

**A**l indagar sin prejuicios en las tradiciones en que se insertaron, *Tres poemas a nueva luz* propone lecturas radicalmente innovadoras del *Diálogo entre el autor y su pluma*, de Cristóbal de Castillejo, las *Canciones* de Juan de la Cruz y la *Fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego. El *Diálogo* de Castillejo se revela como gigantesco chiste generado desde la poética de ingenio conceptista que, codificando en doble sentido, disponía un argumento sexual latente, que coincide con el preliminar de *La pícara Justina*. En línea con el cristianismo órfico, fray Juan glosa y deconstruye el libro x y otros pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio, la *biblia de los poetas* de su tiempo. Y la *Fábula* creacionista de Diego, lejos de ser indescifrable, resulta una versión cubista de la *Fábula de Leandro y Hero*, del postgongorino Gabriel Bocángel.

**H**umanidades



Prensas Universitarias  
Universidad Zaragoza



# Tres poemas a nueva luz

Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo,  
Juan de la Cruz y Gerardo Diego

*Gaspar Garrote Bernal*

Prensas Universitarias de Zaragoza

TRES POEMAS A NUEVA LUZ  
Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo,  
Juan de la Cruz y Gerardo Diego

*Gaspar Garrote Bernal*

Prensas Universitarias de Zaragoza

GARROTE BERNAL, Gaspar

Tres poemas a nueva luz : sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego / Gaspar Garrote Bernal. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012

150 p. ; 22 cm. — (Humanidades ; 94)

Bibliografía: p. 135-147. — ISBN 978-84-15274-70-4

Poesía española—Historia y crítica

821.134.2.09-1

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Gaspar Garrote Bernal

© De la presente edición, Prensas Universitarias de Zaragoza  
1.ª edición, 2012

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Humanidades, n.º 94

Director de la colección: José Ángel Blesa Lalinde

Prensas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12  
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063  
[puz@unizar.es](mailto:puz@unizar.es) <http://puz.unizar.es>



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z-415-2012

[...] una historia en la que verdad y libertad confluían en el método filológico [...], una llave maestra para abrir galerías clausuradas por una artificial entropía malsana.

José LARA GARRIDO

Hay que contar, en poesía más que en nada, con esa fuerza latente y misteriosa, acumulada en la palabra, debajo, disfrazada de palabra, contenida, pero explosiva. Hay que contar, sobre todo, con esa forma superior de interpretación que es *le malentendu*.

Pedro SALINAS

## PRESENTACIÓN

Digamos que en ciertas disciplinas racionales no se ha renunciado a superar el criterio de autoridad para sustituirlo al fin por los de experiencia y razón. Digamos, con más precisión, que en Filología sigue siendo fundamental criticar la crítica recibida, aboliendo prejuicios, para aproximarse al sentido histórico de los textos. Desde ese convencimiento, el presente libro contempla *tres poemas a nueva luz*, proyectada por otras tantas lecturas. La primera, cuestionando el exclusivo carácter serio y hasta metafísico adjudicado tradicionalmente al *Diálogo entre el autor y su pluma*, de Cristóbal de Castillejo, revela el que ahora pareciera seguro que disfrutaron los contemporáneos del poeta desde finales del primer tercio del siglo XVI: el de un poema de ingenio que, simultaneando los sentidos moral y obsceno, se ofreció como un gigantesco chiste conducido por un complejo algoritmo conceptista, nada desconocido por otros autores de la época, lo fueran o no de textos eróticos.

Mayor complejidad, pero no menos conceptista, supone la de un poema que hace resonar, también a la vez, las dos palabras del Cantar de los cantares y las *Metamorfosis* de Ovidio. En la descripción de tal procedimiento, que anuda lo que hoy entendemos por mito y mística, se empeña la segunda lectura de este libro, que replantea el sentido dado desde siempre (¿de suyo?) al llamado *Cántico espiritual* del llamado san Juan de la Cruz. Lo hace mediante la localización de la fuente ovidiana que, decons-

truida dos veces (en las versiones CA y CB), guía los pasos o saltos argumentales —que ya no saltos lógicos— de las *Canciones* del carmelita; lo que deviene además en la reconsideración de la *Declaración* en prosa de fray Juan como una muestra muy específica del subgénero del Ovidio moralizado, tan exitoso desde época medieval.

Revelar la fuente agazapada en un texto tiene, por tanto, efectos nada colaterales en la resignificación histórica de este. Una operación en esa misma línea conduce, en la tercera lectura del presente libro, a cruzar la hasta ahora infranqueable barrera que rodeaba a la *Fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego: el presupuesto y apenas discutido carácter de poema irremediadamente ilógico o incomprensible, es decir, resistente a todo comentario o no *salcedocoronelizable*. Detectado el subtexto bocangelino de la *Fábula*, casi nada es como parecía.

Los tres poemas aquí considerados ofrecen, tras las lecturas que acaban de resumirse, unos respectivos sentidos *emergentes*, que habían quedado *sumergidos* por el paso del tiempo y la inevitable desaparición de los testigos (mejor que *receptores*) contemporáneos, con cuyas sombras toda operación filológica pretende reencontrarse. Búsqueda que revela asimismo cómo la *biblioteca* es —mucho más allá de un agrupamiento seguramente ordenado de anaqueles— un concepto operativo de la interpretación: tratar de Castillejo, de fray Juan, de Diego, requiere hacerlo también de *La pícara Justina* y de Cervantes, de Nicolás de Moratín y de Samaniego, de Ovidio y de Bocángel, de Juan Gris... y otra vez de Juan de la Cruz. Porque la búsqueda filológica es eminentemente historicista, pero la historia literaria se presenta como de continuo reversible. Lo que es afirmar tanto que resulta concebible como proceso lógico y cronológico que encadena causas y consecuencias, como que estas operan una y otra vez, intercambiando funciones, en múltiples direcciones (o sentidos). Claro es que entonces la falsilla *progreso de la historia*, que por ejemplo rige con criterios decimonónicos todo manual de literatura o todo plan de estudios literarios que se precien, resulta extremadamente endeble para comprender (¿comprender?) la poliédrica y multilineal historia de la literatura.

Sin agotar las implicaciones del modelo en esta presentación esbozado, si no garabateado, es probable que las tres lecturas de mi libro muestren que los sentidos sumergidos de un texto lo fueron también por el acatamiento del criterio de autoridad y por el error metodológico a que condu-

cen las técnicas de análisis sincronicistas: las que nunca consideran el factor temporal y coquetean por tal motivo con el anacronismo, cuando no con los expedientes del simbolismo exacerbado y de la interpretación metafísica, frecuentes indicios de comprensión fracasada.

Las lecturas que forman *Tres poemas a nueva luz* proceden de cuatro artículos previos. «A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y *La pícara Justina*. (Con una digresión para uso de cervantistas)» fue originalmente una ponencia leída el 4 de noviembre del 2005 en el congreso *Cervantes y su tiempo*, organizado en la Universidad de León. El texto finalmente publicado, en J. Matas Caballero *et al.* (eds.), *Cervantes y su tiempo*, León, Universidad, 2008, vol. II, pp. 207-231, ha experimentado ahora —como en los demás trabajos que aquí se ofrecen— cambios de contenido y estilísticos. La mayor de estas transformaciones (o metamorfosis) afecta a la lectura de fray Juan, que unifica —y no simplemente une— varias aportaciones previas. En él he subsumido, procurando evitar repeticiones, dos artículos. El primero, «El cántico órfico de fray Juan de la Cruz en dos palabras», *Analecta Malacitana*, 28 (2005), pp. 25-48 (reimpreso en la Red: *AnMal Electrónica*, 18 [2005]), había sido previamente avanzado en «El cántico órfico de fray Juan de la Cruz», comunicación presentada el 9 de mayo del 2005 ante el *IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, celebrado en Alcañiz (Teruel). Del segundo, «Fray Juan de la Cruz a zaga de la huella de Ovidio», en Á. Alonso y J. I. Díez Fernández (eds.), «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad, 2007, pp. 125-158, algo había sido esbozado en la conferencia «Metamorfosis de las *Metamorfosis*: algunos casos de caza en la poesía española del Siglo de Oro», que mi amiga, la profesora Isabel Colón, me invitó a pronunciar en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense el 19 de enero del 2006. Por fin, «Hacia la salcedocoronelización de la *Fábula de Equis y Zeda*» apareció en *Dicenda*, 25 (2007), pp. 83-103.

