Guevara por su *Coena Romana* (“Velleio, si mi canto”), a don Fernando Enríquez de Guzmán (“Si alguna vez mi pena”) o la conocida canción a don Juan de Austria (“Cuando con resonante”). En cuanto asociada a contenidos amorosos, quejas de ausencia de Cetina (“Si de la amada vista”) o de Acuña en su *Damón ausente de Galatea* (“Si Apolo tanta gracia”) y varios ejemplos de cantos alternos entre ninfas y pastores (“Amor y la fortuna”) en la *Diana*, de Montemayor —es la línea bucólica que llegará a los poemas mayores de San Juan de la Cruz—. También canciones aliradas de contenido amoroso se incluyen en el código *Flores de baria poesía* (México, 1577), importantísimo repertorio de poesía petrarquista en el Nuevo Mundo, en el que además encontramos otra curiosa funcionalidad de las estrofas aliradas: como glosas de sonetos y octavas, junto a algunas de contenido religioso³⁷. A todo el repertorio anterior hay que añadir la asociación a contenidos burlescos desde la famosa *lira de Garcilaso contrahecha*, de Acuña.

Parece quedar clara en la conciencia poética del tiempo la fuerza modeladora de la estrofa, esto es, la asociación de la canción en liras con la oda, según puede apreciarse en los títulos de las composiciones: además de la de Garcilaso, llevan el nombre de odas las dos citadas de Cetina, la amorosa de Acuña se incluye como oda en las *Flores de baria poesía*, donde, por lo demás, así se rotulan todas excepto las que sirven como glosas.

Sin embargo, a la vista de la variedad de registros de las mencionadas, sólo podemos concluir que se trata de un paradigma métrico, una estrofa que acoge diversas funciones temáticas, moviéndose en terrenos de competencia de la canción petrarquista.

³⁵ *Primera Parte de las Flores de poetas ilustres*, ed. de J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín (Sevilla: Imp. E. Rasco, 1896), comp. núm. 183.

³⁶ Ed. cit. núms. 33, 83, 108, 123, 131, 135, 147, 178, 212, 215.

³⁷ *Flores de baria poesía*, pról., ed. e índices de Margarita Peña (México: Universidad Nacional Autónoma, 1980), pp. 97, 121, 133, 143, 183, 234, 273, 306, 362, 422, 473, 514.

La canción en liras, en estancias aliradas, en general, con el ejemplo garcilasiano, siempre al fondo³⁸, de secuencia más libre y ligera, se mueve en espacios temáticos diversos, sin fijación genérica precisa, que sólo se logra con el modelo luisiano. Para ello se requería una combinación de constantes: imitación prevalente de Horacio, medio humanístico y contexto imperante de poesía moral y religiosa. A partir de ahí, lleven o no ese título, podemos percibir como odas las que cumplan tales requisitos genéricos. Sirva como ejemplo la *canción* de Herrera que comienza: “Al varón firme y justo”³⁹, cuyo título no nos debe extrañar, pues el mismo impuso Herrera a la *ode* de Garcilaso.

Los ejemplos de composiciones en liras o en estancias aliradas se suceden, pues, tras Garcilaso en varias funciones temáticas, previas, paralelas e incluso posteriores a la constitución de la oda como género. Es la variada aparición que observábamos en las *Flores*, de Espinosa, de 1605. En cambio, bien pocos años después, en la *Segunda Parte de las Flores* (1611), de Calderón, las canciones aliradas se fijan ya casi exclusivamente en el tema moral y religioso. El modelo genérico está ya fijado. Y de tal manera lo está para la oda vernácula, que, curiosamente, ahora en las *Flores de Calderón*, las dos *odas* que así aparecen traducidas de Horacio lo son en estancias de canción petrarquista.

De este modo, concluimos señalando que el metro solo nada fija, salvo la formación de una estrofa reconocible. Es precisa su vinculación con una función temática preferente para la constitución del género. Digámoslo, para terminar, con palabras de López Pinciano: “Digo, pues, que delante de la imitación no tiene ser alguno el metro, ni le toca poner diferencias a los poemas, sino que sea la fabula con él”⁴⁰.

BEGOÑA LÓPEZ BUENO
Universidad de Sevilla

³⁸ Ejemplo relativo, según antes decía, pues Lázaro Carreter analizó muy bien cómo el *animus iocandi* que mueve a Garcilaso le lleva al Horacio más frívolo, al de la oda de exhorto amoroso combinado con *exemplum* mitológico (“La *Ode ad florem Gnidi*... cit.). Oda horaciana así la de Garcilaso, pero no en la dirección más propia del propio Horacio. Por lo demás, en lo formal el modelo garcilasiano —salvo en los casos de imitación directa, como la lira contrahecha y otros ejemplos— ejercía más como modelo difuso que preciso. De ese modo, las otras formaciones de estancias aliradas que no siguen el esquema de la lira, responden a las propias iniciativas de los autores en la intención de imitar mejor a los clásicos: de hecho el cuarteto-lira se aproxima más a los esquemas estróficos de la oda horaciana. En este sentido estoy de acuerdo con R. Baehr cuando afirma: “No puede asegurarse que en España las demás formas, especialmente las liras de cuatro y seis versos, hayan de considerarse sólo como variantes de la lira garcilasiana, según muchos entienden. Más bien es de suponer que los poetas españoles usaron cada uno por su parte la forma de la lira, regularizando en sus poesías la extensión de las estrofas, la proporción de endecasílabos y heptasílabos y la disposición de las rimas, según criterios propios; y así asimilaron libremente a la variedad de sus modelos la imitación de formas poéticas de la Biblia y clásicas” *Manual de versificación española* (Madrid: Gredos, 1969), p. 361.

³⁹ En la que ya Cristóbal Cuevas notó que se configuraba más como oda que como canción (recorriendo la famosa III, 3 de Horacio) y su “aire salmantino” (Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas García, Madrid: Cátedra, 1985, p. 337).

⁴⁰ *Philosophía Antigua Poética*, ed. cit., I, p. 270.

DE LA *DIANA* DE MONTEMAYOR AL *CÁNTICO ESPIRITUAL*: ESPECULACIONES EN LA FUENTE

El estudio de las relaciones entre la obra de San Juan de la Cruz y la literatura pastoril del Renacimiento se ha centrado preferentemente en dos cuestiones: los ecos (directos o con la mediación de Sebastián de Córdoba) de las églogas de Garcilaso (la segunda, sobre todo) en la poesía sanjuanista¹; y la condición de égloga *a lo divino* que el *Cantar de los Cantares* proyectó sobre el *Cántico* en la mente de su creador y de sus primeros lectores². De este modo han quedado en segundo o tercer plano otros aspectos de la pastoral renacentista, que también forman parte importante del contexto literario en que se desarrolla la actividad como escritor del santo: la pervivencia del bucolismo grecolatino³; la presencia constante de la pastoral rústica y popular, en su doble vertiente lírica y dramática⁴; la boga, en fin, de los llamados libros de pastores o novelas pastoriles, capítulo esencial en el tema que nos ocupa tanto por su im-

¹ La bibliografía al respecto es muy abundante. Una exposición sintética del debate puede leerse en Edgard Allison Peers: "The alleged debts of San Juan de la Cruz to Boscán and Garcilaso de la Vega", *Hispanic Review*, XXI (1953), 1-19 y 93-106. Y específicamente para el *Cántico*, en Colin P. Thompson, *El poeta y el místico. Un estudio sobre "El Cántico Espiritual" de San Juan de la Cruz*, trad. de Susana Hurtado y Guillermo Lorenzo (Madrid: Swan, 1985), pp. 103-111.

² Véanse las observaciones y noticias reunidas por Cristóbal Cuevas en su edición de San Juan de la Cruz, *Poesías*, (Madrid, Alhambra, 1979), pp. 40-47.

³ Sobre el posible influjo en San Juan de algunas traducciones virgilianas de Fray Luis hay observaciones dispersas en Francisco García Lorca, *De Fray Luis a San Juan, La escondida senda* (Madrid, Castalia, 1974). El conocimiento directo de Virgilio (y aun Teócrito) pudo llegarle a Juan de Yepes ya en sus años de estudiante con el padre Juan Bonifacio en Medina del Campo; así lo sugiere Emilio Orozco, "Poesía dramática de San Juan de la Cruz", *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz* (Madrid, Guadarrama, 1959), pp. 202-204.

⁴ Los rasgos rústicos del *Cántico* fueron analizados por Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*, cito por las *Obras completas* (Madrid, Gredos, 1973), II, 972-981. Más referencias recoge Domingo Ynduráin en diversos lugares de la introducción a su edición de San Juan de la Cruz, *Poesía* (Madrid, Cátedra, 1984).

portancia histórico-literaria como por su presunto parentesco con la espiritualidad de la época⁵.

Las páginas que siguen se sitúan en el último de los ámbitos enumerados, e intentan mostrar cómo determinados pasajes de la *Diana* de Jorge de Montemayor pueden contribuir, desde la perspectiva de la intertextualidad y el diálogo de los textos, a interpretar y apreciar mejor algunos aspectos del *Cántico Espiritual*. La elección de la *Diana* de Montemayor como obra de referencia se justifica fácilmente. Por un lado, es el más representativo de los libros de pastores españoles. Por otro lado, su sombra planea desde hace tiempo en la bibliografía sanjuanista, aunque sin llegar a convertirse en presencia concreta y eficaz.

Parece que fue Manuel de Montoliú quien llamó por primera vez la atención sobre la existencia de ecos de la *Diana* en algunas expresiones o construcciones de San Juan⁶. En 1939, María Rosa Lida citó unos versos de la *Diana* como intermediarios en la elaboración de las estrofas 13-14 del *Cántico B*⁷. En 1941, Américo Castro aprovechó una nota de su ensayo "Los prólogos al *Quijote*" para poner unos versos de la *Diana* al lado de la quinta lira del *Cántico*⁸. En 1942, Dámaso Alonso se hizo eco (negativo) de la observación de Montoliú y apuntó la conveniencia de proceder a un cotejo más detallado entre la *Diana* y San Juan⁹. En 1945, Emilio Orozco insistía: "Nunca pudo olvidar por completo el mundo y musicalidad del verso garcilasiano y tampoco algunos trozos de la *Diana*"¹⁰. Algo después, el padre Emeterio de Jesús María señaló coincidencias entre la estrofa 12 del *Cántico B* ("Oh cristalina fuente...") y una canción del libro primero de la *Diana*¹¹. A este repaso, que seguramente no es exhaustivo, puede añadirse la conocida analogía entre esa misma estrofa del *Cántico* y un pasaje de la *Historia de Abindarráez y la hermosa Jarifa*, texto anexo a la *Diana* desde que en 1561 empezó a imprimirse inserto al final del libro IV de la obra pastoril¹².

⁵ Como "hijuela laica de la mística religiosa" definió lo pastoril Américo Castro, "Los prólogos al *Quijote*", *Hacia Cervantes*, 3.ª ed., (Madrid, Taurus, 1967), p. 276. La cuestión la aborda con detenimiento Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española, I. La órbita previa* (Madrid, Gredos, 1973). Sobre las conexiones de Montemayor con la espiritualidad de los *recogidos*, se publicará en breve un importante estudio de Elisabeth Rhodes, *Reforming the Canon: The Unrecognized Precursors of "La Diana" by Jorge de Montemayor* (University of Missouri Press, en prensa).

⁶ Manuel de Montoliú, *Literatura castellana* (Barcelona, 1929), pp. 348-349. En realidad se limita a decir que en "El pastorcico" San Juan se hace eco de una frase varias veces utilizada en la *Diana*: "corazón muy de veras lastimado".

⁷ María Rosa Lida: "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", *La tradición clásica en España* (Barcelona, Ariel, 1975), pp. 90-92.

⁸ *Loc. cit.*, p. 279, n. 1.

⁹ *Ob. cit.*, p. 904.

¹⁰ *Loc. cit.*, p. 205.

¹¹ Emeterio de Jesús María, "Las raíces de la poesía sanjuanista y Dámaso Alonso", *Monte Carmelo*, 54 (1950), 198-199.

¹² Ya lo señaló Emilio Orozco, *loc. cit.*, p. 205. Eugenia Fosalba Vela, *El "Abencerraje pastoril"* (Barcelona, Dpto. de Filología Española de la U.A.B., 1990) alega poderosas razones en defensa de Montemayor como autor de la versión del *Abencerraje* inserta en la *Diana*.

No resulta sorprendente que la mayor parte de las observaciones críticas reseñadas apunten a alguna posible conexión entre la *Diana* y estrofas pertenecientes a la primera parte del *Cántico*, puesto que ahí es donde el poema muestra con mayor evidencia su carácter de égloga: la Esposa / pastora busca por los campos a su Amado / pastor, se lamenta de su pena amorosa y dialoga con elementos del paisaje. La situación es, con algunos matices, bastante tópica y, como ya señaló el padre Emeterio, muy similar en concreto a la que desarrolla una canción de Montemayor, en la que Diana se lamenta de la ausencia de Sireno. Citaremos las tres primeras estancias solamente:

Ojos, que ya no veis quien os miraba
cuando érades espejo en que se vía:
¿qué cosa podréis ver que os dé contento?
Prado florido y verde, do algún día
por el mi dulce amigo yo esperaba:
llorad conmigo el grave mal que siento.
Aquí me declaró su pensamiento;
oíle yo, cuitada,
más que serpiente airada,
llamándole mil veces atrevido,
y el triste allí rendido;
paresce que es ahora y que lo veo,
y aun ese es mi deseo.
¡Ay si le viese yo, ay tiempo bueno!
Ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?

Aquella es la ribera, este es el verde prado;
de allí paresce el soto y valle umbroso
que yo con mi rebaño repastaba;
veis el arroyo dulce y sonoro
a do pascía la siesta mi ganado
cuando el mi dulce amigo aquí moraba.
Debajo aquella haya verde estaba,
y veis allí el otero
a do le vi primero
y a do me vio. Dichoso fue aquel día,
si la desdicha mía
un tiempo tan dichoso no acabara.
¡Oh haya! ¡Oh fuente clara!
Todo está aquí, mas no por quien yo peno.
Ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?

Aquí tengo un retrato que me engaña,
 pues veo a mi pastor cuando le veo,
 aunque en mi alma está mejor sacado.
 Cuando de verle llega el gran deseo,
 de quien el tiempo luego desengaña,
 a aquella fuente voy que está en el prado;
 arrímolo a aquel sauce y a su lado
 me asiento, ¡ay amor ciego!:
 el agua miro luego
 y veo a mí y a él como le vía
 cuando él aquí vivía.
 Esta invención un rato me sustenta;
 después cayo en la cuenta
 y dice el corazón, de ansias lleno:
 ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?¹³

La primera coincidencia destacable reside en el hecho de que el lamento amoroso esté puesto en boca de una figura femenina. Partiendo de la base de que esto mismo se da en otras tradiciones líricas o narrativas de la época, conviene subrayar, con todo, que la *Diana* desempeña un papel destacado en la conjunción entre ese modo enunciativo y el cauce bucólico. Repasemos las églogas de Garcilaso y veremos que no hay tal cosa; como tampoco la hay en la pobladísima *Arcadia* de Sannazaro. Y es que Montemayor actúa como un innovador en esto de dar la voz a las figuras femeninas, quizá a la zaga de *Menina e moça*. Tanto como las semejanzas conviene destacar las diferencias: la situación de la enamorada del *Cántico* es más dramática (su amado se ha ido sin una despedida formal); ella se muestra osada en la búsqueda, mientras Diana se limita a lamentarse y, todo lo más, a pedir noticias de su amado a algún elemento del paisaje. Esto último constituye una nueva coincidencia entre ambos textos, pues otro tanto ocurre en la estrofa cuarta del *Cántico* ("Oh bosques y espesuras..."). El procedimiento supone en uno y otro texto una intensificación emotiva y, hasta cierto punto, una desviación innovadora respecto de un lugar común de la poesía bucólica, que es la presentación de los elementos naturales como testigos y confidentes de las vidas de los pastores.

Las coincidencias entre el paisaje bucólico en ambos textos no por esperables y tópicas dejan de aportar algún elemento de interés. Por ejemplo, que el léxico de Montemayor aparece perfectamente asimilado e integrado en el del *Cántico*: *prado* (v. 4), *ribera* (v. 15), *soto* (v. 17), *otero* (v. 23; no documentado en Garcilaso), *fuelle* (v. 28), *majada* (v. 63) son términos comunes a ambos poemas. También

¹³ Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, ed. de Enrique Moreno Báez (Madrid, R.A.E., 1955), pp. 29-31.

merece ser destacada la coincidencia en la elección del adjetivo *sonoroso*, que Montemayor aplica al sustantivo *arroyo* (v. 19) y San Juan a *ríos* en la estrofa decimotercera. *Sonoroso* es término que deriva de un tecnicismo métrico-retórico latino, *sonorosus*, y que parece haber entrado en castellano con un valor específicamente musical. Así lo usa, al menos, el Marqués de Santillana, cuando en el *Proemio e carta* habla de las “sonoras melodías” de Orfeo; uso que recoge Boscán para referirse al tañer de “instrumentos sonorosos”, en la Historia de *Leandro y Hero*, v. 2.249¹⁴. Con el tiempo se ve que el adjetivo pasó a engrosar el léxico de las descripciones paisajísticas y de esta manera aparece de vez en cuando en la poesía bucólica. Herrera lo utiliza en la primera de sus églogas (v. 32) aplicándolo a *bosque*. Fray Luis se sirve de él, por ejemplo, en su traducción de la égloga quinta de Virgilio (v. 152), aplicándolo como San Juan a *río*. No es seguro que haya que atribuir exclusivamente a Montemayor (músico y poeta bucólico) la transferencia de sentido y uso que afecta al adjetivo *sonoroso* a lo largo del XVI, pero la *Diana* puede haber contribuido a la difusión del uso paisajístico del término entre sus contemporáneos.

Otro elemento que comparten ambos textos es la destacada presencia de la fuente en el marco del *locus amoenus* bucólico. Su obvia condición de *topos* no impide que puedan apuntarse algunas coincidencias particulares en el caso que nos ocupa. En primer lugar tenemos que ambos textos atribuyen a la fuente una función de espejo destinado a reflejar no la imagen del amante quejoso (como ocurre con frecuencia) sino la del ser querido —aprovechamiento que tampoco es excepcional: recuérdese el pasaje de la égloga segunda de Garcilaso en que Albano invita a Camila a mirar en la fuente el rostro de quien le causa a aquél su terrible mal de amor¹⁵—. Hay en los tres textos un proceso de manifestación que va de dentro hacia afuera: la imagen interiorizada del ser amado se hace patente en la superficie del agua. Garcilaso (siguiendo a Sannazaro) se vale del motivo para introducir un juego de corte teatral que cuadra bien con la ingenuidad y honestidad de Camila. San Juan busca una reducción a lo esencial: la fuerza del deseo se basta por sí sola como desencadenante del proceso. Montemayor no llega a tanto. Pese a que el verso 33 proclame que Diana lleva en sí la imagen interiorizada de Sireno (“aunque en mi alma está mejor sacado”), no se da la proyección hacia fuera de esa imagen, y Diana debe conformarse con el subterfugio de arrimar a la fuente un retrato de su Sireno. La solución no resulta poéticamente satisfactoria (aunque sí lo sea narrati-

¹⁴ Ya lo apuntó Arturo Marasso, “Aspectos del lirismo de San Juan de la Cruz”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIV (1945), 589.

¹⁵ Sobre el *topos* de la fuente y sus posibles orígenes en el *Cántico*, véase Dámaso Alonso, *ob. cit.*, pp. 912-917; y la reseña de María Rosa Lida, “La poesía de San Juan de la Cruz”, *Revista de Filología Hispánica*, V (1943), 384-385. Otras referencias recoge Domingo Ynduráin, *ed. cit.*, pp. 77-88; y José Lara Garrido, “La mirada divina y el deseo: exégesis de un símbolo complejo en San Juan de la Cruz”, *Simposio sobre San Juan de la Cruz* (Ávila, Gráficas Miján, 1986), pp. 78-82.

vamente) y decepciona tanto más cuanto que en su arranque la canción apunta con buen tino hacia una fenomenología de la visión en la que, conforme a la filografía neoplatónica, ver equivale a verse y ser visto: “Ojos, que ya no veis quien os miraba / cuando érades espejo en que se vía”. Ahí está enunciado el conocido principio según el cual los enamorados intercambian su identidad, hasta el punto de que cada uno actúa como espejo que devuelve al otro su propia figura de amante / amado. Ese es el principio que San Juan aplica con tanto radicalismo y eficacia poética en el *Cántico*¹⁶.

Pero hay todavía otro pasaje de la *Diana* que puede ser traído a colación a propósito de la fuente. Se trata de un fragmento del libro IV que refiere una conversación entre dos pastoras, Selvagia y Belisa, y una ninfa, Cintia. En realidad se trata de la última conversación, dentro de una serie de tres, entre los pastores y las moradoras del palacio de Felicia. Las dos primeras tienen como tema la condición irracional del amor y la diferencia entre amor y apetito, respectivamente. Se sabe que, para desarrollar esos dos temas, Montemayor se ha servido de unas páginas correspondientes al final del libro I de los *Diálogos de Amor* de León Hebreo. No se ha podido, en cambio, determinar hasta ahora el modelo —si es que lo hay— para la tercera conversación, que versa sobre un motivo bastante tópico: el efecto de la ausencia sobre el amor. Belisa, que se resistía a creer que la ausencia pudiese causar olvido en ningún enamorado, recibe de la ninfa Cintia esta contestación:

No podré, Belisa, responderte, con tanta suficiencia como por ventura la materia lo requería, por ser cosa que no se puede esperar del ingenio de una ninfa como yo, mas lo que a mí me parece es que cuando uno se parte de la presencia de quien quiere bien la memoria le queda por ojos, pues solamente con ella vee lo que desea. Esta memoria tiene cargo de representar al entendimiento lo que contiene en sí, y del entenderse la persona que ama viene la voluntad, que es la tercera potencia del ánima, a engendrar el deseo, mediante el cual tiene el ausente pena por ver aquél que quiere bien. De manera que todos estos efectos se derivan de la memoria, como de una fuente, donde nasce el principio del deseo. Pues habéis de saber agora, hermosas pastoras, que como la memoria sea una cosa que cuanto más va más pierde su fuerza y vigor, olvidándose de lo que le entregaron los ojos, así también lo pierden las otras potencias, cuyas obras en ella tenían su principio, de la misma manera que a los ríos se les acabaría su corriente si dejasen de manar las fuentes adonde nascen; y si como esto se entiende en el que parte se entendiera también en el que queda¹⁷.

¹⁶ Véase ahora al respecto Domingo Ynduráin, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso* (Madrid, Cátedra, 1990), pp. 31 y ss.

¹⁷ *Ed. cit.*, pp. 226-227.

Llama la atención en ese texto la imagen de la memoria como fuente, que se aparta de las consabidas imágenes espaciales de la memoria como casa, palacio, teatro, etc.¹⁸. Seguramente ello tiene que ver con la definición que da el texto de la memoria como ojos del deseo, lo que supone su inserción en un esquema menos intelectual que afectivo-volitivo¹⁹. La vinculación entre memoria y deseo nos remite nuevamente a la situación inicial de los dos poemas que hemos cotejado, pues en uno y otro la figura femenina añora la presencia de alguien ausente y deseado cuya imagen lleva grabada en los sentidos interiores. Esa imagen interiorizada es la que espolea el deseo, desencadenando un proceso que si antes definíamos de manifestación o exteriorización, se nos revela, en realidad, de ahondamiento: la contemplación interior de la imagen del amado es la única vía posible hacia el reencuentro. Así se comprueba en el *Cántico*; así lo corrobora (por vía negativa) el irremediable fracaso al que está condenado el desmañado recurso del retrato que utiliza Diana.

La metaforización de la memoria como fuente que nos ofrece la prosa de Montemayor no puede sino recordarnos la interpretación que hace San Juan de la fuente como fe en la declaración del *Cántico*. Esto abre la puerta a nuevas analogías —y a inevitables divergencias— entre ambos textos. Recordemos que en el sistema sanjuanista las virtudes teologales se asocian con las potencias del alma según una conocida correspondencia: fe: entendimiento; esperanza: memoria; caridad: voluntad²⁰. Por eso en la declaración de la estrofa que consideramos combina ambos planos sin dificultad, y así a propósito del verso “que tengo en mis entrañas dibujados” explica: “Dice que los tiene en sus entrañas dibujados, es a saber, en su alma según el entendimiento y la voluntad”, idea que desarrolla luego hablando de un dibujo de fe, según el entendimiento, y otro de amor, según la voluntad²¹. Resulta curioso que no se mencione ahí para nada a la memoria, aunque el contexto parece exigir lo contrario. Pero lo cierto es que, en general, el comentario del *Cántico* concede a la memoria una atención comparativamente muy inferior a la que recibe en las declaraciones de los otros dos poemas mayores. En algún momento llega a hacerse francamente elusivo al respecto. Así, por ejemplo, cuando San Juan explica los tres versos finales de la estrofa 38 (“y luego me darías / allí tú, vida mía, / aquello que me diste el otro día”), afirma:

¹⁸ Amplia bibliografía ilustrativa recoge Aurora Egido, “El Arte de la Memoria y el *Criticón*”, *Gracián y su época. Actas de la I reunión de filólogos aragoneses* (Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986), pp. 25-66.

¹⁹ Sería necesario, desde luego, conocer la tradición intelectual y literaria que sustenta esa imagen de la memoria como fuente. Sospecho que Montemayor pudo tomarla de algún escritor espiritual. En otro orden de cosas, Huarte de San Juan relaciona la memoria con la humedad del cerebro en su *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre (Madrid, Editora Nacional, 1977), p. 125.

²⁰ La correspondencia está expuesta, por ejemplo, en el capítulo 6 del libro segundo de la *Subida del Monte Carmelo*; véase San Juan de la Cruz, *Obras completas*, 3.ª ed. (Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1988), pp. 220-222.

²¹ *Ob. cit.*, p. 627. Los subrayados son del original.

Pero viniendo a la declaración, veamos qué día sea aquel *otro* que aquí dice, y qué es aquel *aquello* que en él le dio Dios, y se lo pide para después en la gloria. Por aquel *otro día* entiende el día de la eternidad de Dios, que es *otro* que este día temporal. En el cual día de la eternidad predestinó Dios al alma para la gloria y en eso determinó la gloria que le había de dar, y se la tuvo dada libremente sin principio antes que la criara²².

Este y otros textos, al plantear la cuestión en términos de eternidad y atemporalidad, relegan a un segundo plano lo que de historia personal y humana tiene el camino místico. El proceso de *anamnesis* (si es que puede utilizarse el término) mediante el cual cobra el alma conciencia de ser portadora de una *sigillatio* divina tiene poco que ver con la memoria y mucho con la iluminación por la fe²³. Pero en aquellos textos sanjuanistas más apegados a esa historia humana antes aludida, la memoria es referencia fundamental, como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que en *Subida al Monte Carmelo* se dediquen a la noche activa de dicha potencia los quince primeros capítulos del libro tercero. Pues bien, el análisis de ese proceso de purgación saca a la luz una secuencia de imágenes que nos sitúa de nuevo en los aledaños del motivo de la memoria / fuente del que hemos partido. El punto de arranque está en el capítulo 8, párrafo 2 del libro primero, cuando al explicar “cómo los apetitos oscurecen y ciegan al alma”, afirma que en esas condiciones

... ni el entendimiento tiene capacidad para recibir la ilustración de la sabiduría de Dios, como tampoco la tiene el aire tenebroso para recibir la del sol, ni la voluntad tiene habilidad para abrazar en sí a Dios en puro amor, como tampoco la tiene el espejo que está tomado de vaho para representar claro en sí el rostro presente, y menos la tiene la memoria que está ofuscada con las tinieblas del apetito para informarse con serenidad de la imagen de Dios, como tampoco el agua turbia puede mostrar claro el rostro del que se mira²⁴.

Este texto aporta ya todos los elementos conceptuales necesarios: ahí tenemos la memoria acuática o, para ser más exactos, la definición por vía metonímica de la memoria como espejo de agua. Pero es todavía un agua turbia, que deberá ser purificada hasta convertirse en espejo cristalino. Para ello, el espiritual ha de someter a la memoria a un meticuloso vaciado de todas aquellas aprehensiones (tanto natura-

²² *Ob. cit.*, pp. 742-743; los subrayados son del original. Ese planteamiento está ya presente en el preámbulo a la declaración de la estrofa primera: el alma está “obligada a Dios desde antes que naciese” (*ob. cit.*, p. 581).

²³ Véase al respecto José Lara Garrido, *loc. cit.*, 90. Y Domingo Ynduráin, *ob. cit.*, pp. 115 y ss.

²⁴ *Ob. cit.*, p. 187. Sobre la fuente como espejo ha escrito reveladoras páginas José Lara Garrido, *loc. cit.* El recuerdo del *Cántico* se deja notar en la fuente alegórica de un auto sacramental de sor Juana Inés de la Cruz; véase Ángel Valbuena Briones: “El juego de los espejos en *El divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz”, *Rilce*, VI (1990), 343-344.

les como imaginarias y sobrenaturales) que embarazan su disponibilidad para recibir a Dios. Alcanzado este estado, San Juan no excluye la posibilidad de recurrir a la memoria como medio de espolear el amor de Dios:

...bien podrá algunas veces acordarse de aquella imagen y aprehensión que le causó el amor, para poner el espíritu en motivo de amor; porque, aunque no hace después tanto efecto cuando se acuerda como la primera vez que se comunicó, todavía, cuando se acuerda se renueva el amor, y hay levantamiento de mente en Dios, mayormente cuando es la recordación de aquellas figuras, imágenes o sentimientos sobrenaturales que suelen sellarse e imprimirse en el alma, de manera que duran mucho tiempo, y algunas nunca se quitan del alma²⁵.

Este y otros textos coinciden en reconocer a la memoria, representada como espejo (de agua), una dimensión afectivo-volitiva similar a la que tenía en el pasaje antes citado de Montemayor. Lo que no puede sino reforzar nuestra extrañeza por el hecho de que la declaración del *Cántico* vea en la fuente, contra otros textos sanjuanistas, un símbolo exclusivo de la fe, como queriendo negar o velar la existencia de un pasado, de una historia previa entre los enamorados del *Cántico*. La observación es, ciertamente, mínima, pero no irrelevante. Viene, por ejemplo, a incidir en el problema de la delicada conjunción entre los poemas y los comentarios en prosa, mostrando que ciertos pasajes del *Cántico* parecen encontrar una glosa más apegada a la literalidad del verso en la declaración de un poema distinto (la *Noche* o, como en este caso, la *Llama*)²⁶.

Una última reflexión, para terminar este acercamiento a unos versos del *Cántico*, con sus prosas, desde las prosas, con sus versos, de la *Diana*. Si miramos ahora desde una perspectiva diferente (desde el *Cántico* hacia la *Diana*) las varias afinidades señaladas en las páginas que preceden, parece legítimo concluir que valen para confirmar la consideración de la narración pastoril como un auténtico crisol, en el que, al calor de las varias historias amorosas, se funden elementos vinculados a la espiritualidad religiosa y a la filosofía mundana. Un universo, en definitiva, que linda y se comunica con aquel por el que discurre el escritor místico. Aunque sea otro el aire de su vuelo.

JUAN MONTERO
Universidad de Córdoba

²⁵ *Ob. cit.*, p. 347. Y sigue: "Estas figuras que hacen los tales efectos están asentadas vivamente en el alma; que no son como las otras imágenes y formas que se conservan en la fantasía, y así, no ha de menester el alma ir a esta potencia por ellas cuando se quiere acordar, porque ve que las tiene en sí misma, como se ve la imagen en el espejo".

²⁶ Así lo ha señalado recientemente Domingo Ynduráin, *ob. cit.*, p. 164. Para la disputada cuestión de las relaciones entre los poemas y los comentarios, véase el panorama que ofrece Paola Elia en su edición de San Juan de la Cruz, *Poesías* (Madrid: Castalia, 1990), pp. 46-59.

EL PROCESO POÉTICO DE LA “LLAMA DE AMOR VIVA”

No quisiera arbitrariamente explorar el simbolismo de la “Llama” como si éste fuese un poema del amor profano. Tal hermenéutica tendría que ignorar la gran dinámica de interiorización y abstracción que estructura la forma y contenido del poema y lo hace de hecho el más teológico de los tres grandes poemas juancrucianos. Con esto quisiéramos indicar aquí que no se puede aplicar una hermenéutica freudiana como ha hecho muy sugestivamente Willis Barnstone en su artículo, “Mystico-Erotic Love in ‘O Living Flame of Love’ ”¹, y que creo que sea tal vez uno de los pocos que trató de interpretar el simbolismo al margen del comentario teológico de Fray Juan.

Barnstone enfocó tan estrechamente su hermenéutica en *lo erótico* como tema subyacente del poema, que no le quedó más remedio que visualizar “las profundas cavernas del sentido” juancrucianas, en términos anatómico freudianos en los cuales la imagen varonil del pene explora las cavernas que son, según Barnstone, claramente la vagina². El problema con tal imagen es que se manifiesta en oposición al proceso de interiorización juancruciano que se mueve de la periferia de las imágenes físicas, objetivas, y externas, al símbolo interior y abstracto. De tal manera que esta imagen de “las profundas cavernas del sentido”, que Fray Juan cualifica con su hermenéutica poética, de “que estaba oscuro y ciego”, tiene más sentido

¹ *Revista Hispánica Moderna*, 37 (1972-73), 253-261.

² “It is the male image of the penis examining the lowest caverns of the sense..., where the caverns are clearly the vagina”. *Ibid.*, 259. Pero aparte de interpretaciones forzadas y tan explícitas, Barnstone nota ciertas inconsistencias en el comentario juancruciano, un tanto confuso. Este además ya había notado que mientras que los “poemas son autónomos”, los comentarios sin ellos no tienen axis. Y añade, que los poemas no dependen de los comentarios para su sentido y que “en verdad las interpretaciones son a veces remotas, si no arbitrarias —*farfetched*”. *The Poems of John of the Cross*. (Indiana University Press, 1968), p. 29. También Jorge Guillén en *Language and Poetry*. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1961). “The ineffable language of Mysticism, San Juan de la Cruz”, pp.79-121, hace sugestivas observaciones en cuanto a la autonomía de las poesías con respecto a los comentarios; pero luego trata más extensamente a éstos que a los poemas.

cuando lo entendemos como una transformación hermenéutico poética del mito de la cueva platónica de la *República* (VII, 514 A - 521 B), mediante el cual Platón intenta explicar el proceso de la iluminación de la mente por el mundo trascendente de las ideas³. Fray Juan, pues, parece haber platonizado su propia poesía al haber hecho uso de “las profundas cavernas del sentido” como imagen casi onírica superpuesta sobre la del “Cántico”, la cual refleja el ambiente pastoril del Cantar salomónico, y no la visión platónica.

Estas “cavernas” ya habían aparecido en el “Cántico espiritual”, y que poéticamente se expresa así: “Y luego a las subidas / cavernas de la piedra nos iremos, / que están bien escondidas”, / (A-36/B-37).

Es obvio que las “cavernas” del “Cántico” están bien “escondidas”, pero las imágenes y símbolos se mueven en la periferia; *son externos como paisaje poético*. No sabemos si Fray Juan conscientemente anticipó en esta imagen del “Cántico” la que después mediante el proceso hermenéutico poético de interiorización poetizaría en la “Llama”. Lo que sí parece obvio es que él transformó la imagen estético poética objetiva del “Cántico” tomada del Cantar de los Cantares, (2:14), más o menos conscientemente, en un símbolo teológico interno, que al parecer ahora platoniza en la “Llama”.

En este poema *no hay paisaje*, ya que todo es pura interioridad; y así, las “cavernas de la piedra” se transforman en “las cavernas del sentido”, tan sugerente del mito platónico de la iluminación de la mente, y con profunda influencia en la teología mística. Es de notar que Fray Juan omite totalmente en su comentario teológico a este verso toda referencia al mito platónico. El Carmelita al abandonar la intuición de la transformación poética pasa a la escolástica didáctica sobre las “potencias del alma”, las cuales son ahora las “cavernas”, y con ello el proceso hermenéutico poético de su propia imagen poética se transforma en un proceso hermenéutico escolástico en el comentario, (*Canción* 3, 68)⁴.

El proceso hermenéutico poético de la “Llama”, con respecto al “Cántico”, se hace una vez más evidente en el símbolo de la “llama”, la cual aparece ya en el “Cántico”, en el verso, “con llama que consume y no da pena”, (A-38:5/B-39:5). Una vez más un símbolo del “Cántico” es transformado en la “Llama”; pero en este caso se convierte en el motivo central del cual se derivan no solamente la “llama de amor viva” (1:1), sino también el “cauterio suave”, (2:1), y las “lámparas de fuego” (3:1), los cuales son metamorfosis de la imagen ígnea de esta “llama” del

³ Ha sido Domingo Ynduráin de los pocos que han visto la relación entre las “profundas cavernas del sentido” juancrucianas y la “caverna platónica”; *San Juan de la Cruz. Poesía*. 2.ª ed. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1984), p. 220; pero no parece haber tenido en cuenta esto para una visión total del poema.

⁴ Estas “cavernas” no son las potencias del alma en el *Cántico*, cuyo comentario entiende por ellas la piedra que es Cristo y los “subidos y altos y profundos misterios... que hay en Cristo sobre la unión hipostática”. (*Cántico* B-37. *Declaración*, 3). Las imágenes o símbolos poéticos no tienen objetividad teológica exegética. Ver *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. (BAC. 7.ª ed. 1973).

“Cántico”. Pero de nuevo aquí Fray Juan hace uso de las imágenes poéticas del Cantar de los cantares al transmutar la “llama” en “lámpara” (“sus lámparas son lámparas de fuego y de llamas” —*lampades ejus, lampades ignis atque flammarum*— (Can. 8:6).

Que la imagen, o símbolo, de la lámpara, o llama, tenga una prolongada tradición mística, y hasta islámica, no obvia el hecho palmario de que Fray Juan está en directo contacto con una de las fuentes bíblicas originarias de tal tradición⁶. Esto es suficiente; ya que las otras fuentes probables pudieran darnos ocasión para más erudición, pero no la aceptación universal de la crítica poética juancruciana.

El “Cántico espiritual” mediante este proceso hermenéutico poético es transformado por Fray Juan selectivamente en las imágenes y símbolos de la “Llama”. Este proceso se completa en la estrofa final de la misma, la cual nos revela la más profunda interiorización y abstracción de algunas de las estrofas del “Cántico”.

Lo impersonal, o transpersonal, se retiene como imagen central del poema, pero a la vez un elemento personal se introduce con fuerza transmutativa mediante la cual las imágenes ígneas experimentan emociones puramente antropopáticas, tales como “manso”, y “amoroso”, y sobre todo “recuerdas en mi seno”. Estas emociones humanizan los elementos ígneos naturales de la llama, cauterio, y lámpara, y fueron anticipadas por primera vez con el vocablo “querido” al final de la tercera estrofa.

El “alma” de la primera estrofa tiene ahora un “seno”; y es en este “mi seno” en el cual el elemento de cualidades antropomórficas y antropopáticas “secretamente solo” mora. El amor que delicadamente enamora es pues *personal* y no sólo un símbolo ígneo. Cuando comparamos esta última estrofa explícitamente antropomórfica con las que del “Cántico” parecen evocarse en esta última de la “Llama”:

“Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mi, sin dexar cosa;
allí le prometí de ser su esposa”; (*Cántico* (A-18/B-27)

⁵ La importancia de esta transmutación ha sido notada por Eulogio de la Virgen del Carmen quien sugiere que las cuatro estrofas de la *Llama* “parecen simple glosa” de esta estrofa del *Cántico*. Ver *San Juan de la Cruz y sus escritos* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1969) p. 245. Eulogio no nota que también las “cavernas del sentido” son una glosa de las “cavernas de la piedra” del *Cántico*. La “*Llama*” parece ser pues más bien una *glosa poética* que “pura poesía”.

⁶ Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, 4.ª ed. (Madrid: Aguilar, 1966), pp. 118-119.

⁷ El vocablo “querido” no debiera identificarse con el “amado” del *Cántico* o la *Noche*, ya que aquél se deriva de la estrofa (34-A/35-B) del *Cántico*, que se refiere no al amado sino al *macho* de la “blanca palomica” que “a solas su querido” era. La *transformación* es pues del reino animal al trascendente ya que la naturaleza es un vestigio divino. Esto tiene más sentido poético, ya que la “Llama”, es también un elemento natural como el “querido” de la paloma. La naturaleza transparenta lo divino.

o la otra estrofa:

“Entrado se ha la esposa
en el ameno huerto deseado,
y su sabor reposa
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado” (*Cántico A-27/B-22*),

nos damos cuenta del proceso poético hermenéutico de interiorización y abstracción que ha tenido lugar en la “Llama”.

Los términos, amado, amada, esposo, esposa, han sido eliminados de la “Llama”; y también aquellos términos anatómicos que pertenecerían al amado tales como “su pecho”, “el cuello” y “dulces brazos”. El acento masculino de la “Llama” tiene emociones humanas pero no una explícita anatomía humana. Sólo lo antropopático se expresa, pero no lo antropomórfico. Pero además, el elemento pastoril y el paisaje del “Cántico” han sido totalmente removidos. La “Llama”, pues, ha interiorizado ciertos temas poéticos del “Cántico”, y al hacerlo ha buscado no sólo la interiorización de las imágenes sino también la remoción o transubstanciación de las mismas a un plano más abstracto psicológica y teológicamente.

La “Llama” podría entenderse como una glosa poético teológica a algunos temas del “Cántico”. Esta glosa poética teológica excede los límites poéticos en extremo y se convierte en pura glosa teológica al explicar que en “las profundas cavernas del sentido”, el mismo sentido, “estaba oscuro y ciego”. O sea, la sugerencia poética se agota en un comentario teológico.

Creo que el proceso hermenéutico poético de la “Llama” en busca de abstracción e interiorización de algunas de las imágenes y símbolos del “Cántico” parece ser bastante obvio. Pero además la “Llama” busca la brevedad e intensidad que no le podrían dar las imágenes y espacio del “Cántico”. La “Llama” ha interiorizado el espacio mítico del “Cántico”⁸ en un espacio interior y psicológico; y así ha logrado la máxima abstracción poética de todos los poemas juancrucianos.

Lo que es obvio, en parte, es que la “Llama” hace uso frecuente de temas poéticos del “Cántico” que en las estrofas de aquella son transformados en un elemento más interior y positivo donde la interrogación del “Cántico” da lugar a la exclamación o jaculación de la “Llama”. Así pues el verso “¿Por qué, pues has llagado?”, (A-9:1), se transforma en la “Llama”, en “¡Oh regalada llaga!” (2:2). Hay

⁸ Para las imágenes del espacio y el tiempo en el *Cántico* ver Colin P. Thompson, *The Poet and the Mystic*. (Londres: Oxford University Press, 1977) pp. 81-117. (Traducción española, Editorial Swan, 1985); y José C. Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*. (Madrid-México: Fondo de Cultura Económica, 1982), pp. 76-80.

pues una didáctica positiva teológica en la cual los elementos poéticos aparecen supeditados temáticamente a la teología.

El elemento temático teológico de la “Llama” es obvio desde el principio al final, y no se necesitaría de un comentario teológico para transformar dicho poema a lo divino, como es absolutamente imprescindible con la lectura de la “Noche” y no tan necesario en el “Cántico”. Pero la “Llama” con sus explícitos vocablos de “alma” y “profundo centro”, ya desde el verso tercero de la primera estrofa establece inequívocamente su temática didáctica teológica. El “alma” de este verso es también el *alma* del poema, y así el proceso hermenéutico poético teológico se completa. Esto es obvio cuando se tiene en cuenta que ni la “Noche” ni el “Cántico” hacen uso de un vocablo tan teológicamente explícito. Pero no por esto está del todo claro el tema teológico de la “Llama”; el cual casi todos los críticos e intérpretes identifican con el tema de la experiencia mística. Esto, sin embargo, no es del todo tan obvio y claro como pueda parecer a primera vista, ya que tal conclusión está basada en el comentario teológico de Fray Juan y no en el poema mismo. Veamos pues.

La “Llama” poética no hace uso del vocablo “unión”, o sus derivados, en el preciso momento de hacer uso explícito de los vocablos “alma” y “profundo centro” (1:3), y lo mismo ocurre al final en donde sólo de una forma muy vaga, y haciendo uso del lenguaje común de la piedad y teología cristiana, dice simplemente “en mi seno”... “donde secretamente solo moras”: (4:2-3). Ni el principio ni el remate pues, son estrictamente hablando, temas o vocablos místicos; y esto a pesar del tema de la iluminación que se sugiere obviamente en la estrofa tercera con las “cavernas del sentido” en las cuales el sentido mismo es de “calor y luz” iluminado “junto a su querido”.

En la “Llama” la iluminación no da lugar al proceso de unión; o sea, la vía iluminativa no se sucede con la vía unitiva. El proceso parece terminar con la iluminación de la mente, o corazón, “donde secretamente solo moras”, pero por iluminación, no por unión. Esto podría parecer a algunos una hermenéutica forzada. Veamos pues cómo esta interpretación se acopla mejor a los cortos versos de este poema y hasta los ilumina.

La “Llama”, que tiernamente hiere, así como el “cauterio suave”, y la “regalada llama”, han sido siempre tomadas como símbolos de la unión mística. Pero tal suposición no es correcta teológicamente, ya que esos símbolos no funcionan como símbolos de la unión en las estrofas del poema. Ya hemos indicado que éste se detiene en la *iluminación*; y ahora vamos a ver por qué esto es así.

A pesar del uso intenso de la jaculación y la antítesis en las dos primeras estrofas; sin embargo, *sensu stricto*, no se está expresando la experiencia mística de la unión. La jaculatoria, la antítesis, la llama, la herida, el cauterio, son primariamente símbolos e imágenes del patetismo del dolor físico o psíquico, pero no de una experiencia mística que trasciende toda experiencia sensoria en una metaexpe-

riencia de la mística de unión, donde los sentidos son trascendidos por una experiencia que no se realiza en ellos mismos sino en la unión del alma en experiencia transcendente. Nótese que el alma es *herida* en su "más profundo centro" o fondo del alma, pero esta *herida*, en cuanto experienciada, *separa* y no une al alma con Dios.

La experiencia de unión está totalmente ausente en este poema como vocablo, emoción transcendente, o experiencia estética. Las imágenes ígneas, antitéticas, y expresadas jaculatoriamente tienen un mejor sentido en el texto del poema si se leyesen como descriptivas de *proceso ascético* de la vía negativa; del dolor y sufrimiento de la carne y del alma. O sea, la purgación de los sentidos y del alma que culmina eventualmente en la *iluminación* del sentido que estaba oscuro y ciego. Más allá de este proceso el poema no va.