A PELO Y A PLUMA: ALGORITMOS DE CONCEPTOS  
EN CASTILLEJO Y *LA PÍCARA JUSTINA*.  
(CON UNA DIGRESIÓN PARA USO DE CERVANTISTAS)

Algoritmo 1. La pluma de Castillejo  
y las virtudes de don Fernando de Austria

Se ha entendido que el *Diálogo entre el autor y su pluma* figura en el grupo de poemas de Cristóbal de Castillejo (h. 1489-1550) que, con «tono de gravedad» y «escepticismo vital», presentan una «serena y demorada reflexión sobre la condición humana» y «sobre el escaso valor de los afanes del mundo, especialmente de las engañosas aspiraciones cortesanas» (Reyes Cano, 2004, p. 27). Pero resulta que, al editarlo en 1573, López de Velasco lo incluyó entre las *Obras de conversación y pasatiempo*, según un criterio tripartito (amor, pasatiempo, devoción) que «en términos generales» «sigue pareciendo válido» a Reyes Cano (2004, p. 35). La validez de tal instrumento de catalogación —contemporáneo: no lo olvidemos— refrendaría la ligazón de ese *pasatiempo* con «el pleno ejercicio de la *libertas*» y de «un realismo humanístico obtenido por la recuperación clásica de la *iocunditas*», que incorporaba la «burla» entre los formantes de un diálogo renacentista enderezado hacia la «amenidad literaria» y la «conversación urbana» y «cortesana», en la que Castillejo, «dominador de su materia», conduce esta con «ironía» y mediante el «despliegue» «de una agudeza cortesana» «que en su naturalidad de habitar el placer y sagacidad de vivir era muy diferente de la agudeza conceptual cancioneril mantenida en la práctica reiterada

de una retórica formal» (Prieto, 1986, pp. 115, 121, 116, 131, 119 y 116-117). A pesar de tales pistas, Beccaria Lago, que conjetura (1997, p. 371, n. 118) de hacia 1535 el *Diálogo*, «quizá la obra de Castillejo más difundida en el siglo XVI», descarta «aportaciones interpretativas de interés» en un texto que recurre a «los más elementales tópicos» sobre las «valoraciones ético-morales de una sociedad» (1997, pp. 281-283). También Prieto había incidido en el «desencanto cortesano» de este poema, cuyo «tono confesional, con su denuncia», «parece descender del *Diálogo entre el hombre y su alma* de Hugo de San Víctor», aunque el propio Castillejo subrayó las «burletas» que contenían sus versos (1986, pp. 121-122).

Estas interpretaciones del *Diálogo* no consideran la dimensión de Castillejo como autor obsceno, faceta estudiada por Díez Fernández (2003, pp. 184-191) y Alonso (2006). Tal dimensión había conllevado para Juan Ruiz la práctica enraizada en la *tradición cazurra*, «una corriente multiforme [...] cuyas características esenciales se actualizan periódicamente» —sin necesidad de que cada escrito presente una «estratificación sistemática», de modo que «el segundo sentido tan pronto desaparece como abunda»—, y donde una «sabia combinación de palabras hábilmente escogidas» esconde «bajo el significado inmediato de un texto toda una red alusiva sutilmente tejida, de carácter erótico en el caso del *Buen Amor*» (Allaigre y Cotrait, 1979, pp. 27 y 43).

Resulta, pues, que, «bajo la severa mirada de la teoría clásica de los estilos», «el ámbito de lo burlesco y lo jocosos se convierte de inmediato en campo de pruebas privilegiado de la alusión maliciosa y del doble sentido», hasta constituir el poema como «un macrolexema en el que dos distintos significados comparten el mismo significante» (Sepúlveda, 2001, pp. 291 y 307). Tal campo de pruebas lo es también para el investigador, que «a menudo carece de la malicia y la pericia requeridas para apreciar el simbolismo erótico» (McGrady, 1984, p. 74). A esa *malicia*, palabra-indicio que tanto dice de la óptica con que la crítica observa la literatura erótica, puede recurrir quien nota que «versos en apariencia inocentes se hinchan repentinamente de sentido» en Góngora, por lo que «cualquier lector podrá multiplicar los ejemplos, si se siente con fuerzas para leer maliciosamente, abandonando con deliberación toda buena fe» (Lázaro Carreter, 1956, p. 41). Dicho *sentido hinchado* no siempre es erótico, vertiente que Lázaro no contemplaba, pero que advierto en algunos de los textos —así de Ledesma o de Quevedo— que este crítico estudió.

Por lo que se refiere al *Diálogo entre el autor y su pluma*, creo aquí indiferente en términos generales la versión elegida para leer el poema, pues la póstuma preparada por López de Velasco (Castillejo, 1573*b*, pp. 18-40) apenas difiere de la anónima dispuesta veinte años antes por Nájera (ed., 1550, pp. 249-255).<sup>1</sup> El somero examen de esta transmisión textual y sus escasas variantes de interés ha llevado a la conclusión de que las *Obras* de 1573 no fueron corregidas por la Inquisición (Beccaria Lago, 1997, pp. 60-61, n. 13). De hecho, creo que una variante de la edición de López de Velasco, «Cuyo [de don Fernando] valor y virtud, / adquirido y heredado / han ya tan alto bolado / que se halla en juventud / tres vezes Rey coronado», mantiene el sentido encubierto de ciertos enigmas eróticos, con «la alusión a la *corona*» o «cabeza del pene circunciso», en «referencia al rey que no reina» (McGrady, 1984, pp. 86 y 89).

A este propósito, reparemos más despacio en las *burletas* que menciona la dedicatoria «a Martín de Guzmán, camarero del Rey de romanos», a quien Castillejo se dirige con «atrevimiento» y «libertad de criado viejo», indicándole que «la materia de que trata, de sí es desabrida, y por eso mezclé con ella las burletas y refranes que a la mano me vinieron» (1573*b*, pp. 18-19). Tales burletas eran también juegos eróticos que, como los de ciertas damas que «se quitaron faldetas y camisa / por hacer más gustosa la burleta»,<sup>2</sup> apreciarían lectores como López de Velasco y Esteban de Nájera. En efecto, tras poner «Fin» a los romances de su *Primera parte de la Silva de varios romances*, Nájera situó el poema bajo el epígrafe «Síguense los chistes y villancicos y canciones» (ed., 1550, p. 247), según había avisado en su prólogo: «También he acordado de poner al cabo algunas canciones y chistes buscados de diversas partes: sentidos y graciosos» (ed., 1550, p. 99). Ya que el *Diálogo* no es villancico ni canción, como *chiste* hubo de verlo Nájera: por eso lo publicó precedido del *Chiste de una monja* y seguido del *Chiste de un fraile y una dama* y de otros cuatro poemas a los que igualmente tituló *chiste* (ed., 1550, pp. 56, 248-249 y 256-261).

1 Modernizando las grafías que no alteren la disposición fonológica, cito el *Diálogo* por esta versión, que volvió a publicarse en la *Silva de varios romances* de 1552 (cfr. Rodríguez Moñino, 1970, pp. 20 y 80).

2 Alzieu, Jammes y Lissorgues (eds., 1975, p. 46). Obra en adelante citada como *PESO*.

Para conducirse a la manera de un gigantesco chiste, creo que el *Diálogo* de Castillejo se construye como *algoritmo*, es decir, como un «conjunto ordenado y finito de operaciones que permite hallar la solución de un problema» (RAE-1983), mediante la «combinación» de «algoritmos primitivos» que generan otros nuevos (RAE-1933).<sup>3</sup> En aquella lírica cancioneril acostumbrada a una larga práctica de sentidos eróticos encubiertos (Díez Fernández, 2003, p. 76), Ferrán Manuel usó del término: «non sé poetría nin sé alurismo» (Alonso, ed., 2003, p. 29). Estimo que la cuestión de si es mejor *mirar* o *hablar* a una dama para enamorarla, sobre la que discuten aquí Baena y Ferrán Manuel, oculta una bien decisiva acción erótica, designada con verbos como *hablar* y *escribir* (cfr. *infra*, nn. 17 y 22). Mi amigo el profesor Álvaro Alonso me hace notar que idéntico juego, y con los mismos verbos, se halla en un debate sostenido por Gómez Manrique (2003, pp. 177-181) y Francisco Bocanegra. Tal disputa se incluye en una «Poesía de debate» de Manrique (2003, pp. 177-280) que —me resulta evidente— atesora numerosas referencias eróticas ocultas y que añade también el chiste de «si non estades çiego», al que voy ahora.

Bien: Ferrán Manuel denominaba *aljurismo* al razonamiento que, «en son de burleta», guiaba la serie de poemas que, hilados tras la *recuesta* inicial y ocultando a trechos una lectura erótica, cruzaron él, «gentil cavalgante», y un Juan Alfonso de Baena dedicado a «escribanías e tinta bien prieta» y que precisaba «mucho la vista aclaralla / ca siempre vos nota por mal devisante» (Alonso, ed., 2003, pp. 30, 28 y 31); alusión esta última —me parece— a la creencia de que el onanismo provocaba pérdida de visión.

También un subgénero de la literatura del disparate, la *contradictoria* que frecuentó Castillejo en la *Alabanza de un caballero amigo suyo* o en la *Respuesta del autor* a un honrado bachiller (1573a, pp. 216-217 y 258-259), abundaba en la técnica y el gusto por el simultáneo sentido oblicuo y recto, ofreciendo en paralelo dos paradigmas con mensajes opuestos: el 'A' del poema completo y el invertido 'no A', que late en la suma de los

3 La primera definición que la Real Academia Española (1726-1992) dio de *algoritmo* lo hacía sinónimo de *Aritmética* (RAE-1770). En 1869 ya era «ciencia del cálculo, teoría de los guarismos, aritmética», hasta que en la segunda acepción registrada en 1899 es «método y notación en las distintas formas del cálculo». La cita de RAE-1933 es un ejemplo de uso, y la de RAE-1983 corresponde a la primera acepción del término.

primeros hemistiquios de cada verso, como anota Reyes Cano (Castillejo, 2004, p. 191, n. 251).<sup>4</sup> Otra forma de algoritmo de ocultación, algoritmo por excelencia cortesano: pues que siempre la corte hubo de ser ámbito que favoreciera el doble lenguaje —imprescindible en las medias tintas de la cortesía y la diplomacia— como instrumento para la consecución de objetivos de medro o de simple supervivencia.