El lector y críticos pueden proyectar inconscientemente, como un *presupuesto*, la experiencia de la unión mística. Pero esto es sólo un presupuesto que no tiene base en el texto poético, y se deriva exclusivamente del comentario teológico al poema. Esta noticia el crítico como lector puede traer al texto del poema como *bagage* teológico, no poético, que él asimila del comentario y luego identifica con el tema del poema mismo.

El principio hermenéutico subyacente en tal acercamiento al poema está basado en la presuposición de que poema y comentario tratan exactamente del mismo tema, y esto está, según tal principio, corroborado por el hecho mismo de que Fray Juan lo demostró al escribir su comentario. Pero tal respuesta crea en realidad el problema; ya que si fuese tan obvio su sentido, entonces el poema no necesitaría del comentario. Por otra parte, el comentario crea el otro problema inherente a todo comentario; a saber, que todo comentario es un *substituto temporal* del texto comentado. Pero paradójicamente, en el caso de los comentarios juancrucianos a sus poemas, fueron aquellos y no estos, los que asumieron carácter absoluto como principio normativo interpretativo de las experiencias estéticas y teológicas expresadas en los poemas originales. Así, unas obras posteriores y derivadas, y además escritas con propósito religioso didáctico para ciertas comunidades religiosas, han usurpado la autoridad misma que sólo emana de los poemas originales; los cuales, como en toda literatura, no pueden ser substituidos por obras mediadoras y secundarias, cuyo propósito además no era el explorar la experiencia estética poética de los mismos sino convertirlos en manuales de la devoción carmelitana.

Fray Juan, como teólogo carmelita, estaba constreñido doctrinalmente a elaborar una espiritualidad adecuada y apropiada a las necesidades de tal incipiente orden religiosa. Pero esto hermenéuticamente no lo obligaba a ser fiel a la estética poética de dichos poemas, los cuales eran interpretados, no desde el punto de vista de una crítica y estética literaria, sino desde la tradición hermenéutica alegorizante que se había hecho norma en la iglesia cristiana desde aun antes de Clemente Alejandrino y Orígenes; y últimamente derivada del método hermenéutico de Filón Alejandrino aplicado al Pentateuco o la *Tora* hebrea, como principio de la exégesis

platónica que busca el “espíritu” oculto en la *cáscara* de la letra. Tal principio, pues, no puede hacer justicia al elemento estético poético *expresado en la letra*, ya que es ésta, en última instancia la base de toda crítica literaria poética. Es por esto pues, que es sólo el poema mismo el que nos interesa aquí, ya que todo otro método nos alejaría del poema mismo. Tenemos pues ahora que evaluar la “Llama” como poema en el conjunto de la gran trilogía juancruciana.

El problema de toda evaluación estética es siempre harto dificultoso, ya que ha uno de enfrentarse con la problemática de los valores estéticos y las normas determinantes de los mismos; tema este tan inmensamente complejo como en continuo estado de fluidez. No debe olvidarse tampoco la relación entre cánones estéticos normativos e ideologías, las cuales fuertemente a la vez que subcientemente, pueden influir en los juicios valorativos. Hay que tener también en cuenta que la aceptación de ciertos valores reflejados en un poema, como es este el caso, inclinaría a los críticos a ser menos exigentes en cuanto a un juicio estético del mismo. Aceptación de valores no indica necesariamente el creerlos, sino simplemente el ser receptivo a ellos como fenómeno tradicional, cultural, o nacional. Además, es inevitable la predilección estética por ciertas formas expresivas. Todo esto puede influenciar el criterio normativo. El problema con que aquí topamos está reducido ya en parte por el mero hecho de que es más bien un juicio valorativo comparativo entre los otros dos poemas, la “Noche” y el “Cántico”, con la “Llama”. ¿Cuál de los tres es inferior estéticamente hablando?

Dámaso Alonso al avanzar su criterio estético con relación a estos poemas se ha expresado de esta manera: “Las tres poesías que hemos llamado centrales, la del *Cántico*, la de la *Noche* y la de la *Llama*, han atraído siempre la atención por su magnífica belleza, por ser las que verdaderamente contienen el estado de unión, y además por estar integradas mediante los comentarios en el cuerpo de doctrina mística del escritor”⁹. Como se ve, todo el juicio normativo de Alonso con la sola excepción de “magnífica belleza”, no es de valor normativo estético, ya que últimamente apela al estado de unión, los comentarios, y la doctrina mística, que son normas extra-poéticas y extrínsecas a los poemas mismos. Nos topamos aquí con la norma estética dictada por una ideología aceptada.

Alonso cree ser la “Llama” la que mejor expresa el proceso místico, y así dice: “Esta obra, la más original, y la más inmediata al centro obsesionante, dentro del proceso místico”¹⁰. Cree Alonso también que al “estilo exclamativo [en la *Llama*] corresponde en lo interno una mayor actividad poética, un constante uso de imágenes”¹¹.

⁹ *La poesía*, pp. 168-169.

¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹¹ *Ibid.*, p. 161. Esto no es de valor estético normativo, ya que la “exclamación” no garantiza una mayor actividad poética. Esto es más bien indicativo de una preferencia expresiva; y es curioso que Alonso mismo use la exclamación con harta frecuencia en este libro.

Gerald Brenan, por otra parte, citando a Alonso, dice que con todo respeto a su autoridad, no puede estar de acuerdo con él¹². Las razones que Brenan da son, que la *Llama* carece del ligero movimiento aéreo del *Cántico* y la *Noche* con sus múltiples y complejos niveles de las imágenes. Brenan observa también que el tono de la *Llama* “es más literario que el de sus otros poemas; y que a pesar de todas sus exclamaciones es más estática”. Cree este crítico que tal vez el fallo consista en que la forma de las estrofas mismas no son adecuadas para la “expresión lírica”¹³.

Los extremos de los criterios estéticos de estos dos críticos juancrucianos tan sensibles a la persona y pensamiento del Carmelita, crean serias dificultades, pero a la vez nos obligan a repensar este complejo dilema con más cautela. Veamos.

Entre otras cosas, Brenan hace una aguda observación que deja sin explicar, y solamente sugiere que el tono de la *Llama* es “más literario” (*more literary*) que el de los otros dos poemas. ¿Qué quiere decir con esto? Al parecer, Brenan ha intuido el elemento “literario” de las glosas que Fray Juan introduce en la *Llama* al transformar versos de la “Noche” y el “Cántico” en los versos de la “Llama” mediante el proceso teológico hermenéutico poético, el cual ya hemos documentado. Este es “más literario” porque es *menos poético* ya que hacer glosas teológicas a los versos de sus otros poemas¹⁴. En otras palabras, los versos de la *Llama* no fluyen de un sentimiento primario poético, sino que son reflexiones teológico poéticas a los versos de la *Noche* y el *Cántico*, y al parecer también a algunos de Garcilaso. Y es por esto aparentemente por lo que Brenan sospecha que tales versos no sirven de vehículo a la pura expresión lírica aquí recargada con lo que hemos llamado glosa hermenéutica del proceso poético de la *Llama*.

Ante tal aparente fracaso poético, Brenan se pregunta si “la breve fase poética de San Juan habría ya pasado”¹⁵. Sin demorarnos en más opiniones de otros críticos¹⁶, trataremos ahora de resumir nuestro criterio sobre el tema.

¹² Gerald Brenan, *St. John of the Cross: His Life and Poetry*. (Cambridge: at the University Press, 1973), p. 127.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ Ver nota 5. Alonso no parece haber notado el elemento “literario” o de “glosa” en la *Llama*.

¹⁵ Brenan, *St. John of the Cross*, p. 127.

¹⁶ Es notable que la “Llama”, como poesía, no haya sido estudiada por un crítico como Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1952), pp. 161-164. Más significativo es el hecho de que Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Vol. I. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1953), pp. 700-701, se limite a reiterar lo que dice el *Comentario*, y cite el juicio del carmelita Crisógono de Jesús, que no ofrece valor estético sino comentario teológico, “como aire salido de un horno, y sentimos que estamos tocando la divinidad, que se acerca como fuego ardiente”. Valbuena enjuicia la “Llama” como “una maravilla de lírica pura, sin la menor anécdota”, que luego refuerza con el juicio de Crisógono. Por otra parte, Juan L. Alborg, *Historia de la literatura española*, Vol. I (Madrid: Editorial Gredos, 1966), pp. 514-515, sigue fundamentalmente a Dámaso Alonso. Además, Alexander A. Parker, *The Philosophy of Love in Spanish Literature* (Edinburgo University Press, 1985), sólo la menciona de paso para tratar del *Comentario*, pp. 81-82. Tampoco la incluye Pedro Salinas, *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. (Baltimore: John Hopkins Press, 1950), pp. 114-128. Sólo mencionamos estudios literarios, ya que los teológicos tienen aún menos interés en el poema en sí mismo.

En primer lugar, Brenan es una voz bastante discordante a este respecto, pero a la vez se ha atrevido a señalar ciertos puntos vulnerables de la prioridad estética de la *Llama*. Por mi parte e independientemente del aparente atisbo de Brenan, yo he venido a notar el elemento que al parecer este llama "más literario". Así pues, quisiera proponer ahora el siguiente criterio en cuanto a la *Llama* como poesía. La temática poética de la "Llama" ha perdido la universalidad de la "Noche" y aun del "Cántico" con las imágenes y símbolos universales del amor. En vez de esto, se nota una tendencia al comentario y el prosaísmo; y además las imágenes y símbolos están supeditadas obviamente al servicio didáctico doctrinal, y son pensadas con intención primariamente teológica. Hay un descenso del nivel poético al teológico, y es aparente que Fray Juan está más preocupado con lo teológico que con lo poético. A la vez la chispa poética parece haberle abandonado; de ahí tal vez el uso inicial constante de jaculaciones y exclamaciones sin expresión temática y que parecen más bien revelar la semiconsciencia de un esfuerzo empeñado en evitar la esterilidad para recuperar una vez más la chispa de la inspiración poética.

En la "Llama" Fray Juan parece sentirse ya "quemado" y semiconsciente de habersele agotado la vena poética. Tal vez esto revele a la vez la lucha interna sostenida en su intento de abandonar la poesía lírica por la didáctica teológica. Y es precisamente en este punto que la "Llama" de esta gran trilogía poética declina al perder el ímpetu del elemento estético poético transformado ahora en un comentario poético teológico cuyo objetivo mismo es el proceso hacia la interiorización y abstracción de las imágenes poéticas en doctrinales. O sea, *el poema está más afectado por la lógica teológica que por el acento temporal de las imágenes*.

El uso de la antítesis y jaculaciones no hace a este poema superior a los otros, como generalmente se cree, ya que en realidad éstas son frecuentemente usadas en la poesía sin aparente elevación estético poética.

Desde una poética basada en valores estéticos, el criterio normativo de los valores de esta trilogía es al parecer bastante aparente. La "Noche" es el poema más puro estéticamente, ya *que no sacrifica ni una sola imagen al servicio didáctico teológico*; el "Cántico" le sigue a la zaga, pero aquí las imágenes se transforman más y más en símbolos religiosos teológicos, los cuales aunque reteniendo su integridad estético poética son transparentemente teológicos y son concebidos al servicio didáctico religioso, y con intento de translación alegórica.

La "Llama" completa este proceso de teologización e interiorización, y como tal es la más pura en valores teológicos, y a mi parecer demuestra claramente que Fray Juan no pudo mantener los dos niveles simultáneamente sin declinar a la vez del poético al teológico en su estética poética. Esto de ninguna manera pretende negar el alto mérito de la "Llama" como poética teológica; pero sí quiere establecer una clara gradación y normativa estética que abarque lo más objetivamente posible la evolución poético estética de esta gran trilogía juancruciana.

Es por esto que me he decidido por la prioridad cronológica de la "Noche" so-

bre el “Cántico”, ya que así se entiende mejor la evolución estructural formal de éste con respecto a aquélla. Al mismo tiempo, la relación estructural interna entre ambas nos permite obtener estéticamente una visión culminativa de esta trilogía en la cual la “Llama” declina poéticamente¹⁷.

JOSÉ C. NIETO SANJUÁN
Juniata College, U.S.A.

¹⁷ Esta evolución estético poética de la trilogía difiere fundamentalmente de la de Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, 2.^a ed., (París: Librairie de Felix Alcan, 1931), y la de Alonso. El francés reduce la evolución a un binario de la *Noche* y la *Llama* bajo una fenomenología de la *noche* y la *llama*, o tinieblas y luz, en la cual el *Cántico* no tiene sentido fenomenológico heurístico. Es pues una evolución que no puede asimilar la discrepancia del *Cántico* en el esquema *Noche-Llama*. Alonso acepta la trilogía en el orden del *Cántico*, *Noche* y *Llama*, sin explorar el problema estructural entre la *Noche* y el *Cántico* y sus implicaciones para una crítica estética textual. Para la evolución estético poética de la “Noche” y el “Cántico”, ver José C. Nieto, *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano* (Madrid: Editorial Swan, 1988), pp. 113-130.

HISTORIA DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN EN LA ÉPOCA DE FRAY LUIS DE LEÓN

Con símil orteguiano agradezco al Departamento de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid la invitación a ambientar el Yo de Fray Luis (1527/1591) exponiendo su circunstancia agustiniana, es decir, la historia de la Orden de San Agustín en el siglo de Oro español, que hizo florecer la personalidad del Maestro León con recíproco enriquecimiento personal e institucional.

En un vuelo de síntesis resumimos datos históricos y estadísticos del monacato agustiniano, reforma tridentina, vida de estudio y biblioteca y apostolado intelectual por cátedras hispanoamericanas con un apunte somero sobre la intrahistoria agustiniana de Fray Luis, referente a su intervención en la vida y gobierno de la Orden, a través de la Provincia canónica de Castilla, a la que estaba afiliado.

1. *MONACATO AGUSTINIANO EUROPEO: CULTO Y CULTURA*

A modo de soporte histórico buscando el “*ortum a fonte*” clásico, digamos que, según Posidio, obispo de Cálama, amigo y confidente de Agustín durante cuarenta años y su primer biógrafo, el obispo de Hipona en el atardecer de su vida legó este testamento cultural:

“Mirando a los venideros, mandaba siempre que se guardasen con esmero toda la biblioteca de la iglesia y los códices antiguos... Dejó a la iglesia clero suficientísimo y monasterios llenos de religiosos y religiosas con su debida organización, su biblioteca provista de sus libros y tratados y de otros santos...”¹.

¹ *Vita sancti Augustini*, en *Obras de San Agustín*, I, edit. BAC, Madrid 1970, p. 363.

Esta herencia agustiniana es el monacato y la cultura, el “studia theologiae simul cum observantia regulari” del fundador medieval de la escuela agustiniana, Egidio Romano; el “post Dei cultum theologiae studium” que dirá Seripando, Prior General de la Orden en tiempos de Fray Luis.

Ya en días del Fundador Agustín, en el siglo V, los monjes del África romana surcan el mare nostrum hacia las islas adyacentes, Italia, Península Ibérica. La carta 48 de Agustín al abad Eudoxio de la Isla de Capraria (Cabrera) contra el dulce no hacer nada pudiera ser bien un anticipo del “De opere monachorum”. Y según cartas 169 y 166, hacia el 414 Agustín es visitado y consultado en Hipona sobre priscilianistas por el presbítero gallego Paulo Orosio, llegado “desde España, es decir, desde las playas del Océano”². Y por los años 569 ya hay colonia monástica en la costa levantina con el abad Donato y 70 monjes, que importaron de África copiosos códices —incluida la Regla de San Agustín—, huyendo de los vándalos.

Y así, el ideal monástico “Agustiniano” se extiende por las provincias cartaginesa, bética y lusitana, pese al anticristianismo sarraceno³.

Y superados los siglos IX y X de cierto obscurantismo histórico, a lo largo y ancho del alto y bajomedievo el monaquismo se multiplica por Córdoba (1236), Sevilla (1248), Cartagena (1256), Aguasvivas (1239), Valencia (1240), Formentera (1250), al socaire de las conquistas de San Fernando y Alfonso X el sabio y Jaime I el Conquistador⁴. Son eremitorios y cenobios autónomos profesando la Regla de San Agustín, una vez superado el eclipse momentáneo del monacato agustiniano en “siglos de hierro” por haber decretado Carlomagno, en el Concilio de Aquisgrán

² Cfr. SAN AGUSTÍN, *Epists.* 48.4; 119. 6; 27. 2; 31. 9; 42. 1; 169. 4; 166. 2; 214. 7; 248. 2; 24. 2; 25. 5; 30. 3; 81. 1; 182. 2; 109. 3; 226. 6, etc.; ENARRAT, in ps. 96. 4; serms. 355 y 356; cfr. A. MANRIQUE, *La vida monástica en San Agustín...*: El Escorial-Salamanca 1959, pp. 123-28.

³ Cfr. J. GAVIGAN, *De vita monastica in Africa septentrionali inde a temporibus sancti Augustini usque ad invasiones Arabum*, Roma 1962; ID., *The Augustinians from the French Revolution to the modern times*, Villanova (USA) 1989; D. GUTIÉRREZ, *Historia de la Orden de San Agustín*, Roma I/I (1980), I/2 (1977), II (1971); L. CILLERUELO, *El monacato de San Agustín*, Valladolid 1966.

⁴ Cfr. J. ROMÁN, *Crónica de la Orden de ermitaños del glorioso San Agustín*, Salamanca 1569; IDI., *Primera y segunda parte de la historia de la Orden de los frailes eremitanos de San Agustín*, Alcalá 1571-1572; A. de OROZCO, *Crónica del glorioso padre y doctor de la Iglesia, San Agustín y de los santos y beatos y doctores de su Orden*, Sevilla 1551; J. MÁRQUEZ, *Origen de los frailes ermitaños de la Orden de San Agustín y su verdadera institución antes del gran Concilio Lateranense (IV, 1215)*, Salamanca 1608; CRUSENIUS, *Monasticum Augustinianum*, Munich 1623; T. LÓPEZ BARDÓN, *Monasticum Augustinianum Crusenii continuatio*, Valladolid 1903, 1914, 2 vols. Th. HERRERA, *Alphabeticum Augustinianum*, Madrid 1644; J. JORDÁN, *Historia de la provincia agustiniana de la corona de Aragón*, Valencia 1704ss, 4 vols.; A. AZEVEDO, *Compendio historial de los ermitaños de N. P. San Agustín en el principado de Cataluña*, Barcelona 1699; FRÍAS, L., *Introducción de la Regla agustiniana en España, La Ciudad de Dios* (en adelante CD), I69 (1956) 502-505, Introd. F. Rubio, pp. 506-535; V. MATORANA, *Historia General de los Ermitaños de San Agustín*, Santiago de Chile 1912-1913, 2 vols.; J.M.E., *Agustinos, Enciclopedia de la Cultura española*, Madrid 1963, I, pp. 122-126; A. RODRÍGUEZ, *La Orden agustiniana durante 15 siglos*, Pamplona 1927. Estas historias a veces se apoyan en crónicas y cronicones poco críticos.

de 1817, la imposición de la Regla de San Benito en su imperio franco. Este lazo de unión espiritual por común Regla agustiniana, consolidado por los Papas Gregorio IX e Inocencio IV conforme a los deseos del Concilio Lateranense IV de adoptar Reglas comunes existentes⁵, llevó al Papa Alejandro IV a la creación jurídica de la Orden de Ermitaños de San Agustín con la Gran Unión de 1256, fusionando a Juambonitas, Guillermitas, Brittinios, etc., bajo un mismo Prior General, Lanfranco de Septala (juambonita) en capítulo celebrado en Sta. María del Pópolo de Roma, y quedando así como tercera Orden de las cuatro Mendicantes. Las primeras constituciones de Ratisbona de 1290 consolidarán la nueva estructura jurídica agustiniana⁶.

Así la re-creada nueva Orden, inspirándose en las fuentes del fundador San Agustín, con dedicación al apostolado y al estudio, pronto constituirá Estudios Generales —en 1318 se citan ya veinte, en París, Roma, Bolonia, Padua, Nápoles, Viena, Estrasburgo, Montpellier, Oxford, Cambridge, etc.— con grados de Lector, Bachiller y Magisterio hasta poder hablarse desde 1287 de Escuela Agustiniana en torno al Maestro Egidio Romano, catedrático en la Sorbona en 1285, y otros doctores de la Orden de voluntarismo intelectualista. Todos ellos se mueven con independencia entre tomismo y escotismo, al amparo del “in dubiis libertas” agustiniano, que Egidio traduce por “non est captivatus intellectus noster in obsequium hominum sed Christi” y que en expresión atribuida a Fray Luis, que invocará otro confratre, Agustín Antolínez, en oposición salmantina a catedrilla tomista de 1594, tiene esta nueva versión:

“Ninguno tan desapasionadamente puede interpretar a Santo Tomás como los Agustinos, porque no hemos jurado ni en las palabras de Escoto, ni de Santo Tomás, sino de la verdad. Y podemos decir, *nullus addictus iurare in verba Magistri*”⁷.

Así, entre los siglos XIV y XVI, dentro de las crisis normales de crecimiento y decrecimiento, la Orden de San Agustín va ganando cuerpo doctrinal en su in-

⁵ Cfr. notas 3 y 4; B. ESTRADA ROBLES, *Los Agustinos Ermitaños en España hasta el siglo XIX*, Madrid 1988, pp. 25-191; En la historia del monacato han adoptado la Regla de San Agustín unos 146 institutos de varones y 212 de monjas, catalogados en A. Trapé en *La Regla de San Agustín*, Madrid 1978, Anexo I-XII.

⁶ Cfr. I. ARAMBURU, *Las primitivas Constituciones de los Agustinos*, Valladolid 1966; L. EMPOLI, *Bullarium Ordinis E. San Augustini*, Roma 1628.

⁷ G. S. VELA, “Plática de Oposiciones a la cátedra de Santo Tomás en la universidad de Salamanca”, *Arch/August.*, 15 (1921) 175; Cfr. D. GUTIÉRREZ, “Noticia histórica Antiquae Scholae Aegidianaë”, *Analecta Augustiniana* (=An/Aug), 18 (1939-40) 39-67; G. DÍAZ GARCÍA, “La escuela agustiniana desde 1520 hasta 1650”, *La Ciudad de Dios*, 176 (1963) 63-84, 189-234; D. GUTIÉRREZ, “Del origen y carácter de la escuela teológica hispano-agustiniana de los siglos XVI y XVII”, *ibid.* (=CD), 153 (1941) 227-255; E. DOMÍNGUEZ, “La escuela teológica agustiniana de Salamanca”, *ibid.* 169 (1956) 638-685.

trahistoria corporativa, acompañada con la estructura legislativa. La Orden va creando nuevas Provincias canónicas territoriales que se extienden desde Irlanda a Polonia y desde Portugal al Egeo. Según estadísticas de crónicas y cricones ya en 1295 se catalogan 17 Provincias y 24 en 1329 con 21 conventos de promedio y unos 5.000 religiosos; en 1512 se citan 27 Provincias. Y siempre con otros tantos Superiores provinciales bajo un Prior General⁸.

En la Península Ibérica ya el año siguiente a la Gran Unión jurídica de 1256 se habla de Fray Arnulpho como "Prior provincial de los Hnos. Ermitaños de San Agustín en España", es decir, de la "Provincia Hispaniae" o *Castilla* (A la que se afiliará Fray Luis) con Vicariato de Portugal, que se erige en Provincia lusitana en 1482. También en 1295 se crea como segunda Provincia la del Reino de *Aragón*, desmembrada de Castilla y extendida por Cataluña, Valencia y Baleares. Igualmente, nacida de Castilla se crea en 1527, la tercera Provincia española con nombre de *Bética* o *Andalucía*, fusionada de nuevo en 1541 con la Provincia-madre para independizarse ya con mayor adultez en 1582⁹. A su vez, en 1648, la Provincia bética prohijará la de *Canarias* ya con agustinos desde 1497. Asimismo, la Provincia de Fray Luis, en días preleóninos, luisianos y posluisianos será madre y abuela de nuevas Provincias en el nuevo mundo de hispanoamérica y Filipinas por su proyección misionera. Así, las Provincias de México (1531), Michoacán (1593), Perú (1550), Ecuador (1573), Colombia (1610), Chile (1627), Filipinas (1565), Indias orientales (1638, Vicariato), Japón (1601, entrada), Celeste Imperio de China. El Convento filipino de Valladolid, con sus 2.500 misioneros durante cuatro siglos, será el primer Colegio europeo de misiones extranjeras hacia Oriente. Y por su proyección cultural de España será respetado en días de exlaustración y desamortización españolas decimonónicas¹⁰.

⁸ Cfr. B. ESTRADA, *Los Agustinos ermitaños en España...*, pp. 55-56; I. ARAMBURU, *Agustinos*, *Gran Enciclop. Rialp* (=GER), I, Madrid 1971, pp. 415-419; B. RANO, *Agostiniani*, *Diz. Istit. Perf.* (=DIP), I, Roma 1974, pp. 278-381; D. GUTIÉRREZ, *Ermite San August*, *Dict. de Spiritualité* (=DS), IV, pp. 983-1018.

⁹ Cfr. A. LLORDEN, "La Orden agustiniana en Andalucía", *La Ciudad de Dios* (=CD), 168 (1956) 584-608; L. GAGO, *Trayectoria histórica de la escuela agustiniana*, Bogotá 1963; A. SANZ PASQUAL, *Historia de los agustinos españoles*, Madrid 1948; A. de la PURIFICACIÓN, *Chronologia monastica lusitana*, Lisboa 1642.

¹⁰ Cfr. J. GRIJALVA, *Crónica de la Orden de N. P. San Agustín en las Provincias de la Nueva España*, México 1624; E. GARCÍA, *Crónica de la Provincia agustiniana del ss. Nombre de Jesús de México*, Madrid 1918; D. BASALENQUE, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, México 1963; A. de la CALANCHA, *Crónica moralizada de la Orden de San Agustín en el Perú*, Barcelona 1639 y Lima 1653; A. VILLAREJO, *Los Agustinos en el Perú y Bolivia*, Lima 1965; J. PÉREZ GÓMEZ, *Apuntes para la historia de N. San de Gracia en Colombia*, Madrid 1929; V. MATURANA, *Historia de los Agustinos en Chile*, Santiago de Chile 1904; E. ÁLVAREZ, *Relación nominal de todos los religiosos que han profesado en el Real Colegio Seminario de Valladolid y de la Vid pertenecientes a la Provincia de Agustinos de Filipinas*, Guadalupe 1886.

(B. ESTRADA, *Los Agustinos ermitaños...* pp. 30-50 da un resumen histórico de 20 Provincias hispanoamericanas.)

2. REFORMA AGUSTINIANA (CONGREGACIONES DE LA OBSERVANCIA)

Este esplendor fecundo ha sido hijo de proyectos y reformas. Por historia general sabemos, que la decadencia cultural de la segunda mitad del siglo XIV y siglo XV afecta a la vida monástica con la aparición de “claustra” y “claustrales”, que paradójicamente significan relajación religiosa. Tres parecen ser las causas de esta relajada decadencia:

En primer lugar, las bajas ocasionadas por el famoso cólera de 1346 y siguientes, de que habla Bocaccio en su Decamerón. Es la Peste negra, procedente de Asia, que asoló a Europa (los cronicones hablan de 5.084 agustinos muertos). Y en España pereció una cuarta parte de su población. Por acuerdo de las autoridades eclesiásticas y civiles sólo podían convivir dos o tres conventuales, a fin de evitar contagios, disolviendo, por tanto, macrocomunidades. Ello, amén de las defunciones, llevó a una relajación generalizada. También la Guerra de los Cien Años (1339-1453) entre Francia e Inglaterra causó bajas vocacionales.

En segundo lugar, el caos derivado del Cisma de Occidente con tres Papas simultáneos (1378-1417) creó confusiónismo católico y por ende, religioso. Bien es verdad, que a los agustinos afectó menos este Cisma de la Iglesia por estar bajo la obediencia romana 15 de las 24 Provincias canónicas y bajo dos únicos Generales que sucesivamente gobernaron la Orden durante 25 años del período cismático. Pero en contrapartida, la posterior reforma luterana arrancará con Lutero a otros agustinos centroeuropeos hacia posiciones no ortodoxas en aquel entonces.

En tercer lugar, el ingreso de pseudovocaciones religiosas para cubrir bajas, unas procedentes de hijos segundones sin herencia familiar o con dominios demasiado temporales, otras venidas de promesas por liberación o sobrevivencia a la peste negra, contribuyen a la relajación de la antigua disciplina regular. Y surgen los llamados “claustrales” o conventuales frente a los “Observantes”, que quieren recuperar o no perder la observancia regular, iniciando así una reforma pretridentina. Las “Congregaciones de la Observancia” constituyen un movimiento renovador, que, al amparo de Bulas pontificias o Decretos generalicios acentúan el cumplimiento de las leyes regulares primitivas intensificando prácticas espirituales con el riesgo de una menor dedicación a los estudios. En esta tónica de decadencia aparecen subrepticamente Lectores y Bachilleres “de Honor” y Maestros “de Bula”, títulos logrados “per saltum”, pese a las excomuniones legislativas “ipso facto”, decretadas por Capítulo General de 1400 para quienes procurasen tales bachilleros y magisterios. Este abuso desaparecerá definitivamente con la disciplina del Concilio de Trento¹¹.

¹¹ Cfr. B. ESTRADA, *Los Agustinos...*, pp. 53-63; P. de LUIS, *Caer hacia lo alto* (Agustín de Tagaste y su Orden), Valladolid 1981, pp. 135-36; D. GUTIÉRREZ, *Hist. Orden San Agustín*, I/1, pp. 38-165; I/2, pp. 5-140. 177-211.

En esta empresa de reforma auténtica llevan la iniciativa varios agustinos de relevancia y significación en dotes de gobierno y vida religiosa. Así, en España, Juan de Alarcón restaura en 1438 la antigua disciplina de Castilla fundando la “Congregatio Observantiae Hispaniae”, que en breve alcanza a casi todos los conventos de la Provincia de Castilla: Villanubla, Arenas, Cervera, Ciudad Rodrigo, Dueñas, Salamanca... Y en días de Fray Luis —1569— ya se extiende la Reforma al Reino de Aragón por medio de Rodrigo de Solís nombrado por San Pío V a instancias de Felipe II y con la colaboración de 50 religiosos selectos de Castilla. Y antes también la Reforma había llegado al Portugal de Juan II por Juan Gallego y Luis de Montoya en 1535¹².

Por lo demás, en la mayoría de los casos, las Congregaciones de la Observancia sirvieron de fermento para reformar Provincias canónicas, bien por voluntad de los interesados, bien por decretos autoritativos de la superioridad eclesiástica o civil. Sabido es que entre 1497 a 1504 los Reyes Católicos, con encargo a Cisneros habían pedido a los Superiores Generales de todas las Órdenes (salvo Cartujos) que fomentasen la Reforma de las comunidades religiosas establecidas en sus dominios con destierro de los inobservantes. En fin, esta renovación se opera también en el extranjero agustiniano en Congregaciones de la Observancia de Lombardía (1494) y de Sajonia (1505). A esta última pertenecerá el agustino Lutero¹³.

3. ARMONIZACIÓN DE ESTUDIO Y OBSERVANCIA

Aunque la reforma agustiniana fue operándose bajo el control y apoyo de las jerarquías de la Orden sin grandes traumas, no faltaron crisis y tensiones puntuales entre *Claustales* (Conventuales) apoyadores más de las letras que de la vida orante y *Observantes* que preferían la contemplación al cultivo de la ciencia, llegando en sus diatribas a ser motejados por los primeros como “asini bipedales”.

Dentro de la ortodoxia opcional de preferencias, tres conventos de la Observancia prefieren ser más recoletos semidesgajándose legalmente del tronco en 1588 — con intervención jurídica de Fray Luis—, dando así origen a la Congregación de Agustinos Recoletos, que llegará a Orden independiente a primeros del siglo XX¹⁴.

¹² Cfr. D. GUTIÉRREZ, *ibid.*, I/1, pp. 97-101; ID., “La reforma de la Prov. agustiniana de Portugal en los años 1535-1540”, *Arch/Agust.* 65 (1980) 4-40; F. RUBIO, “Vigencia de la ‘Claustra’ en las provincias agustinianas de la Península ibérica”, *Arch/Agust.* 57 (1963) 54; B. ESTRADA, *Los Agustinos...*, pp. 56-63.

¹³ Cfr. L. ÁLVAREZ GUTIÉRREZ, *El movimiento ‘observante’ agustiniano en España y su culminación en tiempo de los Reyes Católicos*, Roma 1978.

¹⁴ Cfr. G. S. VELA, “La Provincia de Castilla en 1588”, *Arch/Agust.* 12 (1919) julio 30-38; B. ESTRADA, *Los Agustinos...* pp. 100-106; MARTÍNEZ CUESTA, “El movimiento recoleto en los siglos XVI y XVII” *Recollectio*, 5 (1982) 5-47; ID., “Reforma y anhelos de mayor perfección en el origen de la recolección agustiniana”, *ibid.*, 11 (1988) 81-272.

Los demás conventos y Provincias, al menos en casas de formación y estudios —Dueñas (1459), Villanubla (1481), Salamanca, etc.— tratan de armonizar la ciencia y la observancia regular en un justo equilibrio y simbiosis, al estilo de San Agustín, llevando a la Orden de Ermitaños a una floración vocacional de venerables, beatos santos y sabios en el Siglo de Oro español¹⁵.

En este contexto armonizador, según historiadores y cronistas, en el siglo de Fray Luis —dato de 1550— son 27 Provincias y 10 Congregaciones de la Observancia con un total de 800 conventos y unos 8.000 agustinos. En el siglo XVII —1620— se dan cita en Capítulo General de Roma 37 Provincias y 11 Congregaciones representando a unos 12.000 religiosos. En el siglo XVIII —1753— suman 43 Provincias y 13 Congregaciones con 20.000 frailes, aunque con 200 conventos menos por supresión de los pequeños en Italia a petición de Inocencio X en 1652¹⁶.

Y por llegar en apunte a nuestros días, digamos que a finales del siglo XVIII, los jurisdiccionalismos absolutistas imperantes por Europa, a modo de cesaropapismos redivivos (regalismos, galicanismos, febronianismos, josefinismos), junto con la revolución francesa y exclaustraciones y desamortizaciones decimonónicas, llevan a las Órdenes religiosas a una inmensa reducción y decadencia, llegando los agustinos a descender de casi 30.000 —cifra quizá algo adulterada— a 2.000 religiosos. Ya casi en las postrimerías del siglo XX hoy son unos 5.000 agustinos distribuidos en 35 Provincias —4 en España— y 500 centros dedicados al apostolado de la educación, pastoral y misiones sin olvidar la investigación¹⁷.

4. *LOS ESTUDIOS Y BIBLIOTECAS EN LA PROVINCIA DE FRAY LUIS*

La Provincia de Castilla es sin duda la más arraigada en España, y la que mejor logra armonizar ciencia y observancia, según el lema seripandino de “post Dei cultum, theologiae studium” ya referido.

Y el centro personificador de ese fervor cultural y cultural es sin duda el Convento o Monasterio salmantino de San Pedro —vulgo San Agustín— del que va a ser conventual Fray Luis. No en vano, es catalogado como el primero de los Estudios Generales.

Ya en los Estudios generales del bajo medievo agustiniano sólo la carrera de estudios eclesiásticos para candidatos al sacerdocio duraba, tras un año propedéuti-

¹⁵ Cfr. M. ANDRÉS MARTÍN, “Reforma y estudio de Teología entre agustinos reformados españoles (1431-1550)”, *Anthologica Annua*, 4 (1956) 439-462; B. ESTRADA, *Los Agustinos...*, pp. 56-63.

¹⁶ Cfr. B.T. ROSELL, *El monacato o Tardes monásticas*, Valencia 1787; E. ESTEBAN, “Catalogus Conventuum O.E.S. Augustini tempore Seripandi”, *An/Aug* 6 (1915-16) 46-48; B. ESTRADA, *Los Agustinos...* pp. 55-56; I. ARAMBURU, *Agustinos*, GER, I, p. 416.

¹⁷ Cfr. *Catalogus Ordinis San Augustini*, Roma 1988.

co, al menos un septenio (*septenii tempore*) con tres años de artes y cuatro de teología¹⁸; y de doce a catorce años para aspirar a todos los grados académicos. Además, a las horas lectivas se añadían sesiones de tesis o disertaciones públicas sobre teología en invierno y filosofía en verano (lógica después de cenar), siguiendo en principio la doctrina de los doctores de la Orden pero con la libertad agustiniana del “amicus plato, sed magis amica veritas” de Aristóteles, que en palabras medievales del agustino B. de Masa, suena a “duobus positus amicis, sanctum est praehonorare veritatem”. Las clases empezaban al día siguiente de la fiesta de San Nicolás de Tolentino (10 de septiembre) para concluir la víspera de San Pedro (29 de junio), con vacaciones en días de cuaresma para que los profesores pudieran salir a predicar a los pueblos del entorno. Los candidatos a Lector, Bachiller y Maestro sufrían los exámenes en verano entre el 15 de agosto y 8 de septiembre¹⁹.

Esta programación se prolonga en el siglo XVI con las Escuelas Menores del *Trivium* y *Quadrivium* o Artes liberales o humanísticas más estudios superiores filosófico-teológicos (el ejemplo de Fray Luis graduándose desde 1558 hasta 1578 es un ejemplo de estudiante vitalicio).

En efecto, de este tenor programático es el estatutario plan de estudios renovado por el Capítulo Provincial de Castilla, habido en Dueñas en 1541 bajo la presidencia e impulso del General J. Seripando, después Padre Conciliar y Legado pontificio en Trento y más tarde Cardenal de la Iglesia. Se armoniza estudio y observancia con legítimas dispensas y exenciones prudenciales a Maestros, bachilleres, lectores, predicadores, confesores y estudiantes en días lectivos o de especial apostolado.

En las Actas de este Capítulo palentino la Provincia de Castilla tiene 43 conventos en la zona salmantina, toledana e hispalense. De ellos 14 casas son mínimas (5 religiosos), 18 son “domus minores” (unos 15 religiosos) y 11 son “domus maiores” (unos 30 conventuales). Estas últimas eran casas de formación y estudio. Y el Convento de Salamanca quizá por su Estudio General y relevancia universitaria encabeza el grupo de “domus maiores”²⁰.

Para fomentar los estudios hay que decir también que, ya desde 1357, los Superiores Generales emanaron disposiciones sobre la importancia del cargo de bibliotecario, dotación, inventario, conservación y servicio de bibliotecas en los conventos. Una vez que ya existe la imprenta, en el siglo XVI urgen más, bajo penas, esta dotación y preocupación por los libros, “como el tesoro máspreciado de nues-

¹⁸ Cfr. G.S. VELA, “Capit. prov. de 1588”, *Arch/Agust.*, 12 (1919) 103.

¹⁹ Cfr. D. GUTIÉRREZ, “Los estudios en la Orden agustiniana”, *An/Aug.* 33 (1970) 105-117, 136-149; ID., *Hist. Orden...*, II, pp. 5-23, 154-195; L. ÁLVAREZ ARANGUREN, *La gramática española del siglo XVI y Fray Luis de León*, Toledo 1990.

²⁰ Cfr. D. GUTIÉRREZ, “Actas capitulares de la Prov. de España en los años 1541 y 1545”, *Arch/Agust.*, 64 (1980) 11-48.

tros conventos”, enriquecido por donaciones y librerías particulares de religiosos difuntos (las bibliotecas especializadas de Fray Luis y Enrique Flórez son ejemplos sobresalientes)²¹. Y la casa mayor del convento de San Agustín de Salamanca, centro de Estudio General, fue privilegiada en manuscritos, incunables e impresos²².

Concretamente, el Capítulo provincial celebrado en Toledo en 1588, fecha en que Fray Luis es elegido primer Definidor y coautor, por ende, de Decisiones (=Definitiones) en el gobierno de la Provincia, se dice lo siguiente sobre cuidado de la biblioteca y libros con la ratificación del Prior general que presidió dicho Capítulo:

“La Biblioteca de cada casa quede encargada al cuidado del Prior y de dos padres experimentados (*senioribus*) con dos llaves. Tenga espacios acomodados y no se extraigan los libros bajo pena de excomunión. Haya duplicado inventario (ficheros) de libros, uno en librería y otro de reserva y control con los bibliotecarios. Los libros de bibliotecas personales de los religiosos que fallecen pasen a la biblioteca común. Y si resultan libros duplicados puede verdense uno de ellos aplicando su valor para nuevos libros.

En principio los libros queden en la biblioteca del propio convento del difunto. Pero si la suma de algunos libros especiales supera los 400 Ducados, el Provincial y su definitorio resolverán la biblioteca de su destino adecuado dentro de la Provincia, siempre que el Prior general no disponga otra biblioteca”²³.

Y singulariza el Regente de Estudios de Salamanca diciendo que siempre exista y sea de los maestros o magistrales más doctos.

5. DERECHOS CORPORATIVOS Y PLAGIOS INTELECTUALES

Otro campo conexo con los libros y bibliotecas también tratado por las legislaciones agustinas es el referente a la promoción de la cultura, protección de sus promotores, conservación de los manuscritos y derechos de autor y familiares herederos, a modo de “copyright”, contra el plagio y robo intelectual.

²¹ Cfr. B. ESTRADA, *Los Agustinos...*, pp. 66-67; D. GUTIÉRREZ, *Hist. Orden... I/2*, pp. 171-175; ID., *De antiquis Ord. Eremit. San Augustini bibliothecis*, Roma 1955.

²² Cfr. T. HERRERA, *Historia del Convento de San Agustín de Salamanca*, Madrid 1652; M. VIDAL, *Agustinos de Salamanca*, Salamanca 1751, 2 vols.; T. VIÑAS, “El convento de San Agustín de Salamanca: tradición y progreso” (1750-1835), *CD*, 201 (1988) 237-255; ID., *ibid.* 202 (1989) 365-388; ID., *ibid.*, 203 (1990) 275-303 (Viñas prolonga a Herrera y Vidal hasta exclaustación y desamortización décimonónicas).

J. GIL PRIETO, *El antiguo monasterio agustiniano de Salamanca y ‘La Flecha’*, El Escorial 1928.

²³ Cfr. G.S. VELA, *Arch/Agust.*, 12 (1919) 37-38.

En una Provincia muy letrada como era la de Castilla en el siglo XVI resultaba inevitable legislar sobre estos peligros extra e intraagustinianos, al igual que ocurría en otras Órdenes con escritores.

En 1582 la Provincia pidió al Capítulo general de Roma

“que se mande con rigor que ningún papel escolástico ni positivo (lo especulativo y lo bíblico) se pueda vender, ni dar ni trocar, ni dar a trasladar fuera de la Orden, ni a persona de otro ámbito cualquier que sea”²⁴.

Era ésta una providencia “ad extra” para no perder escritos ni sus derechos literarios, que ya lamentara el Maestro Pedro de Aragón en su Prólogo a la compilación *De Fide, Spe et Charitate* sobre manuscritos de los Maestros y catedráticos, Juan de Guevara y Luis de León.

También Fray Luis lamenta las apropiaciones de sus obras por escritores sin pudor ni decoro, que las deforman para ocultar el plagio, pudiendo así acarrearle sinsabores y procesos indebidos. Por lo cual la Orden le insta que publique también *Opera latina*²⁵.

Y no se trata normalmente de apuntes volanderos dictados en Lecturas de cátedra y mal copiados por los alumnos ((Reportata)), sino de obras redactadas, y escritas en el silencio del estudio.

Por lo demás sobra decir, que los plagiarios existían en toda la república de las letras y corporaciones. Así, Molina y Suárez acusan a Zumel de copiaje. Y éste a ellos y a Ponce de León. Manuscritos póstumos perdidos de Malón de Echaide pudieron ser publicados por Jerónimo de Saona, etc.²⁶.

Nada extraña, pues, que todo este mundillo plagiarlo de antaño —y hogaño— llevara a las autoridades agustinianas a elevar la susodicha petición de protección y reserva de derechos literarios al Capítulo general.

Seis años más tarde, en el citado Capítulo provincial de 1588 en Toledo, con presencia destacada de Fray Luis, los capitulares insisten en la protección de las obras literarias publicadas o manuscritas, pero ahora más bien legislando “adintra”, para que no se enajenen a capricho o intereses personales, incluso del Prior provincial. En texto latino viene a decirse que ningún Provincial, abusando de su cargo, cometa la torpeza egoísta de apropiarse, vender o distribuir a su arbitrio los escritos de sermones, canciones o cuestiones escolásticas de religiosos difuntos. Al contrario, hágase una selección de escritos y todos los dignos y estimables pasen a la biblioteca. Tampoco se permita a autores vivos, algunos más interesados por lo suyo que por lo institucional, vendan a su capricho sus escritos²⁷.

²⁴ ID, *ibid.*, p. 278; B. ESTRADA, *Los agustinos...*, p. 86.

²⁵ *In Abbatiam*, dedic. Portocarrero, ed. 1589.

²⁶ Cfr. G.S. VELA, *ibid.*, pp. 277-287.

²⁷ Cfr. ID, *ibid.*, p. 163.

6. *NÓMINA DE PROFESORES Y ESCRITORES AGUSTINOS: SIGLO DE ORO*

Como prólogo y a modo de precursores culturales, permítasenos citar algunos nombres de agustinos extraespañoles medievales, que con sus cargos de gobierno en la Orden y su proyección intelectual preparan el florecimiento agustiniano del siglo de Oro español. Tales son: Egidio Romano, Tomás de Estrasburgo o Argentina, Santiago de Viterbo, Triunfo de Ancona, Gregorio de Rímni entre los siglos XIII y XV, más Egidio Viterbo, Onufrio Panvinio, Martín Lutero y J. Seripando ya en el siglo XVI, etc.²⁸

En el siglo de Oro español la nómina de catedráticos y escritores agustinos en disciplinas filosófico-teológicas, ascético-místicas y siempre literarias es realmente relevante. Recorriendo universidades hispanoamericanas, damos nombres más nominados, aun a costa de pisar el siglo XVIII²⁹.

— UNIVERSIDAD DE ALCALA: Tomás de Villanueva, Tomás de Herrera, Enrique Flórez, etc.³⁰.

— UNIVERSIDAD DE SALAMANCA: Juan de Guevara, Luis de León, Pedro de Aragón, Alfonso de Mendoza, Francisco de Uceda, Juan Márquez, Agustín Antolínez, Basilio Ponce de León, Francisco Cornejo, Pedro Manso y hasta 29 catedráticos más en el margen de cuatro siglos, pues ya asisten a su fundación en 1395³¹.

— UNIVERSIDAD DE VALENCIA: Bernardo Oliver, Jaime Pérez de Valencia, Juan Bautista Burgos, Llorens, Bosch, Soro, Villarroig, Francisco Huerta, Satorre, Miguel Salón. Y así hasta 25 catedráticos conocidos³².

— UNIVERSIDAD DE SEVILLA: Lebrija, Caballero, Gaspar de Molina, Hidalgo, Govea. Y hasta 25 catedráticos en dos siglos³³.

— UNIVERSIDAD DE OSUNA: Desde su fundación en 1548 hasta mitad del siglo XVIII regentaron cátedras 29 agustinos desde Barrera Farbán hasta Diego Rincón pasando por Diego de Zúñiga, Alfonso Gudiel, éste encausado con Fray Luis³⁴.

²⁸ Cfr. L. MEIER, *L'école des Augustins d'Erfurt*, *Rev. Hist. Eccl.* 50 (1955) 864-866; D. TRAPP, "Teólogos agustinos alemanes del siglo XIV", *Arch/Agust.*, 48 (1954) 277-300; E. YPMA, *La formation des professeurs chez les Ermites de Saint Augustin de 1256 a 1354*, París 1956.

²⁹ Cfr. G.S. VELA, *Ensayo de una biblioteca iberoamericana de la Orden de San Agustín*, 8 vols. (falta IV, J-L), Madrid 1917-1931, pássim.

³⁰ Cfr. ID., *Ensayo...* II, 507 (Flórez), III, 591 (Herrera), VIII (T. Villanueva); F. MÉNDEZ, *Vida y escritos y viajes del Rm.o P.M.Fray Enrique Flórez*, Madrid 1860.

³¹ Cfr. nota 22; E. ESPERABÉ ARTEAGA, *Historia pragmática e interna de la universidad de Salamanca*, Salamanca 1914-1917, 2 vols. pássim; L. CORTÉS VÁZQUEZ, *La vida estudiantil en la Salamanca clásica*, Salamanca 1989.

³² Cfr. V. CASTAÑEDA Y ALCOCER, *La cátedra de instituciones teológicas de la universidad de Valencia y la Orden de San Agustín*, Madrid 1914.

³³ Cfr. A. LLORDEN, "Los Agustinos en la universidad de Sevilla", *Arch/Agust.*, 45 (1951) 235-248, 358-381; 46 (1952) 63-82, 208-236; 47 (1953) 57-77.

³⁴ Cfr. G.S. VELA, *Ensayo...* I, 322 (Barrera), III, 309 (Gudiel), VIII, (Zúñiga).

— UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA: el convento agustiniano de esta ciudad canaria tenía tal relevancia intelectual, que en 1701 el Papa Clemente XI lo elevó a universidad otorgando grados en teología, filosofía y moral³⁵.

— UNIVERSIDAD DE COIMBRA: Sebastián Toscano, Francisco de Cristo, Egidio de la Presentación, Agustín de la Trinidad, etc.³⁶.

— UNIVERSIDADES DE EUROPA (París, Padua, Bolonia, Alemania): Alfonso Vargas de Toledo, Martín Lutero, Juan Bauer, Juan Paltz, Arnold Usingen, Enrique Noris, Lorenzo Berti, F. Bellelli, Marcelli en la escuela agustinense del siglo XVIII³⁷.

— UNIVERSIDADES DE ULTRAMAR (México, Colombia, Perú, Ecuador, Filipinas): Respecto a la proyección agustiniana española hacia hispanoamérica en el siglo de Oro, amén de la abundante bibliografía general y monográfica, acaban de publicarse las Actas del Congreso Internacional celebrado en Valladolid en 1990 sobre “Los Agustinos en América y Filipinas” en dos vols. y más de mil páginas con estudio más crítico y especializado.

Los ponentes estudian los siglos XVI y XVII en la actividad misionera, docente, cultural y de espiritualidad de los agustinos españoles y algunos indígenas, siendo Salamanca el epicentro de mayor proyección.

En términos generales hay que decir que en el magisterio universitario los profesores agustinos regentaban universidades de propia creación y de otras instituciones.

Aunque sin las facilidades de la corporación jesuítica que por gracia de su exalumno el Papa Gregorio XV convirtieron la mayoría de los Colegios en universidades, también los agustinos y otras corporaciones tuvieron esta reconversión en algunos estudios de mayor nombradía.

En general seguían programas y títulos europeos y españoles. Y en las universidades y centros propios con matices y estilo a tenor de las Constituciones de la Orden de San Agustín.

Sus cátedras estaban en las universidades de México, Colombia, Perú, Ecuador, etc.³⁸.

Universidad de México: Es la Salamanca agustiniana de América. Hasta 1624 se reseñan más de 15 catedráticos, siendo en total 88 graduados por México.

³⁵ Cfr. J.M. del ESTAL (=JME), *Agustinos*, en *Enciclp. Cult. Esp.*, Madrid 1963, I, 123-124, G.S. VELA, *Ensayo*.

³⁶ Cfr. E. PACHECO, *Epítome virorum illustrium Ord. San P. Augustini Prov. Castellae et Portugalliae*. Lisboa 1629; G.S. VELA, *Ensayo...* VI, 397 (Egidio), VII, 691 (Toscano), 698 (A. Trinidad); A.J. MARQUES, *Frei Sebastián Toscano*, Coimbra 1963.

³⁷ Cfr. nota 28; C. HUTTER, “Scriptores Ord. Eremit. San Agustini Germani, Belgae, Bohemi. Poloni et Hungari”, CD 4-17 (1882-88).

³⁸ Cfr. C. ALONSO VAÑES, “Los Agustinos y la cultura universitaria en América”, en VARIOS, *Los agustinos en América y Filipinas*, Valladolid 1990, I, pp. 413-431; L. PEREÑA, “La escuela de Salamanca, los agustinos y América”, *ibid...* I, pp. 351-383. Más bibliografía general en nota 10.

La personalidad más relevante es Alonso de Veracruz principal ideólogo y colaborador en la fundación de la universidad. Otros profesores son: Diego de los Ríos (Rector), Antonio Barrientos, Juan Adriano, Martín Perea, Pedro Suárez de Escobar, Diego Ruíz de Contreras en días sucesivos, etc.³⁹.

Universidad de Perú: Colegio universitario de San Ildefonso, Lima: Con graduados desde 1594 y duración de 218 años. Figuran como profesores: Gaspar de Villarroel (tratadista de derecho indiano), Javier Vázquez (después Prior general vitalicio), Fernando Valverde (autor de una literaria Vida de Cristo), Bernardo Torres (cronista), Jerónimo Villegas, etc.

Y en universidad más importante, San Marcos de Lima, destacan Luis López de Solís (salmantino, después obispo de Quito), Andrés de Villarreal, Juan de Almarza, Rodrigo de Loaysa, etc.⁴⁰.

Universidad de Colombia: En Bogotá de Nueva Granada, los agustinos regentan su tercer centro universitario de América desde finales del siglo XVII (1696) hasta las postrimerías del XVIII. Se citan como más conocidos los profesores Francisco de San José (Rector), Diego Francisco Padilla, etc.⁴¹.

Universidad de Ecuador: Con el apoyo del nuevo obispo de Quito, Luis López de Solís, que siendo Prior Provincial y catedrático en Lima había fundado conventos en Ecuador, se crea un centro de estudios superiores a lo largo de dos siglos, aunque sin brillantez excesiva por dificultades y competencias de otras universidades coetáneas y coterráneas⁴².

Universidad de Filipinas (Iloilo): Aunque la acción misionera y cultural de los agustinos llegó a Filipinas desde España, vía México, en días de la conquista, la organización de estudios superiores se significa en los siglos siguientes, siendo más conocida e influyente la actual universidad de Iloilo⁴³ alimentada y regentada por los agustinos filipinos de Valladolid, casa-madre que, mientras servía a la flo-

³⁹ Cfr. A. ENNIS, *Fray Alonso de la Vera Cruz (1507-1584)*, Lovaina 1957; P. CERESO DE DIEGO, *Alonso de Veracruz y el Derecho de Gentes*, México 1985; ID., "Influencia de Alonso de Veracruz OSA en la universidad de México", en VARIOS, *Los Agustinos en América...*, I, pp. 385-412; C. ALONSO VAÑES, "Los agustinos y la cultura univ...", *ibid.*, I, pp. 419-421; A. RUIZ ZAVALA, *Hist. prov. Agust. México*, I, México 1984, pp. 413-427; N.P. NAVARRETE, *Hist. prov. Agust. Michuacán*, I, México 1974.

⁴⁰ Cfr. C. ALONSO VAÑES, "Los agustinos y la cultura...", *ibid.*, I, pp. 424-427, 416-419; G. LOHMANN VILLENA, "Pensamiento de agustinos ilustres del Perú en los siglos XVI y XVII", *ibid.*, I, pp. 205-236; G.S. VELA, *Ensayo...* pássim.

⁴¹ Cfr. C. ALONSO VAÑES, "Los agustinos...", *ibid.*, I, pp. 427-431; E. CÁRDENAS (s.j.), "La acción misionera de los agustinos en la Nueva Granada (Colombia) (1575-1821)", *ibid.*, I, pp. 293-332.

⁴² Cfr. C. ALONSO VAÑES, "Los agustinos...", *ibid.*, I, pp. 422-424; F. CARMONA, "Acción pastoral de Luis López de Solís, IV Obispo de Quito", CD. (1980); S. FOLGADO FLÓREZ, "Fr. Luis López de Solís o la lógica de un quehacer evangelizador", VARIOS, *Evangelización en América: Los Agustinos*, Salamanca 1988, pp. 61-102.

⁴³ Cfr. I. RODRÍGUEZ, *Hist. prov. Agust. SS. Nombre de Jesús de Filipinas*, 20 vols., Manila/Valladolid 1965-1988, pássim.

reciente realidad filipina, también pudo aceptar en 1885 la custodia y compromiso del Real Monasterio del Escorial, que es biblioteca y basílica, palacio y panteón, seminario de estudios eclesiásticos y centro civil de actividades docentes desde parvulario hasta licenciatura universitaria⁴⁴.

Y con cátedra o sin ella también son glorias literarias con tratados ascético-místicos: Alonso de Orozco, Tomé de Jesús, Pedro Malón de Echaide, Cristóbal de Fonseca, Hernando de Zárate, Luis de Alarcón, Luis de Montoya, Bartolomé de los Ríos, etc., sin omitir otros de relevancia histórica como Lorenzo de Villavicencio, agente diplomático de Felipe II en Países Bajos, Alejo de Meneses, Arzobispo de Goa, Braga, primado y virrey de Portugal, Andrés de Urdaneta, hidrógrafo en la conquista de Filipinas, Martín de Rada, primer misionero que intenta entrar en el Celeste Imperio; y dos siglos más tarde Diego González con sus tertulias literarias, Enrique Flórez con su “España Sagrada” y Gregorio Mendel, descubridor de las leyes “mendelianas” en biogenética⁴⁵.

Fruto de este nivel cultural hay que decir que desde su creación jurídica como Orden, los agustinos han participado en todos los Concilios Ecuménicos. Concretamente, en el de Trento (1545-1565), intervinieron seis Padres Conciliares y 50 teólogos peritos, de los cuales cinco eran españoles⁴⁶.

En suma y conclusión, sin tocar otros campos pastorales y misioneros, éstas son las personalidades intelectuales más significadas de la Orden de San Agustín en la época frayluisiana con referencias culturales pre-posleoninas.

7. LUIS SE HACE FRAY LUIS

En esta atmósfera agustiniana de temas y problemas, en proceso aún constituyente de reforma para armonizar lo cultural y lo cultural —estudio humano y culto divino—, el joven quinceañero belmonteño, universitario salmantino matriculado en cánones y leyes el año anterior, bajo la tutela de su tío Francisco de León, catedrático de Cánones en la Atenas española, pide plaza de agustino, acaso orientado por el famoso maestro de novicios en Salamanca, Luis de Montoya también de Belmonte, y que luego será reformador tridentino en Portugal. Y Luis se convierte en Fray Luis para siempre profesando, tras un año de noviciado, el 29 de enero de 1544 en el convento de San Agustín. Monasterio enclavado entre el río y la univer-

⁴⁴ Cfr. VARIOS, *Los Agustinos en el Monasterio del Escorial* (1885-1985), El Escorial 1985.

⁴⁵ Cfr. I. MONASTERIO, *Místicos agustinos españoles*, El Escorial 1929; D. GUTIÉRREZ, *Hist. Orden...*, II, pp. 5-23, 154-195; ID., *Ascéticos y Místicos agustinos de España, Portugal e Hispanoamérica*, Roma 1956; F. de UNCILLA, *Urdaneta y la conquista de Filipinas*, San Sebastián 1907; P.G. GALENDE, *Martín de Rada (1553-78), abad frustrado, misionero y embajador real*, Manila 1980.

⁴⁶ Cfr. D. GUTIÉRREZ, “Los agustinos en el Concilio de Trento”, CD, 158 (1946) 2-120.

sidad en una Salamanca cuyo “censo de 1591” realizado por la “Corona de Castilla”, arrojaba la siguiente estadística: Vecinos 4.403, suma de 3.927 pecheros, 208 hijosdalgo, 161 clérigos y 87 religiosas, más 916 religiosos y 112 franciscanos⁴⁷. Es decir, la ciudad del Tormes venía a tener unos 16.000 habitantes, más unos 6.000 estudiantes, según se desprende de Libros de matrículas.

Y el convento de San Agustín, junto con el colegio de San Guillermo —del que Fray Luis será Administrador y Rector de 1566 a 1572— congregaría a unos cien religiosos a juzgar por los votantes agustinos en la oposición a cátedra de Biblia de Fray Luis en 1579⁴⁸.

En todo caso, en días de Fray Luis el plantel de profesores agustinos en el monasterio y en la universidad es brillante, hasta poder decirse que a finales del siglo XVI regentan simultáneamente —caso único en la universidad salmantina— cuatro cátedras, tres en propiedad (Guevara, Fray Luis, P. Aragón) y una temporal (A. de Mendoza), a los que en 1594 seguirá A. Antolínez, etc.

Por la fecunda dedicación a la docencia, apostolado y otras proyecciones misioneras de ultramar, el convento salmantino de San Agustín será calificado por Vicente Ferrer, como “taller de santos y seminario de sapientísimos maestros”. En la ciudad del Tormes se formaron y convivieron gran número de profesores, catedráticos y escritores agustinos que ilustran el siglo de Oro español⁴⁹.

En este contexto agustiniano vive Fray Luis. Durante una treintena de años —de 1557 a 1591— interviene en actos institucionales y acciones de gobierno de la Provincia de Castilla en la Orden de San Agustín. La presencia de Fray Luis se explicita en los Capítulos de 1557-1563-1566-1569-1582-1586-1588-1591, unas veces como Discreto delegado por la comunidad salmantina, otras como Definidor (=Consejero) provincial, que es vocal de oficio; y desde 1582 por ser Maestro en Sagrada Teología; en 1588 es elegido, por segunda vez, Definidor. Pasa a Vicario provincial en 1590 y Prior provincial electo en 1591, fecha de su muerte. En su intrahistoria agustiniana tuvo intervenciones brillantes y valientes, comprometidas y

⁴⁷ Cfr. *Censo de la Corona de Castilla 1591. Vecindades*, Madrid 1985, p. 491.

⁴⁸ Cfr. G.S. VELA, “Oposiciones de Fray Luis de León a la cátedra de Biblia”, *Arch/Agust.*, 6 (1916) 192-209, 255-268, 325-337; E. ASENSIO, “Fray Luis de León y la Biblia”, *Edad de Oro* 4 (1985) 5-31; J. RODRÍGUEZ DÍEZ, “Discurso electoral de Fray Luis de León: oposición a cátedra universitaria”, *Nueva Etapa*, 57 (1991) 15-29.

⁴⁹ Cfr. nota 22; T. VIÑAS, “Acción evangelizadora de los agustinos de Salamanca en el Nuevo Mundo”, VARIOS, *Evangelización en América: los Agustinos*, Salamanca 1988, pp. 11-60 (cuadros/resumen, 52-60); S. ÁLVAREZ TURIENZO, “Fray Luis de León ante el descubrimiento y la evangelización americanos”, *ibid.*, pp. 141-209.

hasta conflictivas. Fue asesor técnico comisionado en institutos religiosos (caso Orozco, Antonio Monte, recolección agustiniana, reforma carmelitana, etc.⁵⁰). Quiso mejorar la Orden, como quiso mejorar la universidad.

JOSÉ RODRÍGUEZ DÍEZ, O.S.A.
Real Colegio Universitario María Cristina - El Escorial

⁵⁰ Cfr. A.F.G. BELL, *Luis de León*, Barcelona 1927; F. BLANCO GARCÍA, *Fray Luis de León*, Madrid 1904; M. FRAILE MIGUÉLEZ, *Biografía de Fray Luis de León*, Madrid 1927; A. COSTER, *Luis de León*, NY/París 1921-1922, 2 vols.; L.G. ALONSO GETINO, *Vida y procesos del Maestro Fray Luis de León*. Salamanca 1907; A.C. VEGA, *Fray Luis de León*, en *Hist. Gen. Liter. Hisp.*, II, Barcelona 1951, pp. 591-673; R. LAZCANO, *Fray Luis de León, un hombre singular*, Madrid 1991; J. RODRÍGUEZ DÍEZ, "Intrahistoria agustiniana de Fray Luis de León", *Revista Agustiniana*, 32 (1991).

SOBRE LOS SONETOS DE FRAY LUIS DE LEÓN

A diferencia de la naturaleza de su prosa, toda ella de carácter doctrinal y teológico, la poesía de Fray Luis de León se inscribe de lleno en una tradición secular, la misma que venía alimentando toda la lírica renacentista. Su misma filiación humanista ubica estos poemas en el ámbito de un estilo menor, como su autor no se recata en poner de manifiesto en la dedicatoria a Portocarrero, por encima de todos los artificios retóricos de distanciamiento analizados por Dámaso Alonso¹. La falta de un lugar específico en la preceptiva clásica venía determinando un menosprecio por las formas líricas, que se acentuaba en el caso de las manifestaciones en lengua romance, sobre todo en la castellana en relación a la toscana. Así ocurría desde el *Prohemio*, de Santillana, a la “Epístola a la duquesa de Soma”, de Boscán. Sin embargo, en la misma raíz humanista de este sentimiento se encontraba el germen de la reivindicación de esta escritura, con la revalorización de la lengua romance, la expresión nacional y el proceso de acomodación de los modelos petrarquistas al castellano. En estas líneas de orgullo humanista por la lengua vulgar y de los esfuerzos consiguientes para dignificarla y elevarla a la altura de los modelos clásicos² se encuentra la producción prosística y poética de Fray Luis, cuya dedicatoria del libro III de su diálogo *De los nombres de Cristo* es la plasmación teórica de una práctica dilatada y persistente.

De manera inevitable, este proceso de afirmación se trasladaba en el plano de la consideración de la dignidad de la poesía lírica a un replanteamiento de la división tripartita clásica de los estilos, con un reajuste del sistema genérico que se acentúa de manera evidente a partir del meridiano del siglo XVI, cuando florece la producción luisiana, en paralelo a la de Herrera. De manera más acusada que éste, el universitario

¹ D. Alonso, “Fray Luis en la ‘Dedicatoria’ de sus poesías: desdoblamiento y ocultación de personalidad”, *Obras Completas*, II, Madrid, Gredos, 1973, 843-868.

² Analizo esta tendencia en “Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento”, *Criticón*, 38 (1987), 15-44, y en *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*, Universidad de Córdoba, 1987.

de Salamanca apenas cultiva el octosílabo³. Tampoco bebe el agustino en la tradición que representa y encauza el metro castellano, que, sin embargo, era el más utilizado por la poesía religiosa, por ser el metro más apropiado para articular el contenido doctrinal y hacerlo llegar al público más amplio, como se aprecia en la poesía de Santa Teresa de Jesús y una gran parte de la de San Juan de la Cruz⁴. Más en la línea de los poetas seculares, como el propio Garcilaso, Fray Luis combina el cultivo, si bien breve, de una poesía neolatina con una producción abundante de poesía en metro italianista, aunque con la salvedad de que en ella se deben distinguir las traducciones y paráfrasis de la poesía original. La diferencia fundamental se halla en que los modelos del poeta de la vida retirada no son los poetas eróticos italianos, sino, fundamentalmente, los de la tradición clásica y escrituraria⁵. Así lo manifiesta expresamente el autor en la dedicatoria a don Pedro Portocarrero: “Son tres partes las de este libro. En la una van las cosas que yo compuse mías. En las dos postreras, las que traduje de otras lenguas, de autores así profanos como sagrados. Lo profano va en la segunda parte, y lo sagrado, que son algunos Salmos y capítulos de Job, van en la tercera”.

Como en todas las obras precedentes sometidas a la teoría clásica de los tres estilos, Fray Luis mantiene la división tripartita y establece una *dispositio* gradual desde el estilo más bajo al más elevado. Sin embargo, tras esta división formal, se encubre un principio de reestructuración del sistema y de acomodación de los estilos o géneros, pues las fronteras estilísticas entre el segundo y el tercer libro se borran por completo y sólo mantienen la distinción temática y de lengua de procedencia. En esta dicotomía entre poesía traducida y poesía propia, original en castellano, parece persistir una cierta jerarquización, que reserva para la primera el lugar correspondiente al *sublimis stilus*, pero que ya no relega a la poesía original castellana, si bien en metros italianos, a la posición liminar del *humilis stilus*. Fray Luis renuncia implícitamente, con la falta de cultivo, pero también explícitamente⁶, al estilo más bajo o vulgar, que no tiene cabida relevante en su poesía original, encauzada en liras y sonetos.

³ Sólo podemos poner con garantías bajo su autoridad las quintillas “A la salida de la cárcel”, que, si atendemos a la leyenda, escribió con carbón en los muros de la cárcel, lo que explicaría la elección del metro.

⁴ Véase B. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958. Alberto Blecuá recoge una detallada cronobibliografía de cancioneros sacros y a lo divino publicados tras el impacto del *Index*, de Valdés, en “El retorno poético de Fray Luis de León”, *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1981, 95 y ss. Propongo una lectura del uso de esta métrica en la poesía religiosa en “Santa Teresa de Jesús. Pragmática y poética”, *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, ed. M.ª Jesús Mancho Duque, Universidad de Salamanca, 1990, 185-191.

⁵ Para el análisis del concepto de “tradición” en Fray Luis, la naturaleza de ésta y el carácter de su imitación es fundamental A. Blecuá, *op. cit.*

⁶ Véase en *De los Nombres de Cristo* la “Dedicatoria” del Libro III, donde afirma la posibilidad de escribir en romance en una tradición no vulgar.

La lírica luisiana gira, pues, en su práctica totalidad en torno a la poesía latina, fundamentalmente Virgilio y Horacio⁷. Estos autores son traducidos, parafraseados, imitados en el estilo en los versos latinos y en la forma interior en las odas castellanas, con un concepto que desdeña en la mayor parte de las ocasiones la imitación simple, para inclinarse del lado de la imitación compuesta, según un diseño retórico bien analizado por Lázaro Carreter⁸. La excepción al contexto de la tradición clásica la representan precisamente los sonetos, arraigados en la herencia petrarquista, pero compartiendo con las odas una familiaridad temática y un diseño retórico propio, desdeñoso de una imitación servil a un modelo único. En definitiva, Fray Luis prosigue el camino emprendido por Garcilaso para afianzar la creación de una poesía castellana inscrita en una tradición no vulgar, ligada a la dignificación del romance de un modo recíproco, puesto que si la perfección adquirida por el castellano a lo largo de la primera mitad del XVI permite una escritura poética más refinada y culta, esta misma escritura, en la pluma de Fray Luis, vino a significar el contraste definitivo para la perfección idiomática del castellano.

1. EL LUGAR DE LOS SONETOS EN LA OBRA POÉTICA DE FRAY LUIS

No cabe duda de que los sonetos, sin que ello signifique que se encuentren desgajados del resto, ocupan un lugar liminar en la obra poética original luisiana. Por su número reducido, por su temática específica y por su marca estrófica, adquieren una cierta singularidad en relación al conjunto de las odas. Entre uno y otro grupo de poemas, al margen de la posición que ocupan en la *dispositio* establecida por todos los editores⁹, han de buscarse con precisión las relaciones que los vinculan, entre el paralelismo y la diferencia.

Antonio Prieto, que los considera simplemente como un brillante ejercicio formal, afirma que, en su "total accidentalidad", son sólo un experimento surgido de las conversaciones del poeta con el maestro Salinas¹⁰. Según esta tesis, no argumentada de manera sólida, los sonetos fueron incluidos con ánimo de variedad, aunque no pretendiendo una ruptura argumental. La particular interpretación que

⁷ F. Rico ha puesto de relieve que, junto a los grandes nombres de la poesía latina, Fray Luis bebe en las fuentes de una amplia tradición clásica, en la que no faltan Epicuro, Metrodoro, pero tampoco Poliziano o Alvar Gómez de Castro. Véase "Tradición y contexto en la poesía de Fray Luis", *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León*, ed. cit., 245-248.

⁸ F. Lázaro Carreter, "Imitación compuesta y diseño retórico en la 'Oda a Juan de Grial'", *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León*, ed. cit., 193-223.

⁹ Nos referimos a todos los que han seguido a Quevedo en su edición, no a los que han optado por conceder más autoridad a los manuscritos de la familia Lugo-Jovellanos, en los que no se incluyen los sonetos.

¹⁰ A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI* (II), Madrid, Cátedra, 1987, 319.

Prieto da al modelo del cancionero y su extensión a la mayor parte de la lírica renacentista está en la base de esta explicación, pero el del cancionero es un modelo que nunca está presente en la producción luisiana, en la que tampoco tiene lugar el concepto de la *varietas*, ni en su versión renacentista ni en su orientación manierista y barroca. Los sonetos no cobran una lectura especial en el conjunto de la lírica de Fray Luis, ni forman parte de una secuencia narrativa o un discurso conceptual trabado, si bien es cierto que establecen una suerte de contrapunto con el horacianismo de las odas.

La disposición seriada de las 22 odas posterga a una posición final los sonetos, separados del conjunto anterior por las quintillas "A la salida de la cárcel", numerada siempre como el poema 23. Esta disposición ha contribuido, junto a la ausencia en los manuscritos de la familia Lugo-Jovellanos, a una puesta en duda de la autoría de los sonetos, que en un número considerable de ediciones se han incluido en los apéndices de poemas atribuidos. No obstante, el conjunto esencial de ellos, en número de cinco, goza de una extendida autoridad. Junto a estos cinco y el que comienza "Cuando me paro a contemplar mi vida", de claras referencias garcilasianas y, a pesar de la opinión de Menéndez Pelayo, bastante aceptado¹¹, la erudición fue sumando desde el siglo XVIII un número fluctuante de sonetos, continuamente contrastados y desacreditados. López de Sedano incluyó en su *Parnaso español* (tomos IV, V y IX) los sonetos "Tiéneme el agua de los ojos ciego" y "Si pan es lo que vemos, ¿cómo dura?", como obra de Fray Luis. En la *Revista Agustiniiana* publicó Francisco Méndez, a nombre del poeta, el soneto a la muerte de la reina, "Mucho a la Majestad sagrada agrada", ya atribuido a Fray Luis por Bartolomé Jiménez Patón. Más adelante, también Menéndez Pelayo aumenta la nómina con las atribuciones de "Noche serena, clara más que el día", y "Gente libiana, la que pone amores". Más modernamente, el P. Luis G. Alonso Getino sostiene la autoría luisiana de "Si para Dios con Dios nos disponemos", en *Anales salmantinos* (1929), en tanto que J. Llobera cuestiona la autoridad del manuscrito publicado por el P. Gregorio Santiago con el "Soneto a un sacerdote". A. C. Vega, finalmente, completa la relación de atribuciones con el soneto a la Magdalena, "Las manos que la muerte a tantos dieron"¹².

¹¹ Entre los editores modernos lo incluyen Oreste Macrí (Barcelona, Crítica, 1982) y Guillermo Serés (Madrid, Taurus, 1990). Véase, además, la reciente edición de José Manuel Bleuca (Madrid, Gredos, 1991), la más cercana al rigor de la verdadera edición crítica.

¹² Sobre los problemas textuales de la poesía de Fray Luis deben consultarse los trabajos de José Llobera, "Un supuesto autógrafo del maestro Fray Luis de León", *Razón y Fe*, 89 (1929), 540-550; y "El texto de las poesías de Fray Luis de León y el señor Menéndez y Pelayo", *Razón y Fe*, 85 (1928), 18-27; los más recientes de Helena García Gil, "Una revisión del texto de la poesía de Fray Luis de León", *Revista de Filología Románica*, IV (1986), 159-178; y *La transmisión manuscrita de Fray Luis de León*, Diputación de Salamanca, 1988; y, finalmente, al margen de otros estudios previos del autor, la monumental edición de José Manuel Bleuca, ya citada.

Como se puede apreciar, las atribuciones forman un conjunto heteróclito y disperso, con una enorme variedad temática y estilística, que contrasta con el núcleo más aceptado de cinco sonetos, en el que se percibe una considerable unidad, una homogeneidad que acentúa las diferencias con el grupo de las odas. Las diferencias métricas entre los sonetos y las composiciones en liras sólo son la marca formal más evidente de unas relaciones opositivas más profundas, que tocan al lenguaje y al tono de los sonetos. Es cierto que, en una parte importante, estos elementos están condicionados por la propia estructura estrófica. La tradición del soneto no permitía un lenguaje más elevado que el empleado por Fray Luis en sus creaciones, en tanto que la arquitectura de la estrofa, con su breve extensión, obligaba a un tono más lacónico, más conceptista y menos discursivo que el de las odas en liras, cuya seriación permite dilatar el fluir del discurso y, sin necesidad de caer en la divagación, explorar sus facetas y momentos en un modo en el que no le resulta posible al soneto. Así pues, éste se circunscribe a la tradicional temática amorosa que lo conforma, como caracterización más superficial, con la expresión de una vivencia o sensación puntual y definida, plasmada con el lenguaje consagrado para ello.

La comparación, pues, no debe utilizar como piedra de toque las odas para valorar los sonetos luisianos, sino, en todo caso, los modelos de la tradición del género y las manifestaciones paralelas del mismo. Por contra, el cruce de los sonetos y las odas debe servir para evidenciar las diferentes facetas de la creación lírica del agustino. El primer contraste nos podrá proporcionar algunas claves sobre la elección de la estrofa soneto y la conformación de sus ejemplos, en tanto que el segundo nos pondrá en la pista del significado de éstas poco atendidas y malinterpretadas composiciones¹³.

2. LA TRADICIÓN DE LOS SONETOS LUISIANOS

No se oculta la evidencia de que la elección de la práctica del soneto, que no puede atribuirse ni a un capricho ni a un mero ejercicio retórico, responde a la voluntad de encuadrarse en un preciso modelo genérico, del que las formales no son las únicas claves de definición. Ya he mencionado los condicionamientos precisos que impone la estructura métrica del soneto, su rígida arquitectura estrófica de catorce versos en bien delimitadas agrupaciones. Igualmente, se ha planteado cómo esta misma realidad estrófica y una práctica firmemente asentada ya a mediados del siglo XVI imponen una retórica específica, unos modelos lingüísticos en los que la necesidad se hace virtud a partir de la formulación petrarquesca.

¹³ Sigue siendo imprescindible, por sus aportaciones y por la falta de otros enfoques, el ya lejano estudio de F. Lázaro Carreter, "Los sonetos de Fray Luis de León", en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, II, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, 29-40.

Precisamente, ésta es la clave definitiva de la configuración del soneto español en el siglo XVI, pues el modelo petrarquista, que es el que se ha impuesto a partir de Boscán, al margen de las matizaciones incorporadas por Garcilaso a partir de los poetas napolitanos, es un modelo en el que los formantes estróficos, lingüísticos y retóricos se funden con los componentes semánticos, para configurar una precisa tradición, que es al tiempo una tradición retórica y una tradición conceptual, es decir, un modelo poético de carácter integral. La base de dicho modelo es la imitación: la imitación del patrón petrarquesco para determinar la continuidad de una tradición, pero también la *imitatio* como valor poético, a partir de un componente esencial de ficcionalización, de proyección ideal de unas situaciones, unos comportamientos y unas expresiones de carácter convencional. Al fondo, el neoplatonismo esencial al pensamiento poético, erótico y lingüístico de una parte esencial del Renacimiento humanista.

De manera más clara que en otras escrituras poéticas, la elección del modelo del soneto supone para la creación luisiana una apuesta decidida por el procedimiento de la imitación. Ahora bien, el concepto de imitación que el filólogo clásico y escriturario que es Fray Luis desarrolla en su poesía original no tiene nada que ver con la reiteración de los modelos, sino con la combinación creativa de lo mejor de cada uno de ellos, a la manera en que la abeja emblemática liba el polen de diversas flores para elaborar su miel. La elaboración creativa del modelo en la poesía del agustino va más allá de una cuestión de combinatoria, es un principio de renovación.

El poeta de la vida retirada opta en lo más personal de su lírica por el abandono de los caminos trillados del petrarquismo, y, desde la encrucijada garcilasiana, opta por el camino que marca la oda en liras, en una tradición temática, retórica y estrófica opuesta a la petrarquista¹⁴. Su aproximación a ésta será, pues, desde unos planteamientos novedosos de reorientación. Para ello, Fray Luis contaba con una ventaja esencial. De una parte, el petrarquismo español nunca se caracterizó por su rigidez, sino, por el contrario, por una enorme flexibilidad y una gran capacidad de recreación del modelo. De otra, el patrón de Garcilaso incorporaba como componente esencial esta diversidad respecto a la uniformidad petrarquista, y en él se encontraban también los cimientos para la elaboración de una poesía clasicista a partir de los modelos estróficos italianos, que es la senda por la que va a discurrir el humanismo horaciano de Fray Luis.

Este humanismo se encuentra con un cauce muy bien delimitado: el de las odas. En ellas, el maestro universitario encuentra un código clásico que domina a la perfección, un horacianismo temático en el que puede fundir y depurar los más

¹⁴ Con todas las prevenciones necesarias, véase Rafael M.º Hornedo, "Algunos datos sobre el petrarquismo de Fray Luis de León", *Razón y Fe*, 85 (1928), 336-353.

variados formantes de su pensamiento: neoplatonismo, estoicismo, moralismo cristiano, ascetismo, etc., dando cabida a la expresión de sus fuentes más dispares, desde Virgilio a los salmos bíblicos. La lectura ascético-moral que se deriva de esta fórmula es perfectamente compatible con la pragmática de la comunicación amistosa, en la que los receptores internos expresos de los poemas —Felipe Ruiz, Salinas, Grial, Portocarrero, el ficticio Cherinto— son correlatos individualizados del círculo poético y universitario que constituyó el primer receptor real de esta poesía, permitiéndole a Fray Luis desarrollar en sus odas una retórica de la comunicación epistolar, a veces muy difícil de separar del modelo genérico empleado. En definitiva, las odas horacianas en liras proporcionan al poeta el cauce clasicista para una enseñanza moral, refinada e inmersa en una precisa tradición cultural.

Junto a esta tradición, la del soneto proporciona un cauce alternativo, no necesariamente opuesto, aunque sí complementario. El código en el que se mueve la estrofa es el petrarquista, y, bajo la recreación a que lo somete Fray Luis, la temática que persiste en su superficie textual es la amorosa, sistematizada a la manera que establece el cancionero a Laura. En este código italianista, el neoplatonismo sustituye al horacianismo clasicista, proporcionando, como éste, un espacio de confluencia de otras líneas de pensamiento, pero ahora ya no dominadas por la reflexión moral, sino por la recreación de una vivencia sentimental. El discurso ascético, voluntarista e intelectualizado, deja ahora lugar a la experiencia vivida con tintes de dramatismo, en la que tiene cabida una lectura que apunta a la mística, como algunos autores han indicado, y que intentaré precisar más adelante. El receptor interno, que no es Nise en los cinco sonetos, como afirmaba Vossler¹⁵, ni cabe identificar mecánicamente con la Virgen¹⁶, en una lectura alegórica de “obligado” carácter religioso, es sencillamente la dama petrarquista, entre espiritual y desdeñosa, o desdeñosa por espiritual. Al margen de su capacidad de simbolización, amplia y bien aprovechada por Fray Luis, sobre la dama petrarquista se sustenta un mecanismo de acceso a un público mucho más amplio y diversificado que el de las odas, sobre todo a partir de la vía de popularización de los sonetos por medio del canto. Con todo ello, frente a la retórica epistolar de la oda, los sonetos luisianos emplean la retórica de lo erótico, pero susceptible de una lectura en clave espiritual, tal como por estos años apuntaban el *contrafactum* *Garcilaso a lo divino* o las distintas versiones y paráfrasis del *Cantar de los Cantares*, incluidas la de Fray Luis y el *Cántico* sanjuanista, fusión de todas las tradiciones poéticas vigentes a mediados de siglo.

¹⁵ K. Vossler, *Fray Luis de León*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 139.

¹⁶ A. Prieto, en *La poesía española del siglo XVI*, ed. cit., 337, recoge esta interpretación, precisamente a sugerencia de la lectura de Vossler.

3. FORMA Y SIGNIFICADO DE LOS SONETOS

Desde los datos del análisis que estamos realizando, parece evidente que no resultan satisfactorias las lecturas excesivamente reduccionistas, como la que ciñe la naturaleza de los sonetos a un simple ejercicio para domeñar la lengua y adiestrarse en su manejo en tanteos juveniles¹⁷, o como la que planteaba Vossler, en una clave alegórica que desdice mucho del resto de la poesía luisiana, aun en la hipótesis de que los sonetos sean obra de juventud¹⁸.

Si nos acercamos a los textos de los sonetos sin planteamientos previos es fácil corroborar el extendido juicio sobre la difusa filiación petrarquista y la dificultad de descubrir un proceso de alegorización. También se nos hace patente una serie de rasgos que se apartan de los habituales en los sonetos petrarquistas y apuntan a una remodelación conceptual. Los elementos de corporalidad han sido depurados hasta el extremo, sobre todo para estilizar los componentes de sensualidad. En el soneto III ostentan una cierta presencia a través de un léxico, sobre todo de epítetos, muy codificado, pero ya en el soneto IV, en la serie “boca”, “habla”, “figura”, “mano”, “acento”, llega a su culminación el proceso de idealización-simbolización espiritualista de lo carnal. En este mismo soneto la adjetivación acentúa precisamente el proceso de espiritualización que subyace a todos los sonetos, en los que la amada remite por simbolización al ámbito del espíritu, aun sin precisar completamente su significado.

Esta cierta vaguedad obedece justamente a la diferencia existente entre la alegoría y el símbolo, más multisémico y polivalente. Y la simbolización se opera, entre otros mecanismos, por un recurso a la intertextualidad, que introduce en el seno del código petrarquista elementos de distinta naturaleza, para renovar su significado y reubicarlo en una tradición diferenciada. El verso inicial del soneto I encierra ya todas unas claves de lectura en los semas de sus componentes nominales y verbales, tamizados a través de la ambigüedad del componente adverbial “casi”. “Amor”, “vuelo” y “encumbrado” son términos que pertenecen al campo semántico de la mística. El primero es un término menos marcado que los otros, pero el sintagma ascensional que forman los dos siguientes nos remite, por no ir más lejos, a los poemas sanjuanistas, desde “Tras un amoroso lance” (“volé tan alto, tan alto”) al *Cántico espiritual* (“que voy de vuelo”). En el primer terceto la expresión “soy, señora ilustre, obra/ de vuestra sola gracia” traspasa las fronteras del idealis-

¹⁷ Así lo deja entrever R. Senabre en su “Introducción” a su edición de las *Poesías completas* de Fray Luis con una *Antología* de la “Escuela salmantina”, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, 12.

¹⁸ Para la datación de los poemas luisianos, véase A.F.G. Bell, “The chronology of Fray Luis de León’s Lyric”, *Modern Language Review*, XXII (1928), 56-60; J.W. Entwistle, “Fray Luis de León’s life in his lyrics. A new interpretatio”, *Revue Hispanique*, LXXI (1927), 174-224; y la profusamente anotada edición de Oreste Macrí en su versión última, *La poesía de Fray Luis de León*. Barcelona, Crítica, 1982.

mo neoplatónico, para conectar con exclamaciones como la de Santa Teresa, “vuestra soy, para vos nací”, en las que el amor divino trasciende con mucho las relaciones del amor humano, por las distintas naturalezas de los dos objetos¹⁹. Los efectos de esta pasión de distinto signo a la petrarquista se evidencian en los demás sonetos en el uso de contradicciones, paradojas y construcciones oximorónicas, que desembocan en la balbuceante relación de sintagmas nominales en tono exclamativo, tan cercana a la que leemos en el *Cántico espiritual* como expresión del éxtasis.

Sin embargo, la intertextualidad no opera sólo en referencia a un discurso místico ajeno al conjunto de la obra luisiana, de su producción lírica. También el código textual de las odas es activado por la lectura de los sonetos. “Encumbrado”, por ejemplo, remite también a la cumbre, tan vinculada al campo metafórico del “monte”, analizado por Senabre como uno de los fundamentales en la arquitectura conceptual y poética de las odas²⁰. Así, en la oda XIV leemos “recíbeme en tu cumbre” (v. 16), aunque, como señala Senabre, todo ello remita en última instancia a la imagen del “alto promontorio”, de San Juan Crisóstomo. El vuelo, en la misma esfera semántica de la cumbre, también aparece en las odas, como en la dedicación a Felipe Ruiz (II): “¿Cuándo será que pueda / libre desta prisión volar al cielo.” Los ejemplos podrían repetirse en relación con las odas. Cerrémoslos apuntando que la presencia del mar, la base metafórica de oposición a monte, ausente en el soneto I, se confirma en el soneto V, con la reiterada mención de “olas” (vv. 7 y 13), su adjetivación como “amargo y fiero” (v. 4), con el mismo valor conceptual y simbólico que en las odas.

Sin embargo, quizá lo que más una la textualidad de los sonetos y de las odas sea la reiterada alusión a una serie de actitudes de índole contemplativa que unifican el universo espiritual e intelectual descrito por los dos grupos de composiciones. “Adonde no llegó ni el pensamiento” turba el cuidado la reflexión de que “lo que en breve sube en alto asiento / suele desfallecer apresurado” (I, 7-8), con un estoicismo que también se manifiesta en el introspectivo volver “atrás el pensamiento” (II,2), no muy alejado, por otra parte, del garcilasiano “Cuando me paro a contemplar mi estado” o el atribuido a Fray Luis “Cuando me paro a contemplar mi vida”; tras la ilusión y la reflexión “vuelve en sí el engañado / ánimo” y “conoce el desatino” (III, 12-13), y, cuando “no descubren su lucero” (V, 1) los ojos, el pensamiento queda perdido en las olas del mar tempestuoso.

En todo el discurso de los sonetos se manifiesta constantemente el mismo cho-

²⁰ R. Senabre, “Las bases metafóricas de Fray Luis de León”, *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1978, 37-71. Para los procedimientos de conformación del léxico luisiano, su intertextualidad y sus mecanismos de simbolización por medio de la *imitatio* de diferentes *loci*, véase E. de Bustos, “Observaciones semiológicas en torno a Fray Luis”, *Academia Literaria Renacentista*, ed. cit., 101-145.

que entre el sentimiento y la razón, entre la contemplación intuitiva y la reflexión, que se manifestaba en sus odas y que nos mostraba al poeta lastrado para culminar su proceso ascensional. En Fray Luis, en sus odas y en sus sonetos, nos encontramos con una actitud analítica que frustra reiteradamente la experiencia unitiva. La contemplación se intuye y se hace próxima por vía intelectual, pero esta racionalidad impide la culminación del proceso, el acceso-vuelo a una cumbre que es deseada, pero que nunca llega a ser hallada.

Si leemos los sonetos a esta luz, comprobamos que su ordenación, reiterada en todas las ediciones, traza un proceso secuencial perceptible e interpretable como la vía de ascenso y frustración que se muestra en la experiencia espiritual-intelectual del agustino. Los sonetos I y II vienen marcados por la idea de movimiento: “vuelo”, “encumbrado”, “llegó”, “venga derrocado”, “contrario movimiento”, “huir”, “dar ya al suelo”. En cambio, los dos sonetos siguientes se ven dominados por una sensación de estatismo, sobre todo en el IV, con los cuartetos carentes de toda forma verbal. Por último, el soneto V está centrado en la ausencia, que conduce a la desesperación. De manera paralela, en los dos primeros percibimos la presencia encarnada en la mujer: “señora ilustre” y “Nise”; en los sonetos III y IV esta presencia se estiliza, abstrayéndose en Luz en el III y difuminándose como lo inefable en una sucesión de nombres; el apelativo “señora” del soneto V es más una marca de ausencia que una presencia real, “después que no descubren su Lucero” los ojos del poeta. En resumen, los sonetos I y II representan la frustración inicial y el vuelo anhelado, que casi alcanza su plenitud, a través del soneto III, en el IV, para conducirnos, tras el encuentro no consumado a la desesperación en medio del vacío del soneto V.

El proceso secuencial que marcan los sonetos queda de manifiesto a través de esa fase ascendente, el eje casi climático y el movimiento descendente, mucho más brusco, recogido en una sola composición. La trayectoria quebrada que traza la experiencia recogida en los sonetos no difiere en esencia de la que plasman las odas por medio de su peculiar estructura y que se refleja de manera paradigmática en la “Oda a Salinas”, en la que la contemplación que produce la música está a punto de llevar al poeta a la unión con Dios, apenas entrevista cuando es frustrada por el conocimiento sensitivo y racional.

En términos místicos podríamos afirmar que Fray Luis atraviesa en sus poemas la fase purgativa, especialmente en los sonetos I y II, penetra en la iluminativa, culminando en el soneto IV, pero no alcanza la vía unitiva, la más perfecta y la estrictamente mística. De ahí el debate acerca del misticismo luisiano en su poesía y, concretamente, en sus sonetos.

4. LOS SONETOS Y LA LITERATURA MÍSTICA

A diferencia de San Juan, para quien la noche es el símbolo unitivo, para la men-

talidad racional de Fray Luis, forjado en el platonismo del pensamiento agustino, es la iluminación —la “Luz” y el “Lucero” de sus sonetos— la que conduce, mediante la contemplación, al acercamiento y a la posible unión²¹. Esta iluminación, sin embargo, tiene algo de deslumbramiento y trasciende los límites de lo racional, teniendo un fuerte componente de sentimentalidad. En unos casos esta sentimentalidad está representada por la amistad que marca la comunicación de las odas, pero demanda como cauce más adecuado la retórica amatoria, que conduce a Fray Luis a los sonetos, cuya arquitectura simétrica le permite expresar mejor la contradictoria fugacidad del momento en el que se entrevé lo que se escapa de las manos, además de permitir una seriación que se proyecta en secuencia narrativa, en reconstrucción de experiencia.