Una tercera clase de *algoritmo chistoso de encubrimiento* es la del *Diálogo entre el autor y su pluma*, que se basa en los dos sentidos que recorren en paralelo y simultáneamente todo un texto que es muestra de ingenio. El primero y superficial ['A'] trata, en efecto, del desengaño ante el mundo cortesano del Autor, secretario («Las muchas cuentas y sumas / de cartas de tan gran cuento, / ¿qués dellas?» [vv. 16-18]) de un gran señor, Fernando de Austria, coronado rey de Romanos en el Aquisgrán de 1531, y en cuya corte vienesa trabajó Castillejo desde 1525 hasta su muerte (Beccaria Lago, 1997, pp. 281 y 201). El segundo sentido ['B'], apoyado en ciertas palabras clave de doble acepción, se halla oculto y es abiertamente obsceno, según un modo retórico habitual en la poesía erótica, que pudo cobijarse bajo la apariencia de un lenguaje religioso, militar, jurídico o de naipes (Díez Fernández, 2003, pp. 116 y 216-217).<sup>5</sup> Desde su esencial ambigüedad (Díez Fernández, 2003, pp. 137 [nn. 322-324] y 241), rasgo de ingenio cortesano y humanista, tal *modo retórico erótico* es «quimera hija de un mestizaje semántico» que «engendra... *conceptos*», lo que produjo una «literatura de connivencia» que logra «por quintaesencia un producto para cortesanos sofisticados» (Allaigre y Cotrait, 1979, pp. 38 y 47). Entenderé a partir de ahora que el modo retórico erótico fue una de las clases de la *dificultad conceptista formal*, en que, como describió Lázaro Carreter (1956, pp. 24-28), «la agudeza verbal no va tras el objeto, sino tras su imagen lingüística», por medio de artificios («los principales representantes del equívoco») como la paronomasia, la inversión de letras, el juego de palabras, el calambur, la dilogía —que, siendo «a menudo fundamento del chiste», Lázaro ejemplifica con uno de los poemas «religiosos» de Ledesma (*A las obras de virtud*, 1605)—, la variante de aquella, el zeugma dilógico, y lo que Lázaro Carre-

4 Para la relación, a cuento de este y otros poemas, de Castillejo con la literatura bufonesca o *del loco*, cfr. Reyes Cano (1985-1986).

5 Cfr. Díez Fernández (2003, pp. 81, n. 204 [lenguaje religioso-erótico], 147, 265 y 278 [erótico-militar], 259, n. 567 [jurídico] y 270 [de los naipes]).

ter (1956, pp. 36-37 y 40) denomina *disociación* y yo *falsa segmentación morfológica*, como el *A-nás* de Quevedo y el *pelicano* de Góngora.

Mecanismos manufacturadores del modo retórico erótico fueron, en efecto: *a*) los juegos de palabras y la dilogía (Díez Fernández, 2003, pp. 249 [y n. 552], 278, 281, 284 y 296); *b*) los quiebrros de alusión, equívoco y denotación, dependientes del contexto (Díez Fernández, 2003, p. 136); *c*) la sugerencia de una palabra que es otra (Díez Fernández, 2003, p. 143, n. 341) o «técnica de la rima interrumpida» definida en *PESO*, p. 113; *d*) la perífrasis y el omnipresente pronombre *lo* (Díez Fernández, 2003, pp. 156-157, 128 y 224; *PESO*, p. 342*ab*); *e*) en casos como *parti-cular*, *Fuente-rrabía* o *peni-tencia* (Díez Fernández, 2003, pp. 252-253 y 285), la «falsa segmentación morfológica» (Garrote Bernal, 2002, pp. 111-112), y *f*) el enigma (Díez Fernández, 2003, pp. 301 y 312-318), que «hacía gala de dos niveles de significado»: uno «muy fácil de adivinar» y otro, «difícil», de naturaleza «obscena», que era casi siempre «el miembro viril, el órgano femenino, o el acto sexual» (McGrady, 1984, p. 73).<sup>6</sup>

Pero precisamente porque un enigma solía construirse como un test de apenas tres respuestas posibles, creo que, para los testigos o receptores coetáneos, el sentido encubierto no era el difícil, sino el previsible, lo contrario que ocurre para nosotros, pues había «indudablemente una especial aptitud de los lectores» para entender unos procedimientos que, más allá de los círculos literarios, tenían «demanda» popular, así que el conceptista «trenza dificultades con elementos accesibles al lector o espectador» (Lázaro Carreter, 1956, pp. 26-27 y 30). La dificultad, en todo caso, corría a cuenta del emisor, que debía buscar una ingeniosa codificación... para el significado superficial. Hasta fray Luis vadeó este río.<sup>7</sup> Por lo demás, McGrady no subraya el hecho de que, en los enigmas de 1581-1582 que edita y comenta, la *Exposición* que en apariencia revela el sentido no erótico del acertijo suele presentar a su vez otro segundo obsceno; así, en «El ave

6 Sobre una variante de los enigmas, las *quisicosas*, «tan de moda entonces», cfr. Allaire y Cotrait (1979, p. 37).

7 Cfr. la magistral lectura de la *Profecía del Tajo* que encauza Haley (1990). A la inversa, un significado superficial obsceno pudo acompañar a otro moral, como en la *Sátira a las damas de Sevilla*, de Espinel (Garrote Bernal, 1989).

es el ganso, que vocea mucho; sus fuerzas son las plumas de sus alas, las cuales cortadas se escribe dellas bien y mal, y a las veces se hace con ella peor pella que la de lodo se echa en la cara» (McGrady, 1984, p. 96), los términos *escribir*, *pluma* y *pella* gozan de acepciones eróticas: 'mantener un coito', 'pené' y 'semen', respectivamente.<sup>8</sup>

Y es que bien conocida comienza a ser «la *resignificación contextual* que sufre un vocablo cuando se encuentra dentro de un mensaje erótico-obsceno» (Garrote Bernal, 2002, p. 109), en virtud de la cual, por ejemplo, *Venus* puede decir 'eyaculación', y *ninfa* y *gentil*, 'puta', esto último en *La Lozana andaluza* (Díez Fernández, 2003, pp. 96 [y n. 235], 168, 279 y 80). Para entender el *Diálogo* de Castillejo como *chiste* o *pasatiempo*, los testigos contemporáneos (así Nájera y López de Velasco) descodificarían sin problemas la lectura oculta —pero previsible en un ámbito de recepción cortesana—, basándose no solo en que la *peñola* allí mentada era ['A'] «pluma de ave usada para la escritura», según anota Reyes Cano (Castillejo, 2004, p. 258, n. 459), sino en que la *pluma* del título se resignificaba, como acabo de indicar, en ['B'] 'pene'. Atestiguan esta «acepción erótica secundaria» (Garrote Bernal, 2002, p. 110) el enigma *Amulp al*: «Tengo un miembro largo, liso y duro, / por el un cabo peludo, / por el otro agujereado. / Métolo en una concavidad honda y oscura, / y estáse un rato mojando; / y, un cierto licor echando, / me estoy con él un rato holgando» (*PESO*, p. 300); la *Epístola en alabanza de la cola*: «otra pluma mejor y más amada / debiérades buscar, no la pequeña / mía, en bajo sujeto acostumbrada» (Hurtado de Mendoza, 1995, p. 139);<sup>9</sup> Villamediana cuando se dirige a un impotente: «vuestra pluma, señor, / no acierta textos de amor» (*apud* Fernández de Moratín, 1995, pp. 213-214, n. 355), o el Fernández de Moratín que alaba a cierto poeta erótico: «mientras mi pluma a esta alma esté sujeta, / no dejarán mis versos de alabarte / a ti y a tu divina poesía» (1995, p. 185).<sup>10</sup> *Si mi pluma*, pues, *valiera tu pistola*...

8 Las dos últimas, registradas por McGrady (1984, pp. 83 [n. 20] y 107). Para *escribir*, cfr. *infra*, n. 22.

9 Cfr. también Díez Fernández (2003, p. 310).

10 Cfr. también Garrote Bernal (2002, p. 110, n. 65).

En el contexto alzado por las *burletas* de la dedicatoria y por el título del *Diálogo* de Castillejo, la ambigüedad de la palabra *señor* depende de que en la poesía de tendencia postprovenzal fue término que, asociado al verbo *servir*, denominaba a la dama, y de que *dama* es, a lo erótico, 'prostituta' (Díez Fernández, 2003, p. 285). Por tanto, *señor* será en el poema de Castillejo: a) el secretario que emite y recibe los mensajes dentro del poema [ $A_1$ ]; b) don Fernando de Austria, para quien trabaja ese escribano [ $A_2$ ], y c) una dama, cortesana y/o prostituta ['B']. Tres dueños del instrumento [ $A_{1,2}$  'B'] que brindan a este muchas posibilidades; así, la masturbación («mano donde estáis»), en que el pene ['B'] es sobrada *causa* de placer o *dicha*:

Aunque en servir tal señor  
es muy claro que ganáis,  
fuera mi daño menor  
si en la mano donde estáis  
estoviera mi favor.  
Mas mi dicha pone pausa  
a un señor que, de discreto,  
no me tiene por perfecto,  
pues, sobrándome la causa,  
me ha de faltar el efecto.