De los cinco elementos que los estudiosos señalan en el proceso místico de las tres vías²², Fray Luis percibe el divino llamamiento a la perfección y experimenta el deseo amoroso del alma en correspondencia a ese llamado; supera las pruebas que imponen los sentidos por medio de la ascética y alcanza a tocar el ilapso, la sensación de deliquio o arrobo ante la presencia de Dios en el alma, pero en este momento experimenta la fractura y su espíritu se precipita antes de alcanzar el éxtasis o raptó de la vía unitiva.

Si atendemos a la interpretación estricta de que el místico es únicamente aquel que frecuenta la vía unitiva, Fray Luis debe ser excluido de la nómina de los Perfectos. No obstante, la propia teología del agustino insiste en que la experiencia del ilapso, con la que se inicia la comunicación con Dios, no está reservada únicamente a los Perfectos, sino que también pueden acceder a ella los Principiantes, pues es un elemento común a los tres grados de la vida espiritual. Y, si Fray Luis no tiene la experiencia intuitiva de Santa Teresa o San Juan, sí posee un conocimiento de la vivencia mística y un profundo dominio de su doctrina, sin que, como señala Orozco, se puedan trazar con precisión límites entre metafísica, teodicea y teología, todas ellas partícipes en la poesía del agustino²³.

La crítica ha insistido en las diferencias existentes entre un misticismo poético, vago y sentimental, y el que se sostiene sobre una sólida base teológica y escrituraria. A partir de esta distinción ha establecido una distinción entre la mística práctica y la teórica, subdividida, a su vez, en descriptiva y especulativa²⁴. Para Helmut Hatzfeld, “la de Fray Luis es una poesía mística empática, manierista, escrita por un buen poeta que no ha tenido personalmente una experiencia mística, pero que conoce la teología mística y moldea sus poemas conforme a estos conocimientos”. Según el crítico

²¹ En esta misma edición de *Edad de Oro* Colin P. Thompson profundizó en su bien documentada ponencia “La tradición mística occidental: corrientes distintas en la poesía de San Juan y de Fray Luis” en esta distinción y en las corrientes espirituales que la sustentaban.

²² Véase J. M. Becerra Hiraldo, ob. cit., y la bibliografía recogida por M. de Santiago en su edición de Fray Luis de León, *Obra poética completa*, Barcelona, Río Nuevo, 59-87.

²³ E. Orozco, *Poesía y mística*, Madrid, Guadarrama, 1959, 218-220.

²⁴ Véase F. Marcos del Río, “La doctrina mística de Fray Luis de León”, *Religión y Cultura*, II (1928), 540-541.

germano, Fray Luis no sería plenamente un poeta místico²⁵, ésta sería una característica bastante generalizada entre los poetas religiosos españoles, por la peculiaridad de nuestra mística, tardía e individualista, muy impregnada de neoplatonismo, más intensamente en los especulativos sobre el misticismo que en los prácticos.

Se conforma así la generalizada opinión de que Fray Luis es un místico doctrinal, como una forma de negación de determinados valores de su poesía, en la que se pretende descubrir un cierto tono de frialdad. Ciertamente, su escritura no se eleva al grado de estremecimiento espiritual de la de San Juan ni posee la inmediatez de la sencilla lírica teresiana, pero esta oposición no resulta pertinente, ni debe basarse en ella la valoración de los versos luisianos y su adscripción a la mística, al menos desde el punto de vista literario.

La experiencia mística y la escritura mística no son sólo dos fases de un proceso heterogéneo, sino también dos realidades diversas desde la moderna concepción de la literatura como ficcionalización, en la que el autobiografismo no es de manera necesaria un valor adicional. La experiencia mística puede ser un componente argumental de la escritura mística, en la que confluyen el relato y la doctrina, y que debe valorarse en función de su capacidad de dotarse de una expresión específicamente mística y literaria. De forma natural, esta expresión puede ser más verosímil en relación a una efectiva experiencia personal, pero no siempre ocurre así, y su logro es obra de un buen poeta y no de un místico experimentado.

Tal es el caso de Fray Luis, quien, especialmente en sus sonetos, se plantea una escritura de carácter místico, producto de una tensión, más o menos resuelta, por lograr la unión de su alma con Dios. La consecución de este objetivo por el fraile agustino no es una cuestión literaria, sino que ésta ha de centrarse en su elección de una fórmula expresiva adecuada para la comunicación poética deseada. Las claves estilísticas de sus sonetos responden a la búsqueda de esta fórmula, sin que en lo esencial se aparte de los caminos seguidos por otros grandes escritores, sobre todo la simbolización espiritual a partir de códigos poéticos de una tradición secular, preferentemente erótica. Esta tradición es la que le proporciona el soneto petrarquista, y en su transcodificación se emplea el poeta de las odas. Si éstas le mostraron un camino más apropiado para lograr su culminación expresiva y su perfección lírica²⁶, los sonetos no dejaron de ser el ensayo de una vía que resulta complementaria en el dibujo del perfil del poeta, una vía en la que también se manifiestan las claves literarias y el mundo temático de un alto poeta.

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

²⁵ H. Hatzfeld, "Problemas fundamentales del misticismo español", en *Estudios literarios sobre mística española*, 19.

²⁶ Véanse las conclusiones del reiteradamente citado artículo de A. Blecua.

SOBRE EL CÓDICE SALMANTINO DE LA *EXPOSICIÓN DEL LIBRO DE JOB*, DE FRAY LUIS DE LEÓN: PROBLEMAS TEXTUALES Y RESULTADOS ESTILÍSTICOS

Al pensar en un trabajo que presentar en este Seminario Internacional no he querido prescindir del hecho de que el mismo se plantee como homenaje a José Manuel Blecuá. La labor crítica que el profesor está realizando sobre textos de Fray Luis de León, me animó a plantear en esta ponencia la experiencia de mi trabajo crítico sobre uno de los textos más complejos de Fray Luis.

No quiero hacer una erudita y aburrida disertación ecdótica, como podría desprenderse del título de mi intervención, entre otras cosas porque no me considero capacitado para ella. Simplemente pretendo compartir con Uds. algunos de los problemas con que me he encontrado a la hora de editar el código. Para ello, comenzaré ocupándome del problema que considero central: el de la autografía; a continuación plantearé los condicionamientos textuales que impone la naturaleza del manuscrito; por último expondré los resultados obtenidos.

I

El manuscrito, conservado con el número 219 en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, contiene la obra más extensa en prosa castellana de Fray Luis de León, la *Exposición del Libro de Job*.

Se trata de un tomo en 4.º que la crítica tradicionalmente y casi sin discusión ha aceptado como autógrafo de Fray Luis¹, debido fundamentalmente al gran número de correcciones con que están castigados sus 518 folios, y que le dotan de un valor

¹ Así lo hace Florencio Marcos Rodríguez en su estudio *Los manuscritos pretridentinos de ciencias sagradas en la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, 1971, p. 320. La misma opinión expresa Alberto Navarro González en "En tomo a la Exposición del Libro de Job, de Fray Luis de León", *Actas de la Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 225-44.

crítico incalculable. Sin embargo, en esta consideración autógrafa estriba el primer problema textual del manuscrito, problema puramente material, pero de cuya solución depende la posibilidad de acercamiento eficaz al código y el planteamiento del estudio textual. Ese problema material consiste en que a simple vista se aprecian en el código al menos tres letras diferentes responsables del traslado del texto al papel y sin considerar algunas anotaciones marginales cuya letra no coincide en absoluto con ninguna de las tres del cuerpo del texto.

Este primer acercamiento visual nos obliga a considerar la autografía como un mero punto de partida, una hipótesis de trabajo que, como señala Armando Balduino, debe ser puntillosamente verificada mediante un cotejo con páginas de segura autografía, como pueden ser cartas u otros escritos privados².

En este sentido, he realizado la comprobación con dos textos cuyo carácter autógrafa es indudable, puesto que aparecen firmados por Fray Luis y avalados por sendos documentos notariales. Se trata de dos escritos de Fray Luis de León recogidos en el manuscrito 391 (fols 5r^o y 14v^o) de la Biblioteca Universitaria de Salamanca³.

Se trata de un álbum donde se recopilan diversos documentos sobre la vida del agustino “para honrar su memoria”. En el “Índice de las cosas contenidas en este tomo” (fol 3v^o), en el punto 4.º leemos:

“Proceso original seguido ante el Maestrescuela en 1560 por Fr. Luis de León sobre el derecho de asistir a grados, en el cual hay varios papeles escritos de su puño y letra, igual a la del Libro de Job”.

En estos documentos se comprueba que la letra coincide plenamente con la de la parte del manuscrito 219, como indica el copista, y contrasta por su claridad con la cortesana de los notarios y de las actas de los claustros que se incluyen como pruebas del proceso. Los documentos, firmados y rubricados ambos por Fray Luis, aparecen avalados por la firma y rúbrica de los notarios Bartholomé Sánchez y Andrés de Guadalajara, respectivamente. Por otra parte, dentro del proceso encontramos otro documento de Fray Luis, en este caso no autógrafa, y que contiene una fórmula inicial que especifica la no autografía: “El M.º Fray Luis de León por persona de M.º pr“...”, contrastando así con los auténticamente autógrafos.

La claridad que comprobamos de la letra de Fray Luis coincide con el testimonio que de ella nos ha dejado el Padre Manuel Vidal:

² Armando Balduino, *Manuale di Filologia Italiana*, Firenze, Manuale Sansoni, 1979, pp. 249-50.

³ El encabezamiento dice: Fray Luis de León / Noticias históricas acerca de su vida / sepulcro y exhumación / verificada en el presente año / de / 1856 / Para la Biblioteca de la Universidad / de Salamanca.

“Gran copia de libros de una y otra lengua [griego y hebreo] vi i registré en la librería (que nos consumió el incendio del año 1744), firmados i anotados de su mano (que por que nada le faltasse, su letra era clara i bien formada, i mui conocida entre las demás antiguas) i ahun por esto se nos hizo más sensible el daño”⁴.

No obstante, he dicho que efectivamente la letra coincide con la del ms. 219, pero sólo en parte. ¿Qué quiere esto decir? La letra de Fray Luis no es en ningún caso tan personal que no pueda confundirse con la de sus contemporáneos. Así lo expresa Karl Vossler:

“sigue de una manera tan regular el tipo de la letra cursiva española usual entonces que, al contemplar los manuscritos de sus poesías y sus muchas correcciones y apéndices, no se sabe —o se duda— si se trata de autógrafos del poeta o de copias de los contemporáneos con modificaciones, correcciones o ampliaciones de sus amigos y admiradores”⁵.

Sin embargo, ya en 1919, el P. Gregorio de Santiago había apuntado la teoría de que existe más de una mano responsable del códice salmantino:

“Comienza el texto de letra del autor bastante clara y limpia, con pocos borrones ni enmiendas hasta concluir el capítulo XVI (...). El XVII comienza ya con otra letra, más clara y mejor formada que la de Fray Luis, en que nos hay tachaduras ni enmiendas, y de este modo sigue el texto hasta el verso 19 del XXXIII (...) De aquí hasta el fin vuelve la letra de Fray Luis”⁶.

Esta opinión del estudioso agustino es tanto más valiosa cuanto él mismo señala su familiaridad con la letra de Fray Luis, y es capaz de reconocer incluso las pequeñas variaciones de la letra personal producidas por el paso del tiempo. Dice a propósito de un códice de las poesías:

⁴ *Agustinos de Salamanca. Historia del Observantísimo Convento de S. Agustín*, Salamanca, Imp. Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1751 vol. I, p. 372b.

⁵ Karl Vossler, *Fray Luis de León*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, p. 83. Las mismas dificultades encuentra Federico de Onís, que escribe en 1915: “Pero como entre esos rasgos esenciales de la letra de Fray Luis que dan unidad a las variedades de la letra que estamos examinando, no hay ninguno que las individualice clara y seguramente, dentro de este tipo de letra cursiva, tan frecuente en su época, falta la prueba terminante de que, aun no habiendo diferencias esenciales entre ellas, todas estas páginas hayan sido escritas necesariamente por Fray Luis de León. La letra de éste es poco personal y característica, y es muy difícil, sin más datos que ella, poder llegar a conclusiones incontrovertibles”, en “Sobre la transmisión de la obra literaria de Fray Luis de León”, *Revista de Filología Española*, II (1915), pp. 217-57; p. 237.

⁶ Gregorio de Santiago Vela, “El Libro de Job del Padre Maestro Fray Luis de León”, *Archivo agustiniano*, XII (1919), pp. 132-47, 193-205; p. 132.

“Las composiciones restantes (...) también están escritas por Fr. Luis, aunque no lo parezca a primera vista, por haberlo sido en otro tiempo y tener algo más pequeño el tipo de letra (...) No obstante ser para nosotros tan conocida la letra de Fr. Luis, no hemos confiado en la experiencia propia, consultando sobre el particular a personas más inteligentes, quienes han confirmado nuestro parecer”⁷.

Resulta sorprendente el poco o ningún caso que se ha hecho a esta apreciación de Gregorio de Santiago Vela, cuando además resulta casi exacta. Y digo casi porque, desde mi punto de vista, el cambio de letra no se produce en el capítulo XVII (fol 225r), sino un poco antes, concretamente en el folio 222r. Y no sólo cambia la letra, como puede apreciar a primera vista, insisto, cualquiera que vea el códice, sino que además cambian notablemente los hábitos ortográficos: grandeza, llaneza, fortaleza, alzar, ensalzar, frente a las formas anteriores con “ç” grandeça, llaneça, etc.; corazón frente a coraçón; venze frente a vençe; dice, diçe, diciendo, deçfamos, frente a las formas sistemáticas dize, diziendo, dezíamos de la parte anterior; conmigo frente a comigo; pecado frente a peccado; autor frente a author e incluso author; tan frente a tam, etc.

Cambian también algunos usos gráficos, fundamentalmente la escritura de “que” no abreviado en un porcentaje mucho más alto que en la primera parte del ms. o en la parte final del mismo (a partir del folio 380) y la escritura de -ss- como beta [β], frecuente en esta parte central e inexistente en las partes inicial y final.

Cambia además el sistema de anotación de los versículos, no integrando el número en el texto como hasta entonces, sino anotándolo al margen. Además, sistemáticamente se incluye el reclamo al final de todos los folios, rectos y vueltos, hasta el folio 379r inclusive, cuando anteriormente sólo se hacía al final de cada cuadernillo.

Un criterio exclusivamente cuantitativo puede servir de apoyo para plantear la hipótesis de la no autografía de la parte central del códice salmantino: los 157 folios comprendidos entre el 222 y el 379, contienen tan sólo 200 correcciones, cifra realmente escasa si consideramos que el mismo número de folios, 157, pero al principio del códice (original autógrafo), contienen más de 650 variantes, y los últimos 138 folios —desde el 380 hasta el 518— contienen casi 1.600 variantes.

Estos indicios avalan la hipótesis de la no autografía de todo el códice salmantino y nos muestran tres partes claramente diferenciadas, autógrafas la primera (ff. 1-222r) y la última (ff. 380-518) apógrafa la del medio (ff. 222v-379), a las que habrá que dar diferente tratamiento textual. Así pues, siguiendo la tipología esta-

⁷ Santiago Vela, Gregorio de: “Autógrafos de Fr. Luis de León”, *Archivo Histórico Hispano-Agustiniiano*, XV, 1921, p. 41. El códice actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional, con la signatura Ms. 5495. Vid. Elena García Gil, *La transmisión literaria de Fray Luis de León*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1988, pp. 22-23.

blecida por Alberto Blecua⁸, encontramos que el manuscrito 219 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca presenta la forma de tres de las variantes posibles: contiene un original autógrafo, un apógrafo y un borrador autógrafo.

Como hipótesis general del proceso de escritura, creo que Fray Luis terminó en marzo de 1591, como él mismo escribe⁹, la elaboración inicial de la obra; desde ese momento hasta su muerte en agosto del mismo año, copió en limpio los primeros 222 folios, quedando el resto en el borrador original. La labor de traslación a limpio fue continuada por un copista, que se interrumpió, quizá por urgencia del editor, quizá por cansancio personal.

II

A partir de esta peculiaridad del manuscrito de la *Exposición del Libro de Job*, y del hecho de encontramos ante una tradición determinada por un códice único debemos establecer un método textual apropiado al caso. Las dificultades no consisten en este caso en la confrontación de los testimonios para elegir entre lecturas diversas, como puede ocurrir en el caso de la conservación de varios manuscritos¹⁰. En este caso el interés del manuscrito consiste en permitimos asistir a las diferentes fases redaccionales, al texto en construcción¹¹.

Sin embargo, deberemos conceder distinto valor a las diferentes variantes según aparezcan en una u otra parte del códice. Así, estableceremos una clara diferenciación entre lo que son *correcciones* del copista, que subsana errores propios del acto de copiar cuando los percibe al volver al original, y auténticas *variantes de autor*, entendiendo como tal las modificaciones que el propio autor va incorporando al texto en el propio proceso de creación y que señalan varias fases de redacción¹².

Según esto, y a partir de los datos externos e internos aportados anteriormente, que nos permiten apuntar la hipótesis de que la parte central del códice es un apógrafo, aquellas variantes que aparecen entre los folios 222 y 379 serán correcciones, en el sentido específico que he establecido, y el resto auténticas variantes de autor.

Con este método crítico *ad hoc*, impuesto por las especiales características del caso, puede afrontarse el examen de las variantes, que ofrece resultados significativos.

⁸ Blecua, Alberto: *Manual de crítica textual*, Madrid, 1983, pp. 39-41.

⁹ En el folio 518^v del códice Fray Luis anota la fecha de terminación del capítulo XLII, 8 de marzo de 1591.

¹⁰ En este caso, ni siquiera la *collatio* de la tradición impresa presenta variantes de interés, sino una "identidad redaccional", en expresión de R. Bessi y M. Martelli, (*Guida alla Filologia Italiana*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 82), con respecto al códice, excepto errores evidentes de lectura, erratas, etc.

¹¹ "La filologia in presenza di materiale autografo é, insomma, prevalentemente una filologia 'redazionale', che privilegia su quello statico, il momento dinamico (elaborativo) de' ll opera d'arte". R. Bessi-M. Martelli, *op. cit.*, p. 69.

¹² Blecua, A., *op. cit.*, p. 117.

III

En efecto, aquellas variantes que aparecen en la parte apógrafa del código pueden explicarse sin dificultad como errores de copia subsanados: se añaden entre líneas palabras, normalmente de escasa entidad fónica (preposiciones, pronombres átonos, otros monosílabos), que se habían olvidado en la memorización del texto; se sustituyen palabras confundidas inicialmente por su parecido o por su proximidad en el contexto; se subsanan trivializaciones iniciales. En ningún caso, estas correcciones muestran una motivación estilística determinada, a diferencia de las variantes de autor de las partes autógrafas del manuscrito.

El resultado del análisis de estas variantes nos muestra no un proceso de creación, sino un proceso de copia sobre un original previo, conclusión que se ve avallada por otros datos, como son la existencia de lagunas, de repeticiones, etc.

Son muy escasas y difícilmente analizables las intervenciones del copista sobre el texto, como auténtico autor, para modificar su forma original¹³. Sin embargo, cuando se producen afectan o bien a la disposición de los elementos de la frase, simplificando la estructura original o reordenando sus elementos para una más clara comprensión, o bien a elementos léxicos que son sustituidos por otros más normales (manida/morada, amatará/apagará).

Muy significativa resulta la sustitución que encontramos en el folio 355r. Conviene en este caso reproducir el contexto en el que se inserta la corrección:

“como el hincar de rodillas, y el juntar las manos, y el herir los pechos son figuras y meneos *exteriores* religiosos, ordenados para demostrar el culto interior”¹⁴.

La disparidad semántica entre uno y otro adjetivo es evidente, pero la sustitución no mejora la capacidad significativa de la frase. Además, el funcionamiento estructural de la redacción inicial parece superior a la definitiva, al crear la pareja “meneos exteriores/culto interior”. ¿Por qué entonces esta sustitución? La autocensura o incluso la prudencia para evitar opiniones conflictivas me parece un hábito ajeno a Fray Luis de León. Creo que este caso se puede explicar como un ejemplo de censura impuesta por el copista con la finalidad de evitar en el texto del agustino las connotaciones pietistas que podrían deducir los censores de la contraposición de las dos formas de oración. Con la sustitución no sólo se evita la sospecha, sino que además se

¹³ “Non é sempre facile discernere la variante alternativa o la correzione risalente all'autore dall'abile interpolazione o dalla corruzione speciosa. In particolare, mal distinguibile dalle varianti genuine sono certe volte varianti che provengono da ambienti vicini all'autore”. Scevola Mariotti, “Varianti d'autore e varianti di trasmissione”, en *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, (Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre, 1984), Roma, Salerno editrice, 1985, pp. 97-111; p. 98.

¹⁴ Reproduzco en negrita y cursiva el término desechado del manuscrito. El texto se produce al comentar el verso 27 del capítulo XXXI, que Fray Luis traduce: “Si se alegró en escondido my corazón y besó a my mano my boca”.

confirma la religiosidad de esas formas de exteriorización de la oración tan denostadas por los erasmistas. Este esfuerzo por resguardar de sospecha el pensamiento de Fray Luis, podría corresponder a una época en la que se trata de vencer las dificultades inquisitoriales para la edición de la obra. Este período podría ser en torno a 1776, fecha en que se tramitó la censura para la impresión de la obra.

Puesto que las variantes de autor, tal como las concibe Alberto Blecuá¹⁵, son correcciones realizadas dentro del proceso creador, parece lógico pensar que se encuentren encaminadas a introducir mejoras en el texto, dentro de la tendencia estilística del autor. Por lo tanto, un estudio de las variantes de autor debe plantearse desde aquellos criterios estilísticos que las originan. Al iniciar el análisis de las variantes de autor se me planteaba el problema de la subjetividad de los resultados, ya que no se trataba de la confrontación mecánica de testimonios, sino de la valoración interna de las variantes, que queda sometida siempre al juicio del editor.

Por otra parte, no quería caer en la tentación, inherente al trabajo del análisis, de forzar los resultados para hacerlos encajar en un esquema formado previamente¹⁶.

Para evitar estos problemas consideré imprescindible asentar el análisis sobre la base de la retórica humanística del siglo XVI. Es indudable que este es el marco dentro del cual se desarrolla la prosa castellana de Fray Luis de León y fuera del cual es imposible entenderla. El desenfoco que se produce al considerarla fuera de este marco es, según Cristóbal Cuevas, “la clave de tantas incomprendiones y de tantas seudocomprendiones del valor artístico de *De los nombres...*”¹⁷; esta consideración puede extenderse, creo, al resto de su obra en prosa.

La presencia de la normativa retórica como modelo en los escritores del siglo XVI es constante e intensa. La retórica jugó un papel esencial en la formación del nuevo hombre¹⁸. Cualquier autor que acudiera a la Universidad se familiarizó, por una parte, con una instrucción teórica de la retórica, centrada en el tratado general de la disciplina y en el uso y comentario de textos preparados, y, por otra, con una enseñanza práctica, cuyo centro eran los ejercicios escritos de estilo (*progymnasmas*), la memorización de pasajes y los ejercicios orales (*declamatio-*

¹⁵ *Op. cit.*, p. 117. Vid. Alfredo Stussi, *Avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 113 y ss. Del mismo autor, la edición. *La critica del testo*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 25.

¹⁶ “Il pericolo della critica variantistica (...) e quello di un giustificazionismo a oltranza, quasi ogni correzione si muova in direzione dil risultato finale”. R. Bessi-M. Martelli, *op. cit.*, p. 78

¹⁷ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Cristóbal Cuevas, ed., p. 118, n. 275.

¹⁸ Vid. P. O. Kristeller, “The European Difussion of Italian Humanism”, *Italica*, XXXIX (1962). Ottavio di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 43 y ss. Elena Artaza, *El ars narrandi en el siglo XVI español*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989. Hasta tal punto es importante el lugar de la retórica en el Humanismo, que Craig Kallendorf propone la figura del orador, caracterizado por el ideal ciceroniano de unión de sabiduría y elocuencia, como modelo definitorio del humanista. Craig Kallendorf, “The Rhetorical Criticism of Literature in Early Italian Humanism from Boccaccio to Laudino”, *Rhetorica*, vol. 1, n.º 2, Autumn 83, p. 33.

nes y orationes)¹⁹. No es extraño, pues, que con esta formación procurasen imitar los modelos clásicos que habían aprendido y practicado desde la escuela²⁰.

Junto a esta presencia de la formación retórica desde las primeras fases del programa de estudios y como consecuencia de ella, surge la utilización del estilo retórico como rasgo distintivo del hombre culto. En los escritores cristianos, estos elementos se combinan con la utilización de la retórica al servicio de la Teología. Es un concepto ancilar de la retórica que busca la elocuencia eficaz, la *eloquentia christiana*, que a Fray Luis de León llega por la doble vía de San Agustín y de la escuela teológica salmantina, básicamente por su maestro Melchor Cano. En este contexto de importancia radical de la retórica se debe encuadrar la ya tópica, por repetida, afirmación de la dedicatoria del libro III de *De los nombres...*: “que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juizio”²¹.

La aplicación de los principios retóricos clásicos al análisis de las variantes de autor de la *Exposición del Libro de Job* ha resultado especialmente fecundo y ha puesto de manifiesto las tendencias básicas de escritura de Fray Luis, enunciadas de forma teórica en *De los nombres de Cristo*²²:

1) El orden en la composición:

“... porque no hablo desatadamente y sin orden, y porque pongo en las palabras concierto, y las escojo y les doy su lugar”.

2) La claridad en la expresión:

“...para que no solamente digan con claridad lo que se pretende dezir...”.

3) La belleza fónica y rítmica de la prosa:

“...de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a vezes las letras, y las pesa, y las mide y las compone...”.

¹⁹ Vid. Joseph S. Freedman, “Cicero in Sixteenth and Seventeenth Century Rhetoric Instruction”, *Rhetorica*, vol. IV, n.º 3, Summer 86, p. 243.

²⁰ Así opina José Rico Verdú en su obra *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1973, p. 45.

²¹ *De los nombres de Cristo*, Libro III, Dedicatoria, ed. cit., p. 497. Un poco más abajo continúa Fray Luis: “Y si dizen que no es estilo para los humildes y simples, entiendan que, assí como los simples tienen su gusto, assí los sabios y los graves y los naturalmente compuestos no se aplican bien a lo que se escribe mal y sin orden”. La misma opinión expresa Ambrosio de Morales en su *Discurso sobre la lengua castellana*, Córdoba, 1585: “Mui diferentes cosas son en castellano, como en cualquier otro lenguaje, hablar bien i hablar con afectación, i en todas el hablar bien es diferente del común”, cit. por José Francisco Pastor, *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, Madrid, Los clásicos olvidados, vol. VIII, 1929, p. 82.

²² Todas las citas provienen de la Dedicatoria del Libro III, ed. cit., p. 497.

Los tres podemos remitirlos a la elaboración de la frase elegante según la preceptiva retórica clásica:

“Quinam igitur dicendi est modus melior (...) quam ut *latine*, ut *plane*, ut *ornate*, ut ad id, quodcumque agetur, apte congruenterque dicamus?” [sub. mío]²³.

Los tres términos que he subrayado, *latine*, *plane*, *ornate*, se corresponden básicamente con las tres tendencias esenciales de corrección estilística que muestran las variantes de La exposición del libro de Job: la búsqueda de la claridad (*plane*), la búsqueda de la precisión (*latine*) y la búsqueda de la elegancia a través del ritmo (*ornate*). He denominado a esas variantes estructurales semánticas y rítmicas.

En primer lugar, LAS VARIANTES ESTRUCTURALES, que se corresponden con el principio de la *concinnitas*. Buscan la claridad expositiva, evitando anacolutos, repeticiones no rítmicas, amfibologías, etc. Tienden a la naturalidad expresiva, como reflejo de un ideal de época, pero sin olvidar el principio de selección, que potencia las conexiones entre las palabras mediante antítesis, paralelismos —anáforas, quiasmos— isocolon, etc., hasta hacer de la sintaxis un elemento básico para la configuración del ritmo.

En segundo lugar, LAS VARIANTES SEMÁNTICAS, que corresponderían a una aplicación de la *latinitas*. Buscan la precisión de la palabra en los contextos donde prevalece el rigor expositivo, recurriendo en no pocas ocasiones al tecnicismo exegético en sustitución de un término no marcado. Buscan la expresividad, atento siempre Fray Luis al mínimo matiz significativo o a la riqueza connotativa, para preferir una palabra a otra. Este mecanismo de creación afecta a un rasgo considerado básico en la prosa del XVI, las parejas de sinónimos²⁴.

En tercer lugar, LAS VARIANTES RÍTMICAS, que se ajustan al concepto clásico de *numerus*²⁵. Buscan la elegancia de la prosa a través del ritmo. No se puede hablar en sentido estricto de *cursum*, aunque alguno de los modelos medievales tenga repercusión en la construcción de algún pasaje concreto²⁶, sino de una “consciente y continua atención” a los valores fundamentalmente fónicos, en general, y prosódicos, en particular, de las palabras. El resultado más llamativo del análisis en

²³ M. T. Cicerón: *De oratore*. Lib. III, 37, cito por la edición de Bologna, Zanichelli Editore, 1974.

²⁴ He estudiado este aspecto en la comunicación presentada al II Congreso de la AISO, que tuvo lugar en Salamanca en julio de 1990.

²⁵ Vid. Fernando Lázaro Carreter, “Fray Luis de León: ‘el cual camino quise yo abrir’ (el número en la prosa)”, *Nueva Revista de Filología Española*, 1980, pp. 262-70. Sin embargo, no se puede olvidar que junto a la teoría clásica el concepto de *numerus* en Fray Luis recibe un sentido trascendente que desde la Biblia (*omnia in numero et pondere et mensura disposuiste*) transmite toda la Patrística, y muy especialmente San Agustín en su *De ordine*.

²⁶ Vid. Helen Dill Goode, *La prosa retórica de Fray Luis de León en “Los Nombres de Cristo”*, Madrid, Gredos, 1969.

el aspecto rítmico, es la marcadísima tendencia a la supresión de los finales agudos, fundamentalmente como cierre de un período, pero también dentro del período como conclusión de un miembro. Sabemos, Cicerón nos lo recuerda, que el ritmo de la prosa se consigue por los mismos mecanismos que el de la poesía²⁷. Y no podemos olvidar que desde la mitad del siglo XVI, existe una tendencia a la supresión de las rimas agudas en el endecasílabo²⁸. “La concepción artística de la prosa de Fray Luis —recuerda Pedro Sáinz Rodríguez— está inspirada en parecidos principios que la de su poesía”²⁹. Y la poesía de Fray Luis de León carece de rimas agudas³⁰. No puede extrañar, por lo tanto, la tendencia que muestran gran parte de las variantes rítmicas del código salmantino.

En términos generales, las variantes rítmicas que encontramos afectan a la disposición acentual, que se manifiesta como una de las grandes preocupaciones estilísticas del agustino. La combinación de grupos dactílicos (- ' -) y troqueos (- ' -) en disposición armoniosa dentro de cada período, la utilización frecuente del espondeo o doble troqueo (- ' - ' -) como cláusula final, la cláusula que Cicerón consideraba más frecuente en el período latino, son quizá los aspectos más llamativos del esfuerzo de Fray Luis por organizar rítmicamente la frase castellana.

A veces, las variantes rítmicas buscan un efecto contrario, pero igualmente importante, como es evitar el excesivo efecto rítmico. Cicerón recomendaba que la prosa fuese *nec dissoluta nec tota numerosa*³¹. En el medio se encontraba la virtud, y en el exceso el defecto.

Además de la cuidada disposición acentual, el ritmo de la prosa de Fray Luis se genera por un control riguroso del orden de los elementos dentro de la frase, siguiendo la preceptiva ciceroniana³². Trata de evitar la confluencia de sonidos en

²⁷ “si [quaeritur] qua res efficiat voluptatem, eadem quae in versibus”. Cicerón, *Ad Marcum Brutum Orator*, LX, 203 Cito por la edición de New York, Georg Olms, 1973.

²⁸ “La versificación española había practicado libremente la terminación aguda en el octosílabo y en los demás metros. Garcilaso evitó los endecasílabos agudos con relativo vigor; Boscán, Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina practicaron el mismo criterio con mayor tolerancia. Desde mediados del siglo XVI, el ejemplo de Garcilaso apoyado por la experiencia italiana empezó a adquirir consideración de precepto. Juan de la Cueva condenó enérgicamente el empleo del endecasílabo agudo”. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1983, pp. 261-62. Cfr. Francisco Rico, “El destierro del verso agudo. (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)”, *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-51.

²⁹ Pedro Sáinz Rodríguez, *Espiritualidad española*, Madrid, Rialp, p. 293.

³⁰ Así lo anota Menéndez Pelayo al margen de un ejemplar de las poesías de Fray Luis, como comenta Pedro Sáinz Rodríguez, op. cit., pp. 291-92.

³¹ “quia... nec numerosa esse, ut poema, neque extra numerum, ut sermo volgi, esse debet oratio (...) sit igitur ut supra dixit, permista et temperata numeris nec dissoluta nec tota numerosa”. Cicerón, *Ad Marcum Brutum Orator*, LVII, 195.

³² “Collocabuntur igitur verba ut aut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat”. Cicerón, *Orator*, XLIV, 149.

hiato o en cacofonía. fray Luis de León recurre con frecuencia a la dimensión similar de los miembros, lo que Cicerón llama isocolon, y juega en algunas ocasiones a provocar el mismo final entre esos miembros, lo que la retórica clásica llama homoioteleuton, sin caer nunca en el exceso. Curiosamente, isocolon y homoioteleuton son los dos rasgos que para E. R. Curtius definen el estilo retórico de San Agustín³³.

Me he detenido en estas variantes rítmicas por ser, en gran medida, responsables de la sensación de armonía y de equilibrio que transmite la prosa del agustino y porque él mismo consideraba el ritmo como su aportación a la prosa literaria:

“yo confieso que es nuevo y camino no usado por los que escriben en esta lengua poner en ella número, levantándola del descaymiento ordinario”³⁴.

El análisis estilístico de las variantes de la *Exposición del Libro de Job* nos permite reconstruir los procedimientos de que se sirvió Fray Luis para dotar a su prosa de ritmo y aportar así una solución al problema que Lázaro Carreter consideraba arduo³⁵.

Mención aparte merecen las VARIANTES DE TRADUCCIÓN, que son variantes de autor que afectan al texto traducido y que responden a principios estilísticos diferentes de los de la prosa de la declaración. En la *Exposición del Libro de Job*, dedicatoria, fol. 2^o, declara:

“Traslado el texto del libro por sus palabras, conservando quanto es posible en ellas el sentido latino y el ayre hebreo, que tiene su cierta magestad”.

Esta voluntad de literalidad determina el estilo de la traducción, donde Fray Luis aplica el programa del traductor de la Sagrada Escritura que, siguiendo el “De optimo genere interpretandi” de San Jerónimo, ha expuesto en el Prólogo de la *Exposición del Cantar de los Cantares*:

“el que traslada ha de ser fiel y cabal, y si fuere posible, contar las palabras

³³ “San Agustín no es sólo un pensador profundo, sino además un gran escritor (...) Los medios de la retórica antigua entran aquí al servicio del nuevo mundo espiritual cristiano. San Agustín emplea principalmente tres de los recursos que recomendaba Cicerón: el isocolon, (enlace de dos o más miembros de la oración de longitud igual), el antitheton, (unión de dos miembros que contienen ideas contrarias), y el homoioteleuton (isocolon con rima en el final del colon) (...). No hay prosa moderna capaz de reproducir la solemnidad de estos periodos y sonidos paralelos. La retórica se convierte aquí en poesía”. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, F.C.E., 1981, p. 115.

³⁴ *Nombres*, Lib. III, Dedicatoria, ed. cit., p. 497.

³⁵ “Resuelto creemos el problema del sentido preciso que nuestro escritor quiso dar a la declaración de lo que juzgaba ser su aportación a la prosa literaria; queda ahora por afrontar el más arduo: el de cómo dotó a sus escritos de número”, art. cit., p. 270.

para dar otras tantas, y no más ni menos, de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen”³⁶.

Este programa genera un estilo propio en el texto traducido, en el cual se minan las bases del castellano normal, para generar un castellano bíblico, basado en la alteración de la sintaxis mediante elipsis, hipérbatos, supresión de conectores, etc., y en la incorporación de determinadas parcelas del léxico, en concreto, hebraísmos, arcaísmos, cultismos y neologismos creados a partir de términos tradicionales. Estos procedimientos vinculan a Fray Luis con la tradición de romanceamientos bíblicos medievales judeo-españoles:

“procuré conformarme cuanto pude con el original hebreo (...) y pretendí que respondiese esta interpretación con el original, no sólo en las sentencias y palabras, sino aun en el concierto y aire dellas, imitando sus figuras y maneras de hablar, quanto es posible a nuestra lengua”³⁷.

Fray Luis es consciente de la extrañeza que causará un estilo tan peculiar.

“De donde podrá ser que algunos no se contenten tanto, y les parezca que en algunas partes la razón queda corta y dicha muy a la vizcaína y muy a lo viejo y que no hace corra el hilo del decir”³⁸.

El análisis de las variantes de traducción me ha permitido, por otra parte, establecer las fuentes básicas de la traducción luisiana: la Biblia del dominico Santes Pagnino, citada por el propio Fray Luis en su comentario³⁹; la Biblia de Vatablo, tan íntimamente ligada a la peripecia vital del agustino, y, por último, la versión Vulgata, como texto canónico, imprescindible después de las disposiciones de Trento.

De las tres, la de Pagnino, traducción interlineal latina y palabra a palabra del original hebreo, es la que constituye la base de la traducción literal de Fray Luis, y es por lo tanto la fuente principal de que se sirve. Pagnino aporta la mayor parte de las palabras no desechadas en las variantes de traducción y justifica casi siempre la sustitución de una palabra o expresión por otra, cuando responde a un afán de subrayar la literalidad.

La del bibliista francés Francisco Vatablo supone una fase intermedia entre la estricta literalidad de Pagnino y la Vulgata, e interesa sobre todo por sus escolios, que aprovecha Fray Luis en ocasiones para su declaración.

La versión Vulgata es por último seguida en numerosas ocasiones, con mayor frecuencia en la copia en limpio que en el borrador, donde interviene con mayor

³⁶ Prólogo de la *Exposición del Cantar de los Cantares*, en *Obras del Maestro Fray Luis de León*, Madrid, B.A.E., 1872, vol. XXXVII, p. 249.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Job*, XLI, 25, fol. 501v.^o

intensidad la versión de Pagnino, cuyas palabras literales se anotan con frecuencia al margen de los folios.

A estos resultados lleva el análisis de las variantes de la Exposición del Libro de Job.

He querido poner de manifiesto cómo en este caso las herramientas de la ecdótica pueden ponerse al servicio de la estilística más que convertirse en un fin en sí mismas. Determinar la naturaleza del códice y establecer un método de estudio textual adecuado son las fases preliminares. El dotarse de las armas de la retórica y el apoyar el estudio en la propia teoría poética de Fray Luis, expresada básicamente en *De los nombres de Cristo*, permite superar el escollo de la subjetividad de los resultados. Se trataba en definitiva de sorprender a Fray Luis de León en su taller de escritura y apresar los principios estilísticos que daban lugar a las correcciones.

La prosa de Fray Luis de León, tal y como se nos muestra a través del análisis de las variantes se urde en una rica trama de modelos expresivos, que van desde la literatura paremiológica a la predicación, pasando por la argumentación escolástica o el análisis filológico. Cada uno de estos modelos impone sus condiciones expresivas concretas, de forma que no se puede reducir la prosa de Fray Luis a “dulces armonías” o “períodos rotundos”, grave error de simplificación del que se resienten no pocos juicios acerca del estilo del agustino.

La prosa de Fray Luis se enriquece con todos estos modelos expresivos, pero no será sólo por un deseo de “levantar la lengua de su decaimiento ordinario”⁴⁰, sino por algo mucho más importante y más enraizado en el concepto de retórica: persuadir. Es la elocuencia eficaz de que habla Víctor García de la Concha a propósito de Santa Teresa⁴¹.

La retórica, planteada en términos de eficacia expresiva, como método en el que se entreteje la doctrina, cuaja en una expresión literaria concreta que a través del manuscrito de la Exposición del Libro de Job vemos hacerse casi paso a paso.

El estilo de Fray Luis de León, basado en la perfecta integración de ritmos y estructuras, es el punto de llegada de un proceso de esfuerzo continuado que nada tiene que ver con la espontaneidad o con la facilidad. “Nada más torturado y trabajoso, nada menos espontáneo en nuestra literatura que el estilo de Fray Luis de León, tan límpido y tan sereno”, escribía en 1914 Federico de Onís⁴². La imagen de la armonía de Fray Luis es sin duda acertada, pero, como señala Ciriaco Morón Arroyo, “no fue un regalo, sino una conquista”⁴³, la conquista de la elocuencia eficaz, la *eloquentia cristiana*, que en Fray Luis se hace arte literario.

JAVIER SANJOSÉ LERA
Universidad de Salamanca

⁴⁰ *Nombres*. Libro III, dedicatoria, ed. cit., p. 497.

⁴¹ Víctor García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 156.

⁴² Prólogo a la edición de *De los nombres de Cristo*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1966, p. XIII.

⁴³ Ciriaco Morón Arroyo, “Fray Luis de León: sistema y drama”, *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, pp. 311-35; p. 312.

FRAY LUIS Y LAS TRADUCCIONES DE LOS CLÁSICOS: LA ELEGÍA II,iii DE TIBULO

La traducción de obras clásicas griegas al latín, y de obras griegas y latinas a las lenguas romances era una actividad central del programa de formación literaria y crítica de la educación humanista. En este ejercicio se aprendía el repertorio básico de los recursos expresivos de la literatura grecolatina y se aprendía a buscar equivalencias en la lengua a la que se vertía un texto original. Al mismo tiempo, el lector-traductor que internalizaba fórmulas y figuras tópicas, géneros o discursos característicos de aquella literatura, redescubría con ellas su propia realidad circundante. J. F. Alcina ha replanteado, por ello, acertadamente, la importancia que tenía esta actividad escolar o para-escolar en la formación de los códigos poéticos renacentistas¹. Por su parte, Alberto Blecua ya había señalado, en su significativo estudio sobre el entorno poético de Fray Luis, que el ejercicio de la traducción constituía una práctica fundamental para la recuperación de la cultura clásica y que nuestros humanistas se convirtieron así en intermediarios entre la tradición grecolatina y las nuevas literaturas en lenguas romances².

¹ Véase su excelente introducción a la *Poesía*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 18 y ss.; cito los poemas de Fray Luis por esta edición, las traducciones, por la reciente edición de J. M. Blecua, *Poesía completa*, Madrid: Gredos, 1990, y las comparo con la edición del P. Félix García, OSA, *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, Madrid: BAC, 1951. Para la bibliografía crítica sobre Fray Luis, véanse la edición de Alcina citada y el fundamental estudio de Colin P. Thompson, *The Strife of Tongues. Fray Luis de León and the Golden Age of Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

² "El entorno poético de Fray Luis de León", en *Academia Literaria Renacentista, I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1981, pp. 77-99; véase, asimismo, en este mismo tomo, el estudio de Francisco Rico, "Tradición y contexto en la poesía de Fray Luis", pp. 245-248, y su definición de nuestro autor como "poeta neolatino en romance", que, en conjunción con las observaciones de A. Blecua —"Fray Luis quiso ser, y lo fue, el primer poeta humanista español en lengua vulgar" (p. 99)—, parece guiar el renovado interés por recuperar los contextos neolatinos de la obra luisiana: Cfr. la introducción de Alcina ya citada, pp. 22 y ss., y su trabajo anterior: "Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance", en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. por A. Redondo, Paris: Vrin, 1979, pp. 133-149; para las traducciones de los clásicos, complétese con el artículo de Theodore S. Beardsley, "La traduction des auteurs classiques en Espagne de 1488 à 1586, dans le domaine des belles-lettres", en este mismo volumen, pp. 51-64.

Fray Luis, el Brocense y sus amigos de Salamanca, se abocaron, pues, a esta actividad de la *interpretatio* en el esfuerzo por comprender la literatura clásica. Sin embargo, generaron, paradójicamente, lecturas *comprometidas* de los clásicos, en tanto estas lecturas los definían en su propia historicidad. En otras palabras, en estas versiones de los *autores profanos*, el lector actual puede descubrir el proceso de reconstrucción de géneros y formas, temas y motivos de la literatura grecolatina, que nuestros humanistas emprendieron a partir de sus presupuestos ideológicos, creando una cultura humanística diferente, en muchas dimensiones, de las culturas clásicas. Rico, Blecua y Alcina, entre otros, han llamado suficientemente la atención sobre este fenómeno, y han dado impulso a la idea de que nuestra literatura en romance de la época aurea debe estudiarse no sólo en relación con modelos tradicionales, sino también en diálogo con la literatura neolatina o humanista en lengua vulgar. Los discursos poéticos humanísticos constituyen un punto de referencia imprescindible para nuestra recuperación filológica de la obra de Fray Luis, ya que discursos poéticos clásicos, discursos poéticos neolatinos y discursos poéticos vernáculos se entretrejen en grados diversos de complejidad en su obra.

Las traducciones de textos clásicos de Fray Luis se inscriben en el ámbito de sus afinidades temáticas y estilísticas, y pueden verse, por ello, en correlación con sus poesías originales. Cristóbal Cuevas ya ha señalado que, en ellas, Fray Luis hacía accesibles a sus contemporáneos obras en cuya versión e imitación se habían forjado las voces que enunciaban sus propios poemas³. Se destacan en estas traducciones dos conjuntos definidos: las *Églogas* y las dos primeras *Geórgicas*, de Virgilio y las *Odas*, de Horacio, a las que se añade el *epodo* II, *Beatus ille*. Tanto en el ámbito de la poesía pastoril como el de la poesía moral son consustanciales con la obra luisiana, en la que se reelaboran progresivamente motivos y fórmulas estilísticas provenientes de modelos prestigiados. Fray Luis tradujo, además, otros textos sueltos, entre ellos, la *Olímpica* primera, de Píndaro, un fragmento de la tragedia *Andrómaca*, de Eurípides, y la elegía II,iii, de Tibulo. A primera vista, esta elegía de Tibulo no pertenece al mismo ámbito temático que la poesía bucólica de Virgilio, ni al de las odas de Horacio. ¿Por qué se interesó Fray Luis por este texto? No contamos con otras traducciones españolas de Tibulo en los siglos áureos; según advierte Menéndez Pelayo, en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, ésta es la única traducción efectuada antes del siglo XIX⁴.

Fray Luis fue, sin duda, lector de la poesía de Tibulo. Edward Sarmiento propuso, ya hace algunos años, varios pasajes de su elegía I,i como fuentes de algunos

³ Véase *Fray Luis de León y la escuela salmantina*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Taurus, 1982, pp. 35-36 de su "Estudio preliminar", en el que se analiza en profundidad la producción de Fray Luis y de sus amigos humanistas de Salamanca y su edición, *De los Nombres de Cristo*, Madrid: Cátedra, 1977.

⁴ M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, 1952, tomo VIII, pp. 117 y ss.

versos de su “Canción de la vida solitaria” —vv. 22-30, 41-45 y 61—⁵. Alcina señaló un paralelo entre el v.7 de la oda V, “De la avaricia”, y Tibulo II,ii,15, mientras proponía para la oda IX, “A Cherinto”, la filiación con un conjunto de poemas pertenecientes al *Corpus Tibullianum*, impreso tradicionalmente con las elegías de este poeta⁶. Fray Luis conocía, indiscutiblemente, la tradición de la poesía amatoria romana, pero parece también evidente que no se interesó por recrearla directamente⁷. La traducción que efectuó de la oda I,33 de Horacio, con todo, atestigua su familiaridad con la figura y los códigos de la elegía erótica. En ella, Horacio le aconseja a su amigo Albius, identificado por los escoliastas con Albius Tibullus —“Albi, ne doleas plus nimio memor”—, que no se aflija por los desdenes de Glycera, ya que no existe la correspondencia en esta conceptualización del amor. En la traducción de los vv. 10-13 de la oda, que comienza así: “¡Ay!, no te duelas tanto, / Tibulo...”, leemos⁸:

A Venus assí place
de aprisionar diversos coraçones
en duro laco, que haze
compuesto de disformes condiciones,
y de nuestro error ciego
saca su passatiempo y crudo juego. vv. 13-18

En la oda de Horacio, Fray Luis reconocería la figura del amante desdichado que Tibulo construyera para sí en sus elegías y que Fray Luis probablemente había leído en alguna de las ediciones aldinas que circulaban en el siglo XVI.

La poesía de Tibulo se difundió en el Renacimiento en ediciones conjuntas de tres poetas elegíacos: Catulo, Tibulo y Propertio, o fragmentariamente, en textos recogidos en antologías de la época. La mejor edición de Tibulo del siglo XVI es la segunda impresa por Aldus, de 1515; la primera aldina data de 1502. En 1577, J. J. Escalfigero publicó su edición, reimpressa en 1582, de estos tres autores, con el propósito de corregir el texto establecido por los humanistas italianos del siglo XV y rectificar lo que consideraba interpolaciones discutibles y corregir *lectiones* con-

⁵ Véase su artículo “Luis de León’s *Qué descansada vida* and the First *Carmen* of Tibullus”, *BHS*, XLVII (1970), pp. 19-23. La elegía I,1 desarrolla varios motivos de elogio de la vida campestre, que se relacionan con temas pastoriles, conectados a su vez con el *topos* de la Edad de Oro.

⁶ Cfr., en su edición citada, las pp. 91 y 113, respectivamente.

⁷ Indirectamente, muchas imágenes desarrolladas en su traducción del *Cantar de los cantares* se relacionan con la tradición de la poesía erótica, cfr., además de los análisis de Thompson, en su libro citado, las observaciones de Víctor García de la Concha en su artículo publicado en *I. Fray Luis de León*, ob. cit., “Fray Luis de León: exposición del *Cantar de los Cantares*”, pp. 171-192.

⁸ En la edición citada de J. M. Blecua, pp. 388-389.

jeturales⁹. La versión de Fray Luis no parece partir del texto establecido por Escalígero; por otra parte, éste apareció en fecha que podría parecer tardía, si aceptamos los criterios de datación comúnmente aceptados, según los cuales las traducciones de autores clásicos precedieron a la composición, entre 1568 y 1580, de la poesía original¹⁰.

Fray Luis debía haber leído, además, textos fragmentarios de Tibulo en las colecciones antológicas del siglo XVI ya mencionados. La famosa antología de *loci communes*, de Octavio Mirandula, *Illustrium poetarum flores*, por ejemplo, de 1550, incluye varios pasajes de las elegías I,iii y II,iii¹¹. En la sección dedicada al tema de *aetatibus* se cita el fragmento correspondiente a los versos 35-40 de esta elegía II, iii, que desarrollan el motivo de la edad de hierro en tres dísticos elegíacos, que, por estar dispuestos después de una *lacuna* en el texto de Tibulo, desaparecieron en el trabajo, no pocas veces temerario, de recomposición textual de Escalígero. Estos versos tampoco figuran, por cierto, en la traducción o versión realizada por Fray Luis.

En efecto, creo que no se ha insistido suficientemente en que la versión de Fray Luis constituye una traducción parcial de la elegía latina. El padre García sólo afirma, en términos generales, que “es una de las más felices traducciones de Fray Luis, aunque resulte a trechos paráfrasis, más que versión”¹². Fray Luis tradujo, en once o doce tercetos, según el texto que se edite, y un cuarteto final, los versos 1 a 22; 27 a 30 y 33 a 34 de Tibulo, es decir, la sección inicial de poema, que consta de ochenta versos en las ediciones modernas; de ochenta y cinco, en la edición al-

⁹ He consultado el texto de la segunda edición aldina en CATULLUS / TIBULLUS / PROPERTIUS. Venetiis in aedibus Aldi, et Andreae Soceri mense mortio MDXV; lo he comparado con la edición de Basilea de 1569, que lo reproduce: CATVL- / LI. TIBVLLI, PRO- / PERTI, et CORNELII / GALLI Opera.../ Basilea, 1569; ambos ejemplares se encuentran en la New York Public Library. He consultado la edición de Escalígero en la biblioteca de Dartmouth College: CATVLLI, / TIBULLI, / PROPERTI / NOVA EDITIO. / IOSEPHUS SCALIGER / IVL. CAESARIS F. / recensuit. / Eiusdem in eosdem Castigationum Liber. / AD / CL. PVTEANUM CONSILIARIUM REGIUM / in SUPREMA CURIA PARIISIENSI. / LUTETIAE, / Apud Mamertum Patissonium, in / Officina Rob. Stephani, / MDLXXVII. En la Biblioteca Nacional de Madrid hay ejemplares de las ediciones aldinas de 1502 y de 1515, de 1520, de 1562 y de 1566; para la filiación de las aldinas y cuestiones de ediciones preparadas sobre estos textos, cfr. A. A. Renouard, *Annali delle edizioni aldine*, Bologne, Editoriale Fiammenghi, 1953, pp. 39 y 367.

¹⁰ Cfr. Alcina, e. cit., p.50 y Cuevas, ed. cit., p. 36.

¹¹ He consultado este texto en la biblioteca de Dartmouth College: ILLUSTRIMUM / POETARUM / FLORES, / Per Octavianum Mirandulam collecti, et in lo- / cos communes digesti./ Lugduni, / Apud Iohannem Tomaesium / Typog. Regium. / 1570.

¹² Cfr. ed. cit., p. 1621; Blecua tampoco lo especifica: cfr. ed. cit., pp. 436-437. Ya lo había indicado, en cambio, Menéndez Pelayo en su *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, 1952, tomo II, pp. 311-12, en un apéndice a las traducciones del latín. Véase ahora el trabajo de Elías L. Rivers, “La elegía de Fray Luis de León y sus antecedentes genéricos”, que aparecerá en las *Actas del Congreso Internacional Fray Luis de León. IV Centenario*, celebrado en Salamanca, en noviembre de 1991.

dina de 1515, y de cuarenta y ocho, en la edición de Escalígero de 1577. Si bien el análisis, verso por verso, de la versión de Fray Luis indica, como veremos, una traducción muy cercana a la de la mayoría de los versos escogidos del texto base, no cabe duda, sin embargo, de que este fragmento aislado no representa fielmente el sentido total del poema. Por el contrario, Fray Luis parece haber tratado la elegía como trataban los poetas latinos una fuente de imitación, ya que, para citar una vez más a Alcina, “el sentido global del poema se ha modificado” (p. 26).

El examen de este juego de traducción literal y divergencias puede sernos útil para considerar, una vez más, la noción de *fidelidad* renacentista, a la que Fray Luis se adhiriera programáticamente en los comentarios a sus propias traducciones, desarrollados en la dedicatoria tantas veces citada:

lo que es traducido, el que quisiere ser juez, pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya, sin añadir ni quitar sentencia y con guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire, y hacer que hablen en castellano y no como extranjerías y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales. (p. 65)

Puede parecer ocioso, en este momento, retornar a las traducciones de Fray Luis, cuando contamos ya con valiosos estudios sobre sus versiones de autores clásicos y sobre las traducciones bíblicas, que han sido examinadas desde diversas perspectivas¹³. Por un lado, se han intentado trazar los límites que separan las traducciones, propiamente dichas, de las imitaciones; literales, las primeras; libres, las segundas, como ya lo indicara Rivers, y ahora Alcina, quien puntualiza las modificaciones del sentido total de un texto que puede efectuar una imitación. Por el otro, Zorita ha evaluado las traducciones de Horacio, de Fray Luis, remitiendo a los criterios sobre el arte de traducir, que Fray Luis desarrolló en las dedicatorias a su poesía y a la *Exposición del Cantar de los Cantares*. Zorita advierte que de estos prólogos se deducen dos tipos de procedimientos distintos, según Fray Luis vierta un texto clásico o un texto bíblico. Margherita Morreale, por su parte, com-

¹³ Véanse, entre otros trabajos, los de Elías R. Rivers, “Fray Luis de León: traducción e imitación”, *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 107-115; de C. Ángel Zorita, “Fray Luis, traductor de Horacio”, y, en este mismo número, el estudio de Carmen Gallardo, “La selección de odas horacianas en Fray Luis”; de M. Morreale, “Fray Luis de León y Juan del Encina ante la 10ª égloga de Virgilio”, publicado, como el de Zorita, en el volumen *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, edición de C. Morón Arroyo y M. Revuelta Sañudo, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, pp. 281-310 y 231-280, respectivamente; Eugenio de Bustos, “Algunas observaciones semiológicas y semánticas en torno a Fray Luis de León”, en *I. Fray Luis de León*, ya citado, pp. 101-145, y los comentarios de C. Thompson en su *Strife of Tongues*, ob. cit. y C. Cuevas, en su ed. cit., al que podrá añadirse, pronto, mi “Las traducciones del griego de Fray Luis de León en su contexto humanista”, de próxima publicación en las *Actas del Congreso Internacional Fray Luis de León. IV Centenario*, celebrado en Salamanca en noviembre de 1991.

para dos traducciones de la *Égloga* X, de Virgilio, la de Fray Luis y la de Juan de la Encina, para hacer destacar el concepto de traducción del primero, según el cual se admiten repeticiones funcionales o no funcionales, adiciones y omisiones, interpretaciones, glosas y a veces hasta un desvío hacia un estilo propio y marcado. Esta tendencia a expandir algunas imágenes del texto base y a omitir otras también caracteriza al *Libro de Job*, según señala Colin Thompson en su fundamental estudio sobre los contextos teológicos, filosóficos y literarios de su obra. Eugenio de Bustos, finalmente, recuerda que Fray Luis quiere ser fiel a “la condición y propiedad de las lenguas que entran en juego” y quiere ajustar la forma de decir a los contenidos líricos. Tovar y también Cuevas observan que el traductor intentó salvar la distancia que separaba el nuevo texto del texto base, compuesto en diferentes contextos socioculturales.

Sin embargo, no está de más insistir en que el examen de la traducción de Tibulo pone de manifiesto algunos aspectos específicos de la recepción de la literatura clásica, que sugieren la necesidad de una revisión del concepto de *fidus interpres*, al menos, en cuanto a fórmula que explica universalmente la actividad de la traducción renacentista¹⁴. Es bien sabido que la labor de recuperación de los *antiqui auctores* se articulaba en traducciones, imitaciones latinas e imitaciones en romance de textos que se hicieron canónicos en el siglo XVI. La actividad de la traducción, por su parte, permitía el tratamiento diverso del texto base, según su traductor se mantuviera más o menos fiel a éste. James Hutton, por ejemplo, recuerda que los humanistas clasificaban sus versiones de los epigramas de la *Antología griega* según constituyeran *translationes* o *interpretationes*, *variae interpretationes*, *responsae*, *imitationes* o *allusiones*¹⁵. Mientras que una *translatio* suponía la versión fiel de un original según los cánones de fidelidad que exigían estas teorías de la traducción, otros tipos de versión permitían ciertas transformaciones del texto base, que en una verdadera *imitatio* llegaban a modificar el sentido general de su fuente. La comparación del texto de Tibulo con la versión de Fray Luis es, en este sentido, muy significativa, y en ella me centraré a partir de este punto.

La elegía II,iii, relacionada con la II,iv y la II,vi, pertenece a un miniciclo dedicado a una cortesana, a la que Tibulo designa con el nombre ficcional de Nemesi. Interpretadas generalmente en clave biográfica, estas elegías describirían una in-

¹⁴ Véase el artículo de Glyn P. Norton, “*Fidus interpres*”: a philological contribution to the philosophy of translation in Renaissance France”, en G. Castor y T. Cave, *Neolatin and the Vernacular in Renaissance France*, Oxford, 1984, pp. 227-251, ya citado por Alcina en su evaluación de las traducciones luisianas (cfr. pp. 22 de su ed. cit.) y su libro *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents*, Geneve, Librairie Droz, 1984.

¹⁵ Cfr. James Hutton, *The Greek Anthology in France and the Latin Authors of the Netherlands to the year 1800*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1946, p. 29.

tensa pasión de Tibulo que no había hallado correspondencia¹⁶. Nuestra elegía desarrolla la queja del poeta, dirigida a su amigo Cornutus —Cherintus en *lectiones* de manuscritos *deteriores* del siglo XV¹⁷—. Nemesis se ha dejado conquistar por un amante rico, un “nuevo rico”, que la lleva a su casa de campo; con ella se han marchado Venus y Cupido. El poeta querría hacerse labrador, por amor, como Apolo, que tras abandonar sus templos y ocupaciones tradicionales, sirvió a Admeto, como pastor. En los tiempos míticos los dioses no vacilaban en servir al amor desinteresadamente. En la edad de hierro del presente del poeta, las mujeres están dominadas por la codicia. Por ello, el poeta invita a un amante pobre a su casa, para enseñarle a “servir a Venus”, es decir, para enseñarle a amar como se amaba en un pasado remoto; el verdadero amor no se compra con lujos, sino que se conforma, alegremente, con una vida modesta. La elegía se construye así en juegos de oposición entre las descripciones de un presente corrupto y un pasado feliz: edad de hierro y edad de oro, cuando “a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto”, como diría Don Quijote siglos más tarde (I,11); comer bellotas y beber sólo agua eran signos de un vivir en armoniosa simpatía con la naturaleza. Los versos finales duplican la queja inicial: ya que la amada ha partido, privándolo de su vista, el poeta sólo puede rogar que lo conduzcan al campo, donde labrará la tierra si su amor se lo exige; el poeta elegíaco no renuncia a los lazos ni a los golpes del amor: “Ducite ad imperium dominae sulcabitur agros, / Non ego me uinclis, uerberibusque nego.” (vv. 84-85, en el texto de la alдина, que es el que sigo en este examen de la traducción luisiana).

La versión de Fray Luis recupera varios elementos temáticos de esta elegía: el deseo, condenado a la frustración, de ir al campo en pos de la amada —“si permitido / me fuera ir do estás” (vv. 7-8)—; su voluntad de hacerse labrador y soportar los trabajos rudos del campo— “si me abrasara el sol, ningún tormento / sintiera ni si la esteva / las manos me llagara en partes ciento; y la nostalgia de una edad de oro en la que el amor no estaba sujeto al interés¹⁸. Fray Luis traduce, asimismo, dos motivos mitológicos centrales de la elegía, que funcionan como ilustración o *exemplum* del poder del amor. El motivo de Venus y Cupido que acompañan a la ama-

¹⁶ Para los problemas textuales del *corpus*, de Tibulo, véanse las ediciones de Max Ponchont, *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, Paris: Les Belles Lettres, 1950, y de Kirby F. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus. The Corpus Tibullianum*, New York-Cincinnati-Chicago, 1913, y A. Cartault, *A propos du Corpus Tibullianum. Un siècle de philologie latine classique*, Paris: Félix Alcan, éditeur, 1906. Cartault, Ponchont y Smith aclaran, además, la filiación de las fuentes alejandrinas recreadas por Tibulo. Sobre la elegía romana puede consultarse, además, el estudio clásico de Georg Luck, *The Latin Love Elegy*, London: Methuen, 1959.

¹⁷ Cfr. la edición de Ponchont cit., p. 95.

¹⁸ La *esteva* es “la pieza corva del arado, sobre la cual el que ara lleva la mano izquierda... manceira” (*Aut.*): Fray Luis traduce aquí *curuum aratrum*.

da, según el cual Cupido se hace labrador, procede de la tradición alejandrina¹⁹. Proviene de la misma tradición esta versión del relato mitológico de Apolo y Admeto, desarrollado por Calímaco, por ejemplo, en su himno 2,49, y mencionado por Ovidio, en sus *Heroidas* y en las *Metamorfosis*, II,680. En versiones más antiguas, Zeus castiga a Apolo por haber matado a los Cíclopes, condenándolo a servir a Admeto por un año como pastor de sus ganados, según transmiten manuales mitográficos como la *Philosophia secreta*, de Pérez de Moya²⁰.

La traducción de Fray Luis vierte los dísticos elegíacos en tercetos, según era habitual en la literatura renacentista. Luigi Alamanni, por ejemplo, compone sus elegías en imitación de las de Tibulo y Propertio en *terza rima*, y desde Garcilaso, por lo menos, esta es la métrica utilizada en nuestros textos áureos²¹. Su traducción es fiel, en el contexto de las teorías de la época, que exigían que no se tradujera palabra por palabra, sino el sentido de los versos: “Non reddes verbum verbo, sed sensum a sensu exprimes”²². Sin embargo, la versión de Fray Luis se aparta del texto de Tibulo en tanto selecciona sólo una sección del conjunto, y en tanto elimina varios versos dentro de esta sección que modifican nuevamente el sentido total del poema. En efecto, si examinamos las pequeñas modificaciones introducidas y las omisiones, comprendemos que Fray Luis leyó la elegía no como poema amoroso o erótico, sino en clave moral, a partir de unas pautas que no son difíciles de descubrir.

El verso 1 anticipa ya esta lectura. El poeta elegíaco enuncia su lamento amoroso en un momento posterior a la partida de Nemesis: “Rura tenent Cornute meam, villaeque puellam”. Fray Luis escoge el presente de la partida: “Al campo va mi amor y va a la aldea”. La selección misma de *aldea*, por otra parte, para *villae*, sitúa al lector luisiano en una tradición reconocible e instituye lo que será el tema central de sus tercetos, resumidos en los cuatro versos finales. En los versos 2 y 3 Fray Luis sustituye el calificativo *ferreus* por una imprecación: *maldito sea*, que recuerda, en cambio, los vv. 65 a 66 de Tibulo: “At tibi dura seges, Nemesin quae ducis ab urbe / persolvat nulla semina terra fide”. Y en los vv. 3 y 4, Fray Luis introduce una imagen que no figura en el texto latino: “La mesma Venus *dexa el alto polo* y a los campos se va”; reemplaza así el sintagma *latos... in agros*, del texto de la aldina de 1515 (“Ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros”), es decir, Venus se va “a los vastos campos”.

¹⁹ Cfr. Mosco, 8, texto traducido en el Renacimiento por Poliziano, y recreado en la elegía II,1,67, del mismo Tibulo, según lo indica Smith, ed. cit., p. 415.

²⁰ Cfr. *Philosophia secreta*, I, p. 202: “dice la fábula que guardó sus ganados y fue su pastor, pero Iupiter, porque Apolo hubiese muerto los Cíclopes le privó de su deidad, y por esto, necesitado Apolo, le fue forzado hacerse pastor de Admeto, rey de Tesalia y apacentar sus ganados”.

²¹ Véase *Versi e prose de Luigi Alamanni*, edizione ordinata e raffrontata sui codici. Per cura di Pietro Raffaelli, Firenze, 1850, vols. 1 y 2.

²² Véase el artículo de Norton, ya citado, para un comentario sobre las interpretaciones que generó el pasaje del *Ars poetica*, de Horacio, vv. 133-134.

Los versos 7 y 8 parecen nuevamente remitir a los versos finales de Tibulo, que describen la frustración del amante. Encerrada como está su amada en la *villa* de este nuevo rico, que puede satisfacer su codicia con el botín de sus empresas mercantiles (*cf. praeda* del v. 54), rara vez puede verla el poeta. En Fray Luis leemos la oración parentética: (si permitido / me fuera ir do estás); en Tibulo, los vv. 77-78 ofrecen: “Nunc si clausa mea est, si copia rara uidendi?, heu! miserum”.

En el verso 12 de Fray Luis, en cambio, se traduce la proposición temporal *cum aspicerem dominam*, con una imagen que proviene del discurso petrarquista de contexto neoplatónico. “De tus hermosos ojos sustentado” recuerda imágenes del *Canzoniere* en las que los ojos de la amada son fuentes de alimento espiritual para el amante: “Di qual sol nacque l’alma luce altiva, / Di que’belli occhi” (*Canzoniere*, CCXX, v. 12). La luz que alimenta al amante, *l’alma luce*, es el *nobil cibo*, el noble sustento del soneto CXCI, motivo que la literatura emblemática recogió repetidas veces, como se observa en una empresa de Ruscelli, cuyo lema reza: “Nel su bel lume mi trasformo e vivo”²³.

Los versos 23-24 de Fray Luis amplifican por *copia*, es decir, “incremento”, el verso 14 de Tibulo: “quicquid erat medicae uicerat artis amor”. En cambio, nuestro traductor vierte “fielmente” los versos que describen las actividades campestres de Apolo: el procedimiento que se empleaba para hacer quesos, la leche mezclada con el cuajo, que se derramaba en moldes o cestillas de mimbre. Creo que en este caso particular, el texto que imprimió Merino, siguiendo la tradición de la familia de manuscritos Jovellanos, y que reprodujo el padre García, está más cercano al de Tibulo que el texto de Quevedo, prestigiado siempre por Bleca, en su magnífica edición de Fray Luis, recientemente publicada. Tal vez no se trate, entonces, de una condensación característica de una segunda versión, sino más bien del olvido de un terceto, con lo cual queda incompleto el sentido de esta sección de la elegía²⁴.

Fray Luis no ha traducido, en cambio, dos dísticos que caracterizaban a Apolo como dios de la música y como dios de los oráculos: los vv. 23-26. Cuántas veces, afirma Tibulo, los animales interrumpían con sus mugidos las doctas canciones de Apolo; cuántas veces los jefes venían a consultar sus oráculos y la muchedumbre se marchaba decepcionada de sus templos, por falta de consejo. Podría interpretarse esta omisión como parte del procedimiento de adaptación de una fuente pagana a nue-

²³ Cito el *Canzoniere* por la edición de G. Contini, con notas de D. Ponchirolí, Torino: Einaudi, 1974; y Ruscelli, por la edición consultada, LE IMPRESE / ILLUSTRATE / CON ESPOSITIONI ET DISCORSI: / DEL S. or IERONIMO RUSCELLI. / AL SERENISSIMO ET SEMPRE / FELICISSIMO RE CATOLICO / FILIPPO D’AUSTRIA. / con gratia et privilegio / in Venetia / l’anno MDLXVI.

²⁴ Cfr. J. M. Bleca, ed. cit., p. 437 y las páginas 22 y 23 de su “Introducción”; compárese con el texto impreso por el P. García, p. 1622, en el que se incluye el terceto omitido por Quevedo: “Llevó y tornó del pasto la vacada, / la leche por su mano fue exprimida, / y con el blanco cuajo fue mezclada. / Y con delgadas mimbres fue tejida / la forma para el queso, de su mano, / dejando libre al suero la salida.” (vv. 25-30). Los vv. 28-30 faltan en el texto de Quevedo.

vos contextos cristianos. Del mismo modo, comprime en un terceto dos dísticos elegíacos, los versos 27-30, traduciendo con los participios *rebuelto* y *desgreñado* la oración “horrere sacros capillos” y “crinesque solutos”, y remplazando el adjetivo *sacros* por una metáfora de filiación petrarquista, *el cabello que al oro despreciava*, con clara reminiscencia de los versos 273-275 de la *Égloga* I de Garcilaso²⁵:

Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
como a menor tesoro.

Su versión elimina, así, la imagen mitológica recreada por Tibulo, que se apoya en detalles del mito de Apolo que sólo podría descodificar algún lector erudito en la época. En efecto, la alusión poética a la pena de Latona, siempre orgullosa de la belleza de sus hijos, Apolo, en este caso, es de filiación homérica poco frecuente y aparece en la *Odisea*, VI, 106²⁶. La traducción describe brevemente la figura de un Apolo descuidado en su aspecto físico, mientras Tibulo describía la reacción emotiva de la madre de Apolo ante los efectos del amor: *saepe horrere sacros doluit Latona capillos, / quos admirata est ipsa nouerca prius. / Quisquis inornatumque caput crinesque solutos / aspiceret, Phoebi quaereret ille comam.* (vv. 27-30): “a menudo Latona sufría al ver erizados sus sagrados cabellos que había admirado antes su suegra (Juno); quienquiera observara su cabeza sin adornos, sus cabellos en desorden, buscaría (en vano) la cabellera de Febo”. El verso 33 de Fray Luis, “que el duro Amor así se lo mandava”, comprime intensamente esta sección, en la que parece aprovechar parcialmente un pentámetro posterior, el v. 32: “Nempe Amor in parua te iubet esse casa”. *Mandava* traduciría el sentido de *iubet*, si éste fuera el caso, pero desaparece el sintagma *in parua casa*, “en una choza campestre”, del original.

Hemos llegado al final del texto de Fray Luis. El cuarteto que lo cierra traduce literalmente el último dístico escogido, pero el sintagma *felices olim* queda amplificado con *siglo dorado*, mientras desaparece el adjetivo *aeternos*, de nuevos contextos. La frase *aurea saecula* no aparece en esta elegía; pero Tibulo se refiere, sin duda, a la edad de oro en la nostálgica evocación de las comidas frugales, *glans aluit veteres, et passim semper amarunt* (v. 73), y de la situación idílica de los amantes, en aquellos tiempos místicos, como lo hace en I,iii, 35 y ss. y I,x. En verdad, conviene leer siempre estos poemas conjuntamente, es decir,

²⁵ Cito por la edición de Elias R. Rivers, *Obras completas*, Madrid: Castalia, 1981, p. 290.

²⁶ Latona se enorgullece aquí de la belleza de Artemis o Diana; cfr. la edición de Smith, ya citada, p. 419.

I,iii, I,x y II,iii, para entender su función en la constitución del *topos* de los *Saturnia regna* en el Renacimiento, cuya recreación es central en la traducción luisiana²⁷.

En efecto, los humanistas del siglo XVI incorporaron estas citas de los poetas elegíacos romanos a la formulación del *topos*, siguiendo y expandiendo así el modelo de las *Metamorfosis* de Ovidio. La antología citada de Octavio Mirandula, *Illustrium poetarum flores*, codificaba ya su utilización en textos que no recreaban las convenciones del discurso amatorio²⁸. Y no hace falta insistir en la importancia de estos florilegios para las prácticas de la *copia verborum* y de la *copia rerum* en el siglo XVI. Fray Luis se adhiere, pues, a tendencias interpretativas de su época, que rescataban ciertos elementos temáticos y estilísticos del discurso elegíaco para su recreación en otras formas y géneros literarios diferentes, como se observa, por ejemplo, en las églogas pastoriles del poeta italiano neolatino G. B. Arcucci, analizadas por W. Leonard Grant²⁹.

Ello no impide suponer que Fray Luis conociera también recreaciones neolatinas y romances de la poesía elegíaca, que mantenían las convenciones clásicas instituidas por Catulo, Tibulo, Propercio y Ovidio. W. Ludwig señaló la influencia de esta tradición en la poesía del poeta neolatino Petrus Lotichius Secundus (1528-1560), cuyos tres libros de *Elegiae*, escritas en imitación de Tibulo y Ovidio, circularon ampliamente en ámbitos humanistas³⁰. Otro autor neolatino italiano, Ercole Strozzi, compuso una conocida imitación de nuestra elegía II,iii de Tibulo, *Ad Petrum Bembum, de discessu amicae ab urbe*, en la que los motivos de la edad de oro se entretajan con motivos amorios característicos³¹. Por otra parte, no es necesario insistir en que la cuestión de la teoría de la elegía había sido extensamente tratada por Herrera en sus *Anotaciones* (H-271), en las que expone el origen de la forma, su estilo y métrica y la tradición de traducir los dísticos elegíacos en tercetos.

El Brocense aconsejaba, en su breve tratado sobre el *Arte poética*, de Horacio, *De autoribus interpretandis*, analizar lógicamente el texto a aplicar para poder de-

²⁷ Aclara estas relaciones James Hutton, en su estudio *Themes of Peace in Renaissance Poetry*, ed. por R. Guerlac, Cornell University Press, 1984; véase, en particular, el capítulo VI.

²⁸ Se citaba a Tibulo precisamente en el desarrollo de *topoi* como los que redeshcribían las edades del mundo: cfr. *supra*, nota 11.

²⁹ W. Leonard Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1965, pp. 153-154; véanse, además, sus capítulos VI y VII, "The Art-Pastoral of the Renaissance: I", pp. 116-163, y II, pp. 167-204.

³⁰ W. Ludwig, "Petrus Lotichius Secundus and the Roman Elegists: Prolegomena to a Study of Neo-Latin Elegy", en *Classical Influences on European Culture*, ed. de R. R. Bolgar, Cambridge, 1975, pp. 171-190.

³¹ Consulté la edición que se encuentra en la biblioteca de Darmouth College: *STROZZI POETA, PA- / TER ET FILIUS*. Impresa en Venecia por Aldus. La elegía pertenece al grupo de sus *Amorum liber primis*, p. 65.

terminar cómo había sido estructurado: temas y argumentos, fuentes utilizadas, disposición y estilo³².

Quare qui in componendo operam suam non spernit collocare: in retexendo aliorum scripta oportet quoque laborare. Haec ratio ab Aristotele dicitur Analysis, qua spectare iubet operis iam confecti speciem num ad regulas et legem omnia sint accomodata, suisque omnibus partibus absoluta. Analysis igitur officium est totum opus quod susceperit explicandum, a capite retexere.

El método analítico del amigo de Fray Luis respondía a la voluntad de recuperar, con la mayor fidelidad posible, las obras maestras de la cultura clásica. Como toda reconstrucción de los sentidos de un texto artístico, sin embargo, estas traducciones e imitaciones renacentistas, como las nuestras, revelan, fundamentalmente, *una interpretación* de esos textos, cuya clave reside en formas de pensamiento y expresión, en tendencias ideológicas de un momento histórico de la cultura que las produjo.

LÍA SCHWARTZ
Darmouth College

³² Véase *DE AVTORIBUS INTERPRETANDIS, SIVE De Exercitatione, Francisci Sanctii Brocensis in inclita Salmanticensi Academia Rhetorices professoris*, Antverpiae, Ex officina Christophori Plantini, MDLXXXI, pp. 3-4.

LA TRADICIÓN MÍSTICA OCCIDENTAL: DOS CORRIENTES DISTINTAS EN LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ Y DE FRAY LUIS DE LEÓN

Siempre me ha impresionado que a pesar de los fuertes vínculos culturales entre Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, y a pesar de las valiosas tentativas de Francisco García Lorca de establecer puntos de contacto entre ellos, hayan escrito una serie de poemas tan distintos¹. Cabe preguntar ¿por qué? ¿Existen razones concretas que nos puedan aclarar la falta de correspondencia poética entre ellos, ya que ambos son maestros de la lira y amantes apasionados de la Biblia, sobre todo del Cantar de los Cantares? Quiero presentarles una explicación parcial basada en la diferencia entre una tradición espiritual intelectual y otra afectiva, las dos arraigadas en la tradición del cristianismo occidental, pero de abolengo distinto.

Primero, necesitamos enumerar unos datos muy conocidos para enfocar el problema. La poesía original de Fray Luis, a diferencia de la prosa, parece poco influida por el epitalmio bíblico. Contamos con el breve comentario sobre el sentido literal del Cantar, con el nombre 'Esposo' en el segundo libro de los *Nombres de Cristo*, y con la serie de comentarios latinos (los *In Canticum Canticorum* de 1580, 1582, 1589). Tiene unos conocimientos lingüísticos y exegéticos del texto excepcionales para la época y se muestra sensible a la belleza extraña del original, a la cual reacciona con entusiasmo y con temor reverencial. Pero el 'dulce Esposo' del Cantar no aparece en sus poemas, si no es al final de 'Alma región lucente'. En cambio, se destaca más la influencia clásica y neoplatónica.

La poesía de San Juan, por otra parte, respira el aire perfumado del Cantar y la influencia clásica se limita a unas referencias bastante tópicas, como las que notó Dámaso Alonso —las 'ninfas' de Judea, el 'canto de serenitas', 'Filomena'—, un poco antes de la inesperada aparición de Aminadab². Estas combinaciones, tan ex-

¹ Francisco García Lorca, *De Fray Luis a San Juan: la senda escondida* (Madrid: Castalia, 1972).

² Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid: Aguilar, 1966).

traordinarias para nosotros, son testimonios de la ya antigua confluencia entre el mundo clásico y el bíblico cuya máxima expresión sería Fray Luis, pero son mucho menos llamativas. La lira de fray Luis, forma tan asociada con la tradición renacentista española, parece tener poco contacto con la Biblia, mientras la de San Juan canta casi siempre con voz bíblica.

Recordemos en seguida que Fray Luis no es un místico, por lo menos no en el sentido en que San Juan lo es. Esto ha suscitado toda una controversia, en la que en este momento no podemos entrar³. El consenso erudito nos asegura que Fray Luis es un místico fracasado, como lo demuestran las últimas palabras tan conmovedoras de 'Alma región luciente', donde, después de haber imaginado 'el inmortal dulzor' de la música que toca el 'buen pastor', lamenta 'siquiera / pequeña parte alguna decendiese / en mi sentido' —palabras que expresan por medio de tres modificaciones (siquiera, pequeña, alguna) la distancia que siente existir entre él y Cristo. Sin embargo, cabe añadir que pasó por una experiencia espiritual muy intensa durante su larga prisión, como resulta claro del comentario sobre el salmo veintiséis, y que hizo más profunda su vida interior al fin de sus días, profundización en parte debida a su contacto con las 'hijas' de Santa Teresa, es decir, con sus libros como con las descalzas. El comentario latino del Cantar se destaca por una exégesis mística del texto que revela unos conocimientos muy extensos de la tradición mística occidental⁴, mientras que en 'Esposo' nos representa los deleites de la unión con Dios e incluye una de las versiones más hermosas del símil tradicional, del 'madero bien seco, cuando se le avecina el fuego', es decir, de la transformación del madero en el fuego, 'Amada en el Amado transformada', como diría San Juan en la 'Noche oscura'.

El anhelo, pero no la fruición. Pero si no es un místico, Fray Luis es un gran maestro de la vida espiritual, que no admite categorías como si formara un sistema de ligas de fútbol. El cristocentrismo paulino de Fray Luis, por ejemplo, marcado por matices neoplatónicos y clásicos, y (como ha demostrado recientemente Joaquín Maristany)⁵ por contactos con los padres griegos, habla con una voz enteramente suya, muy distinta de otras muchas de la época postridentina en España, y se expresa, sobre todo en los *Nombres*, en un estilo de una belleza incomparable⁶. Abarca no solamente la vida interior del hombre sino también el cosmos en su totalidad: una espiritualidad distinta, no inferior, a la de San Juan.

³ Véase, por ejemplo, Crisógono de Jesús, 'El misticismo de fray Luis de León', *Revista de espiritualidad*, 1 (1942), 30-52; E. Allison Peers, 'Mysticism in the poetry of Fray Luis de León', *Bulletin of Spanish Studies*, 19-20 (1942-3), 25-40.

⁴ C. P. Thompson, *The Strife of Tongues. Fray Luis de León and the Golden Age of Spain* (Cambridge, 1988), pp. 105-113.

⁵ J. Maristany, 'Un curso inédito de 1569 de fray Luis de León sobre la Eucaristía', en *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y obra* (Santander, 1989).

⁶ Véase Segundo Folgado, *Cristocentrismo teológico en Fr. Luis de León* (El Escorial: Biblioteca 'La Ciudad de Dios', 1968).

Y por aquí se dirige mi búsqueda. Fray Luis mira hacia afuera y hacia arriba, en un movimiento de ascenso exterior; San Juan hacia dentro y hacia abajo, en un descenso interior. Tales generalizaciones corren el riesgo de contradecirse fácilmente. No quiero proponer una distinción total de esta índole entre los dos. Me refiero únicamente a la dirección general de la trayectoria espiritual de cada uno, trazada por ejemplo en la oda 10 de Fray Luis, 'A Felipe Ruiz', '¿Quando será que pueda / libre desta prisión volar al cielo?'; y en San Juan, por la búsqueda inicial del 'Cántico', sobre todo en el comentario a la primera estrofa, y por aquellos versos de 'Tras de un amoroso lance', que expresan la paradoja fundamental:

Cuánto más alto llegava
de este lance tan subido
tanto más baxo y rendido
y abatido me hallava
dixe: No abrá quien alcance.
Abatíme tanto tanto
que fuy tan alto tan alto
que le di a la caça alcance (p. 271)⁷.

No quiero insistir más en este tema en relación a San Juan. Para él, la búsqueda del Amado empieza cuando el alma se da cuenta de que él 'está escondido en el íntimo ser del alma' (CB 1.6), y cuanto más sube, tanto más entra en las regiones desconocidas de las tinieblas. Las cumbres interiores se exploran en la oscuridad, y la noche se hace cada vez más oscura al acercarse el alma a la presencia de Dios (o más bien al acercarse Dios a ella).

En su libro *Western Mysticism*, Dom Cuthbert Butler hace una distinción que quiero desarrollar como solución parcial a esta diferencia tan marcada entre los dos poetas⁸. Distingue entre un miticismo intelectual que dominó en Occidente durante el primer milenio, y otro afectivo, que se remonta a la época inmediatamente posterior a San Bernardo. El primero caracteriza como un misticismo de saber y de luz, que tiene como fin el conocimiento de Dios; el segundo como un misticismo que abunda en visiones y revelaciones, que tiene como fin el amor experimental de Dios. Este segundo tipo de misticismo tiene tendencia a preferir la vía negativa, expresada por no saber, ignorancia y a través de imágenes de niebla, oscuridad, noche. Como texto representativo del misticismo de los primeros siglos cristianos, cita la visión famosa

⁷ Las ediciones que empleo son las siguientes: *San Juan de la Cruz. Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin (Madrid: Cátedra, 1989); *San Juan de la Cruz. Obras completas*, ed. de Lucinio Ruano de la Iglesia, 11.ª ed. (Madrid: BAC, 1982); *Fray Luis de León. Poesía completa*, ed. de José Manuel Blecua (Madrid: Gredos, 1990); *Obras completas castellanas de fray Luis de León*, ed. de Félix García, O.S.A., 2 vols. (Madrid: BAC, 1957).

⁸ Dom Cuthbert Butler, *Western Mysticism* (London: Constable, 1966).

que compartió San Agustín con su madre, Santa Mónica, un poco antes de la muerte de ésta —la llamada ‘visión de Ostia’ (*Confesiones*, ix.10)—. San Agustín cuenta que como resulta de una conversación elevada acerca de la vida de los santos, sus almas se levantaron hacia Dios eterno, a través de las cosas materiales, las estrellas, la luna, el sol, más allá de sus propias almas hasta alcanzar y tocar en un instante fugaz la Sabiduría eterna, increada, por la cual todo ha sido creado. Dice San Agustín:

[f. 332v] Y de aqui, encendidos con mayor efecto, subimos con mayor efecto, subimos como por escalones por todas las cosas corporales, hasta llegar al cielo, de donde el Sol, y la Luna, y las Estrellas embian su claridad sobre la tierra. Y aun subimos mas adelante, pensando interiormente de vos, y hablando de vos, y marauillandonos de vuestras obras. Entramos en nuestras almas, y traspasamoslas, para llegar a aquella region de abundancia, que [f. 333r] nunca desfallece, adonde apacentays a Israel para siempre con pasto de verdad: y adonde la vida es sabiduría: por la qual todas estas cosas se hazen, las que fueron, y las que seran: y ella no se haze, mas assi es como fue, y assi sera siempre. Antes no hay en ella, fue, y sera, haue sido, y auer de ser, sino solo vn ser presente, porque es eterno; y el hauer sido, y auer de ser, no es eterno. Mientras que hablamos della y la desseamos, en cierta manera la tocamos vn poco con todo el afecto del coraçon, y suspiramos; y dexando alli las primicias de nuestro espiritu, boluimos al [f. 333v] ruydo de nuestra boca, adonde la palabra se comiença, y acaba...

[f. 334r] Porque todas estas cosas, al que tiene buenos oydos, claman: No nos hizimos nosotros, sino el Señor nos hizo, que permanece para siempre. Y con este clamor nos despiertan, y nos hazen oyr al que las hizo; y hablasse solo el Señor, no por las cosas que el hizo, sino por si mismo, de suerte, que oyessemos su palabra, no por lengua de carne, ni por uoz de Angel, ni por sonido de nuues, ni por semejanças oscuras: pero sin estas cosas oyessemos a aquel Señor, a quien [f. 334v] amamos en ellas, a la manera que alguna vez aora nos empinamos, y estendemos, y con vn pensamiento veloz y apressurado penetramos hasta la sabiduría eterna. Pero si este pensamiento se continuasse, y dexando todos los otros que son de mas baxa suerte, este solo nos arrebatasse, robasse, y transportasse, y escondiese en aquel gozo interior, y durasse por toda la vida eternamente, lo que agora auemos sentido por vn momento: no seria esto lo que dixo el Saluador: Entra en el gozo de tu Señor⁹.

⁹ Cito aquí los párrafos más pertinentes según la única traducción española de la época que he podido manejar en Oxford —*Las Confesiones del Glorioso Doctor de la Yglesia S. Augustin. Traduzidas de Latin en Castellano por el P. Pedro de Ribadeneyra de la Compania de Jesus* (Barcelona: Hieronymo Margarit, 1613). En la obra poética de fray Luis hay toda una serie de resonancias con este texto, vgr. el fin de la ‘Noche serena’; el símbolo bíblico del Buen Pastor de las primeras estrofas y los subjuntivos angustiosos de la estrofa penúltima de ‘Alma región luciente’.

Es una visión intelectual, con fuertes rasgos del platonismo que le influyó tanto (es decir, de Plotino). Es verdad que habla de la ‘llama de amor’ que levantó a los dos hacia Dios, pero no encontramos la menor sugerencia de una oscuridad que roba a Dios de la vista del alma y que se va intensificando cuanto más el alma intenta purificarse para verle¹⁰. Un cambio profundo en la dirección de la tradición mística occidental, hacia un lenguaje de amor y de oscuridad, se produjo por dos causas principales: la una, el lenguaje de ignorancia, de no saber, de niebla, de oscuridad, derivado de la *Mística Teológica* del pseudo-Dionisio, traducida en latín durante el siglo nueve, pero no de uso general hasta el doce, empieza a imponer su influencia; la otra, el crecimiento de una tradición menos especulativa, más personal, subjetiva, emocional, afectiva, que se desarrolla a partir de San Bernardo. La oscuridad y el amor, tan omnipresentes en San Juan, han entrado en escena. Quiero proponer que para entender bien a Fray Luis, tenemos que darnos cuenta de que conserva la tradición más antigua, de una espiritualidad de luz y de saber.

La noche oscura de San Juan ha sido objeto de tantos estudios que no es necesario exponerla en su totalidad. Basta decir que la noche funciona por lo menos en un sentido triple: como el punto de partida del camino (la noche de la ausencia de Dios, de la privación de las afecciones que tiene el alma en las criaturas); como el mismo camino (la noche de la fe, ‘nube oscura y tenebrosa para el alma’ por la cual caminamos hacia Dios, S2.3.5); y el fin del camino, Dios, quien es puras tinieblas para nosotros en esta vida mortal. Es también una trayectoria marcada por otro símbolo aun más omnipresente, el amor humano —el amor que prorrumpe en gritos de dolor, que se enciende en ímpetus amorosos, que canta la unión deseada con el Amado. La noche significa a la vez la condición humana, la búsqueda de Dios y Dios en sí mismo.

La imagen de la noche en Fray Luis (y la llamo imagen, y no símbolo, precisamente por esto) abraza la primera, la condición humana, y el principio de la segunda, la búsqueda de Dios. Pero no tiene el valor inclusivo de la noche de San Juan. Tampoco se destaca tanto en la obra poética de Fray Luis la nota amorosa —las quejas, las preguntas ansiosas, los gozos de la unión—. La noche de la oda ‘Quando contemplo el cielo, / de innumerables luces adornado’ trae consigo el desencanto de las fingidas glorias de la vida terrestre (‘esta cárcel, baxa, escura’, ‘la vana sombra, el bien fingido’, ‘sueño’, ‘engaño’, ‘el baxo y torpe suelo’) y abre los ojos espirituales del alma a ‘la morada de grandeza’ donde tiene el alma su origen y su fin. Es una noche estrellada, por eso oculta y revela. Oculta bajo el peso de la noche humana el ‘bien divino’ y ‘la alteza’ de la naturaleza esencial del alma, y la hace confundir la realidad terrestre con las verdaderas moradas del alma; revela por medio de los cuerpos celestes, señales de una luz mayor, la oscuridad de los deseos

¹⁰ ‘For Augustine it (the process of contemplation) seems to have been primarily an intellectual experience—informed, indeed, by religious warmth, but still primarily intellectual— Butler, *op. cit.*, pp. 33-4).

humanos y la luz celestial adonde debe enderezarse el alma. La imagen de la música en la oda 'A Francisco Salinas' funciona de una manera parecida, despertando el alma al recuerdo de 'su origen primera esclarecida'. La música de la tierra levanta el alma a la música 'que es la fuente y la primera', y a la contemplación del 'gran Maestro', es decir, el Creador, y de su creación como existe dulcemente armoniosa dentro de la mente creadora. La 'noche serena' cede a la 'celestial eterna esfera', porque es 'morada de grandeza, / templo de claridad y hermosura', donde el alma contempla 'el gran concierto / de aquestos resplandores eternos', vislumbrados desde la perspectiva terrestre en el cielo estrellado. Fray Luis nos levanta a la contemplación de la luna y de los cuatro planetas (Venus, Marte, Júpiter, Saturno) para evocar la vida del cielo, de la cual dan un testimonio claro y hermoso, y para hacer resaltar contra tal fondo 'la baxeza de la tierra'. La visión de la noche estrellada nos hace gemir y suspirar por la vida del cielo que proclama con su 'música callada', como la llamaría San Juan, siguiendo el salmo 18.