(vv. 51-60)

Pero ¿por qué *ha de faltar el efecto* a quien tan sobrado va? He aquí el enigma que resolverá el algoritmo de Castillejo. Su poema establece desde el principio la estrecha relación entre el Autor y su pluma: «y dad cuenta de treinta años / que os habéis llamado mía» (vv. 4-5). Relación seguramente contada en términos de edad, y que ya no ofrece frutos: «por vuestra mala fortuna / la noche se os viene ya / sin hacer presa ninguna» (vv. 28-30). Unos frutos ayer cosechados en la corte, «excelente lugar» para lo erótico y auténtica montaña rusa de erecciones («subistes más alta») y flacideces («más baja quedastes»):

¿Qué causa me podéis dar  
d'haber sido desastrada?  
Pues no podéis allegar [*'alegar'*]  
que no fuestes empleada  
en excelente lugar.  
Y de contino llegastes  
do no conocistes falta,  
mas, después que lo tratastes,

cuanto subistes más alta  
tanto más baja quedastes.

(vv. 31-40)<sup>11</sup>

Esta pluma va bien dotada: «sobrándome la causa» (v. 49); «llevando tal recaudo / de naves, velas y remos» (vv. 68-69), es decir, de experiencias eróticas, porque *nave*, 'órgano sexual femenino' («Haremos ensayos / de guerras navales, / poniendo mi tiro / enfrente tu nave» [*PESO*, p. 284]), arrastra aquí a *remo*, 'pene', y a *vela*, 'copulación'. Así pasaba en «Las alas con que vuela, son los remos y las velas, por donde su volar es doblado y sencillo» (McGrady, 1984, p. 96). En cuanto al doble sentido de *vela*, se aprecia en el enigma *Alev al*, referido superficialmente a la vela de alumbrar (*PESO*, p. 299), y en la *Exposición* de un acertijo de 1581:

Ésta es la nao, que va volando por el mar. Las velas son sus alas, y es parida cuando della se sacan barquillas que van a tierra y vuelven a ella cargadas de pan, vino, trigo y otras mercaderías, pues tornan en su vientre hasta que otra vez llega al puerto. Y claro está que a los pasajeros la nao es compañera y amada dellos. Lo demás es muy fácil y claro (McGrady, 1984, p. 97).

La orden del conde de Niebla en el *Laberinto de Fortuna*, «Desplega las velas [...]», fue parodiada así en la *Carajicomedia* (1519, p. 98): «Desplega tus venas, pues ya ¿qué tardamos? / Cojones y lomos levanten los remos, / y por este tiempo que aquí no hodemos, / hodamos de forma que fama tengamos». Por su parte, *navegar*, 'practicar la vida de la prostitución',<sup>12</sup> recurre en el v. 70 de Castillejo, que citaré enseguida. Por no tener en cuenta este otro sentido de *navegar*, en un pasaje de *La pícaro Justina* se ha resistido el desciframiento erótico de *pino*, 'nave': «No se ve claro en cambio lo que significaría aquí con el sentido de *nave*», indican Allaire y Cotrait (1979, p. 41, n. 27), quienes tampoco resuelven el concepto que hay tras *Ícaro* en la referencia al nombre *Perlícaro*, y para el que no se precisa recurrir a «las metáforas posibles de la palabra pájaro» (1979, pp. 38 y 40-41), porque *Ícaro* vale por 'el que tiene alas y plumas': o sea, el que hace a todo.

11 Para la dicotomía *alto* (o *alzar*) / *bajo* (o *bajar*), 'erección' / 'flacidez', cfr. *PESO*, pp. 40, 55, 265, 291, 293, 294 y 295, n. 58, y McGrady (1984, pp. 98 y 105). En cuanto a *tratar*, «es capaz de sugerir en [el significado] *b* por *ethymologia* un contacto particular»: «dat. *tractare*, toquetear; cf. *tractare pellem et tractator*, masajista» (Allaire y Cotrait, 1979, p. 39).

12 Nota de Alonso a *Carajicomedia* (1519, p. 114, n. 228).

Quiero decir que el revoltijo o *recaudo de naves, velas y remos* de Castillejo incluye la relación homosexual, velada (es lo contrario de *derecho*) en su poema: «Decidme lo que habéis hecho / con tanta tinta y papel / gastado contra derecho» (vv. 11-13) y «al derecho y al revés, / fue mal hado que os cubrió» (vv. 306-307). Menos explícita es esta otra referencia: «no sería / derecho juzgar el vuestro [trabajo] / si en esta vuestra porfía / fuese el daño mío y vuestro / y la culpa toda mía» (vv. 191-195).<sup>13</sup>

El caso es que, haciendo a pelo y a pluma, la «desastrada» «péñola» fracasó: «tan mal habéis navegado» (v. 70). La «causa» está en el «amo», no en un pene que, creciendo o «medrando de esta manera», merecería haber sido de «otro que tal no fuera» como el secretario; y es que su «natura» —voz que «accipitur pro genitalibus, tam virilibus quam foemineis» (Covarrubias, 1611)—<sup>14</sup> ha caído en «laceria» o pobreza, hasta «morir de hambre» (ya descubriremos por qué), dada la «corta ventura» (vv. 71-80) de instrumento tan poco usado. Por el contrario, otros hombres con un pene más «pequeño» (incluso con solo «pluma de gallina»), lo han empleado más, así que la péñola del yo locutor mejor habría estado con ellos:

Ya con tanta mejoría  
y ventaja de tal dueño  
hallaréis muchos hoy día,  
que con otro más pequeño  
han hecho mejor granjería.  
Y mil no bien empleados  
que con pluma de galli[n]a  
han volado tan áina  
que valen más sus salvados  
que toda vuestra harina.

(vv. 81-90)

En este poema de simultánea doble lectura o campo textual de minas que van explotando en cadena, se incluye ahora un término dilógico no erótico, pues *salvados* significa 'cáscara de trigo' y 'libro o registro de las mercedes concedidas por los soberanos', como indica Reyes Cano (Castillejo, 2004, p. 261, n. 469). La primera acepción viene arrastrada por *gallina*,

13 También hay contextos con *delantero* (cfr. *PESO*, p. 141) y *postreros*: «los postreros son primeros / y los primeros postreros» (vv. 287-288); «Ni tengáis por mejoría / haber sido delantero» (vv. 291-292).

14 En adelante, Cov.

arrastre por asociación de ideas que es —junto con el de similitud fonemática— uno de los dos mecanismos fundantes del algoritmo de conceptos.

En el mundo cortesano del Autor y su Péñola, otros logran favores (incluyendo los sexuales), mientras que estos dos han de conformarse con el placer masturbatorio: «que otros ganan por la mano / y vos perdistes por ella» (vv. 99-100), dado «el afición / de mí mismo» que tiene el Autor, afición que espera no le cause ceguera. Esta es dilógica: metafórica en la lectura superficial ['A'], física en la encubierta ['B'], por la superstición que hasta no hace mucho (supongo) asociaba la pérdida de visión con el onanismo: «si el afición / de mí mismo no me ciega, / pienso que no di ocasión / al galardón que se os niega» (vv. 101-104). Ya antes vimos —valga la redundancia— idéntico motivo en el debate entre Ferrán Manuel y Juan Alfonso de Baena. De modo que, como «complí / mi deber tan a la luenga», el pene no debería tener «queja de mí» (vv. 121-122 y 125). Por este camino, la pluma acaba siendo acusada: «de nuestro mal galardón / vuestra fue la culpa, amiga, / vuestra fue, que mía non»,<sup>15</sup> ingenioso aprovechamiento intertextual —los vv. 129-130 son del romance de *Rosa fresca*, como notó Reyes Cano (Castillejo, 2004, p. 262, n. 473)— con fines de *burletas*.

Es que, «por razón de ser pluma», esta apenas sirve para «emplumar con vos virotos» (vv. 143-144): procediendo de *vira*, «saeta» «más larga y más delgada que el virote», que «dijose a vi, por la fuerza con que se arroja» —y sobre tal fuerza será virtud volver—, los *virotos* se usan «para matar conejos, liebres o algunas aves, como la perdiz» (Cov.). Bien conocería el significado erótico de *conejo*, 'falo' (Díez Fernández, 2003, pp. 298-300), aquel mozo que, casado con una vieja, «las barbas pelaba del conejo» (*PESO*, p. 32), pero más me interesa ahora el que todo objeto punzante posibilite la resignificación erótica. Así, un virote por lo demás asociado a Cupido, según cierto soneto *A una dama* que menciona también la red que pronto echará en su poema Castillejo: «Empreste a Amor virotos del carcaj, / tienda un poco la red, pesque otro pej / que diga como yo otro rato: "¡Aj!"»

15 En cuanto al sentido erótico de *galardón* se aprecia en «de dar placer yo nunca me arrepiento / a quien después me deja con descuido / [...]; / mi galardón después de mil trabajos / es que de algún al fin quedo comido» (McGrady, 1984, p. 95), donde seguramente hay que enmendar en *alguna al fin*.

(PESO, p. 225). El caso es que de la Péñola puede decirse que ya «no podéis emplumar / estando tan desplumada» (vv. 149-150),<sup>16</sup> carente de erecciones o, como veremos, enferma, pues ella y el Autor «quedamos / rotos en esta pelea» (vv. 154-155):

La tierra toda tomada  
y ninguna guarda cierta,  
la esperanza toda muerta,  
yo rendido y vos cansada  
y la vejez a la puerta.