La imagen de la noche tiene un sentido paralelo cuando Marcello alza los ojos 'como enclavados' en el cielo 'sembrado de estrellas' al fin de 'Rey de Dios', y ve allí 'un dechado de paz clarísimo y bello' ('Príncipe de la Paz'), formado por 'este concierto y orden de las estrellas' (I, 610, 613-14) y por el silencio que la noche impone sobre todas las cosas de la tierra. Fray Luis escribe en términos neoplatónicos, y las expresiones que escoge nos recuerdan claramente la 'Noche serena': '(la razón) se levanta y recobra su derecho y su fuerza, y como alentada con esta vista celestial y hermosa, concibe pensamientos altos y dignos de sí, y... en una cierta manera, se recuerda de su primer origen, al fin pone todo lo que es vil y bajo en su parte, y huella sobre ello' (I, 614). Otra vez, la noche abre la vista a la luz en que los cuerpos celestes mantienen sus cursos, pero ahora como símbolos de la armonía que existe entre todas las cosas criadas, para alentarnos a conseguir 'este bien de la paz'. Pero esta noche no es un símbolo de Dios.

Más significativo aún es mi último ejemplo, la oda a Felipe Ruiz (10). Aquí Fray Luis anhela librarse de la prisión del cuerpo y 'volar al cielo', donde por medio de una anáfora sostenida a través de muchas estrofas, nos cuenta lo que verá. No se trata de una visión mística marcada por un amor intenso, sino de una visión, como dice el padre Vega, 'de los fenómenos telúricos o cósmicos, entonces mal conocidos y explicados' (p. 35). El padre Vega la deriva del famoso 'Sueño de Escipión', pero yo, con Oreste Macrí, prefiero subrayar la fuente bíblica, en el libro de Job, capítulo 38, comentada y traducida por Fray Luis con la fecha de 14 de diciembre de 1590¹¹. En la oda, Fray Luis evoca la respuesta de Dios a las quejas de Job, respuesta que surge 'de entre el torbellino' y que tiene la forma de una larga serie de preguntas: ¿Dónde estabas tú cuando hice la tierra y el cielo y todo lo que contienen? Es una respuesta paradójica, indirecta, porque parece desvinculada de

¹¹ *La poesía de fray Luis de León*, ed. de O. Macrí (Salamanca: Ediciones Anaya, 1970), pp. 339-49.

los capítulos anteriores. Dios manifiesta a Job el poder divino que actuó en la creación: los cimientos de la tierra (versículos 4-6), los límites del mar (vv. 8-11), la lluvia, la nieve, el hielo, las tempestades (vv. 22-30), las estrellas y el sol (vv. 31-2). Dios no explica estos fenómenos. Es como si preguntara a Job: ¿Cómo puedes lamentar lo que has sufrido y dar golpes en la puerta del cielo cuando no sabes nada de nada?

En la oda, Fray Luis sigue fielmente la línea del magnífico poema bíblico que conocía tan bien. Españoliza la tormenta —‘sopla el gallego insano’— y añade imágenes tomadas del salmo 103 (104), 3-8 y también de fuentes clásicas. Pero eso aparte, afirma que verá todas las cosas que a Job le dijo Dios que era incapaz de entender, y las verá porque podrá ‘contemplar la

veré distinto y junto
 lo que es y lo que ha sido (8-9)
 ...veré como
 la soberana mano echó el cimiento (11-12)
 Veré las inmortales
 columnas, do la tierra está fundada. (16-17)

Entonces viene una serie de tres y media estrofas que contienen unos trece fenómenos más, todos subordinados a la anáfora inicial (18-35). La ‘veré’ se convierte en una pregunta que no espera contestación, ‘¿No ves...?’, durante tres estrofas más que pintan vivamente la tormenta, provocada por Dios y que espanta a los labradores (36-50). Reanuda Fray Luis la anáfora en el verso 51:

veré los movimientos celestiales...
 las causas de los hados, las señales.
 Quién rige las estrellas
 veré, y quién las enciende...
 por qué están las dos Osas
 de bañarse en la mar siempre medrosas.
 Veré este fuego eterno...
 y por qué en el hibierno
 tan presuroso viene;
 quien en las noches largas le detiene.
 Veré... las moradas...
 de espíritus dichosos habitadas (52-70).

La repetición enfática sirve para subrayar la naturaleza de la visión de Fray Luis. Ve y entiende los misterios de la creación; las obras de Dios, pero no a Dios en su esencia. Como con San Agustín y Santa Mónica, la visión abarca su propia

vida (6), pero llega a su clímax en la visión de la vida de los santos (66-70), donde empezó la visión de Ostia. Lo que en Job es una serie de preguntas incontestables que culminan en su penitencia, se convierte en una serie de afirmaciones de parte del poeta, como si fuera un Job que sabía contestar a las preguntas de Dios. Lo que en San Agustín es la causa de la visión (la conversación encendida acerca de la vida de los santos) se convierte en la visión en sí, la visión de las moradas de los 'espíritus dichosos'. El fin del camino para Fray Luis es la luz intelectual del entendimiento de los misterios del mundo en que vive, y 'las moradas/...de oro y luz labradas' de los bienaventurados quienes en la tradición cristiana gozan de la fruición de la presencia de Dios. Los vemos, con él, a ellos, pero no al Dios a quien adoran eternamente.

Este deseo de entender los fenómenos naturales y los cuerpos celestes es, repítámoslo, un deseo incumplido, un 'veré' y no un 'veo' o un 'he visto', como en la visión de las criaturas por Dios en la *Llama de amor viva*, texto esencial para un análisis completo de la doctrina sanjuanista de la relación entre Creador y lo creado (4.4-7). Por la noche física Fray Luis asciende a la contemplación de los fenómenos naturales y se impone una idea que llega a dominar el poema: la de entenderlos, la de penetrar intelectualmente los misterios de su ser, la de bañarse en la luz de soles y de santos para aproximarse a Dios. Es una visión —más bien, el deseo de una visión— auténticamente agustiniana.

No quiero mantener que esta diferencia tan marcada entre Fray Luis y San Juan, a mi parecer, sea cuestión de conflicto entre dos sistemas ni de una actitud deliberada de parte de Fray Luis o de San Juan para entablar una polémica. Se trata solamente de la coexistencia de dos formas de espiritualidad plenamente cristianas y ortodoxas, aunque con raíces distintas. Creo erróneo el intentar comparar cualquier escritor espiritual del Siglo de Oro con un San Juan o una Santa Teresa, como si fueran los únicos representantes auténticos de la tradición espiritual. Como espero haber demostrado, en el caso de Fray Luis, a pesar de todo lo que debiera unirle a San Juan, encontramos unas huellas bastante llamativas de la contemplación cristiana antes de cambiarse ésta bajo la influencia del lenguaje oscuro del pseudo-Dionisio, de los coloquios amorosos de San Bernardo y de los arrobamientos de la mística medieval. Fray Luis es un representante tardío de la tradición de los Padres de la Iglesia occidental y oriental.

Y la diferencia que he intentado precisar examinando un solo aspecto de estos dos grandes poetas quizás debe recordarnos algo de gran importancia: que el Siglo de Oro no se caracteriza por una ortodoxia rígidamente impuesta, ni en la espiritualidad ni tampoco en la teología, como quizás lo hemos imaginado, sino por una fuente de donde manan muchas corrientes, distintas, pero complementarias, de día y de noche, de saber y de amar, de luz y de tinieblas.

COLIN P. THOMPSON
St. Catherine's College, Oxford

COMEDIAS DE MAGIA Y DE SANTOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Durante los días 22, 23 y 24 de abril de 1991 se celebró en Valladolid el Congreso Internacional *Comedias de magia y de santos (ss. XVI-XIX)*, organizado por el CSIC, la Universidad de Génova y la Universidad de Valladolid. Las Actas, que seguramente saldrán de imprenta antes que estas líneas, contendrán todas las comunicaciones y ponencias pronunciadas en el Congreso, y quizá alguna colaboración más¹.

No creo que sorprenda el hecho de que en un congreso se estudien a la vez estos dos tipos de comedia. Es evidente que el afán de espectacularidad, las trampas escenográficas y los elementos maravillosos son características comunes a estos dos géneros dramáticos y, por tanto, el punto de partida para el estudio conjunto de ambos. En el transcurso del Congreso se analizó con especial énfasis este tipo de cuestiones, pero también se pusieron de relieve otros lazos de unión y —cómo no— los aspectos diferenciadores de ambos géneros.

Como señaló E. Caldera, el simple examen del programa del congreso nos ofrecía ya un dato a tener en cuenta: la mayor parte de las comunicaciones sobre el género en la Edad de Oro se referían a la comedia hagiográfica, mientras que en los estudios sobre el siglo XVIII y XIX el interés se centraba en la comedia de magia. Es decir, que el mismo programa ya mostraba el hecho de que la producción de comedias de magia se va incrementando durante el siglo XVIII, mientras decrece la de comedias de santos, aunque no tanto como para hablar de una “sustitución” de un género por otro, ya que el teatro hagiográfico sigue gozando de la atención de autores y público durante este período. Tanto la ponencia de I. Vallejo, “Tradición y novedad en la comedia de santos del siglo XVIII”, como la comuni-

¹ Me refiero a las colaboraciones de investigadores, algunos de los cuales ya figuraban en programa, que por diversas razones no pudieron asistir. Salvo en el caso de A. Ruffinatto, que me consta que ha entregado su artículo, ignoro si han enviado el texto para su publicación.

cación de G. Vega, "Consideraciones sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos en el siglo XVIII", ofrecieron datos en este sentido. Estos estudios, junto a los de V. Galván González —"Dramaturgia hagiográfica de Cairasco de Figueroa en el contexto quinientista"—, J. Garau —"Las comedias de santos en Mallorca durante el Siglo de Oro"—, L. Izquierdo —"Las comedias de magia y de santos en Valencia (1800-1850)"— y D. T. Gies —"La comedia de magia en la segunda mitad del siglo XIX: don Enrique Zúmel"—, ayudan a reconstruir la evolución de estos géneros durante tres siglos.

En cuanto a la búsqueda de una estructura propia del género, aunque en varias comunicaciones se mencionó su importancia, sólo R. de la Fuente se dedicó en exclusiva a este problema, en su trabajo "Hacia la estructura de la comedia de magia: *El mágico mejicano*".

Sería prolijo enumerar las comunicaciones que trataron el tema de la escenografía, ya que, como decía más arriba, se trata de un aspecto fundamental que estuvo presente en la mayoría de ellas, aunque, como era esperable, recibió mayor atención en los estudios dedicados a la comedia de magia del siglo XVIII. Cito los trabajos de R. Fernández Cabezón —"Elementos maravillosos y escenografía en *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra*, de Tomás Añorbe y Corregel"—, F. Gutiérrez Flórez —"La espectacularidad de *El mágico mejicano*"— y C. Oliva y R. Maestre —"Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX"— por ser los que tratan el tema de forma casi exclusiva. Aunque si se habla de "espacio" y no solamente de "escenario" se debe incluir en este grupo la comunicación de J. Blasco, "El jardín mágico", que presentó el jardín como un mundo aparte donde la realidad puede distorsionarse, como un campo ideal para la aparición de elementos fantásticos.

Otro tema al que se aludió en numerosas ocasiones es la reacción de la crítica literaria y de las autoridades religiosas ante este teatro. Como es sabido, estos dramas que gozaban del favor del público, sobre todo del perteneciente a los estamentos más populares, sufrieron duras críticas, tanto por su regular calidad literaria como por los asuntos tratados en ellos. En el caso de las comedias de santos, la mayoría de sus detractores, seculares o laicos, veían un peligro en esa mezcla de lo divino y lo profano en un espectáculo donde los más graves misterios de la Fe eran puestos en escena sin el decoro apropiado. A estas cuestiones se refirieron E. Palacios Fernández, en su trabajo "Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional", y J. Dowling, en "Los críticos del XVIII ante el teatro del presbítero don Tomás de Añorbe y Corregel".

La crítica dieciochesca rechaza también las comedias de magia por cuestiones puramente literarias, como la falta de verosimilitud y la escasa importancia del texto en un teatro cuyo fundamento es el espectáculo visual. Como demuestra J. Checa Beltrán —"La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica"—, la crítica romántica es mucho más benévola con este género, al asumir que no son obras auténticamente literarias, sino un espectáculo de pura diversión.

Pero —volviendo a sus detractores— las comedias de magia también podían constituir un atentado contra el dogma, por lo que los hábiles dramaturgos recurren a la distinción entre “magia negra” o diabólica y “magia blanca”, que es el arte o ciencia de producir efectos aparentemente sobrenaturales, sin serlo —sobre ésta y sobre otras cuestiones referentes a la magia y sus mitos en el teatro versó la ponencia enviada por J. Caro Baroja: “Magia y escenografía”.

El recurrir a la magia blanca, para evitar cualquier aspecto pecaminoso, tiene importantes consecuencias en algunos autores, ya que el juego apariencia-realidad deja de ser excusa para convertirse en un eficaz recurso escénico, como describen E. Caldera, en “La fórmula de Salvo y Vela”, y J. Álvarez Barrientos —“Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca”—, quien, además, señala que a pesar de la insistencia con que se advierte que los efectos de la magia sólo son “apariencias”, lo cierto es que esos prodigios a menudo afectan a la “realidad” y la modifican.

Dos comunicaciones más se dedicaron al tratamiento literario de la magia, en este caso en el siglo XVI y en dos contextos muy diferentes: el teatro humanista, estudiado por J. Alonso Asenjo en “Los elementos mágicos en el teatro de Lorenzo Palmireno”, y el teatro populista, al que dedicó su comunicación M. V. Diago —“La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI”—. Aunque en ninguno de los dos casos se puede hablar de “comedias de magia” propiamente dichas, es interesante comprobar la presencia de estos elementos maravillosos, y, sobre todo, localizar sus fuentes.

También fue ampliamente comentada la relación de la vida religiosa y cultural de la época con estos géneros dramáticos —especialmente por M. C. García de Enterría: “Hagiografía popular y comedias de santos”—, las conexiones con otros géneros, como la establecida por M. Sánchez Siscar con la música —“Los oratorios: comedias de santos fuera del teatro”—, y el empleo de mitos, libros sagrados, vidas de santos o conceptos religiosos en la creación de las obras. Se centraron, sobre todo, en estos problemas las comunicaciones de J. S. Sanz Hermida y M. M. García-Bermejo —“¿Castigo divino o tribulación humana? La plaga de langosta en un texto dramático del siglo XVI”—; A. Paterson —“*La vida de Santa Juana*, de Tirso de Molina”—; M. Rees —“*La Buena Guarda* de Lope y el concepto de *felix culpa*”—; M. T. Cataneo —“Medea entre mito y magia: *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla”; C. Giménez —“*La vida y muerte de San Lázaro*, de Mira de Amescua”—; M. P. Yáñez —“Relaciones entre lo religioso y lo histórico en *La Peña de Francia*, de Tirso de Molina”—; P. Sarrió —“*San Pascual Bailón*: una fiesta con comedia”—; M. L. Tobar —“El loco en la penitencia. Roberto el Diablo”—, y M. R. Álvarez Sellers —“Conversión y honor, religión y parodia: *El mágico prodigioso vs El médico de su honra*”.

No faltaron tampoco estudios sobre cómo determinados autores comprenden y tratan el género. Aparte de los ya citados de Gies y Galván González, habría que

mencionar el de G. de Cesare sobre Cervantes —“*El rufián dichoso* como experimento”—, “José de Cañizares, entre santas y magas”, de A. Calderone, y el de J. Aparicio Maydeu: “A propósito de *El Joseph de las mujeres* y de la comedia de santos calderoniana”.

En fin, como se puede comprobar en este rápido repaso, la propuesta de los organizadores, estudiar estos géneros a lo largo de nuestra historia literaria, ofrecía múltiples posibilidades de enfoque y cada investigador escogió aquellas que consideraba más interesantes; se obtuvo así un amplio y aleccionador panorama sobre un campo de nuestro teatro que no siempre ha recibido la atención que merece.

Sólo resta felicitar a las tres entidades organizadoras, representadas en las personas de Joaquín Álvarez Barrientos, Javier Blasco, Ermanno Caldera y Ricardo de la Fuente, tanto por la elección del tema como por su eficacia en la preparación del Congreso y sus Actas.

CLARA GIMÉNEZ

EL CERVANTISMO DEL CURSO 1990-1991

Hemos asistido, desde comienzos de los años ochenta, a un importante relanzamiento de los estudios cervantinos en el mundo. A ello ha contribuido de manera decisiva la creación de diversas entidades cuyos fines son el mayor conocimiento y divulgación de la vida y la obra de Miguel de Cervantes. Fue la *Cervantes Society of America*, creada en 1978, la que primero empezó esta labor. Constancia de ello dan las reuniones y congresos que organiza y la publicación de una ya prestigiosa revista *Cervantes*, cuyo primer número apareció en 1981. De esta asociación han sido presidentes importantes cervantistas que residen en los Estados Unidos, como Juan Bautista Avalle-Arce, Bruce W. Wardropper, A. S. Trueblood o Javier Herrero. También en América, en la universidad de Delaware, tiene su sede la colección dirigida por Thomas A. Lathrop, *Juan de la Cuesta Hispanic Monographs*, dedicada básicamente a la publicación de libros que tienen como eje central al autor del *Quijote*.

En España se plasma unos años más tarde, en febrero de 1988, una vieja idea surgida ya en los días del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. En Alcalá de Henares se funda la *Asociación Internacional de Cervantistas*, con sede en esa ciudad. Su presidente es uno de los más destacados cervantistas de la actualidad: don Alberto Sánchez. Con el inestimable esfuerzo de su vicepresidente, José María Casasayas, y del secretario, José Carlos de Torres, han conseguido en el breve tiempo de tres años que la Asociación aumente considerablemente el número de sus socios, la creación y consolidación de unos Coloquios anuales en Alcalá de Henares (en noviembre), el inicio, en colaboración con la editorial *Anthropos*, de una colección cervantina de publicaciones (actas de los coloquios, libros monográficos), etc. Esta Asociación tiene como fines también la creación de un Centro de Estudios Cervantinos y la edición crítica de las obras completas de Cervantes, si bien por el momento no se han podido cristalizar estas pretensiones.

Y paralelamente, la *Sociedad Cervantina* de Madrid, creada en 1953 por Luis Astrana Marín y presidida en la actualidad por Juan Antonio Cabezas, parece haber despertado del prolongado letargo en el que se hallaba sumida. Así, en 1987 inau-

guraba su nueva y definitiva sede en el mismo edificio en el que en 1605 vio la luz la primera edición del *Quijote*: la imprenta de Juan de la Cuesta. Comenzó entonces una nueva etapa, de la que dejan constancia los premios que anualmente convoca para jóvenes estudiosos de Cervantes, así como los actos que en torno al 23 de abril se celebran. Ha iniciado asimismo una línea de publicaciones y una serie de cursos relacionados con Cervantes, Madrid y el Siglo de Oro que esperamos se consoliden.

Y esta actividad cervantina se ha extendido también a otros lugares muy distantes. Podemos mencionar, por ejemplo, las *Jornadas Cervantinas* celebradas en Bahía Blanca (Argentina) en 1980, o el *Coloquio Internacional Cervantino* que se celebró en Würzburg (Alemania), en 1983, o los actos con los que el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Kioto celebró el vigésimo quinto aniversario de su fundación, centrados también en la figura del alcañino universal...

El curso 1990-1991 ha sido especialmente fructífero en el campo del cervantismo. Se abrió, en la semana del 12-16 de noviembre, con el *III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, que se celebró en el antiguo Colegio de San Ildefonso, perteneciente a la Universidad de Alcalá de Henares. Durante esa semana, en sesiones de mañana y tarde, se estudiaron aspectos muy diversos de la vida y la obra de Miguel de Cervantes. Inauguró el congreso don Rafael Lapesa, quien realizó un espléndido comentario del capítulo V de la segunda parte del *Quijote*. Le siguieron siete ponencias plenarias (de Isaías Lerner, Franco Meregalli, James A. Parr, Maurice Molho, Antonio Vilanova, Anthony Close y Elías L. Rivers) y cuarenta y cuatro comunicaciones, entre las que podemos destacar las de Eduardo Urbina, Carlos Romero, Albert A. Sicroff, José Luis Martín Morán, Aurelio González, etc.). Todas las obras cervantinas fueron estudiadas desde perspectivas diferentes. Fue, sin embargo, el *Quijote* la obra que más atención recibió. Numerosos trabajos se ocuparon también de ver la manera en que la obra de Cervantes ha sido recibida a través de los siglos. El coloquio concluyó con una agradable comida en la que se emplazó a los asistentes para el congreso que se estaba preparando y del que daremos cuenta más adelante.

La *Nueva Revista de Filología Hispánica* celebraba en 1990 el cincuentenario de su aparición. Para conmemorar tal efeméride, entre otros eventos, el consejo editorial de la revista decidió dedicar un número monográfico a Cervantes (*NRFH*, XXXVIII, 2, 1990), cuya coordinación ha sido llevada a cabo por la eminente hispanista francesa Monique Joly. Es un denso volumen de cerca de quinientas páginas en el que destacados especialistas analizan diversos aspectos de la creación cervantina: desde las obras atribuidas a Cervantes en diferentes momentos (D. Eisenberg) hasta las fuentes posibles del *Rufián dichoso* (J. Canavaggio), pasando por la poesía cervantina (Francisco Márquez Villanueva, Antonio Alatorre, Adriana Lewis Galanes), el *Persiles* (Aurora Egido) o aspectos generales (la sátira, analizada por A. Close; la picaresca, por Juan Bautista Avalle-Arce; etc.). Son los más

numerosos los estudios dedicados al *Quijote* (Isaías Lerner, John J. Allen, María Caterina Ruta, Agustín Redondo, Giuseppe di Stefano) y a las *Novelas Ejemplares* (Maurice Molho —denso, penetrante su estudio sobre *El celoso extremeño*—, Eduardo Urbina, Edwin Williamson). Este número de la *NRFH* coordinado por la profesora Joly posee para el cervantismo actual una importancia muy destacada, pues aporta interesantes trabajos e ilustra perfectamente cuáles son algunos de los caminos que la crítica está siguiendo en los últimos años en el campo cervantino.

Don Rafael Lapesa impartió durante los meses de octubre, noviembre y diciembre, dentro de las actividades del Colegio Libre de Eméritos, un curso sobre *Comentario Lingüístico y Literario de Textos Españoles del Siglo XVII*. Las tres primeras lecciones de dicho curso fueron dedicadas a comentar fragmentos de obras de Cervantes. En la primera de ellas, el día 15 de octubre, comentó el capítulo XIV de la primera parte del *Quijote*, donde se narra parte de la historia de Marcela y Grisóstomo. Tras una introducción general a Cervantes y su obra estudió algunos de los diversos elementos que aparecen en este capítulo. Especial atención mereció el discurso de Marcela, que constituye una defensa admirable, casi jurídica, de su libertad con todos los recursos de la oratoria: invocación, petición de venia, argumentación y conclusión. Es un discurso de párrafo amplio, ciceroniano, con prosa retórica, guevariana. Señaló también algunas de las posibles fuentes, así como el carácter que presenta la libertad en este personaje y en general en toda la novela cervantina.

La segunda lección (día 17 de octubre) estuvo dedicada al comentario del capítulo VII del *Quijote* de 1615, donde, tras un delicioso diálogo entre don Quijote y Sancho, deciden volver a salir de la aldea. El profesor Lapesa analizó admirablemente la ironía y socarronería de Sansón Carrasco reflejadas en sus expresiones, los diferentes niveles lingüísticos que aparecen en el hablar de Sancho, con sus prevaricaciones lingüísticas, las fórmulas de tratamiento que emplea, etc. Igualmente analizó el modo de expresarse de don Quijote y sus diferencias con el de Sancho así como los registros que utiliza.

Terminó la parte cervantina de este curso el día 19 de octubre con el análisis de algunos fragmentos del entremés *La cueva de Salamanca*. Lapesa explicó diversos aspectos de la lengua de la época que aparecen en el texto, analizó los modos de expresión de algunos de los personajes y estudió el entremés dentro de los rasgos que caracterizan a la producción dramática cervantina de este tipo.

El año 1991 fue inaugurado con el curso dirigido por el profesor Pablo Jauralde sobre *Actualidad del "Quijote"*, dentro de las actividades que organizan los "Cursos de Humanidades Contemporáneas", pertenecientes al Vicerrectorado de Cultura y Actividades Extracurriculares de la Universidad Autónoma de Madrid. Seis de los más destacados especialistas en Cervantes vinieron a este curso, que se celebró en las dependencias del C.S.I.C., durante el mes de enero.

Fue don Alberto Sánchez, director de *Anales Cervantinos* y primero de los cervantistas españoles, el que abrió este ciclo con una conferencia que versó sobre

Las interpretaciones clásicas del Quijote. Realizó un recorrido por las principales interpretaciones que dicha obra cervantina ha tenido a lo largo de los siglos. Dedicó especial atención a la conocida discusión sobre el carácter cómico o serio que Cervantes había dado a su obra, recordando que Cadalso fue el primero que señaló que el *Quijote* podía esconder un significado oculto. Estudió asimismo las interpretaciones que hicieron los escritores alemanes, ingleses y rusos durante el siglo XIX y concluyó con un sintético análisis —el tiempo se agotaba— de lo que Paul Descouzis denominó “La cuarta salida de don Quijote”, es decir la *Generación del 98* y el estudio que realizaron de Cervantes y su obra Unamuno, Azorín, Ramiro de Maeztu y Ortega y Gasset.

Dos días después, el 15 de enero, el profesor Alberto Blecua, de la Universidad Autónoma de Barcelona, se ocupó de estudiar lo que él denominó *El taller de Cervantes*. Analizó la génesis de la primera parte del *Quijote*. Partiendo del ya antiguo estudio de Stagg sobre la composición del *Quijote* de 1605, se mostró partidario de la tesis de que el *Quijote* fue en un primer momento una novela corta, a la que luego Cervantes añadió diversos episodios, los epígrafes de los capítulos, etc. Sólo así se comprenden algunos errores que aparecen a lo largo de la obra. Hizo especial hincapié en el valor fundamental del episodio de Marcela y Grisóstomo, incorporado a última hora por Cervantes, y clave para el desarrollo ulterior de la obra. Cervantes incluiría este episodio porque se aburría utilizando sólo la parodia. Introdujo entonces una narración perteneciente al género de diversión por excelencia en la época: la novela pastoril.

Edward C. Riley, catedrático de la Universidad de Edimburgo y autor de un libro magistral sobre la teoría literaria cervantina, nos ilustró en su conferencia *El “Quijote” y el siglo XX*, pronunciada el día 22, sobre la fortuna que ha tenido la novela cervantina en nuestro siglo. La estudió desde dos perspectivas diferentes, pero muy interesantes. Por una parte se ocupó de las figuras de don Quijote y Sancho y la manera en que han pasado a nuestro acervo cultural. Hoy día todo el mundo conoce a estas dos figuras, aun sin haber leído la obra a la que pertenecen. Se produce en este sentido lo que Riley denominó “versión mítica” de estos dos personajes, independizada ya de la propia novela, siendo éste el máximo triunfo al que puede llegar un autor. Ahora bien, siempre se corre el peligro de que la versión novelesca pueda llegar a ser sustituida por la versión mítica. Por otro lado analizó cómo la novela cervantina se ha visto reflejada en diversas novelas del siglo XX. Recordó la conocida expresión de Lionel Trilling “toda prosa de ficción es una variación del tema del *Quijote*”, y estudió cómo pueden verse claros antecedentes cervantinos (personajes, situaciones...) en novelas del siglo XX muy conocidas: *Ulises*, de James Joyce; *El castillo*, de Franz Kafka; *1984*, de George Orwell; *La peste*, de Albert Camus y *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos.

Mientras que de otros escritores podemos reconstruir su vida casi día a día (Lope, Quevedo), la biografía de Cervantes presenta amplios espacios de los que no se

conoce nada. La búsqueda en archivos, tan beneméritamente realizada por Pérez Pastor, Rodríguez Marín o Luis Astrana, no nos ha proporcionado luz suficiente sobre muchos momentos de la vida de don Miguel. Ni siquiera contamos con un epistolario que nos pueda ayudar a tal efecto. Queda, pues, el intento de buscar en las propias obras de Cervantes rasgos autobiográficos que nos permitan conocer mejor su trayectoria vital. Este fue el propósito de Jean Canavaggio, de la Universidad de Caen, autor asimismo de dos importantes libros sobre la vida y el teatro de Cervantes, en su conferencia *Cervantes a través de "El Quijote"*, pronunciada el día 24. En ella analizó posibles elementos autobiográficos procedentes de los dos prólogos, de la aventura del cautivo, de la aventura de los galeotes, etc. También estudió aquellos episodios de los que se pueden extraer algunas de las ideas de Cervantes sobre la creación literaria. Canavaggio concluyó señalando que Cervantes era probablemente un inadaptado, como su personaje, don Quijote, aunque de distinta manera, puesto que mientras que en éste no hay distanciamiento de lo que le sucede, en Cervantes, sí. De otro modo, no hubiera podido escribir el *Quijote*.

La que se preveía muy interesante conferencia de Carroll B. Johnson, de UCLA, sobre *La crítica actual y el "Quijote"*, del día 29, no pudo llevarse a cabo tal y como se esperaba por un doloroso problema familiar del conferenciante que le obligó a permanecer en Los Ángeles. Aun así, el profesor Johnson envió el texto de su conferencia, del que el director del curso extrajo diversos párrafos. Añadió a estos diversas consideraciones sobre el cervantismo más reciente, especialmente sobre la corriente de análisis del *Quijote* de la que fue pionero el profesor Johnson: el estudio psicoanalítico de la obra. A la exposición de Johnson-Jauralde siguió un animado debate.

Concluyó este ciclo de conferencias el día 31 de enero con la participación de Agustín Redondo, cervantista francés de reconocido prestigio que habló sobre *Lo popular y lo tradicional de "El Quijote"*. Conocida es la tradición francesa de estudio de lo popular y folklórico de la literatura. En el caso del *Quijote* destacan los estudios de Maurice Molho, Maxime Chevalier, Monique Joly y Michel Moner. El profesor Redondo, de la Universidad de París, ha publicado asimismo numerosos estudios que relacionan la obra cervantina con el folklore popular, los cuentos tradicionales, el carnaval. Pocos, pues, tan capacitados para hablar del *Quijote* y lo popular como el profesor Redondo. Su conferencia, larga, densa, pero muy entretenida, analizó diversos elementos de la cultura popular que aparecen en la obra cervantina: personajes, creencias, comidas, entretenimientos, juegos, lecturas, etc. Esbozó asimismo las características de la cultura popular: cultura de la naturaleza, apoyada en la predicación —que influía decisivamente en las gentes—, sabiduría vertida en los refranes, sistema antroponómico popular (Pedro = bellaco, Sancho = santo, bueno, etc.), creencias mágicas populares, etc. Todo ello, como certeramente explicó el profesor Redondo, aparece en el *Quijote*.

El día 22 de abril la *Sociedad Cervantina* de Madrid celebró el 375 aniversario de la muerte de Cervantes con un acto en el que se hizo entrega de los premios de

Ensayo sobre el *Quijote* y de Filología cervantina para escritores menores de treinta años que recayeron en Jesús González Maestro y Amparo de Juan Bolufer. Se entregó asimismo el de pintura de temática cervantina que recayó en José González Mas. El acto fue brillantemente clausurado por don Alonso Zamora Vicente que disertó sobre *Cervantes y su lengua hoy*. En esta conferencia analizó diversos elementos que forman parte de la lengua de Cervantes en sus obras, su ideal lingüístico y cómo aparece en ellas una auténtica invasión del habla popular con todas sus características: refranes, frases y cancioncillas populares, etc. Al día siguiente los actos continuaron en la iglesia de san Marcos, donde se ofreció una misa de requiem por Miguel de Cervantes y su esposa, Catalina de Salazar y Palacios. Fuerzas de la Marina española dieron guardia de honor a un túmulo sobre el que se colocaron una edición del *Quijote* y una espada, símbolo de las armas y las letras. Diversas ofrendas ante el monumento a Cervantes en la plaza de España dieron fin a esta conmemoración cervantina.

También en la sede de esta sociedad, dentro del curso *Madrid y su literatura en la Edad de Oro* (de la que esta revista dará oportuna noticia), el profesor de la Universidad Autónoma de Madrid y especialista también en Cervantes, Antonio Rey Hazas disertó sobre *El "Quijote" y Madrid*. En esta conferencia el profesor Rey Hazas intentó explicar por qué la ciudad de Madrid no aparece en modo alguno en la novela cervantina. Es realmente un caso extraño, ya que Cervantes había dedicado en el *Viaje del Parnaso* conocidos versos de alabanza a la Villa y Corte. Resulta aún más extraño si pensamos que otras ciudades (Barcelona, por ejemplo) sí aparecen y ampliamente en el *Quijote*. La explicación a la que llegó el conferenciante fue la de que Cervantes veía en Madrid, antes de nada, la ciudad de la Corte, la ciudad adonde la gente iba a medrar y a buscar un futuro más o menos incierto. Cervantes, que en varias ocasiones había recibido el rechazo de la administración española, no podía ver con buenos ojos a la Corte. Quizá por eso Madrid no aparece en el *Quijote*.

El curso 1990-1991 acabó con la celebración en Almagro, en el Convento de la Asunción, del I.º *Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Organizado por la *Asociación de Cervantistas* en colaboración con la Universidad de Castilla-La Mancha, tuvo lugar en la semana del 24 al 29 de junio. La organización, dirigida por José María Casasayas (vicepresidente de la AC) y por Joaquín González Cuenca (catedrático de la Universidad de Castilla-La Mancha), consiguió un éxito completo, manteniendo siempre una puntualidad extrema en el horario de las sesiones e informando en todo momento satisfactoriamente a los allí asistentes. Este evento fue inaugurado por el alcalde de Almagro, Luis López Condés y por el rector de la Universidad, Luis Arroyo, quien dio paso a la primera de las ponencias plenarias, a cargo del eminente cervantista Juan Bautista Avallé-Arce, que, asimismo, ha sido nombrado Doctor "Honoris Causa" por esta Universidad. El congreso estuvo estructurado en intensas sesiones de mañana y tarde. Las maña-

nas se abrían con las ponencias plenarias encargadas a primeros espadas del cervantismo: Francisco Márquez Villanueva, Aurora Egido, Edward C. Riley y Maxime Chavalier. Tras ellas comenzaban las ponencias no plenarias —de veinte estrictos minutos para cada una— que se dispusieron de seis en seis en cuatro sesiones paralelas por la mañana y en tres por la tarde. En total el número de las comunicaciones presentadas fue de ciento cuarenta y dos. En ellas participaron destacados especialistas: Alberto Porqueras, Monique Joly, Carlos Romero, María Caterina Ruta, Pablo Jauralde Pou, Antonio Rey Hazas, J. J. Allen, Eduardo Urbina, Javier Blasco, Luis Iglesias Feijoo, Daniel Eisenberg, Antonio Carreño... Echamos de menos, sin embargo, a algunos destacados cervantistas. Sorprendió el elevado número de jóvenes estudiosos: Pilar Berrio Martín Retortillo, Jesús González Maestro, Mónica Gómez-Salvago Sánchez, Fernando Romo Feito, Lourdes Simó, Carmen Marín, etc. Estas intensas sesiones fueron amablemente gratificadas con diversas actividades, digamos, de “extensión cultural”. Así una excursión a las lagunas de Ruidera y a la Cueva de Montesinos, tras la que el congreso en pleno se reunió en torno a una succulenta mesa en la que nadie hizo caso de aquel consejo de don Quijote a Sancho (“come poco...”). O una representación en el corral de comedias de Almagro de los consejos de don Quijote a Sancho; o una visita a una conocida bodega en Valdepeñas... Congreso, como vemos, que cuidó todos los posibles deseos de un cervantista.

Poco antes de la clausura se reunió la asamblea general de la *Asociación* que acordó celebrar el próximo congreso en 1994, en Nápoles. La clausura, en la que pronunciaron sentidas palabras el rector de la Universidad de Castilla-La Mancha, José María Casasayas —ya sin voz— y Joaquín González Cuenca, fue brillantemente realizada por el escritor, Premio Cervantes, Gonzalo Torrente Ballester quien habló sobre *Confieso mi deuda con Cervantes*. En esta disertación hizo un recorrido por las novelas en que él se ve decisivamente influido por Cervantes, así como en aquellas otras obras de carácter crítico en las que expresa sus ideas sobre el genial escritor alcalaíno. De nuevo una grata comida sirvió de despedida a los casi doscientos cervantistas que se reunieron en Almagro por esas fechas.

Intenso, pues, ha sido el cervantismo de este curso. Esperamos que todas estas asociaciones, entidades, personas, etc., continúen en su labor, y que el creador de la novela más universal de todos los tiempos, Miguel de Cervantes, reciba la atención que se merece.

JOSÉ MONTERO REGUERA

MADRID Y SU LITERATURA EN LA EDAD DE ORO

Pocas ciudades en el mundo han adquirido tanta importancia desde un punto de vista literario como Madrid. No sólo nacieron en ella algunos de los más grandes escritores españoles de todos los tiempos, sino que, además, destacaron y realizaron su carrera literaria importantes personajes del mundo de las letras nacidos en otros lugares. Por otra parte, la ciudad ha sido considerada como objeto literario desde tiempos ya muy distantes, creándose incluso géneros —la novela costumbrista, por ejemplo— que tienen su centro, fundamentalmente, en Madrid. Puede hablarse en este sentido de toda una literatura de Madrid.

A analizar y estudiar algunos aspectos de la literatura española del Siglo de Oro que tienen relación con Madrid fue dedicado el curso *Madrid y su literatura en la Edad de Oro*, que ha tenido lugar en la *Sociedad Cervantina* de Madrid durante los meses de abril y mayo de 1991. Dirigido por el profesor José Montero Padilla, el curso se estructuró en seis conferencias a cargo de destacados especialistas en los temas que se trataron. Se realizaron asimismo varios recorridos por lugares evocadores del Madrid de los Austrias, llevados a cabo por Francisco Rodríguez Oquendo y María Teresa Barbadillo.

Inició el Curso, el viernes 26 de abril, el director del mismo, Catedrático de Escuelas Universitarias de la Universidad Complutense de Madrid y autor de numerosos trabajos sobre Madrid y su literatura. Su conferencia *Vida y costumbres en el Madrid de la Edad de Oro* fue una adecuada introducción al Curso en la que trató diversos aspectos que caracterizaron al Madrid de dicha época: su enorme crecimiento, en pocos años, al convertirse definitivamente en la Capital; la suciedad de sus calles; las casas “a la malicia”; costumbres de la época (vestimenta, comidas, “afeites”...); personajes de aquel Madrid, etc. Todo ello fue adecuadamente ilustrado con citas procedentes de escritores españoles de la época (Alonso de Castillo Solórzano, Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega, Cervantes, Francisco de Quevedo, Quiñones de Benavente...) y viajeros extranjeros (Camilo Borghese —futuro Papa Paulo V—, madame d’Aulnoy, etc.).

El martes 30 de abril, Javier Blasco, Catedrático de la Universidad de Valladolid, disertó sobre uno de los madrileños más universales: Lope de Vega. En su conferencia *El último amor madrileño de Lope de Vega*, el profesor Blasco estudió los amores de Lope con Marta de Nevares, así como la literatura lopesca que surgió como fruto de esa relación. Analizó brevemente algunas de las composiciones de Lope de Vega que forman parte de lo que el profesor Juan Manuel Rozas, en importante artículo, denominó “el ciclo *de senectute*”, y se centró más detenidamente en la égloga “A Amarilis”, nombre tras el que se esconde el de Marta de Nevares. Numerosos aspectos de esta égloga fueron comentados, muy especialmente el autobiografismo que la inunda por completo y el proceso de literaturización que Lope realiza al reconstruir su vida con Marta. Este proceso de literaturización no conlleva un falseamiento de estos amores, sino que Lope los presenta muy lejos de ese amor platónico que caracteriza el ciclo *de senectute*.

Antonio Rey Hazas, profesor titular de la Universidad Autónoma de Madrid y distinguido cervantista, analizó en su conferencia *El “Quijote” y Madrid*, pronunciada el siete de mayo, algunas de las posibles razones que llevaron a Cervantes a no incluir la ciudad de Madrid en su inmortal novela. Sólo hay algunas alusiones incidentales de Madrid o la Corte, pero sin mayor interés. Es, sin embargo, algo chocante puesto que en otras obras suyas (*Novelas Ejemplares*, *Viaje del Parnaso*, etc.) Madrid sí que aparece, y en alguna ocasión muy elogiosamente. Más extraño es, si cabe, por cuanto otras ciudades sí aparecen citadas en el *Quijote* y con gusto. El profesor Rey Hazas señaló que la posible explicación habría que buscarla en el hecho de que Cervantes veía representada en Madrid a la Corte, el lugar de medraje por excelencia y el sitio en el que él mismo había visto frustrados sus deseos de un puesto importante en la Administración a su vuelta del cautiverio. Quizá por eso Madrid no aparece en el *Quijote*.

Cristóbal Cuevas, catedrático de la Universidad de Málaga, analizó el diez de mayo algunos aspectos del costumbrismo de Juan de Zabaleta en su conferencia *Juan de Zabaleta y el costumbrismo madrileño del Barroco*. El profesor Cuevas, autor de una magnífica edición de *Día de fiesta por la mañana* y *Día de fiesta por la tarde*, comenzó señalando algunas características de la época en que se desenvuelve este autor, para pasar a continuación a destacar algunos aspectos de su personalidad que probablemente influyeron decisivamente en Zabaleta: su fealdad, su misoginia, su pobreza... Se centró posteriormente en el estudio de las obras costumbristas de Zabaleta más conocidas y citadas con anterioridad. Diversos aspectos de aquel Madrid retratado por el autor fueron estudiados, así como el marcado moralismo de sus obras. Zabaleta, gran observador de la realidad, nos presenta un Madrid de detalle, pintoresco, del que el profesor Cuevas extrajo diversos ejemplos.

Otro importante escritor madrileño, “el príncipe de nuestros escritores costumbristas” según Ramón de Mesonero Romanos, fue estudiado por Pilar Palomo, Ca-

tedrática de la Universidad Complutense de Madrid, el veintiuno de mayo, en su conferencia *Espacios madrileños en las comedias de Tirso de Molina*. La profesora Palomo analizó tres aspectos en su disertación: la vida de Tirso en Madrid, comedias que tienen su origen en la ciudad y, finalmente, cómo se refleja en alguna de las obras de Tirso su afecto por la ciudad que le vio nacer. Su nacimiento, envuelto en misterio hasta hace relativamente poco tiempo, su origen humilde y su conocimiento de la ciudad fueron expuestos en primer lugar. Más adelante explicó cómo la ciudad no sólo es escenario de algunas comedias (*La huerta de Juan Fernández*, *Don Gil de las calzas verdes*, etc.), sino también el origen de otras, como el caso de *Por el sótano y el torno*, cuyo origen está en los adoquines mal empedrados de la Puerta del Sol, que provocan que la dama descubra su cara al tropezarse involuntariamente. Pero además Tirso quiso entrañablemente a su ciudad. Pilar Palomo así nos lo hizo ver mostrándonos diversas escenas que Tirso incluye como mero ornato costumbrista. Tirso de Molina las incluye simplemente porque sí, porque le gusta reflejar a Madrid en sus obras.

El curso fue brillantemente clausurado, el veinticuatro de mayo, por el Catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid y distinguido quevedista Pablo Jauralde Pou. Su exposición versó sobre *Quevedo y Madrid*, y en ella estudió la estrecha relación de don Francisco con la ciudad en la que nació en 1580. Bautizado en San Ginés, fue probablemente un “menino” de Palacio, donde residió durante cierto tiempo. Jauralde estudió algunos aspectos de la vida de Quevedo en esta ciudad, los períodos en que residió, sus relaciones sociales... Igualmente analizó diversas composiciones en las que aparece Madrid: calles, estatuas, instituciones, edificios, etc., así como la forma en que aparecen. Llamó también la atención sobre el hecho de que, sin embargo, ningún poema amoroso quevedesco tiene paisaje madrileño. Don Francisco, como apuntó el profesor Jauralde, prefiere “los claustros del alma”.

Al término de la intervención de Pablo Jauralde tomó la palabra de nuevo el Director del Curso para clausurarlo y señalar la firme intención de la *Sociedad Cervantina* de continuar con estas actividades, que permitirán sin duda un mejor conocimiento de Madrid, y de los escritores vinculados a ella.

Este ciclo sobre *Madrid y su Literatura en la “Edad de Oro”* fue, por otra parte, un éxito completo: organización perfecta —José Antonio Vizcaíno, Francisco Muñoz Villarejo, Marta Estébanez—; aforo completo durante todos los días; amenos recorridos por lugares evocadores del Curso que fueron seguidos por el público asistente con gran interés.

J.M.R.

SAN JUAN DE LA CRUZ Y FRAY LUIS DE LEÓN EN SU CENTENARIO

Durante la semana del 11 al 16 de marzo de 1991 se celebró la XI edición del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, esta vez convocado bajo dos títulos, debido a que se cumple este año el IV Centenario de la muerte de dos máximos poetas de la lírica española: San Juan de la Cruz y Fray Luis de León.

Como es habitual, el Seminario se celebró en Madrid y en Cuenca. En Madrid, durante los días 11, 12 y 13 se conversó sobre San Juan de la Cruz, aunque no faltaron ponencias y alusiones a la obra de Fray Luis de León. El día 14 por la mañana nos fuimos a Cuenca, cita habitual desde hace varios años para la clausura de Edad de Oro, esta vez con mayor motivo, pues fue esta provincia la que vio nacer en 1527 a Fray Luis de León. En Cuenca permanecimos los días 14, 15 y 16, celebrando la "segunda parte" del Seminario, en la que Fray Luis de León fue el autor glosado, sin dejar tampoco de lado la figura de San Juan de la Cruz.

Edad de Oro XI ha sido además un homenaje a la persona y a la obra de José Manuel Blecua, quien nos acompañó en la sesión de clausura.

La sesión inaugural corrió a cargo del director del Seminario y de uno de los miembros de la Comisión Organizadora, quienes dieron la bienvenida a los profesores y a los asistentes a esta nueva edición de Edad de Oro. A continuación escuchamos la recitación del *Cántico Espiritual*, a lo que siguió la presentación de las diversas publicaciones de Edad de Oro: el volumen X de la revista del mismo nombre, correspondiente al año 1990; el volumen IV de *Manuscr. Cao*, revista que publica noticias, textos o material, particularmente poético, inserto en manuscritos castellanos de los siglos XVI y XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid; y por último el volumen de *El Bandolero*, que recoge las actas del Congreso que tuvo lugar el pasado año en la Casa de Velázquez.

Se procedió después a la entrega de los premios del II Concurso de cuentos

Cantoblanco, a lo que siguió la Sesión I de este XI Seminario; en ella escuchamos la ponencia de Juan Alcina Rovira y la de Pablo Jauralde Pou.

La ponencia de Juan Alcina tuvo como tema las *Odas* de Fray Luis; en ella se analizó la poesía del fraile agustino, poniéndose de manifiesto una idea en la que se ha insistido también en otras ponencias: el significado que para él tenía la poesía. Es la forma en la que Dios se relaciona con el hombre, un apartamiento del vulgo, un encuentro con la armonía cristiana, ideales luisianos sintetizados en la "Oda a la vida retirada", equivalente a la Oda I horaciana. También quedó analizada su imagen como poeta renacentista que aparece como reescritor; Horacio intentó crear una nueva poesía latina a imitación de la griega y lo mismo intentará hacer Fray Luis con respecto al castellano a imitación de lo latino, dentro de una tradición renacentista que dirigió su existencia a la vida contemplativa.

Pablo Jauralde, en su ponencia sobre los grandes poemas de San Juan, recordó que debe tenerse en cuenta para la correcta interpretación del *Cántico Espiritual* el panorama literario del siglo XVI, su dimensión histórica: la dominación de las formas italianas, la búsqueda de la expresión directa y la desviación por mundos imaginarios. San Juan, explicó, recrea lo creado, en un proceso de intensión y no de extensión. El amor humano es un pretexto en los poemas de San Juan para llegar a la expresión espiritual, al encuentro con Dios. Ha de apreciarse también el valor del lenguaje, la metáfora y la lírica popular, que abandona sintaxis y morfología cultas. Tampoco puede dejarse atrás toda la tradición literaria: el Cantar de los Cantares, lo pastoril y la poesía petrarquista.

La tarde del lunes acogió la sesión II, en la cual participaron Dominique de Courcelles y Terence O'Reilly, con sendas ponencias sobre San Juan.

Dominique de Courcelles disertó acerca de la mística y la política, del dolor de San Juan de la Cruz; desarrolló una breve biografía del santo abulense, y se acercó a su parte más humana, en la que la aventura política y la mística tienen un mismo origen, un mismo plano que se refleja en la literatura. A San Juan le atrae la soledad y el retiro, y de ahí su aventura política: las fundaciones del Carmelo y la Reforma de éste. Su secuestro en el convento de Toledo dio lugar a la concepción del *Cántico Espiritual*. Política y mística, afirmó, son los términos de un dolor acariador y cruel.

Terence O'Reilly ofreció una ponencia en la que analizó el fondo exegético en un romance de San Juan. Presentó a éste como un gran estudioso de la Biblia, asumida como lección divina y que el santo conocía de memoria. Dentro de la tradición, la lectura de la Biblia implica un modo de unión con Dios. San Juan recurre una y otra vez a la Biblia como fuente espiritual y también literaria. El proceso de la transformación mística está recomendado en la Biblia. No debe olvidarse la *imitatio Cristo*, la vida como sufrimiento del mismo modo que Jesucristo, como experiencia para la transformación mística.

El martes se desarrollaron las sesiones III y IV, que contaron con ponencias sobre temas sanjuanistas y otros más generales.

Cristóbal Cuevas analizó diversos aspectos retóricos de la obra de San Juan. De 1559 a 1563, San Juan estudió Humanidades y Retórica. Se convenció de la eficacia de la retórica y de la poética y se dispone a utilizarlas en su mensaje místico. No puede sostenerse entonces la inspiración y la lectura de la Biblia como únicas fuentes de su poesía, sino que San Juan se presenta como un maestro en el arte de la retórica, a través de la cual busca la conmoción del receptor. La *elocutio*, la *exclamatio* y la *interrogatio* son recursos efectivos de su poesía, en la cual existe una fuerte presencia de elementos retóricos y un menor protagonismo de éstos; y de ahí la facilidad y aparente naturalidad de la poesía de San Juan.

Daniel Devoto examinó la rima y sus aspectos fonéticos y lingüísticos bajo el punto de vista retórico, como una condición de elegancia poética, en especial la rima consonante. Analizó la universalidad de la rima, existente en todas las lenguas del mismo modo que todas las lenguas poseen música. Relaciona por tanto directamente la rima con la música y de ahí sus alusiones a diversos cancioneros musicales. Repasó los diversos tipos de rima, la interna, la inicial o la final. Y como reza el título de su ponencia, el estudio de la rima se presenta como vaguedad de vaguedades y todo variedad.

María Jesús Mancho Duque presentó un estudio léxico y semántico sobre la obra de san Juan de la Cruz basándose en el elemento aéreo en la obra del santo abulense. San Juan utiliza el léxico de la naturaleza al modo aristotélico. La tierra, el agua y el fuego aparecen en la obra de San Juan como los elementos principales; sin embargo es el fuego el elemento rey, seguido del aire, muchas veces en íntima relación, ambos opuestos a la tierra y el agua por su inmovilidad frente a la actividad creadora de los primeros, dada su desmaterialización con respecto a la tierra y al agua. Examinó el campo léxico del aire, que San Juan utiliza en su poesía: la atmósfera, la respiración, la aspiración, las aves, el aire, el viento, la paloma, el espíritu, el aleteo. Presentó la combinación ideal entre aire y luz. El alma, en su ascenso, requiere la luz, y Dios es esa luz. La luz más exquisita emerge de las tinieblas, del aire tenebroso. El viento le lleva a comparaciones espirituales por su movilidad y por su capacidad de mover.

En la sesión IV, José C. Nieto ofreció un estudio del poema "Llama de amor viva"; alejándose de interpretaciones hemeneútico freudianas, presentó este canto como un gran poema teológico, interpretándolo como una transformación poética del mito de la cueva de Platón. El platonismo se halla presente en otros momentos del *Cántico Espiritual*: la iluminación, el conocimiento, la transformación poética. El *Cántico Espiritual* mediante este proceso hermeneútico poético es transformado por San Juan selectivamente en las imágenes y símbolos de la "Llama de amor viva" como una glosa poético-teológica a algunos temas del *Cántico* que excede lo poético. La sugerencia poética se convierte en un comentario teológico.

Begoña López Bueno elaboró un repaso a los géneros poéticos del siglo XVI, tan importantes para la correcta interpretación de los dos poetas comentados en el Seminario. Los géneros se definen por presentar caracteres formales distintos; son agrupaciones que presentan una combinación tanto de la forma exterior como de la forma interior: actitud, tono, propósito. Los géneros son unidades mutables en el tiempo. Existe un género desde el momento en que existe una culminación referida de constantes y, eventualmente, de variantes. De este modo se analizaron el soneto, la elegía, la epístola y los lógicos problemas métricos debidos a la carencia de una métrica funcional que tenga en cuenta la interacción forma-función. Concluyó señalando la fuerza moduladora de la estrofa en la conciencia poética y cómo el contenido halla en ocasiones diferentes modos de expresión.

En esa misma mañana pudimos escuchar a un curioso y simpático octeto, de voces originales, como rezaba su programa llamado *Sine Nomine*, quienes interpretaron para nuestro deleite obras de Ramos de Pareja, del Cancionero de Palacio y del de Upsala, de Juan del Encina, de Mateo Flecha *El viejo*, de F. Guerrero y de Tomás Luis de Victoria.

La Sesión V, última celebrada en Madrid, tuvo lugar el miércoles 13; en ella Juan Montero y Ángel Gabilondo presentaron sus ponencias.

En su participación, Juan Montero relacionó la obra de San Juan con la pastoral renacentista, lo cual había sido apuntado brevemente en otras ponencias; repasó la tradición renacentista de lo pastoril, deteniéndose en Garcilaso y Jorge de Montemayor, indicando las similitudes de los símbolos utilizados por éstos y por San Juan; el efecto de la ausencia del amor, el símbolo de la fuente como la fe, el marco de la naturaleza, fueron algunos de los temas que señaló como recurrentes en este tipo de género.

Por último, Ángel Gabilondo estableció un interesante vínculo entre la mística, la carne y la literatura; analizó la etimología de la palabra *carne* como “parte de”. Siguiendo a María Zambrano, afirmó que la poesía es vivir según la carne, en la carne, sabiendo de su angustia y su finitud, lo cual reúne, de algún modo, a la mística, la carne y la literatura. Analizó diversas expresiones, tales como “salir de cena” (la cena como escena), o “tocar como Dios”, (máximo placer, pues se trata de recrearse en la contemplación), que adquirieron nuevos significados.

Uno de los actos paralelos de este XI Seminario tuvo lugar en la mañana del miércoles, cerrando de este modo los actos celebrados en Madrid; se trata de la oportuna proyección de la película de Carlos Saura *La noche Oscura*, con Juan Diego interpretando a San Juan secuestrado en el convento de Toledo; la película relataba los años en que San Juan estuvo preso en dicho convento debido a su actividad reformadora del Carmelo, no aceptada por muchos de sus compañeros de Orden; esos años gestaron y produjeron los versos del *Cántico Espiritual*, que vieron la luz gracias a la bondad del carcelero del Santo, entonces Fray Juan. Finalizada la proyección, se

abrió un interesante debate entre el director de la película y Juan Diego y los asistentes al Seminario, en el cual se subrayó la personalidad un tanto ingenua de San Juan y su certeza en estar escribiendo unos poemas dictados directamente por Dios.

Además de las ponencias, Edad de Oro contó este año con algunos actos celebrados en el local La Vaquería, lunes, martes y miércoles a las ocho de la tarde; el lunes asistimos a una tertulia sobre “Cervantes y la berbería”, que estuvo coordinada por Emilio Sola, profesor de Historia de la Universidad de Alcalá de Henares; el martes tuvo lugar la recepción “oficial” de los becarios de este IX Seminario, y el miércoles disfrutamos de una novedosa lectura de poetas contemporáneos a cargo de Antonio Rodríguez, convocada con el título “Obras místicas”.

En Cuenca tuvo que remodelarse el programa inicial, debido a la ausencia de algunos hispanistas norteamericanos a causa de los problemas suscitados por la guerra del Golfo; no obstante y haciéndonos eco de opiniones recogidas, la etapa conquense brilló como otros años. En esta ocasión, Cuenca contó con un Seminario casi independiente en el que se glosó la figura de Fray Luis de León, dada su relación con dicha provincia manchega; asistimos a cuatro sesiones además de la de clausura.

También visitamos la exposición preparada por Paloma Alfaro y Antonia Ortiz, que bajo el título “Fray Luis de León en su ambiente”, recogió documentos conquenses, manuscritos e impresos, de los siglos XVI y XVII procedentes de archivos y bibliotecas de Cuenca. Pudimos contemplar algunos documentos familiares, como la bula que en 1544 envió Pablo III al abuelo de Fray Luis, Juan de León; recorrimos la sección dedicada a la Biblia y los Santos Padres y allí admiramos una preciosa joya bibliográfica: una primera edición de la Biblia políglota de Arias Montano. La exposición contó con otras secciones, como la destinada a los maestros de Fray Luis y la dedicada a los comentarios al *Cantar de los Cantares* y al *Libro de Job*. La reunión de todos estos documentos constituyó una ocasión única para la mejor comprensión del ambiente en el que vivió Fray Luis de León.

Las Sesiones I y II tuvieron lugar la tarde del jueves. En la sesión I, moderada por Miguel Ángel Pérez Priego, José Rodríguez Díaz realizó un acercamiento a la persona del fraile conquense, en una concisa historia de la orden agustina en la época de Fray Luis, de la que llegó a ser provincial de Castilla poco antes de morir. Recordó los problemas teológicos existentes entre la Orden agustina y la orden de Santo Domingo, en los que Fray Luis se vio involucrado.

Dentro de un plano más filológico, Javier San José señaló los problemas textuales que presenta el código salmantino de la *Exposición del Libro de Job* de Fray Luis; informó acerca de la impersonalidad de la letra del agustino, que genera problemas para su identificación, así como las variantes de autor, textuales y de traducción en su proceso de creación, y citó algunas características del estilo de Fray Luis como el evitar la cacofonía mediante la prosa rítmica, o la búsqueda de la elocuencia a través de la retórica, característica asimismo de la obra de San Agustín.

Lo autógrafa es esencial en la *Exposición del Libro de Job*; primero Fray Luis traduce el texto y después comenta el libro verso a verso, hallando sus fuentes en la Biblia y también en traducciones de otros autores.

Lía Schwartz relacionó a Fray Luis de León con el Brocense, y más concretamente la elegía de Tibulo, II, 3. En su ponencia, definió a Fray Luis como el primer poeta humanista español en lengua romance; analizó el renacentismo en Fray Luis, en el proceso de creación de una nueva cultura humanista. Fray Luis fue gran lector de Catulo, Tibulo y Propertio, autores muy difundidos durante el renacimiento; la traducción de Fray Luis se propone como versión del original, dentro de la *imitatio* y no únicamente de la *translatio*. La traducción significa un nuevo concepto de la recepción en el siglo XVI; Fray Luis versiona el poema, traduce el sentido y no sólo las palabras, en un intento de recuperar y reconstruir las obras clásicas dentro de la intención renacentista.

Siguiendo con temas clásicos, Carmen Gallardo presentó una ponencia sobre la selección de Odas de Horacio en Fray Luis; esta ponencia y la anterior se completaban perfectamente entre sí, pues se trataba de presentar ahora a Fray Luis como “versionador” de las odas de Horacio, a quien tradujo también en un proceso de *imitatio* y no sólo de *translatio*, mejor que otros imitadores que calcaron estructuras métricas o tradujeron únicamente fijándose en el contenido. Preciso el carácter neolatino de Fray Luis y su nueva forma de hacer poesía a imitación de lo latino, haciendo del castellano un idioma clásico como los latinos hicieron con su idioma a imitación del griego.

El viernes, Alberto Blecua moderó la sesión III, en la que escuchamos a Ángel Cilveti, Pedro Ruiz y C. Thomson.

El estudio que sobre la “Oda a Felipe Ruiz” presentó Ángel Cilveti, manifestó la concepción cristocéntrica de Fray Luis, propia de los bienaventurados. Señaló algunos caracteres comunes entre Fray Luis y San Juan, deteniéndose en la contemplación divina. En sus escritos, la influencia de Virgilio es innegable y convierte los escritos del poeta romano, de contenido pagano, en contenido religioso.

Pedro Ruiz mostró un estudio sobre los Sonetos de Fray Luis, dentro de una corriente renacentista de acomodación de los modelos petrarquistas y/o clásicos; Fray Luis renunció al estilo más bajo y por ello serán Virgilio y Horacio su objetivo de imitación en forma y contenido.

Por último, C. Thomson habló sobre la tradición mística occidental y su influencia en la poesía de Fray Luis. El descenso interior del autor conquense, la oscuridad, la noche serena, la armonía y la contemplación cristiana le acercan a la condición de místico; sin embargo, fue definido más tarde como místico frustrado, opiniones que llevaron a un coloquio en el que se concluyó la condición no mística de Fray Luis como persona, pero sí de su poesía, como representante de la tradición mística.

La última sesión del Seminario estuvo formada por un coloquio presentado por Virgilio Pinto y que contó con la participación de Alberto Blecua, C. Thomson y Antonio Rey, que conversaron acerca del proceso de Fray Luis de León como proceso intelectual de la época, lo que dio lugar a un repaso de las circunstancias que lo enmarcaron. En la época de Fray Luis se vivió un clima intelectual en el que se habían revitalizado corrientes escolásticas, sobre todo por el resurgir de los dominicos. Son los intelectuales de la época los que, con el lenguaje de la escolástica se enfrentaban a los problemas nuevos. La Inquisición nace expreso para vigilar el delito de la herejía, pero amplía su campo a otras conductas, como es el caso del proceso a Fray Luis; otro hecho importante es que las órdenes religiosas de la época, las cuales controlan el poder religioso y político, se dan cuenta de que una orden como la de los agustinos puede poner en peligro su influencia. Analizados todos estos puntos, se concluyó que resultaba sorprendente que, dadas las circunstancias en la época en que vivió Fray Luis, éste quedara absuelto en el proceso del que fue objeto.

A las ocho de la tarde acudimos al Concierto de órgano que en la Iglesia de San Miguel ofreció Domingo Losada, quien interpretó magistralmente obras de los siglos XVI y XVII de diferentes autores, como Antonio de Cabezón, Correa de Arauxo, Cabanilles, Pachelbel, Walther, Bruhns y Bach.

Seguidamente se celebró la tradicional cena de clausura y la visita nocturna a la ciudad, acudiendo a los locales acostumbrados donde mantuvimos las también acostumbradas fructuosas conversaciones. Por otro lado, este resumen no estaría completo si no mencionase el póster, mejor dicho, los posters; es la primera vez que se diseñan dos para el mismo congreso, dado que en realidad se trataba de dos. El de Fray Luis de León mostraba un fragmento de una obra de Odilon Redon, y merece ser destacada su originalidad; la originalidad es también la nota que caracterizaba al póster de San Juan, aunque la acogida de éste fue bien diferente; de él se dijo de todo, y desde luego, no pasó inadvertido.

Y ya el sábado se celebró la sesión de clausura, que contó con la amable presencia de José Manuel Blecua, homenajeado en este XI Congreso, y la edición que ha elaborado sobre las poesías de Fray Luis fue presentada por Lía Schwartz. El acto de clausura finalizó, como es habitual, con el resumen del Seminario, las palabras de la Comisión Organizadora y del director del Seminario, verdaderas almas de Edad de Oro, y de las autoridades conquenses. Después fuimos a Belmonte, donde, pese al fuerte viento, disfrutamos de la visita al castillo de esa población que vio nacer a Fray Luis. Desde allí nos trasladamos a Madrid, con la confianza de volvernos a encontrar en próximos seminarios, pese a la lejanía de la celebración del próximo, que finalmente contará con dos días de sesiones en Madrid.

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid: Cátedra, 1990, 530 p.

No pudo ver impreso Juan Manuel Rozas (1936-1986) este libro, en el que trabajaba al final de su vida. Jesús Cañas Murillo se ha preocupado por rescatarlo como público y merecido homenaje al insigne profesor y crítico. A su muerte dejó inconcluso el volumen, circunstancia que ha forzado al editor a recopilar “todos los trabajos que, a lo largo de su vida, Juan Manuel Rozas había dedicado a Lope de Vega” (p. 9), procurando ajustarse en lo posible al plan iniciado por su autor. Así, a los dos grandes capítulos proyectados por Rozas —“Vida y poesía”, el primero; “Teatro”, el segundo, cada uno con cinco estudios—, se añaden dos trabajos más a modo de preliminares (“Lope de Vega: poesías y prosas” y “La obra dramática de Lope de Vega”, publicados en HCLE, T. 3, pp. 123-40 y 291-321), y otros siete en apéndices, de los que tres —por ser estudios inéditos— figuran en un grupo aparte (“Lope de Vega y las órdenes militares (Notas sobre el sentido histórico de su teatro)”, “La *Égloga a Amarilis* en el contexto del ‘ciclo de senectute’” y “Texto y contexto del soneto 57 de Burguillos”).

“Lope de Vega: poesías y prosas”, el artículo que sirve de introducción general sigue siendo una de las panorámicas más lúcidas y útiles donde el lector interesado puede encontrar resumidos los ejes principales de la poesía lopianiana, y la bibliografía fundamental para su estudio. Si quisiéramos conocer las tendencias críticas más recientes, las preferencias actuales de investigación de la lírica, éstas han quedado reflejadas en el número especial que la revista *Ínsula* ha dedicado a Lope (n.º 520, de abril de 1990). En cuanto a la recopilación de trabajos sobre Lope y su obra, en la p. 18 (nota 2) se citan algunas revistas que actualizan sistemáticamente la información bibliográfica, a las que hoy se sumarían *Criticón* y *Edad de Oro*, que reservan un apartado dedicado exclusivamente a reseñar las novedades más sobresalientes.

Entre ellas conviene citar aquí las que abren nuevas vías de estudio, o insisten en aspectos relegados y sin embargo valiosos: ya en el tricentenario de la muerte

de Lope, Jesús Bal y Gay se ocupó del cancionero musical del autor (*Treinta canciones de Lope de Vega, puestas en música por Guerrero...*, Madrid: Aguirre, 1935); enfoque importante para el conocimiento cabal de Lope, al que Miguel Querol Gavaldá ha aportado tres nuevos volúmenes (*Cancionero musical de Lope de Vega*, Barcelona: C.S.I.C., Instituto español de musicología, 1986-1991. El primer tomo recopila las poesías cantadas en las novelas; el segundo estudia las poesías sueltas puestas en música, y el tercero —recién salido— trata de las poesías cantadas en las comedias).

En cuanto a las novedades editoriales, contamos con la reedición facsímil de la ya famosa —y todavía necesaria, a pesar de sus defectos— *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso* que Francisco Cerdá y Rico y el editor Sancha reunieron en 1776-1779 (a cargo de María del Pilar Palomo, Madrid: Arco Libros, 1989, 21 vols.). Igualmente, la Real Academia Española ha sacado a la luz una edición facsímil de otra obra imprescindible; me refiero al *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, de Agustín G. de Amezúa (Madrid: Arco Libros, 1989, 4 vols.).

Francisco Márquez Villanueva ha dado a conocer su libro, *Lope: vida y valores* (Puerto Rico: Universidad, 1988. Sobre su contenido, *vid.* Milagros Torres: "Reseña a F. Márquez Villanueva, op. cit.", *EdO*, T. 9, 1990, 339-42). Por su parte, José Manuel Bleuca ha publicado de nuevo las *Obras poéticas*, "conteniendo completos los cinco libros fundamentales de la lírica" (p. 17, nota 1), en la misma editorial (Barcelona: Planeta, 1989. Aunque no se advierte, explícitamente, mejora en las ediciones anteriores —la puntuación de algunos poemas, por ejemplo—, si bien deberían ponerse al día algunos datos bibliográficos que deslucen innecesariamente una edición por lo demás inestimable). Las antologías se han enriquecido con la aportación de Felipe Pedraza (*Lope de Vega esencial*, Madrid: Taurus, 1990), al incluir un epígrafe con los "poemas conservados en manuscritos" (p. 49-52). La importancia de las composiciones poéticas no impresas y atribuidas a Lope se había mantenido apartada y reducida a estudios de carácter erudito que aparecían exclusivamente en publicaciones periódicas. Afortunadamente, esta labor paciente empieza a dar sus frutos más visibles, y la selección de Pedraza es un buen síntoma de ello (junto con la edición de un poema manuscrito atribuido a Lope, inédito, a cargo de César Hernández Alonso: *Los cinco misterios dolorosos de la Pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1987). Es de esperar que esta vía, sin duda enriquecedora, no caiga en el olvido.

Por último, decir que María Grazia Profeti se ha ocupado de la recopilación sistemática de impresos lopianos en un excelente artículo ("Spigolature bibliografiche: opere non drammatiche di Lope", *Quaderni di Lingue a Letterature*, T. 13 (1988), 93-107), y que de la obra dramática de Lope, sin duda la más atendida por la crítica, existen recientes estudios bibliográficos que mantienen perfectamente informado al lector interesado por el teatro áureo (entre otros, Pablo Jauralde Pou: "Introducción al estudio del teatro clásico español", *EdO*, T. 5 (1986), 107-47;

Agustín de la Granja en *Criticón*, T. 37 (1987), 227-246; Dolores Noguera: "La oralidad en el teatro. Ensayo de una bibliografía actual", *EdO*, T. 7 (1988), 209-21; Agustín de la Granja: "Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro...: Estudios II", continuación del anterior citado, *Criticón*, T. 50 (1990), 113-24; José María Ruano de la Haza: "Bibliografía anotada sobre el teatro del Siglo de Oro", *Criticón*, T. 50 (1990), 125-44; Pablo Jauralde Pou: "Reseña a Aurora Egido, *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: U.I.M.P., 1989", *EdO*, T. 10 (1991), 211-3; y Lola Luna: "Reseña a Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. France-Iberie Recherche: Université de Toulouse le Mirail, 1988", *EdO*, T. 10 (1991), 215-20). Añadir, a modo de síntesis, que Agustín de la Granja prepara la edición de los autos sacramentales de Lope (de los que se viene ocupando desde hace años; *vid.* Agustín de la Granja: "¿Otros dos autos de Lope?", *EdO*, T. 5 (1986), 59-71); que Juan Bautista Avale-Arce y Gregorio Cervantes Martín publicaron el autógrafo del auto *Las hazañas del segundo David* (Madrid: Gredos, 1985), y que John E. Varey sigue publicando nuevos tomos de la imprescindible serie "Fuentes para la historia del teatro en España" (*Comedias en Madrid, 1603-1709, Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres: Tamesis, 1989).

Tras los dos trabajos preliminares figura la parte central de los *Estudios sobre Lope de Vega*, dividido en dos bloques: el primero dedicado a la poesía; el segundo, al teatro.

Se abre el apartado de "Vida y poesía" con el artículo "El ciclo *de senectute*: Lope y Felipe IV", esencial para la comprensión de los que le siguen, y aglutinador de la lectura que hace Juan Manuel Rozas de las obras no dramáticas comprendidas entre 1631 y 1635. Establece el autor los inicios del "ciclo *de senectute*" en 1627, coincidiendo con la muerte de Luis de Góngora: "Así, en 1627, se abre un nuevo capítulo de su lucha por conseguir el mecenazgo. Y ahora éste se busca, de acuerdo con esa dignidad que quiere encontrar, en primer lugar por el lado eclesiástico. La composición de la *Corona trágica* hay que entenderla, como principio de este ciclo, totalmente en ese sentido. La llegada en 1626 del Cardenal Barberino, sobrino de Urbano VIII, por quien sabemos que Lope estuvo interesado desde antes de su llegada, lo muestra luminosamente" (p. 78). El párrafo indica la prudencia y honestidad con que Rozas afronta su estudio. Es consciente de que los primeros textos en que Lope busca abiertamente el reconocimiento y prestigio eclesiásticos son las canciones dedicadas a Barberino, aprovechando la visita que hizo el cardenal a Madrid durante la primavera y el verano de 1626. Pero la primera edición conocida de estas composiciones aparecía en la *Corona trágica* (1627), limitándose en consecuencia a precisar que el interés de Lope debería situarse ya en el año de 1626. Es cierto que Simón Díaz había afirmado la existencia de una edición suelta anterior, pero de forma genérica y respecto a uno solo de los poemas: "Lope de Vega se cuidó de exaltar en la *Canción [en la acción de llevar el Santísimo Sacramento el... cardenal D. Francisco Barberino]* que compuso e hizo impri-

mir en edición hasta ahora desconocida, de la que se ha conservado un ejemplar en la biblioteca de los Barberini” (José Simón Díaz, “La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. 17 (1980, p. 194). Aunque no he podido comprobar la existencia de un ejemplar del texto aludido por Simón Díaz en la Biblioteca Vaticana, sí he encontrado dos sueltas, una de cada poema, que hubiesen sido de gran utilidad a Rozas. Describo brevemente estas ediciones, hasta ahora hipotéticas:

Portada: [Texto cortado en la parte superior, que contendría probablemente un escudo idéntico al que encabeza el otro poema. *Vid, infra*] / EN LA / ENTRADA / DEL IL^{MO} Y REVER^{MO} S^{OR} / EL CARDENAL DON FRANCISCO / BARBERINO MI S^{OR} LEGADO A LATERE / DE NVUESTRO SANTISSIMO PADRE VRBANO / OCTAVO EN LOS REYNOS / DE ESPAÑA. / CANCION. //

Descripción material: 4 h., sin signar. En la primera hoja, la portada. En blanco el verso de la primera hoja. Texto desde el recto de la segunda hoja hasta el vuelto de la cuarta. Sin lugar, impresor ni fecha, seguramente Madrid, 1626.

Contenido: “Abre tus puertas, coronada Villa”.

Ejemplar descrito: G2/861/V428/N.º 2 de la Biblioteca Universitaria de Texas (Austin).

Portada: [Escudo] / EN LA / ACCION / DE LLEVAR EL S^{MO} S^{TO} / EL IL^{MO} Y REV^{MO} S^{OR} EL CARDENAL / DON FRANCISCO BARBERINO MI S^{OR} / LEGADO A LATERE DE NVESTRO SAN- / TISSIMO PADRE VRBANO / OCTAVO EN LOS REYNOS / DE ESPANA / CANCION. //

Descripción material: 4 h., sin signar. En la primera hoja, la portada. Texto desde el verso de la primera hoja hasta el vuelto de la cuarta. Sin lugar, impresor ni fecha, seguramente Madrid, 1626.

Contenido: “Svstancias soberanas, cõ quien tiene”.

Ejemplar descrito: G2/861/V428/N.º 3 de la Biblioteca Universitaria de Texas (Austin).

Con el conocimiento de estas ediciones, es muy probable que Juan Manuel Rozas hubiese adelantado hasta 1626 la fecha en que Lope comienza a escribir textos con el propósito de ganar prestigio y méritos suficientes que le facilitasen un cargo cerca de la Corte.

Después de estudiar en este primer apartado los inicios del “ciclo de *senectute*”, establece Rozas el corpus y cronología del “ciclo” propiamente dicho: obras todas comprendidas entre 1631 y 1635, fecha de su muerte. A este propósito se vale del valioso códice autógrafo Daza, comenzado con muchas probabilidades en 1631. Establecer una cronología para cada una de las composiciones que figuran en este manuscrito es tarea ardua y peligrosa, y hay que reconocerle a Rozas que maneja con habilidad e inteligencia los indicios más probables para datar las com-

posiciones que le interesan. Aun así, aprovecho la oportunidad para llamar la atención sobre un dato que el autor no tuvo en cuenta: según Nicolás Marín, al hilo de un comentario del poema. “En mi desdicha, Amarilis” —que también incluye Rozas en p. 87—, “El código comienza en 1631, fecha que me parece muy tardía para esa clase de papel; como no lo he visto, no puedo asegurar que éste sea un caso como otros de los que su editor dice que algunas hojas fueron cortadas de él y se adhirieron otras a las matrices que quedaban” (Nicolás Marín “Los papeles de Amarilis” *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, en prensa). Desconozco las repercusiones que un examen exhaustivo del código pudiera tener en la cronología propuesta por Rozas, pero la afirmación de Nicolás Marín nos avisa de cuidado extremado que debemos tener en el manejo de fuentes manuscritas. Por último, en cuanto a la égloga *Amarilis* —n.º 12 del corpus de Rozas, p. 91—, comenta el crítico que “no hay duda de la existencia de esta suelta”, aunque “hoy parece perdida” (p. 92). Acertaba el autor por completo. La descripción del ejemplar que comenta Rozas, conservada actualmente en la Biblioteca Universitaria de la Complutense, la misma que formó parte del *Catálogo de la Exposición bibliográfica de Lope de Vega*, es la siguiente:

Portada: AMARILIS / EGLOGA / A la Reina Christianissima / de Francia / DE FREI LOPE FELIX / de Vega Carpio, del Habito / de San Juan / [Adorno tipográfico] / CON LICENCIA, EN MADRID. / Por Francisco Martínez. / Año 1633. //

Descripción material: 32 folios [signados los cuatro primeros de cada cuadernillo (A-D), excepto la portada y C₄]. El f. 1v en blanco. Dedicatoria en prosa firmada por Lope en los f. 2-3v. Texto entre los f. 4-32. En el f. 32v, composiciones firmadas por doña Laura Clementa y el maestra Burguillos.

Contenido: “En tanto que tus cabras y las mías”
 “LOPE, con tan dulce Lyra”
 “POR iros à Francia andais”.

Ejemplar descrito: 29.972 de la Biblioteca Complutense, Fac. de Filosofía y Letras.

A continuación, después del establecimiento del corpus y su cronología, figuran los dos puntos básicos donde desarrolla Juan Manuel Rozas un análisis lleno de finura e inteligencia críticas, mostrándonos texto por texto la evolución del pensamiento lopiano en los últimos cuatro años de su vida, el ya clásico “ciclo *de senectute*”. Nada mejor que las palabras de su autor para resumir el significado e importancia del “ciclo”:

“A todas luces había que completarla [la lectura de las obras lopianas] con la del resto de la poesía de ese momento tan especial de la vida y obra de Lope que es su último lustro. Lo que me ha llevado a tratar de la coherencia y unidad de la última lírica del poeta, hasta encontrar un verdadero conflicto eje en ella: la cerrada alternancia de poemas cortesanos, en declarada búsqueda de mecenazgo, y de otros muy personales donde las quejas, ante la negación de esa ayuda, desembocan en una clara si cautelosa, protesta ante la Corte, los poderosos y el Rey, sorprendente por su intensidad en boca del creador de un teatro propagador del principio monárquico-aristocrático y, a la vez, de la monarquía teocéntrica. Se trata del desencanto del vitalista y triunfador Lope de Vega. He llamado a ese ciclo: *de senectute*. Tiene sus inicios en la *Corona trágica* (1627) y el *Laurel de Apolo* (1630), se muestra nítidamente, desde 1631, a través de la *Dorotea* (1632) y las *Rimas de Burguillos* (1634), para tener su más directa expresión, casi monográfica, en la poesía reunida en *La Vega del Parnaso* (1637)” (1. 169).

Queda mucho por descubrir en este libro. Me he limitado en estas páginas a esbozar lo que considero el hallazgo fundamental de Rozas: la coherencia de los últimos escritos de Lope de Vega.

Se pregunta en algún momento su autor si el lector no tendría la sensación de que en determinados textos se intenta leer entre líneas cosas que quizás no estaban en la intención de Lope al escribirlas. Todo lo contrario. Uno de los grandes avances en la metodología del estudio de la obra lopiana que supone el libro es precisamente ese: la realidad y la ficción se mezclan, confunden y se apoyan mutuamente en este gran autor de los Siglos de Oro. En Lope cualquier experiencia vital se transforma en literatura, pero nunca de una manera directa. Cuanto más profundizamos en la obra lopiana más nos percatamos de hasta qué punto Lope oculta o disfraza la realidad, la transforma a su antojo y trata deliberadamente de confundir al lector. Como pasa con todos los grandes creadores, raras veces una afirmación es rotunda. Y en esos casos, la paciencia la sagacidad y la lectura atenta de los textos dan, como en Juan Manuel Rozas, magníficos resultados.

JUAN ANTONIO MARTÍNEZ COMECHE

Rafael LAZCANO GONZÁLEZ, *Fray Luis de León. Bibliografía*. Madrid: Editorial Revista Agustiniana, 1990, 278 pp. VV.AA., “Homenaje a Fray Luis de León —1527-1591—. IV Centenario de su muerte”. *Revista Agustiniana*, XXXII, n.º 97 (en.-ab. 1991), 536 pp.

Con ocasión de celebrarse en 1991 los cuatrocientos años de la muerte de nuestro gran humanista y poeta Luis de León, se han sucedido numerosos eventos de toda índole sobre la figura y obra del insigne agustino; y esto, tanto desde los ámbitos literarios como políticos, culturales, etc. Con igual intención de rendir homenaje a tan ilustre conuense, la Editorial Revista Agustiniana ha dado salida a dos volúmenes que enlazan con el ambiente general de congratulación. El primero, aparecido en 1990 es el volumen *Fray Luis de León: bibliografía*, a cargo de Rafael Lazcano González. El segundo constituye el número 97 de la *Revista Agustiniana*, un grueso volumen de calidad desigual, que recoge artículos diversos sobre la vida y la obra del agustino, y del cual me ocuparé más tarde.

Por lo que respecta a la Bibliografía ya indicada, supone un valioso libro de consulta, imprescindible para quien desee acercarse a la vida u obra del agustino, ya sea con los ojos del curioso o el interés del especialista. En la presentación que encabeza el volumen, nos declara el autor el objetivo del mismo, que no es otro sino “rescatar del olvido diversos materiales sobre Fray Luis y, en segundo lugar, el de despertar el interés por su obra, de tal forma que los datos aquí reunidos sean una ayuda eficaz a los futuros estudios e investigaciones luisianas” (p. 5). Para ello se sirve de las bibliografías que le preceden, pero también, según él manifiesta, de la consulta a bibliotecas y librerías. En lo que se refiere a la estructura, existen seis grandes secciones, con sus correspondientes apartados. Así, constituye la primera la de *Siglas y abreviaturas*, la segunda *Fuentes bibliográficas*, la tercera la de *Códices*, distinguiendo entre castellanos y latinos; la cuarta sección se dedica a las *Ediciones de las Obras*, y hace una división tripartita entre Obras castellanas, Obras latinas y Traducciones, deteniéndose minuciosamente en los componentes de cada subparte. La quinta sección, que titula *Estudios*, la emplea tanto en los de tipo ge-

neral, como referentes a una obra concreta, a un tema o incluso a la relación del agustino con otros autores; no olvida Lazcano incluir en esta parte los Centenarios y Homenajes que el agustino ha recibido. Clausura el volumen un apartado de *Índices*, imprescindibles para el manejo de los datos presentados, y que abordan la vertiente cronológica, onomástica y general.

En total nada menos que 1505 entradas incluye R. Lazcano en su trabajo, llegando hasta el año 1989, que no por abundantes son exhaustivas. Como el propio autor confiesa en la presentación inicial, existen algunas lagunas, como lo referente a los manuscritos, tarea que, con palabras de Lazcano “dejo a la crítica especializada” (p. 6), por más que a la crítica especializada nos pese esta cesión, pues es uno de los capítulos más interesantes. Asimismo, nos advierte el autor de la involuntaria ausencia de ciertas ediciones y estudios luisianos, atribuible a la dispersión de los trabajos y la variedad de las revistas. Hace bien R. Lazcano al confesar sus dudas, pues en las propias tierras conquenses, en la E.U.P. de EGB de Cuenca encontramos una edición de *La perfecta casada* que dice ser de 1887, en Madrid, por Saturnino Calleja, 173 p., cuya presencia me participó amablemente la bibliotecaria de este centro D.ª Paloma Alfaro, y que Lazcano no menciona, y esto es sólo un dato al que muchos investigadores podrían añadir los propios. De igual manera, una posible laguna en el trabajo, que el autor no registra, es no incluir, al menos una o dos bibliotecas en que el fondo referido, en particular si es antiguo o raro, puede consultarse. Esto ayudaría al investigador, pues de nada sirve, o de muy poco, una relación de títulos si su localización resulta imposible.

En cualquier caso, el trabajo bibliográfico aquí presentado resulta valioso e imprescindible, por la abundancia de referencias, la estructuración clara de las mismas y los útiles índices, y no estaría de más que, con base tan aceptable, fundáramos a partir de nuestros datos una más decisiva bibliografía de Fray Luis, justo tributo y necesaria herramienta de trabajo, que conocemos se ha visto enriquecida ya en 1990 al menos con el trabajo de Juventino Caminero, *La razón filológica en la obra de Fray Luis de León*; Kassel, Pub. de la Univ de Deusto, Edition Reichenberger, 1990, XII-194 p., y con los Homenajes que a lo largo de este año y cuando estas páginas entren en prensa aún se le estarán rindiendo.

Pasando ya al segundo de los libros mencionados, las 536 p. del *Homenaje a Fray Luis de León —1527-1591—. IV Centenario de su muerte*, suponen un buen intento de aportar algo a lo mucho, o lo poco, que se ha dicho sobre la persona y la creación del agustino. A la variedad del contenido, que incluye datos de carácter biográfico¹ junto a estudios puntuales sobre obras concretas², se añade la heteroge-

¹ Rafael Lazcano. “Fray Luis de León, un hombre singular”, pp. 11-62 y J. M. Ferreras y G. Sardiña “La vuelta de Fray Luis a Salamanca en 1577. Edición del pleito por la hora de clase”, pp. 357-436.

² Para *El Cantar de los Cantares*, el artículo de Jorge Font, “Fray Luis de León y *El Cantar de los Cantares*”, pp. 63-78; para *De los Nombres de Cristo*, los trabajos de Luciano Rubio. “Originalidad y recursos estilísticos de Fray Luis de León en su obra *De los nombres de Cristo*”, pp. 123-170; de Ángel

neidad de los colaboradores, algunos ya consagrados en los estudios luisianos, otros, nombres nuevos.

Encabeza el volumen un trabajo de Rafael Lazcano. Por sabidos no dejan de resultar interesantes los datos que ofrece este gran conocedor de la figura del agustino belmonteño. Comenzando, como toda biografía que se precie, por la infancia de Luis de León, y deteniéndose de manera especialmente notoria en sus relaciones con la intelectualidad de la época, llega hasta sus últimas actuaciones como Provincial en Castilla de la Orden de San Agustín y su muerte en Madrigal de las Altas Torres, año de 1591. Consigue en fin su propósito Lazcano, que no era sino, según indica él mismo en su introducción “presentar los trazos más significativos y ofrecer algunas pinceladas introductorias a la biografía humana, intelectual y religiosa de Fray Luis de León” (p. 12) para “situar y reconstruir el retrato y la trayectoria vital e intelectual del agustino universal, Fray Luis de León” (p. 12). Quien desee completar los datos puede acudir al libro del mismo Lazcano, que enlaza con el artículo que reseñamos, *Fray Luis de León, una vida singular*, Ed. Rev. Agustiniiana, Madrid, 1991.

También de carácter biográfico, pero con miras más marcadamente documentales es la aportación que ofrecen J. M. Ferreras y Guadalupe Sardiña al presentarnos la edición del pleito que sostuvo Fray Luis con Diego Rodríguez, otro profesor salmantino, por la hora de clase cuando volvió a Salamanca en 1577. Todos los pormenores que lo motivaron y las circunstancias que rodearon a Fray Luis hasta que consiguió sus exigencias es lo que nos cuentan estos dos investigadores en una introducción de 23 p. con las que inician las 50 de que consta su trabajo. Esta introducción, por más que ilustrativa y clarificadora, resulta también en ocasiones divertida, gracias a ciertos deslices editoriales que nos hablan de un nuevo escriturario, Cipriano de la Huerta (p. 362) o nos confirman las razones del gran estudioso P. M. Pinta, que a juzgar por las fechas de sus trabajos (año 1556 según la nota de la p. 370) obtenía la información de primerísima mano.

Referidos a *De los Nombres de Cristo* encontramos en este volumen tres artículos harto desiguales. El trabajo de L. Rubio “Originalidad y recursos estilísticos de Fray Luis de León en su obra *De los Nombres de Cristo*” disuena, al tiempo que precede, de los ofrecidos por A. Barquilla sobre “Las formas dialógicas en *De los Nombres de Cristo*” y por J. Vega “Significante, significado y realidad en Fray Luis de León: convencionalismo y naturalidad del signo lingüístico”, tanto por su tono como por el contenido. Lejos de ofrecernos lo que el título anuncia, el trabajo es, en mi opinión, una apología desmedida de la persona y obra del beato Orozco, en aras de lo cual descalifica no sólo a cuantos investigadores inclinen la balanza

Barquilla Ramiro, “Las formas dialógicas en *De los Nombres de Cristo*”, pp. 171-196 y el extenso de José Vega “Significante, significado y realidad en Fray Luis de León: convencionalismo y naturalidad del signo lingüístico”, pp. 197-306. Para *La Perfecta Casada*, el artículo de M.ª Nieves Fernández García, “Para la lectura de *La Perfecta Casada*”, pp. 307-356.

del lado de Fray Luis, sino incluso a este mismo, y no siempre con el debido respeto y contención.

Luciano Rubio acude al *Opúsculo* titulado *De nueve nombres de Cristo*, publicado por el P. Conrado Muiños en *La ciudad de Dios*, Vols. XVI-XVII, Valladolid, 1888, atribuido por el mismo Muiños al beato Alonso de Orozco, y da por sentado que el texto habría servido de pauta a Fray Luis para componer su obra del mismo título. En un intento de separar lo verdaderamente original de la obra del belmonteño, Luciano Rubio va restándole todo aquello que, en su opinión, tomó del Beato, y lo que queda, dice el autor, es lo realmente original de Fray Luis. El caso es que para nuestro investigador no queda nada, por más que él afirme, de manera dudosa y para curarse en salud “queda muchísimo” (p. 150), porque de ser así, sorprende el poco tiempo, trabajo y esfuerzo que dedica a exponerlo, diciendo tan sólo que existe originalidad en el estilo y lo referente al nombre Pastor. Las descalificaciones alcanzan al P. Gregorio de Santiago, al que acusa de *inventar*, porque Fray Luis era su ídolo (p. 131) y a las ideas de Vela y el P. David Gutiérrez Morán, ante las cuales “casi reventamos de la risa” (p. 132). No queremos continuar con estas muestras de mal gusto y peor hacer profesional, que invalidan, o al menos ponen en entredicho en muchas ocasiones la calidad del artículo, que no viene sino a concluir que ni *De los nombres de Cristo* es una obra original en lo más mínimo, sino copia de otra del Beato (que según el autor sí sería original), ni aun posee mérito alguno *La perfecta casada*, que, según L. Rubio es también copia de otra obra de Alonso de Orozco.

Afortunadamente los otros dos trabajos que presenta el volumen que nos ocupa poseen carácter y tono diferentes. El de A. Barquilla Ramiro supone un modelo de claridad y comedimiento, al mostrar todos los ingredientes del diálogo renacentista aplicados a esta obra luisiana. Enlazando con la obra recientemente publicada de Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, continúa un tema que parece estar teniendo muchos estudiosos últimamente, y aplica los ingredientes del diálogo renacentista a la obra de Fray Luis, deteniéndose en la dedicatoria y el proemio, el *locus amoenus*, el tiempo, los interlocutores, la estructura y el proceso argumental, rematando con el lenguaje y el estilo. Aunque muchos de los datos sean conocidos, es de alabar la capacidad de síntesis de las teorías más señeras al tratar los puntos conflictivos, tales como los referidos a interlocutores y al problema del “papel”, en los que lamentablemente a veces echamos de menos su propia opinión.

Cierra el conjunto dedicado a *De los Nombres de Cristo* un magnífico trabajo de J. Vega, que se despega de los anteriores tanto por la extensión como por la densidad de pensamiento que manifiesta este ya consagrado estudioso de Fray Luis. J. Vega muestra aquí la virtud de saberse callar para que hable el propio Fray Luis y consigue mantener al lector atento entre la selva difícil y siempre espesa de la filosofía. Todo el artículo discurre sobre la concepción luisiana del nom-

bre. Partiendo de las afirmaciones de Rousselot cuando afirma, referente a Fray Luis, que “Su teoría del nombre y de las ideas son una vista sobre la metafísica”, J. Vega se centra en *De los Nombres de Cristo*, seguro de que, por otra parte, “el interés de Fray Luis, en su teoría de los nombres, es claramente filosófico-teológico-místico más que gramatical” (p. 204). El autor analiza de forma profusa la definición de nombre, sus clases y origen. Pasa después a la relación entre significante y significado y al problema de la imposición de los nombres, prestando especial interés a la cuestión de la naturalidad. Unas reflexiones sobre el conocimiento de las cosas por los nombres y el metalenguaje, en donde resume las principales teorías y ofrece finalmente la suya propia, concluyen el trabajo.