(vv. 156-160)

Interviene entonces la Péñola rogando silencio al Autor, pues su «hablar más» va «en mengua de ambos a dos» y ella tiene más «quejas» «que vos» (vv. 161-165).<sup>17</sup> Resulta que el problema no es «de presente», sino una «tan vieja herida», por lo que no admite que se le echen las culpas: «que escribo vuestra pasión / y escribiéndola la siento» (vv. 179-180). Los dos han sufrido «vuestro trabajo tan vano»<sup>18</sup> y «la misma parte ha cabido / a la pluma que a la mano / del poco fruto cogido» (vv. 182-184), donde, tras el *tomada* del v. 156,<sup>19</sup> se alinean otros dos participios de resignificación erótica: *cogido* (cfr. PESO, pp. 25, 48 y 268) y el explícito *cabido*. Entonces, si «el daño» ha sido «mío y vuestro», «la culpa» no es «toda mía» (vv. 194-195); antes bien, «por ganarme me perdistes», y, por tanto, el responsable del «logar do me posistes» es el Autor (vv. 203 y 205). Y si del instrumento escriptuario «pueden decir, como suelen, gran tocado» (vv. 206-207),<sup>20</sup> la culpa es de la mano que mece la pluma. Desde luego,

16 «Desplumado, lo que no tiene plumas, como virote desplumado», según Cov., s. v. *desplumar*, donde figura la siguiente descripción: «suelen los cazadores dar al halcón, la gallina o la paloma, o otra ave para que la desplumen, porque con el movimiento descargue la cabeza», detalles sobre los que me abstendré de dar vueltas eróticas, a cuenta no solo de «las posibilidades de alusión sexual de la cabeza» (Allaigre y Cotrait, 1979, p. 44), sino también de las que presenta el verbo *descargar*.

17 Para *hablar*, 'fornicar', cfr. McGrady (1984, pp. 82 [n. 15] y 106).

18 Para *trabajar* y *trabajo*, 'coito', cfr. PESO, pp. 112 («vasopiya serás en mi trabajo»), 129 y 225.

19 El sentido erótico de *tomar*, en PESO, pp. 77, 40 y 96, y Díez Fernández (2003, p. 212); y la *tierra* de ese mismo verso «equivale a 'vulva'», según nota de Alonso a la *Carajicomedia* (1519, p. 108, n. 97).

20 Cfr.: «Soy toquera y vendo tocas, / y tengo mi cofre donde las otras / [...] / con tal que primero pague / el que le abriere el tocado» (PESO, p. 150).

con otro tipo de dedicación, la péñola hubiera servido mejor, mas qué buen vasallo si tuviera buen señor:

Pagador o tesorero,  
que con una peñolada  
pudiera en una nonada  
rentaros más mi tintero  
que en toda estotra jornada.

(vv. 216-220)

Pasaje donde hay otras dos resignificaciones: *tintero*, 'depósito de semen', como ocurría con la «tinta» de Baena, con la explicación de un acertijo de 1581<sup>21</sup> y con un poema publicado en 1593: «Y trae consigo la pluma, / que quiere escribir primero, / y echa tinta en el tintero / de lo que della rezuma»;<sup>22</sup> y *jornada*, 'coito'.<sup>23</sup> Traída por la cascada de sentidos encubiertos que unos cortesanos desvelarían con facilidad en este algoritmo, sobreviene una tercera resignificación:

Que las virtudes sin par  
del señor a quien servimos  
bien es dejarlas estar,  
pues ni yo ni vos subimos  
do las sepamos loar.  
Mas ya que podáis contallas  
como sabéis conocellas,  
no debéis aquí metellas,  
pues son más para adorallas  
que no para comer dellas.

(vv. 221-230)<sup>24</sup>

21 «Es la escribanía y el tintero, los cuales como buenos casados andan siempre juntos, y el varón —que es el tintero— va siempre colgado más bajo que la escribanía, en la cual se encierran las plumas cortadas, a semejanza de arados, y labran en el papel. Y el varón lleva la simiente en unos trapos mojados, que es el algodón mojado en la tinta» (McGrady, 1984, pp. 97-98).

22 PESO, p. 87, cuyo «Vocabulario» da, a cuenta de estos versos, *escribir*, 'futuere' (p. 338a).

23 Para *jornada*, 'coito', cfr.: «Cuando mi gusto camina / lleva a Amor en su compañía / [...] / Y al momento desatina, / y pica de tal manera, / que a nadie aguarda ni espera / hasta el fin de la jornada» y «La [mujer] gorda es de gran sazón / para pasar la jornada» (PESO, pp. 198 y 183).

24 De *metellas* no habrá mucho que explicar, pero por si acaso cotéjese la larga entrada *meter* del «Vocabulario» de PESO, p. 343b.

Como cuando la Péñola diga al Autor que «Yo hice vuestro mandado, / vos lo que virtud obliga» (vv. 266-267), *virtud* tiene aquí la acepción erótica secundaria de 'pene'. Acepción que llegará a Moratín («bien cabe virtud en una puta») y al Samaniego no solo del *Jardín de Venus*, donde un cura duerme separado de su sobrina apenas por un biombo, «porque creyó que un lienzo a su virtud bastaba», sino también de las no tan neutras *Fábulas literarias*: «La virtud solamente / es del hombre el ornato verdadero» (Garrote Bernal, 2002, pp. 110-111).<sup>25</sup> Esta acepción, que figura en poemas áureos como «si piensa que el padre cura / trae la virtud en la estola, / *mamóla*» y «Tiene mil Juanes el mundo / que tienen la virtud tan alta» (*PESO*, pp. 175 y 291), estaría emparentada con la de que «decimos no tener el árbol virtud cuando se va secando» y con la expresión *no tener un hombre virtud*, que «a veces significa no tener vigor ni fuerza» (Cov.). No sería extraño que tal acepción procediera de una chistosa y falsa segmentación morfológica neolatina *vir-tus* —cosa pues de letrados—, sabiendo que «dicta est autem *virtus* a *viro*, teste Cicerone secundo Tusculanae quaestiones, vel a *virore*» (Cov.). Por eso, cierto soneto sobre Venus y Adonis dice de este «que de andar muy a menudo / tenía la fuerza y la virtud perdida» (*PESO*, p. 20), y Hurtado de Mendoza, elogiando la cola, escribe: «A los hombres, por ser tan principales, / se la puso delante y puso en ella / más fuerza de virtudes naturales» (1995, p. 145).

En el sentido erótico encubierto, las *virtudes* (v. 221) del «señor» de Castillejo, que aquí sería don Fernando de Austria, son sus dotes sexuales o, haciendo abstracción de los testículos (*sin par*), su pene. Aunque conocidas por su fiel secretario, tales *virtudes* no habrá que mencionarlas, porque ni el Autor ni la Péñola «subimos» tanto, de modo que mejor alabarlas que «comer dellas». <sup>26</sup> Además, a don Fernando «sus nuevos estados» «le tienen trocado», así que «ya no se acuerda» «de la tierra do nació, / ni de quién fue regalado, / ni las tetas que mamó» (vv. 231, 236, 237 y 238-240). Las *Obras*

25 Leído desde el *Jardín de Venus*, el didactismo ilustrado de las *Fábulas* cobra otro sentido, algo alejado de la educación de alumnos en el Seminario de Vergara, aunque no en vano *seminario* está etimológicamente ligado con *semen*, y *Vergara* es susceptible de falsa segmentación morfológica. Más adelante trataré de los chistes obscenos que, a cuenta de la educación, pudieron ensayar el autor de *La pícaro Justina* y Cervantes.

26 Para el todavía operativo *comer*, 'joder', cfr. *PESO*, pp. 94, 98, 104-105, 151 y 263, Allaire y Cotrait (1979, p. 37) y McGrady (1984, pp. 95 y 103).

de 1573 sustituyeron los tres últimos versos citados por «de Alcalá donde nació, / ni de Arévalo el honrado / donde niño se crió» (Beccaria Lago, 1997, p. 59), cambio que evidencia que el editor-expurgador había captado el sentido oculto del original, al que no solo apuntan «las tetas que mamó», sino también ese *regalado* que discurre por poemas eróticos: «Pero, ¡cómo después me regalaba, / cogiéndome en sus brazos amorosos, / y abriendo aquellas piernas delicadas!» (*PESO*, p. 48; cfr. también pp. 263 y 279).

Ya es «pasada / la más parte de la vida» y el Autor, «flaco / de provecho y de merced», debe renunciar a ambos, que «no caben en un saco», mientras que ante la «ventura» alcanzada por otros que no la merecían, «ya parece estar corrido / de no poder vos tenella» (vv. 241-242, 246-247, 249 y 253-254).<sup>27</sup> Aclara el carácter de esa ventura la «suerte tan pecadora» (v. 281) en que «nos llamó ventura / para dejarnos en cueros» (vv. 289-290), y en que toda postura está permitida, lo que de paso evidencia el segundo sentido cada vez menos oculto del poema:

al derecho y al revés,  
fue mal hado que os cubrió,  
de que soy sin culpa yo,  
porqu'es como mal francés,  
que de vos se me pegó.