J. Vega consigue conjugar perfectamente las disquisiciones de tipo general-filosófico con las lingüísticas y literarias, acorde a su afirmación ya citada. Señala especialmente el uso que hace Fray Luis del método escolástico y las innovaciones que sobre él ejecuta en lo que se refiere a la definición del nombre. En otros aspectos, como en el oficio del nombre, el autor nos recuerda y analiza las huellas de San Agustín y Platón en el belmonteño, señalando los tres grandes ríos en que, como obligación de todo teólogo, bebió Fray Luis: la Escuela, los Santos Padres y la Biblia. Al abordar las clases de nombres, el autor muestra una postura clara, al calificar a Fray Luis de “realista moderado” (p. 229) en contra de las ideas del Profesor Rodríguez Puértolas, y vincula la polémica que se mantuvo en la época con los hebraístas a las relaciones entre lenguaje-pensamiento-realidad. Por otra parte, dado que “la relación entre significante y significado no es natural (...) sino social e histórica; no es arbitraria, sino motivada” (p. 254), el criterio de Fray Luis encajaría pues, según J. Vega, en la doctrina del signo lingüístico motivado, aunque no cree que el agustino defienda la vinculación semántica, fonética y gráfica, sino que, siguiendo a Platón, las lenguas significan por naturaleza, es decir, que existe una relación natural entre nombre y cosa. Afirma J. Vega: “Por eso, en vez de motivación semántica, fonética y gráfica, prefiero hablar, dentro de la teoría general de la naturalidad artística, de naturalidad morfosemántica, fonética y gráfica de los nombres” (p. 259). Las palabras finales del autor son buena muestra de lo que el trabajo desbroza: “En resumen, Fray Luis habla expresamente de los nombres en general (definición, oficio o finalidad, modo de ponerlos); de los nombres orales, sin olvidar los mentales; de los comunes y propios, concentrando su atención en estos; del nombre de Dios; de los nombres de Cristo. Pero es evidente que en el trasfondo de su discurso está la teoría general del lenguaje, vista, como los nombres, no desde una perspectiva lingüística, sino filosófica, teológica, bíblica y mística. Si, al escribir estas páginas, pensó expresamente en ella, nunca lo sabremos” (p. 306).

Dejando el interesante mundo de los nombres, pero enlazando con su filosofía, el artículo de M.^a Nieves Fernández García “Para una lectura de *La perfecta casada*” viene a ser un estudio parcial de lo que el análisis detallado de la obra incluiría. Evidentemente, para leer esta magnífica obra, hacen falta más cosas que las

que la autora menciona, más herramientas que las que ella proporciona, al tiempo que nos preguntamos por la necesidad de manejar todo el aparato erudito de fuentes y precedente que M.^a Nieves Fernández despliega. Tras mencionar brevemente las ediciones que tuvo la obra, prosigue con los motivos que la originaron y las censuras que recibió antes de adentrarse en el verdadero grueso del artículo, que discurre entre las fuentes que configuran el pensamiento luisiano, remitidas por Fray Luis con voluntad explícita, y los precedentes literarios. Aborda después el aspecto que presenta *La perfecta casada* como una obra de pedagogía femenina, indicando la preocupación existente en los humanistas del XVI (Guevara, Herrera, Gutiérrez de la Veracruz, Vives y Martín de Córdoba) por una correcta educación de la mujer. No obstante, en opinión de la autora, no es posible hablar en lo literario de fuentes de la obra, sino de “precedentes literarios en el tratamiento del tema” (p. 316), aludiendo al Arcipreste de Hita, *La Celestina*, Álvaro de Luna, Juan Rodríguez del Padrón y al Arcipreste de Talavera, así como al tratamiento reiterativo del tema en la lírica popular y en el *Romancero*. Añade aun al franciscano Francisco de Osuna, a Cristóbal de Castillejo y Juan de Espinosa, si bien precisa que “no es válido afirmar que de alguna de dichas obras sea filial *La perfecta casada*, y eso pese a que ésta no puede ser definida como obra original” (p. 318). Cita después la conocida pieza de Padro Malón de Chaide *La conversión de la Magdalena*, una imitación, según M. N. Fernández, y califica de plagio el *Espejo de la perfecta casada*, de Alonso Herrera. Las influencias literarias las proseguirá con algunas notas alusivas a Quevedo y más recientemente a Gabriel y Galán.

El final del artículo lo constituyen algunas reflexiones sobre el pensamiento e ideología que subyacen en la obra, síntesis, en opinión de la autora, del pensamiento medieval y renacentista. Especial interés cobra en este punto el análisis que hace de las ideas estéticas de la obra, como acordes a las normas clásicas y realistas. Con menciones a los siempre sabidos propósitos moralizadores, didácticos y reformadores concluye este trabajo claro y bien estructurado, aunque tal vez parcial en la selección de los temas.

Sobre *El Cantar de los Cantares* discurre el artículo de Jorge Aladro Font, en unas páginas tan escasas como poco novedosas, en las que se limita a consideraciones de tipo general sobre los problemas de la traducción y el libro bíblico que Fray Luis tradujo, a lo que añade un resumen no menos sencillo de la obra del agustino. Finalmente, señala algunos pormenores de los acontecimientos que provocó el texto luisiano, que por archiconocidos no salvan a este trabajo de la simplicidad y poca originalidad que lo caracterizan.

El trabajo con el que cerramos esta reseña es el de Manuel Morales Borrero, que aborda el tema de “La vanidad del mundo en la poesía del Siglo de Oro. Tras las huellas de Fray Luis.” Aunque el tema da para bastante más, la aportación de Manuel Morales resulta correcta al situar a Fray Luis dentro de su tiempo y entre sus contemporáneos, lo cual convierte al artículo en enriquecedor por la visión glo-

bal que ofrece. A ello se une la adecuada selección que el autor realiza de textos y autores, que amenizan la lectura y vinculan al lector al tema. Situando al agustino dentro de la doctrina del desprecio del mundo propia del XVI, remite a la Biblia, los Clásicos (Virgilio-Horacio-Séneca) y la Patrística. Centrándose especialmente en la *Vida retirada* y la doctrina que encierra, M. Morales nos recuerda las relaciones que mantuvieron Fray Luis y Arias Montano, y la posible triaca que formaran con Francisco de Aldana. Desfilan después Gil Polo y el género pastoril, Joaquín Romero de Cepeda y Rey de Artieda. Especial mención reciben Cristóbal Mosquera de Figueroa, Cervantes, los Argensola, Juan de Arguijo, Luis de Góngora, Antonio de Solís, Lope de Vega y Francisco de Medrano, para terminar con la influencia luisiana en el dieciochesco Diego Tadeo González.

A.M. ORTIZ

V.V.A.A., *Manuscr. Cao*. Vol. IV. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1991, 95 págs.

Como complemento del *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de la Biblioteca Nacional de Madrid; ss. XVI y XVII**, se publica en 1988 el primer número de *Manuscr. Cao*. En sus orígenes, esta revista se limita a recoger datos o pequeñas noticias acerca de los manuscritos de la B.N.M., información que no tiene cabida en el *Catálogo* propiamente dicho, dada su diferente naturaleza, pero que no por ello deja de ser de gran utilidad para el investigador. Asimismo, se recogen índices de los manuscritos que contienen las obras de algunos de los principales autores de nuestra época áurea, como adelanto del *Catálogo* dicho, y con la función de ir facilitando al estudioso su tarea en tanto éste hacía su aparición.

En el número que tenemos hoy en las manos, el cuarto ya de la serie, la revista abre nuevos caminos, y, junto a noticias de los fondos de la B.N.M., incluye algunas otras procedentes de otros centros, con lo cual amplía sus horizontes y, al mismo tiempo, su utilidad para el estudioso de los textos de nuestro Siglo de Oro.

Buen ejemplo de lo hasta ahora señalado es el breve artículo de Pablo Jauralde acerca de la biografía de Quevedo (“Desbarajustes en la biografía de Quevedo y nuevas estampas de su vida con una larga referencia a documentos inéditos”, págs. 23-27), basado en sus investigaciones en fondos manuscritos hasta ahora no demasiado atendidos, como es el caso del Archivo Histórico de Protocolos. Aparte de hacer un esbozo de las actividades y del ambiente en que se desenvolvía la familia de Quevedo dentro de la Corte, Jauralde da una buena muestra de la utilidad que puede tener para el estudioso de la literatura este tipo de trabajos. Si nos atenemos a la opinión de Elliot, hemos de pensar que las relaciones de Quevedo con el Conde Duque durante la década de 1630 eran buenas, cuando menos hasta 1634, ya que un Quevedo, Francisco de Quevedo, aparece como “secretario de su Majestad y oficial mayor de la escribanía de Cámara del Consejo de Órdenes, por la Orden

* El primer tomo aparecerá en 1992.

de Santiago” en un documento de la época recogido por él; a mediados de 1634 Quevedo cambiará de actitud y *La hora de todos* será el reflejo de ese dramático cambio. Pero todo este razonamiento se viene abajo ya que este Francisco de Quevedo no es el literato, sino uno de los muchos personajes del mismo nombre que vivieron en la época, lo que permite concluir a Jauralde que sólo debemos pensar que se trata del escritor cuando otros indicios apuntan hacia ello. No acaban aquí las rectificaciones, ya que también se destruirá la idea generalizada de la generosidad quevedesca: los documentos demuestran que Quevedo registra ante notario los préstamos que realizaba al primogénito del Duque de Osuna, probablemente para justificar el gasto y recuperar las cantidades. El estudioso de nuestra literatura clásica será sin duda consciente de lo que los errores biográficos pueden significar a la hora de estudiar la obra de un autor. Valga como ejemplo la obra de Tirso de Molina, largamente explicada como la obra de un hijo bastardo, hasta que las investigaciones del padre Luis Vázquez sacaron a la luz la auténtica partida de nacimiento del mercedario (v. Luis Vázquez, “Gabriel Téllez nació en 1579. Nuevos hallazgos documentales”, *Estudios*, XXXVII (1981), págs. 19-36).

En la misma línea biográfica del artículo de Pablo Jauralde aparece el que Antonia María Ortiz Ballesteros dedica a la edición de cinco documentos inéditos, hallados en la B.N.M., de don Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas, y, que sin duda, contribuyen a ahondar en la vida y personalidad del autor desde fechas tempranas, cuando aún era tan sólo duque de Francavilla (“Cinco documentos biográficos desconocidos de Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas”, págs. 67-79). Entre esos cinco documentos aparecen cuatro cartas, fechadas entre 1591 y 1620, en las que se ven reflejadas desde las penurias económicas que atraviesa el futuro Conde en 1591 hasta la noticia de la captura cerca de Lisboa de dos navíos, por vender armas y municiones a los moros en 1620. El quinto documento es un escrito dirigido al rey Felipe IV en el que Salinas reclama una serie de privilegios respecto a cuestiones protocolarias de la Corte, dada su condición de Marqués de Portugal, equiparable a la de Grande de Castilla: se empieza a respirar el aire de descontento que llevará en 1640 a la sublevación y pérdida definitiva de Portugal.

Por su parte, Stefano Arata, en el artículo que abre el volumen (“Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio”, págs. 3-15), da noticia del hallazgo en los fondos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid de una comedia titulada *Comedia de Miseno*, atribuida a un autor apellidado Loyola, y que bien pudiera ser el que menciona Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* (“Sus *Tratos de Argel* Cervantes / hizo, el comendador Vega / sus *Lauras*, y el *Bello Adonis* / don Francisco de la Cueva, / Loyola aquella de *Audalla*, / que todas fueron muy buenas”), y del que no conocíamos obra alguna. Para defender esa identidad, Arata se basa en criterios formales que sitúan la obra en el periodo comprendido entre los años 1575 y 1585, y en la coincidencia del título citado por Rojas con el nombre de uno de los principales personajes de la comedia ahora resca-

tada. Buen ejemplo de que aún es posible encontrar piezas, aunque pequeñas, que nos ayuden a completar el panorama del mundo teatral de nuestro Siglo de Oro. Además, Arata hace mención del hallazgo de otra comedia, *Los enredos de Martín*, de un autor apellidado Cepeda. Como hipótesis de datación (teniendo en cuenta la estructura estrófica, la división en tres actos y la caracterización de los personajes), la sitúa en los últimos años del siglo XVI o primeros del XVII. Pero en esta ocasión, los conocimientos que poseemos de los dramaturgos de la época nos juegan una mala pasada: ¿a cuál de los varios Cepeda que conocemos corresponde su autoría? Para Arata, uno de ellos, autor de la comedia titulada *La española o enredos de Leonardo*, se corresponde sin duda con el autor de *Los enredos de Martín*, como lo atestigua su estructura estrófica, varias coincidencias estructurales y la coincidencia del título de ésta con el segundo título de aquella. Este autor sería el que cita Rojas en su *Viaje* entre los contemporáneos de Lope, y que Cervantes incluye en su *Viaje del Parnaso*. Más difícil es asegurar que este Cepeda sea el Joaquín Romero de Cepeda, natural de Badajoz, que en 1582 incluye en la edición de sus obras dos piezas teatrales, o el mismo que escribió la comedia, conservada en la B.N.M., *Del amigo al enemigo*. En esta ocasión, Arata no se atreve a dar el definitivo paso adelante, aunque no desdeña la posibilidad de que todos estos autores homónimos no fueran sino uno solo.

En otras ocasiones los hallazgos permiten ampliar el conocimiento de una obra, como nos muestra Juan Montero (“*La Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: una coda bibliográfica”, págs. 61-65) rescatando del olvido un manuscrito de la Biblioteca Riccardiana que contiene, entre otras obras, una copia de la *Sátira contra la mala poesía* de Pacheco y un soneto en respuesta que no figuraba en los códices manejados por Rodríguez Marín, editor del texto. Dejando aparte cuestiones de filiación de manuscritos y de su calidad, la novedad mayor estriba en la presencia de ese soneto, que viene a confirmar la virulencia que llegó a alcanzar el clima de enfrentamiento suscitado en torno a 1569 entre distintas facciones del mundo literario sevillano. Ya sabíamos por el anónimo autor de la nota que precede a la *Sátira* que algo así estaba ocurriendo por aquellos años, pero el soneto rescatado viene a confirmar el hecho y nos sirve de testimonio de lo que se escribía desde el bando contrario a Pacheco. A la vez, este nuevo texto permite a Montero reflexionar en torno a la faceta creadora de Pacheco y a la naturaleza de esta obra, que el anónimo autor del soneto califica como “macarrónicas enxurias” (pág. 65).

En una línea diferente, la de facilitar al investigador su tarea, se encuentran un nuevo artículo de Pablo Jauralde (“*Selva de Silvas, con unas notas sobre Espinosa y Quevedo*”, págs. 29-50) y la última entrega de primeros versos de Lope de Vega realizada por Juan Antonio Martínez Comeche (“*Índice de primeros versos atribuidos a Lope de Vega: Ms. 5.000-22.000*”, págs. 51-60; v. para los ms. anteriores *Manuscr.*, I, pp. 37-9, y *Manuscr.*, III, pp. 27-32). En este su segundo trabajo, Jauralde Pou se hace eco del interés de la crítica por la silva en los últimos años, a raíz

del importante artículo que al tema dedicó Eugenio Asensio ("Un Quevedo incógnito. Las 'Silvas'", *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 13-48), y que, incluso, propició la celebración de un congreso monográfico en noviembre de 1990. Tras un breve repaso a la situación de la poesía en los años finales del siglo XVI y primeros del XVII, años de búsqueda de nuevos cauces de expresión, el autor se centra en la figura de Quevedo, el primero, por lo que sabemos, en escribir una serie de silvas, en una fecha a situar entre 1603 y 1611. A continuación se detiene en la relación entre el andaluz Espinosa y el propio Quevedo, relación sin duda estrecha y ejemplificadora de la mantenida entre Quevedo y los poetas sevillanos que, casi de modo inmediato, ensayan la nueva forma. El artículo concluye con el listado de las silvas poéticas contenidas en los primeros tres mil novecientos manuscritos de los fondos de la B.N.M., herramienta de gran ayuda para el estudioso de este campo, como no lo es menos el índice de primeros versos atribuidos a Lope cuya entrega concluye Martínez Comeche, y en el que se recoge, ordenados alfabéticamente, los primeros versos de los poemas atribuidos a Lope o mencionados en sus *Obras poéticas* (ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1983) que figuran en los manuscritos de la Biblioteca Nacional.

A los problemas generados por la elaboración del ya citado *Catálogo* dedica también su atención *Manuscr. Cao*. Clara Giménez ("Los problemas de la elaboración de un repertorio de primeros versos", págs. 17-21) hace un repaso a los problemas que conlleva la elaboración del índice de primeros versos, así como a las dificultades que, en muchos casos, conlleva su resolución. La autora pasa revista a los distintos problemas (composiciones con el mismo primer verso, composiciones glosadas o con estribillo, variantes en el primer verso, etc.), señalando las diferentes soluciones dadas a cada caso, con la motivación constante de hacer del *Catálogo* "una exposición fiel de los datos que faciliten al investigador su tarea y muestren nuevas vías de estudio" (pág. 21). Otro problema, el de la descripción de los manuscritos sin encuadernar contenidos en las Cajas de Varios, es del que se ocupan Isabel Pérez Cuenca, Carmen Valcárcel y Amparo Beguer en el artículo que cierra la revista ("Para el conocimiento y utilización del material poético manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid: Manuscritos sin encuadernar", págs. 81-92), y en el que, tras señalar el método a emplear para la descripción de la caja entera, se destacan, en el caso de la elaboración del *Catálogo*, por la sola descripción de los folletos con piezas poéticas, adaptando para el caso los criterios seguidos con los manuscritos encuadernados y que señalara Sánchez Mariana en su artículo "Normas de descripción para el Catálogo de los Manuscritos de poesía" (*Edad de Oro*, VII, págs. 265-272).

En conclusión, tenemos ante nosotros una revista densa y variada, pese a lo pequeño de su formato. En el volumen que nos ocupa, el lector interesado puede encontrar desde la referencia a un inédito dato biográfico hasta la noticia del descubrimiento de una nueva obra, elementos todos ellos imprescindibles para ir com-

pletando el vasto mosaico literario de nuestra época áurea. Junto a ello, la inevitable referencia a aspectos teóricos de la problemática que la realización de un catálogo poético lleva consigo, y algunos adelantos de la labor hasta ahora realizada. Revista, en fin, caracterizada, desde su variada perspectiva, por la apertura de nuevas vías de investigación, y de ahí lo novedoso de su planteamiento. Por todo lo dicho, es difícil encontrar alguna tacha en el contenido de la revista, de la que no podemos sino, cuando menos, recomendar su consulta, a la vez que animar a los responsables de su publicación a seguir en esta su nueva línea.

PEDRO ROJO ALIQUE

Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA: *El problema morisco (desde otras laderas)*. Presentación de Juan Goytisolo. Madrid, Al-Quibla, 1991, XVII, 327 págs.

“Están tan confusas nuestras historias (...) que a ninguno de quantos hasta oy las han leído, han dado satisfacción de la verdad.”

Miguel de Luna: *La verdadera historia del rey Rodrigo*.

España, “tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina”¹, condenó, entre 1609 y 1614, a toda una cultura y pueblo hispanos a la más abrupta e hiriente diáspora. Como exiliado en tierra estadounidense por el segundo gran éxodo español, el de 1939, no es de extrañar la cólera y rabia soterradas con que Márquez Villanueva analiza, en los ensayos recogidos en *El problema morisco (desde otras laderas)*², la situación vivida por una *minoría amplia y madura* de españoles en el período que precedió al denigrante y “espantable” acto de la expulsión.

Al hilo de las investigaciones hispanoárabes de Saavedra y Moragas, Ribera, Asín Palacios, el Padre Longás...; siguiendo la labor desmitificadora de su maestro y amigo Américo Castro y con la colaboración y apoyo de filólogos e historiadores, como M.^a Soledad Carrasco Urgoiti, Samuel Armistead, Francisco López Estrada, Luce López-Baralt, Julio Caro Baroja, Antonio Domínguez Ortiz..., Márquez Villanueva ofrece al lector, en estas trescientas páginas, el fruto de veinte años de trabajo dedicados “a un amplio replanteo del gran tema de la España morisca” (pág. 1).

Los tres primeros ensayos de *El problema morisco* (“La criptohistoria morisca (los otros conversos)”, págs. 13-44; “La voluntad de leyenda de Miguel de Luna”, págs. 45-97, y “El problema historiográfico de los moriscos”, págs. 98-195), no por conocidos dejan de sorprender —lo mismo que el cuarto ensayo, inédito hasta

¹ Juan Goytisolo, *Reivindicación del Conde don Julián*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 83.

² La “Presentación”, de Juan Goytisolo (págs. XI-XVII), y un “Prólogo”, del propio Márquez Villanueva (págs. 1-12), preceden a los cuatro ensayos que, junto al “Apéndice”, el “Sermón predicado por el Patriarca Ribera el 27 de septiembre de 1609” (págs. 295-318), constituyen la obra.

ahora, sobre “El *Nunc dimittis* del Patriarca Ribera” (págs. 196-293)—, por la autenticidad y sinceridad con que Márquez Villanueva pone al alcance del lector datos, fuentes, documentos y bibliografía; involucrándole de forma muy sutil; convirtiéndole en cómplice; proponiéndole que sea él mismo quien contradiga “todo cuanto por tradición estamos habituados a tener por cosa sabida”³, quien componga, libremente, el pasado histórico, sin la coacción de una crítica caduca y anacrónica. La reimpresión de los primeros tres ensayos de *El problema morisco* (“aun a riesgo de algunas inevitables repeticiones”, pág. 11), junto con el agudo análisis de la figura del Patriarca Ribera y su influencia directa en la expulsión de los moriscos, permiten trazar una línea progresiva y ascendente en el estudio de uno de los períodos más decisivos de la historia española⁴.

“Mirón incómodo” de nuestro pasado histórico, Márquez Villanueva intenta combatir una infamia que tantos estudios críticos han amparado y mostrar una realidad que muchos todavía se niegan a ver y a aceptar: la eufemística “expulsión” (exilio-destierro) fue un montaje de ingeniería política (pág. 2), destinado sólo a engrandecer el prestigio personal del duque de Lerma y su séquito de apologistas (pág. 141); un error político insensato y vejatorio revestido de un triple mito: el de la unanimidad antimorisca, el morisco inasimilable y la prodición constante (pág. 15); un absurdo decreto disfrazado de respetabilidad nacional, necesidad histórica y exaltación religiosa.

El sermón predicado por el arzobispo de Valencia, el 27 de septiembre de 1609, inauguraba una taimada campaña de preparación psicológica y propaganda político-religiosa que intentaba conferir al decreto de expulsión de una aureola de legalidad: “porque siendo bautizados, seguían en todo la ley de Mahoma, enseñándola a sus hijos, y guardando los ritos del Alcoran públicamente, menospreciando las ceremonias de la Santa Iglesia, y haziendo irrisión de los Sacramentos, de las imagines, y de las cosas sagradas” (pág. 303).

Al no existir fundamentos válidos, coherentes y lógicos que justificaran la expulsión, se pasó al plano de la *representación apologética*: un director, Felipe III; un guionista, Lerma, y un actor, el Patriarca Ribera. Contradictorio, ambivalente, indeciso (págs. 196-293), Ribera claudicó ante el poder, fabricando una versión y

³ Como decretó Ramón Menéndez Pidal (pág. 30, nota 27).

⁴ Como anuncia Juan Goytisolo en la “Presentación” de la obra (pág. XII, nota 1), la revista *Anthropos* prepara un número especial sobre la labor crítica de Márquez Villanueva. Labor que ha dado, hasta el momento, trabajos de imprescindible conocimiento, como sus investigaciones sobre la literatura castellana del siglo XV y, concretamente, sobre la obra de Juan Álvarez Gato; su estudio de las fuentes literarias cervantinas y los personajes y temas de *El Quijote*; su denso y sólido libro sobre la vida y la producción literaria de Lope de Vega (obra que reseña Milagros Torres en el número IX de esta misma revista; págs. 339-342)... y la obra de la que nos ocupamos, su última obra hasta el momento, aunque no será su último texto. Ya nos anticipa Márquez Villanueva en *Criticón* (48, 1990, pág. 108) sus próximos proyectos, entre los que se halla una historia de la literatura bufonesca, la edición del *San Antonio*, de Mateo Alemán, y un análisis del concepto cultural alfonsí.

una imagen públicas que se cuidó muy bien de exportar a los valencianos: “A Dios nuestro Señor deudemos dar gracias, por ser escogido este Reyno entre muchos enfermos, para recibir primero la salud; y a su Magestad, por auer querido que (...) fuesse estimada y encumbrada en las Historias la nación Valenciana” (pág. 309).

Esta literatura apologética continuó con Pedro Aznar Cardona, Fray Jaime Bleda, Fray Damián Fonseca, Fray Marco de Guadalajara, Gaspar de Aguilar..., dedicados a afianzar y extender una tesis positiva sobre “el peligro morisco”, imprescindible para su propia subsistencia moral. Se intentó justificar, según Márquez Villanueva, una medida cuya realidad había que ocultar a toda costa; ello originó una crisis de conciencia colectiva para los españoles de la época y también para muchos otros de generaciones posteriores (págs. 103-107).

Lo realmente patético es que de ese desastroso error heredamos dos historias distintas: la historia real, la de la España peregrina, la del silencio, la del destierro, la historia ocultada, trasterrada, tergiversada, negada, por la historia ficticia de la España oficial, de la España cristiano-vieja (págs. 167-168). Audaz, pero lícita y apropiadamente, Márquez Villanueva propone la necesidad de que esa historia oficial sea *reinterpretada y reescrita* a la luz de los testimonios históricos, documentales, literarios..., desde otra ladera no dogmática, ni rígida, ni extremista, ni delirante.

La historia ficticia que los apologistas construyeron sobre la expulsión entró en declive en 1618; sin embargo, esta construcción imaginaria fijó un centro, un canon, una perspectiva que resurgió, aún con más fuerza, en el siglo XIX. De este modo, la visión etnocéntrica de las concepciones “menendezpelayescas” nos lleva a una realidad falseada y a un error total de óptica; visión que ha primado hasta mediados de este siglo, cuando se han empezado a oír las voces de los arabistas.

Es imposible, nos dice Márquez Villanueva, seguir manteniendo la triple ortodoxia que ha impedido el desarrollo de un arabismo español (pág. 115). La expulsión no fue una reacción nacional ante un peligro común (págs. 117-129), como propugnaban los apologistas en nombre de una corriente monolítica anti-morisca; es más, había tendencias que proponían vías más “suaves” (¿más suaves?): campañas de evangelización, vigilancias, castigos (págs. 203-209) y una *intelligentsia* cristiana (págs. 121-122) que propugnaba una solución *más humana y más acertada* políticamente: dejarlos “en libertad de conciencia, anulando así el problema político y reduciendo a la esfera individual su aspecto religioso” (pág. 120).

La Iglesia tampoco dio su respaldo a la expulsión, pese a los desesperados intentos del teórico apologético Bleda por convencer al Inquisidor general Niño de Guevara para que intercediera ante la Santa Sede (págs. 126-129).

Los defensores a ultranza de la expulsión no llegaron nunca a pensar que lo que importaba no era tanto lo que separaba a cristianos viejos de cristianos nuevos (moros y judíos), sino lo que los unía; negando, además, la figura del converso sincero con ejemplos como el del jesuita morisco Albotodo, el protestante converso Casiodoro de Reina, el clérigo Luis de la Cueva, el doctor Marín... (pág. 135).

La asimilación hubiera sido la salida pacífica más lógica, pero toda *integración* supone, siempre, un reconocimiento y respeto mutuo, y la cerrada y cegada sociedad española del XVI se consideraba dueña y única poseedora de un país que, sin embargo, era compartido también por una minoría de españoles que habían sido bautizados (bautismo impuesto, no buscado), y como tal eran cristianos; la salida pacífica al problema morisco, afirma Márquez Villanueva, conllevaba la desaparición del odio hacia el morisco y el judeoconverso (condenado al destierro interior) y la abolición definitiva de conceptos tales como la honra o la limpieza de sangre (págs. 129-141).

El morisco tampoco suponía para España un “peligro” como el turco. Las conspiraciones estuvieron presentes en las décadas finales del XVI (la rebelión en Granada y la más seria con el duque de La Force), pero no podía ser un argumento decisivo en la expulsión, puesto que los turcos sólo veían en los moriscos españoles un instrumento más para su expansión imperialista y nunca a un “hermano religioso” (págs. 141-166).

Ante una historia/versión oficial manipulada, plagada de artimañas, omisiones, adulteraciones, distorsiones, falsificaciones, invenciones y mentiras, la ficción literaria, afirma Márquez Villanueva, se convertía en el único espacio de libertad para esta comunidad privada de toda voz (pág. 4). Bajo “formas novelísticas o para-novelísticas”, los moriscos intentaban mostrar una clara disidencia de fondo, a manera de contrabando literario, archivo interior o “criptohistoria” (pág. 42). Cualquier manifestación literaria era un reto, una aventura liberadora y crítica y no tanto un simple ejercicio de pintoresquismo romántico o “maurofilia literaria” como bautizó Círot (pág. 3).

Tras una utopía feliz (la amistad entre Abindarráez y Rodrigo de Narváez / el moro noble y el caballero cristiano) se esconde en *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* las vejaciones sufridas por los moriscos (el último de los Abencerrajes, exiliado y prisionero: “sus casas fueron derribadas, sus heredades enajenadas y su nombre dado en el Reyno por traidor” / separación de padres e hijos, confiscación de bienes, represiones inquisitoriales). En el plano de la ficción literaria era posible dotar al moro de las mismas virtudes que al caballero cristiano; los contornos espaciales y temporales quedaban difuminados y la distancia permitía la idealización. La igualdad entre los dos rivales de la novela, en nombre de la *virtus* neoestoica renacentista, sugería, en 1561, la igualdad entre cristianos viejos y cristianos nuevos (págs. 174-175).

De igual forma, la falsa crónica de Miguel de Luna se encuentra a caballo entre *un antes* lamentable (la corrupción, tiranía, lujuria y excesos criminales de la monarquía del último rey godo, don Rodrigo) y *un ahora* intolerable (el de los moriscos de finales del XVI y principios del XVII). Abulcáxim Tárif Abentarique predice muy sabiamente, en Bucara en el año 763, la pérdida de España; Miguel de Luna lo hace en Zaragoza en 1603. Frente a las duras críticas de Menéndez Pelayo

y Menéndez Pidal que calificaron de patraña, falsificación y disparate *La verdadera historia del rey Rodrigo* (pág. 46), Márquez Villanueva considera que no hay más deformación deliberada en la antigótica crónica de Miguel de Luna que entre los defensores a ultranza de la expulsión. En realidad, la disparatada obra de Luna respondía a la voluntad de “hacer oír la voz del morisco en lucha por su dignidad humana y aun por su existencia física” (pág. 96).

La obra anónima de *El Abencerraje*; la devastadora guerra civil de Granada, analizada fríamente por Hurtado de Mendoza; la falsificación “guevariana” de Miguel de Luna; las luchas intestinas descritas por Pérez de Hita; la inserción de *Ozmín y Daraja* en el *Guzmán de Alfarache*; el manchego Ricote, primer morisco de carne y hueso que presenta Cervantes; el morisco convertido en pirata argelino del *Marcos de Obregón*; los escritos aljamiados de Mohamed Rabadán y el Mancebo de Arévalo... representan, según Márquez Villanueva, la más importante fuente historiográfica en el planteamiento y estudio del tema morisco, en cuanto que todo testimonio literario refleja aspectos de la realidad histórica que otras fuentes omiten o tergiversan (págs. 171-183).

El escritor siempre escribe sobre el presente, aunque esté escribiendo sobre el pasado. El creador puede permitirse toda la serie de libertades que quiera en el espacio de la página en blanco: inventar, componer, mentir, fabular; puede deformar paródicamente la realidad histórica; puede releer y reescribir imaginativamente todo un capítulo de la historia; puede imponer la inverosimilitud del pasado frente a la “verosimilitud” impuesta del presente; puede, con la ficción literaria, enfrentarse a la falsedad oficial.

En 1614, España dio por concluida una de las más absurdas y trágicas decisiones de su historia. En el interior, el país terminó autodevorándose favoreciendo el centralismo castellano y llevando a la ruina a la burguesía (págs. 193-194); en el exterior, los moriscos naufragaban en el sinsentido de no ser ya nunca más españoles, pero tampoco de ningún otro país: “*Moros* para los españoles, españoles entre los moros” (pág. 138).

Cierra Márquez Villanueva su obra con el acerbo pesimismo de quien está en contra del *acontecer oficial* de la historia, pero frente al cual ya nada puede hacer. Sin embargo —y ese es el mensaje latente en todos los ensayos de *El problema morisco*—, sí es preciso, desde una concepción no purista, sino abierta y libre, *reconstruir* objetivamente nuestro pasado, restituir las páginas arrancadas al libro, recomponer el espejo roto. Urge iniciar una auténtica labor de arqueología, incorporando a las fuentes los procesos inquisitoriales y la literatura morisca del exilio; reinterpretar los textos; recuperar una lengua forzada, desviada y censurada sistemáticamente por la crítica ortodoxa y oficial. El mismo lenguaje de Márquez Villanueva desbroza, desmenuza y destruye los planteamientos lingüísticos que adornaron la expulsión, recuperando y reactivando, después de siglos de dictadura y ostracismo lingüístico, el lenguaje del pasado: “estupor lúgubre” en vez de “eroycia

hazaña”; “persecución religiosa y genocidio cultural” en lugar de “memorable expulsión y justísimo destierro”; “españolismo morisco” y “no miembro podrido de la nacionalidad española”; “cristianos nuevos” no “herejes apóstatas”...

“Toca ahora al lenguaje deshacer el daño que él mismo causara.” Y ello, advierte Márquez Villanueva, “es responsabilidad de cuantos nos dedicamos a estos estudios” (pág. 292). Invitados a esta conjura, se hace necesario fraguar una nueva traición.

CARMEN VALCÁRCEL

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 - Tels.: 319 89 40 - 319 58 57 - 28010 MADRID

clásicos 

Pedro Calderón de la Barca
82/ EL ALCALDE DE ZALAMEA
 Edición de José M. Díez Borque
 322 págs. 760 ptas.

116/ ENTREMESOS, JÁCARAS Y MOJANGANGAS
 Edición de A. Tordera y E. Pringuez
 452 págs. 1.150 ptas.

112/ EL MÉDICO DE SU HONRA
 Edición de D. W. Cruickshank
 224 págs. 850 ptas.

Miguel de Cervantes
29/ ENTREMESOS
 Tercera edición
 Edición de Eugenio Asensio
 226 págs. 630 ptas.

120/ NOVELAS EJEMPLARES I
 Edición J. B. Avallé-Arce
 318 págs. 690 ptas.

121/ NOVELAS EJEMPLARES II
 270 págs. 690 ptas.

122/ NOVELAS EJEMPLARES III
 410 págs. 690 ptas.

57/ VIAJE DEL PARNASO
 Poesías completas I
 Edición de Vicente Gao
 216 págs. 840 ptas.

105/ POESÍAS COMPLETAS TOMO II
 Edición de Vicente Gao
 432 págs. 1.150 ptas.

77/ DON QUIJOTE DE LA MANCHA I
 Tercera edición corregida
 Edición de Luis Andrés Murillo
 640 págs. 850 ptas.

78/ DON QUIJOTE DE LA MANCHA II
 Tercera edición corregida
 Edición de Luis Andrés Murillo
 624 págs. 850 ptas.

12/ LOS TRABAJOS DE PÉRSILES Y SIGISMUNDA
 Edición J. B. Avallé-Arce
 484 págs. 1.200 ptas.

San Juan de la Cruz
181/ POESÍAS
 Edición de Paola Elia
 169 págs. 480 ptas.

Diego Duque de Estrada
109/ COMENTARIOS
 Edición de Henry Ettinghausen
 536 págs. 1.200 ptas.

Luis de Góngora
101/ LETRILLAS
 Edición de Robert Jammes
 320 págs. 800 ptas.

1/ SONETOS COMPLETOS
 Quinta edición
 Edición de Brute Ciplijauskaitė
 380 págs. 950 ptas.

137/ LAS FIRMEZAS DE ISABELA
 Edición de Robert Jammes
 308 págs. 980 ptas.

Lope de Vega
63/ ARCADIA
 Edición de Edwin S. Morby
 472 págs. 1.200 ptas.

19/ EL CABALLERO DE OLMEDO
 Edición de Joseph Perez
 168 págs. 520 ptas.

143/ CARTAS
 Edición de Nicolás Martín
 312 págs. 1.060 ptas.

102/ LA DOROTEA
 Edición de Edwin S. Morby
 612 págs. 1.150 ptas.

10/ FUENTE OVEJUNA
 Cuarta edición
 Edición de F. López Estrada
 360 págs. 850 ptas.

131/ LA GATOMAQUÍA
 Edición de C. Sabor de Cortazar
 234 págs. 950 ptas.

25/ EL PERRO DEL HORTELANO EL CASTIGO SIN VENGANZA
 Edición de David Kossoff
 276 págs. 1.000 ptas.

Francisco de Quevedo
177/ EL BUSCÓN
 Edición de Pablo Jauralde-Pau
 273 págs. 640 ptas.

113/ OBRAS FESTIVAS
 Edición de Pablo Jauralde
 232 págs. 900 ptas.

60/ POEMAS ESCOGIDOS
 Segunda edición
 Selección y edición de José Manuel Blecua
 396 págs. 850 ptas.

Rojas Zorrilla
38/ DEL REY ABAJO, NINGUNO
 Edición de Jean Testas
 196 págs. 900 ptas.

191/ Fernando de Rojas
COMEDIA O TRAGICOMEDIA DE CALIXTO Y MELIBEA

Edición de Peter E. Russell
 638 págs. 995 ptas.

Tirso de Molina
187/ DON GIL DE LAS CALZAS VERDES
 Edición de Alonso Zamora Vicente
 316 págs. 850 ptas.

128/ LA HUERTA DE JUAN FERNÁNDEZ
 Edición de Berta Pallares
 258 págs. 950 ptas.

17/ POESÍAS LÍRICAS
 Edición de Ernesto Jareño
 232 págs. 850 ptas.

135/ LA VILLANA DE LA SAGRA EL COLMENERO DIVINO
 Edición de Berta Pallares
 315 págs. 1.000 ptas.

Luis Vélez de Guevara
170/ EL DIABLO COJUELO
 Edición de Angel R. Fernández e Ignacio Arellano
 252 págs. 830 ptas.

155/ Varios
NOVELAS AMOROSAS DE DIVERSOS INGENIOS DEL SIGLO XVII
 Edición de Evangelina Rodríguez
 360 págs. 1.000 ptas.

190/ CANCIONERO TRADICIONAL
 Edición de José María Alín
 592 págs. 950 ptas.

136/ POESÍA DE LA EDAD DE ORO II BARROCO
 Edición de José Manuel Blecua
 454 págs. 900 ptas.

ESTUDIOS

Robert Jammes
LA OBRA POÉTICA DE DON LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE
 564 págs. 6.750 ptas.

Margit Frenk
CORPUS DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA (siglos XV a XVII)
 1.321 págs. 9.500 ptas.

John E. Vary
COSMOVISIÓN Y ESCENOGRAFÍA: EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO DE ORO
 364 págs. 8.560 ptas.

Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (Eds.)
CRÍTICA TEXTUAL Y ANOTACIÓN FILOLÓGICA EN OBRAS DEL SIGLO DE ORO
 612 págs. 6.800 ptas.

CATEDRA

Crítica y estudios literarios

LA IMAGINACIÓN Y EL ARTE DE CALDERÓN

ENSAYOS SOBRE LAS COMEDIAS

Alexander A. Parker

Letras Hispánicas

SUEÑOS

Francisco de Quevedo

Edición de Ignacio Arellano

EL SIGLO PITAGÓRICO

Antonio Enríquez Gómez

Edición de Teresa de Santos

LOS SIETE LIBROS DE LA DIANA

Jorge de Montemayor

Edición de Asunción Rallo

POESÍA IMPRESA COMPLETA

Conde de Villamediana

Edición de José Francisco Ruiz Casanova

LA ESTRELLA DE SEVILLA

Andrés de Claramonte

Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez

ENTREMESES

Luis Quiñones de Benavente

Edición de Christian Andrés

POESÍA

Diego Hurtado de Mendoza

Edición de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete

EL CASTIGO SIN VENGANZA

Lope de Vega

Edición de Antonio Carreño

De venta en las principales librerías. Pedidos a GRUPO DISTRIBUIDOR EDITORIAL
Oficina Central: Ferrer del Río, 35. Telf: (91) 3610809 Fax: (91) 3565702 28028 MADRID



NOVEDADES

COLECCION ESTUDIOS

30. LANZA, Ramón: La población y el crecimiento económico de Cantabria en el Antiguo Régimen.
497 págs. 4.900 ptas.
33. MONTOYA, M.^a Angeles; FRIAS, Juan Carlos, y otros: La condición obrera hace un siglo.
150 págs. 1.800 ptas.
34. PEREZ-PRAT DURBAN, Luis: Cooperación política y Comunidades Europeas en la aplicación de sanciones económicas internacionales.
373 págs.

CUADERNOS DE APOYO

SERIE A

6. CANO, Aurora: Léxico de términos técnicos árabe-español Astronomía-Matemáticas.
164 págs. 1.500 ptas.

SERIE B

- ELENA, Alberto, y MARTINEZ ALBERTOS, Ana: Bibliografía española de Historia de la Ciencia y de la Tecnología III, 1990.
44 págs. 1.000 ptas.

PUBLICACIONES DE ESTUDIOS DE LA MUJER

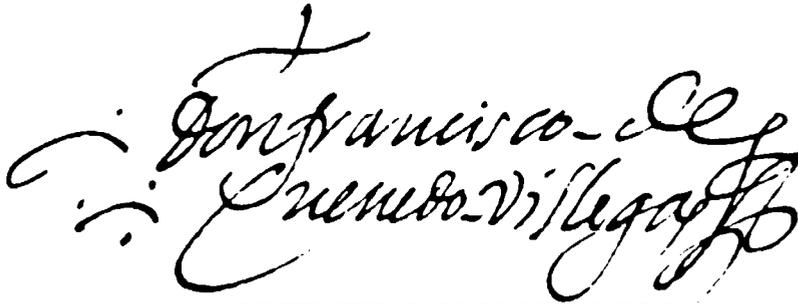
- ACTAS DE LAS VIII JORNADAS DE INVESTIGACION INTERDISCIPLINARIA.
Los estudios sobre la mujer: De la investigación a la docencia.
692 ptas. 4.500 ptas.

NARRIA: Revista de estudios de artes y costumbres populares

- 53-54: Alava
500 ptas.

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

Teléfono 397 42 33
Cantoblanco. 28049 Madrid



QUEVEDO Y SU FAMILIA

EN SETECIENTOS DOCUMENTOS NOTARIALES

(1567-1724)

por James O. Crosby y Pablo Jauralde Pou

- * 671 documentos desconocidos sobre Francisco de Quevedo Villegas y su familia, sus antepasados y sus herederos.
- * 59 reproducciones fotográficas ampliadas.
- * “Ante mí pareció presente Agustín Villanueva, Secretario de Su Majestad, y dijo que doña María de Santibáñez...ha muerto hoy a las cuatro de la mañana” (el notario Juan de la Cotera certifica la noticia de la muerte de la madre de Quevedo en el Palacio real, el 7 de diciembre de 1600).
- * “En la biblioteca particular del marqués de Valdeterrazo me di cuenta de que yo era uno de doce o quince personas que a lo largo de los siglos había visto aquella firma de Quevedo, pequeña, débil y temblona, de tinta clara, que delataba los estragos de una enfermedad tan grave que le hizo dictar su testamento. Aun menos personas han visto en el Archivo de Protocolos de Madrid las firmas correspondientes de su padre, su madre, su hermana y su abuela” (James O. Crosby, 1966).

Pedidos a: Librería de la Universidad Autónoma de Madrid, 28049 Madrid.
Precio: 3.800 pesetas.

La décimotercera edición de EDAD DE ORO tendrá lugar en la primavera de 1993 y versará sobre *Francisco de Quevedo y su tiempo*.

EDAD DE ORO
HOJA DE PEDIDO

Apellidos

Nombre

Institución

Dirección

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma:

Envíese a:

Librería de la Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID



ACTAS DE LOS SEMINARIOS CELEBRADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II

LOS GÉNEROS LITERARIOS

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III

LOS GÉNEROS LITERARIOS: PROSA

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV

LOS GÉNEROS LITERARIOS: POESÍA

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V

LOS GÉNEROS LITERARIOS: TEATRO

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI

LA POESÍA EN EL SIGLO XVII

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII

LA LITERATURA ORAL

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII

IGLESIA Y LITERATURA

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX

EROTISMO Y LITERATURA

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X

AMÉRICA EN LA LITERATURA ÁUREA

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

JOSÉ MANUEL BLECUA
Palabras para un homenaje.

ÁNGEL CILVETI LEKUNBERRI
Contexto literario y originalidad de la "Oda a Felipe Ruiz", de Fray Luis de León.

CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA
Aspectos retóricos en la poesía de San Juan de la Cruz.

DANIEL DEVOTO
La rima: vaguedad de vaguedades, y todo variedad. (Reflexiones no ortodoxas sobre las consonancias imperfectas de San Juan de la Cruz y las rimas pobres de Fray Luis de León).

ÁNGEL GABILONDO PUJOL
La mística como lenguaje de la carne.

CARMEN GALLARDO
Las resonancias de Horacio en Fray Luis de León.

PABLO JAURALDE POU
La condición histórica del "Cántico Espiritual".

BEGOÑA LÓPEZ BUENO
La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI.

JUAN MONTERO
De la "Diana", de Jorge de Montemayor, al "Cántico espiritual": especulaciones en la fuente.

JOSÉ C. NIETO SANJUÁN
El proceso poético de la "Llama de amor viva".

JOSÉ RODRÍGUEZ DÍEZ
Historia de la Orden de San Agustín en la época de Fray Luis de León.

PEDRO RUIZ PÉREZ
Sobre los sonetos de Fray Luis de León.

JAVIER SANJOSÉ LERA
Sobre el códice salmantino de la "Exposición del Libro de Job", de Fray Luis de León: problemas textuales y resultados estilísticos.

LÍA SCHWARTZ
Fray Luis y las traducciones de los clásicos: la elegía II.iii de Tibulo.

COLIN P. THOMPSON
La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León.

CRÓNICA

RESEÑAS