(vv. 306-310)

De manera que la conclusión a que ha conducido la operación algorítmica es que Autor y miembro padecen una enfermedad venérea, la sífilis o *mal francés*,<sup>28</sup> que impide la erección («el medrar») y que anuncia a un personaje como el alférez Campuzano:

porqu'el medrar es aquí  
como granos del helecho,  
el remedio de lo cual  
será tornaros soldado,

27 El *provecho*, que aquí debe relacionarse —a través de su contigua *merced*— con el *galardón* mencionado *supra*, n. 15, tenía también resignificación erótica: «La una se apartó muy consolada / por haber ya labrado su provecho»; «poner el lacio espárrago a provecho / de un toscó labrador que la acechaba» (*PESO*, pp. 46 y 233).

28 Díez Fernández (2003, pp. 257-288) trata de «La poesía de la sífilis», un «tema más aceptado, literaria y socialmente, que otros asuntos de la erótica» (2003, p. 287).

pues es camino trillado  
para ir al hospital  
donde vais encaminado.

(vv. 311-320)

El Autor moteja entonces a la «pluma» de «descomedida» y «atrevida», «caso que digáis verdad», pues ya se sabe que «cualquiera perro / con rabia muerde a su amo» (vv. 322, 324-325 y 334-335).<sup>29</sup> Sin embargo, el pene es su único consuelo: «si de vos me dejo, / no tengo a quien me tornar, / ni hay a quien tome si os dejo» (vv. 343-345). No hay salida, pues: «que con vos no gano nada», por la enfermedad sexual padecida, «y sin vos soy mate luego» (vv. 349-350), porque, en medio de la «locura» (v. 354) de enfermo, al Autor solo le queda el onanismo. O como diría el refrán: «al sastre su instrumento / le debe ser provechoso» (vv. 359-360).

Reaparece entonces un viejo tópico de la literatura erótica, el de las diversas denominaciones gremiales del pene (vv. 361-375),<sup>30</sup> ofrecidas en enumeración sinonímica: *martillo* del herrero, *lanza* del caballero, *pica* del soldado, *azuela* del carpintero, *lanzadera* del tejedor, *redes* del pescador, *tijera* del tundidor, *arado* del labrador, *azada* del hortelano, *libros* del bachiller y, por supuesto, *peñola* del escribano.<sup>31</sup> El pasaje se cierra con esta conclusión:

El horno no se calienta  
sin la paja y su servicio,  
y en fin fin, cualquier oficio  
saca de su herramienta  
señalado beneficio.

(vv. 376-380)

29 «No es raro encontrar *perro* (*perra*, *can*) en contextos eróticos; así en *La Lozana andaluza* la palabra *perrica* toma el sentido de pene» (Allaigre y Cotrait, 1979, p. 39). Castillejo no da puntada sin hilo: como falsa segmentación morfológica, *des-come-dida* apunta al sentido erótico de *comer* (*supra*, n. 26).

30 «Casi todos los oficios y actividades tenían formas que se prestaban a la metáfora erótica, exactamente lo mismo que ahora» (Huizinga, 1924, p. 158). En el «códice anglosajón [...] *The Exeter Book*, que se fecha en el siglo VIII» y contiene enigmas eróticos, hay «frecuentes alusiones a las herramientas y tareas agrícolas» (McGrady, 1984, p. 75).

31 El registro del «Vocabulario» de *PESO* solo introduce *martillo* (p. 146), *lanza* (pp. 8, 35, 38, 39, 191, 241 y 309), *pica* (pp. 176 y 196) y *lanzadera* (p. 134). También *azadón* (p. 138), *leer* (pp. 85-87) y, como vimos, *pluma*. En cuanto a las *redes*, que remiten a un fragmento anterior del *Diálogo*, 249-250 («pues no caben en un saco / entrambos en nuestra red»), cfr. *PESO*, p. 225.

Unas pajas que serán el único pago que de su ambivalente pluma recibirá el Autor: «quedaré de vos pagado / en pajas en que me siente / a contar de lo pasado» (vv. 402-404), ya que, «para lo venidero», no tiene esperanza del «camino» «vuestro», «pues ya me tiembla la mano» (vv. 406, 407, 409 y 410).<sup>32</sup> La Peñola cierra el *Diálogo* diciendo al Autor que «mostráis haberme criado / para sacaros el ojo», y que, alterado como está, «no tenéis / razón en lo que decís», porque «eso poco que alcanzáis / conmigo lo habéis ganado» (vv. 414-415, 431-432 y 439-440).<sup>33</sup> Y se demora en un pasaje de lectura no dilógica, en que, autobiográficamente, Castillejo, «siendo de Ciudad Rodrigo» (v. 444), trata sobre la corte, a la que accedió gracias a su oficio de escribiente (vv. 441-495). Pero el fragmento final se nuclea en torno a la ambivalencia de *llaga*, que metafóricamente es ['A'] pena del cortesano desfavorecido por su señor y, en sentido recto ['B'], herida causada por la enfermedad venérea:

Que si el bien se nos aleja  
ya que nunca se nos haga,  
alivio de nuestra llaga  
es quedar con buena queja  
a troque de mala paga.

(vv. 496-500)

Medio siglo después de este Autor, Justina padecerá las mismas llagas sífilíticas con que se cierra el *Diálogo*: «¿Seré yo la primera que anocheció sana en España y amaneció enferma en Francia? [...] Sin pelo salí del vientre de mi madre y sin pelo tornaré a él» (*La pícaro Justina*, 1605, I, pp. 93-94 y 96).

32 Para *camino* y *caminar*, 'joder', cfr. *PESO*, pp. 40, 41 (n. 24), 79, 187, 198 y 236 («buscar este virgo es escusado, / que mi pobre rocín, de muy cansado, / menos le halla cuanto más camina»), y McGrady (1984, pp. 95, 97, 99 y 103). Relaciónese con *jornada* (*supra*, n. 23).

33 Eróticamente, *ojo* significaba 'coño' (*PESO*, pp. 74, 112, 167, 237, 281 y 290; McGrady, 1984, p. 104); 'culo', como referencia a la homosexualidad, frecuentemente atribuida a italianos (*PESO*, pp. 250, 253 y 254; McGrady, 1984, p. 104), y 'pene' (*PESO*, p. 302) u 'orificio del pene' (Allaigre y Cotrait, 1979, p. 41). Cfr. también Díez Fernández (2003, pp. 275-276).

## Introducción al algoritmo 2. El pelo y la pluma de Justina

Vincularé ahora las *Obras de conversación y pasatiempo* de Castillejo con el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, en cuanto este se generó asimismo en un ámbito elitista, el «de la corte literaria de Valladolid de los años 1601 a 1605», con «un audaz sistema de dobles sentidos» (Bataillon, 1969, pp. 30 y 31). Duplicidad semántica no solo atenta a la burla de la honra, sino también a «la tradición cazurra», la de un «conceptismo» forjado con «medios [...] pornográficos», según indican Allaire y Cotrait (1979, p. 27). Como explican ambos autores, el empleo, en este peculiar conceptismo de *La pícaro Justina*, «de un signo desviado de su función inicial para que diga otra cosa» —así, el astrológico *Virgo* es, «por antífrasis, el signo del sexo», en lo que creo que funciona la misma segmentación *Vir-go* que examiné en *vir-tud*— pretende «engendrar la duda en el lector y despertar su curiosidad, para incitarle a tomar sus distancias con relación a la letra y de este modo lanzarle más allá de la lectura primera», lo que pide, «entre el autor y su público, una complicidad» que estratifica en el texto tres niveles de significación: a) el superficial o narrativo, y los ocultos b) erótico y c) referencial, con «posible implicación satírica de personajes reales» (Allaire y Cotrait, 1979, pp. 28-30). Por tanto, conceptismo que llamaré *al cubo* el de *La pícaro Justina*, donde hay asimismo «dos novelas: la contada y la no contada pero omnipresente, la historia de la aldeana que va a la romería y hurta una burra y la de la más liviana de las ramerías, con amplia clientela entre hombre[s] de corona» (Márquez Villanueva, 1983, p. 431). Porque el encubrimiento principal de *Justina* es «una fuerte latencia sexual» y «un erotismo [...] directo», hasta llegar a la «integral erotización del relato», como indica Márquez Villanueva (1999, pp. 358, 360 y 361), que atribuye al «paródico transgresor dispuesto a todo» que escribió *La pícaro Justina* una «inequívoca disidencia en el triple frente de lo social, lo erótico y lo religioso» (1999, pp. 372 y 375).<sup>34</sup>

34 Tras estudiar el mecanismo conceptista de *Justina*, IV, ii, fundado en el arrastre de una «serie connotativa del referente “Inquisición”», en el «morbo acento erótico» de la autoflagelación y en palabras como *machucar*, ‘joder’, *lavandera*, ‘prostituta’, *hombre*, ‘falo’, *casa*, ‘coño’, *subir*, ‘tener una erección’..., con las que «Justina juega a dos barajas», en «pérfida manipulación di- o multilógica del material lingüístico» (1999, pp. 358-359, 361-362 y 366), Márquez Villanueva describe la operación conceptista que presenta «la cifra-charada jeroglífica del disciplinante de Mansilla de las Mulas» sobre la *quinta langosta-angustia*:

Los radicales cambios de interpretación que *La pícaro Justina* ha sufrido desde 1605 ilustran estupendamente la hipótesis de que la modificación del horizonte de expectativas de un texto deviene en una reconfiguración semántica de este: frente a «la tradicional leyenda de obsenidad que acompañaba al libro» desde sus inicios, «los estudiosos» de los siglos XIX y XX configuraron con «general unanimidad» a «la heroína» en «modelo de castidad y honestidad», una vez que —me parece evidente— esos penúltimos receptores de la obra aprendieron a convivir con el olvido de la en otro tiempo «nítida doblez» de *La pícaro Justina*: «simultáneamente» con una «superficie» que presenta un «aspecto limpio», el texto va «insinuándonos las pistas que conducen a la otra cara oculta, la que revela el ingenioso uso que de los asuntos amorosos hace su protagonista», explica Rey Hazas (2003, pp. 208-209), quien caracteriza a Justina, aprovechando un marbete mixto y coetáneo de los hechos textuales, como *putidoncella* (2003, pp. 217-231).

En su argumentación para postular a fray Bartolomé Navarrete como autor de *La pícaro Justina*, Rojo Vega<sup>35</sup> podría haber aprovechado la pista que brindó un partidario de la autoría de López de Úbeda: los documentos *oficiales* que deberían ser el «Privilegio real» y la «Aprobación» del libro, según los cuales este fue «compuesto por el licenciado Francisco López de Úbeda» (*La pícaro Justina*, 1977, I, pp. 67-68 y 61), eran a todas luces irregulares (Bataillon, 1969, pp. 52-53), si no falsos. El autor del *Libro* construye la «Introducción general [...] intitulada “La melindrosa escribana”» como otra operación algorítmica de ocultación erótica que brindaba la tradición cortesana de los siglos XV y XVI, la de Ferrán Manuel, Baena, Gómez Manrique...<sup>36</sup> y Castillejo: en esa «Introducción» de *La pícaro Jus-*

con los términos *morquilla* y *langosta* («carne primero y después pescado) la básica referencia a la sangre se traslada al compartido color rojo de los respectivos términos de comparación» (1999, pp. 376 y 368).

35 Rojo Vega (2004, pp. 201-228) demuestra, documento notarial mediante, que en abril de 1605 Navarrete, «maestro de Artes de los novicios del vallisoletano y dominico Colegio de San Gregorio» y luego catedrático de Teología en la Universidad de Valladolid (1611) bajo la protección del duque de Lerma, vendió a dos libreros los derechos de impresión de *La pícaro Justina*. Navarrete acabó siendo confesor del futuro Felipe IV, como sintetiza Rojo Vega (2005), que publica en facsímil el documento mencionado.

36 Cfr., en este sentido, el pionero artículo de Whinnom (1968-1969), así como los trabajos de MacPherson (1985) y Tillier (1985).

tina, «cada número cifra un elemento que consideramos imprescindible en la escritura: la pluma, la tinta y el papel» (Oltra Tomás, 1999, p. 52). La voz *cifrar* se relaciona entre otras cosas con la práctica emblemática cortesana a la que pertenecen mensajes como «habladores / en palabras y plumas su amor gastan» (tema este de la disputa poética entre Baena y Ferrán Manuel) o «a conquistarla sube, aunque sin alas; / que más levanta el ánimo que el vuelo», que se leen en cierta *comedia de privado* de Tirso, seguramente basada en un relato del *Decamerón*: se trata de *Palabras y plumas*, donde reaparece el mencionado *cifrar* (cfr. Ganelin, 1987).

En virtud de este verbo («mi pluma [...] ha cifrado mi vida», *La pícara Justina*, I, p. 103), cuyo sentido, ‘escribir en cifra’, va «dificultando la comprensión si no se tiene la clave» (Oltra Tomás, 1999, p. 54), *pluma*, *tinta*, *papel* y otras palabras han de interpretarse a lo erótico, que precisamente es el *mínimo común denominador* que figura en el vocabulario dilógico de muchos pasajes que en su excelente trabajo cita Oltra Tomás, sin advertir que cobijan tal resignificación obscena. Porque el autor de *La pícara Justina* está «mezclando los diversos elementos culturales por medio de sutiles relaciones» (1999, p. 66), que son el fundamento de su descomunal algoritmo conceptista, donde el significado emblemático resulta ser el superficial, mientras que, por enésima vez, sexual es el sentido encubierto y codificado por una *ley jeroglífica*: «esta mancha arma la mamona, estando en ley jeroglífica, y quiere que mi misma pluma dispare contra mí la ballestilla» (*La pícara Justina*, I, p. 109).

En cursiva subrayo términos y expresiones que, comentados por Oltra Tomás (1999, pp. 54-66),<sup>37</sup> en su mayoría pueden, en virtud de semejante ley, localizarse en *PESO* y en McGrady (1984): «los caminos por donde *su rey andaba*»; «un *rey* cargado de los *ojos* de sus vasallos»; «mi *pluma*, aprovechándose de sola la travesía de un *pelo*»; «por haberlas [las sedas] *tejido y labrado un gusano*, el cual [...] *va caminando a la muerte*» («morir” es una de las metáforas más recurrentes por ‘gozar’ [Sepúlveda, 2001, p. 300]); «*mudemos el pellejo*, como *la culebra*»; «Los elementos con sus excesos *matan* y con su temperamento *vivifican*»; «mis *escritos* tienen

37 Lo mismo puede decirse del vocabulario (*comer, alas, ojos, fuerzas, corona...*) de pasajes que cita Rey Hazas (2001) y que, presente en esta novela y en la emblemática, cobijaba acepciones eróticas.

por arma y blasón una *culebra*»; «La *culebra* [...] cose el un oído con el suelo y el otro zúrcele con *la cola* para que a puerta cerrada se torne *la muerte*».

Persiguiendo fuentes y sentidos emblemáticos, Oltra Tomás no aprecia lo que sería evidente para el testigo áureo: que en *más colores que el camaleón* (1999, p. 57), funcionaría la falsa segmentación morfológica *cama-león*; que en *culebra pintada en el papel*, «gran parte de su construcción se cimenta sobre las diversas significaciones de que se reviste culturalmente la culebra» (1999, p. 59), entre las que figura la de ‘pene’; que en *Si fuera de la mano, creyera que era mostrador del reloj*, «el deslizamiento semántico en la voz *mano*» (1999, p. 60), junto con el sentido erótico de *reloj*, lleva a ‘masturbación’; o que en *Mientras un animal muerto tiene dentro de sí el corazón, tarde y mal le penetra el fuego*, funciona el «corazón como el miembro más caliente del cuerpo» (1999, p. 62): sea. Incluso podría aventurarse que el texto de Mexía —«Plinio *escribe de un hombre* [de] tan excelente *vista y mano*, que en una *sutilísima tela* de pergamino *escribió de tan sutil letra* toda la “*Ilíada*” de Homero (que es una *grande escritura*), que pudo *cabere todo* después en *lo hueco* de una nuez»— que cita Oltra Tomás (1999, p. 55), fuera susceptible de resignificación erótica, una vez puestos en la pista de que los lectores áureos pudieron hacer chistes de cualquier pasaje serio y, desde luego, reconvertir su sentido.

Por eso, la duda de Oltra Tomás acerca de «que sois el fogoso cancerbero o que habeis de ser traidor», expresión que «por el contexto [...] se puede creer que se refiere a la representación en forma de serpiente de múltiples cabezas» (1999, p. 63),<sup>38</sup> me lleva a proponer la siguiente hipótesis: la dificultad para entender hoy el mensaje superficial (o no obsceno) de textos dilógicos áureos proviene de que en la formulación de la dilogía dominó la intención erótica, de modo que la oscuridad del significado superficial ‘A’ no solo es indicio de falta de ingenio por parte de sus emisores, sino que funcionará como *grupo de control textual* que predice la segura presencia subyacente de un sentido erótico ‘B’.

38 La voz *traidor* significaba ‘pene’ (McGrady, 1984, p. 107), y no solo en contextos marcados, como aquí, por la palabra *fogoso*, que además modifica a *cancerbero*, es decir, a un perro (cfr. *supra*, n. 29).

Desde la definición gracianesca de *concepto*, «un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos», Lázaro Carreter describió el método de «la dificultad conceptista», «arte de relaciones y metamorfosis» que lanza «al vértigo de las correspondencias»: mediante la comparación, la alegoría, el enigma o la metáfora, un objeto artístico es puesto «en relación con otro u otros objetos», «tejiendo una red de conexiones» o «relaciones radiales entre un centro poético» «y una serie de elementos dispares y no comunicados entre sí», para los cuales se trata de «tender puentes», hasta «conocer el objeto» «por las relaciones», de modo que la «visión refleja» sustituye a la «directa» (1956, pp. 38, 23, 22, 15-18 y 23):<sup>39</sup> «Bueno es el concetillo, agudo pensamiento», podría decirse entonces con *La pícara Justina* (I, p. 128). Tendiendo a una conclusión, los *algoritmos primitivos* (*supra*, n. 3) del concepto erótico constituyen un «núcleo» de «metáforas centrales» (por ejemplo, *caminar*, 'fornicar'), a partir del cual van desplegándose, mediante combinación o arrastre de nuevas asociaciones, «una serie de imágenes», así, *tener pies o llevar a alguien* (McGrady, 1984, p. 83) que conforman los *algoritmos derivados*.

Este procedimiento viene caracterizado en el ladillo inicial del «Número primero. Del melindre al pelo de la pluma», de la *Introducción general* a *La pícara Justina*: «Es tan artificiosa introducción, que con su ingenio capta la benevolencia a los discretos, y con su dificultad despide, desde luego, a los ignorantes» (I, p. 85). Un *algoritmo de conceptos* será, pues, un *artificio de ingenio y dificultad* exclusivamente reservado a un público cortesano o de *discretos*: el público elitista que, manejando los mecanismos de control ideológico y de censura estatal y eclesiástica, quedaba al margen de esta. En el caso que comentaré —ceñido a un fragmento del número 1 de la *Introducción* (*La pícara Justina*, I, pp. 87-90)— se encadenan cuatro operaciones algorítmicas.

*Operación I. Propuesta de algoritmos primitivos y de reglas de combinación.* En la «suma del número», las redondillas de entrada sintetizan la escena en que Justina empieza «a escribir su historia», y proponen dos algoritmos primitivos: la *pluma* (AP<sub>1</sub>) y el *pelo* (AP<sub>2</sub>). Asimismo, enuncian las reglas para combinarlos, que, además de las gramaticales estándares

39 Cfr. Gracián (1648, I, p. 55), quien advirtió de que «esta urgencia de lo conceptuoso es igual a la prosa y al verso» (1648, I, p. 51).

(→ RG =), son las dos específicas de este discurso ingenioso: los *símbolos* o relaciones semántico-emblemáticas (→ RSE ≈) y las *gracias* que vienen «muy a pelo» o relaciones sintagmático-humorísticas (→ RSH ≈). En un eje vertical y simultáneo, los algoritmos primitivos se disponen como paradigmas léxicos, cada uno de los cuales ordena la respectiva serie de acepciones:<sup>40</sup>

PELO [AP <sub>j</sub> ]	PLUMA [AP <sub>j</sub> ]
AP <sub>1A</sub> ['cabello humano']	AP <sub>2A</sub> ['pieza del cuerpo del ave']
AP <sub>1B</sub> ['brizna desprendida del cañón de AP <sub>2B</sub> ']	AP <sub>2B</sub> ['objeto escriptuario']
AP <sub>1C</sub> ['vagina']...	AP <sub>2C</sub> ['pene']...
AP <sub>1N</sub>	AP <sub>2N</sub>

La combinación de los algoritmos primitivos por medio de reglas semánticas y sintácticas da lugar (<) a algoritmos derivados (AD), a su vez regidos por las mismas reglas: en esta «técnica equivoquista», «una palabra es inmediatamente asociada con otra; en la asociación, la primera palabra cambia muchas veces de sentido, produciéndose —al menos, en la intención del autor— un efecto cómico» (Lázaro Carreter, 1956, p. 26). De acuerdo con esto, la definición más formalizada que se me ocurre establece que, en un *concepto*, los ejes verticales y simultáneos de los algoritmos (primitivos y derivados) están sujetos a una red de relaciones semánticas y sintagmáticas que dispondrán, mediante asociación de ideas y/o de sonidos, el eje horizontal y lineal de un discurso que será difícil e ingenioso porque procurará no renunciar, conjugando linealidad con simultaneidad, a ningún significado previsto en los paradigmas léxicos combinados.

*Operación II. La ambigua escritura hermafrodita.* En el poema de Juan de Salinas (1987, pp. 359-360) *A una mujer de buen pelo, que vino [...] a tomar sudores al Hospital de las Bubas [...]*,<sup>41</sup> el título, dado que la sífilis o

40 Cfr. AP<sub>1A</sub> en Cov., s. v. *cabellera*; AP<sub>1B</sub> en RAE-1737; AP<sub>1C</sub>, *infra*, n. 41; AP<sub>2A</sub> y AP<sub>2B</sub> en Cov., y AP<sub>2C</sub>, *supra*, nn. 8, 9 y 10. La ausencia de AP<sub>1C</sub> y AP<sub>2C</sub> en los diccionarios estándares se explica por el pudor de estos ante el léxico erótico, según Ruhstaller (1997). Aunque siempre habían sorpresas, por supuesto encubiertas (cfr. *supra*, n. 16).

41 Cfr. también, en un soneto dístico de Quevedo: «Sí, que no se la [a Catalina] pudo cubrir pelo, / si no se da a casquete o cabellera», y el comentario de Sepúlveda (2001, p. 302).

*bubas* implicaba la pérdida del cabello, juega con «la contradicción entre la condición sifilítica de esta señora y su buena cabellera» (Díez Fernández, 2003, p. 279), así como también con la acepción AP<sub>1C</sub> *pelo*, 'órgano sexual femenino': a una *señora* de buena vagina se le caía el cabello. Es lo mismo que le sucederá a Justina. El inicio de su relato parte de los dos algoritmos primitivos: «Un pelo tiene esta mi negra pluma». Dada la plurifuncionalidad de los lemas *pelo* y *pluma*, esta oración es susceptible de ser codificada según dos reglas. En la combinación estándar,

$$[1] AP_{1AB} \rightarrow RG [un, tener, mi] = AP_{2A}$$

el sentido —anficológico por AP<sub>1AB</sub>— es [1] 'el yo locutor [femenino por el contexto *Justina*] nota que a su objeto escriptuario se le ha pegado una brizna de dicho objeto y/o un cabello de su cabeza'. La oración remite entonces a la doble condición de la voz narradora, que es escritora y está, como el Autor de Castillejo y la señora de Salinas, enferma de *bubas*, por lo que se le cae el pelo. Sin embargo, el mensaje ha podido ser cifrado también —indicio de ello es el adjetivo *negra*, coincidente con el color de la *tinta prieta* de Baena—, como

$$[2] AP_{1AC} \rightarrow RSE_1 [tener, negra] \approx AP_{2BC}$$

donde la regla simbólica acoge simultáneamente dos acepciones de *pluma* y *pelo*, hasta hacer que la oración signifique [2] 'el yo locutor masculino nota que a su objeto escriptuario se le ha pegado un cabello y/o que a su pene se le ha unido una vagina'. Entonces, la doble condición de la voz narradora apunta, con simbólica simultaneidad, al autor real del libro (el hombre Navarrete, o López de Úbeda, que aquí tanto da) y a la ficticia protagonista que comienza a trazar su autobiografía (la mujer Justina). De hecho, diversos ladillos de la *Introducción* mencionan exclusivamente al *autor* («prosigue artificiosamente el autor la introducción», «a propósito de hacer su introducción el autor», «Intento del autor en su libro», «Despídese de los necios el autor», «Intento del autor es dar gusto sin hacer daño»),<sup>42</sup> y este se superpone en una ocasión a la voz de la protagonista: «Mas ¡ay!, que se me olvidaba que ero [soy] mujer y me llamo Justina» (I, p. 129).

42 *La pícaro Justina*, 1977, I, pp. 105, 114, 125 y 127, donde he modernizado las grafías.

Esta escritura hermafrodita, traída a colación con los algoritmos primitivos que funcionan asimismo en el refrán *Hacer a pelo y a pluma* —o al revés— usado «sobre todo para referirse a la ambigüedad en el comportamiento sexual» (Buitrago, 2000, p. 196),<sup>43</sup> se relaciona no solo con la ingeniosa traducción que en *A un hermafrodito* preparó Castillejo (1573a, pp. 213-214),<sup>44</sup> sino también con el carácter del padre de Guzmán de Alfarache, que, naturalizado genovés, «traía copete y sienes ensortijadas» y quizá «se valía de untos y artificios de sebillos», «polvillos, hieles, jabonetes y otras porquerías», todos «actos de afeminados maricas», a cuento de lo cual, y por asociación de ideas —porque el *Guzmán* funciona también como gigantesco algoritmo de conceptos—, el pícaro relata el extraño nacimiento en la Rávena de 1512 de un «hermafrodito» que tenía «muy formados los dos naturales sexos» (Alemán, 1983, pp. 121-123).<sup>45</sup> De hecho, cuando Justina reaccione contra un Perlícaro bajo el que fue cobijada la caricatura de Mateo Alemán, la voz hermafrodita de *La pícaro Justina* «acusará» a este «de teñirse el pelo y gastar su patrimonio en repugnantes cosméticos» (Márquez Villanueva, 1983, p. 426).

*Operación III. Relaciones sexuales promiscuas.* Arrastrando significados eróticos, la construcción [2] comienza a generar algoritmos derivados, el primero de los cuales es *amistad*, que cuenta con las acepciones AD<sub>1A</sub>, 'afecto'; AD<sub>1B</sub>, 'deseo'; AD<sub>1C</sub>, 'amancebamiento' (RAE-1726 y 1770). Esta última es la seleccionada, teniendo en cuenta que Justina citará enseguida a los «escribanos» con los que «han hecho treguas sus plumas», como había sucedido con la Pénola y el Autor de Castillejo, y que, como allí, por lo pronto se queja de la pluma: «mala sois para amiga» cuanto «más os trato». La causa de este parecer negativo se diferirá para más adelante, como en el *Diálogo* de Castillejo, y será la misma: las relaciones sexuales han provoca-

43 CORDE documenta la frase desde el siglo XVIII: «sale el padre prior (que así llama la vulgaridad a los que hacen a pluma y a pelo)» (J. F. Melcón, *Carta satisfactoria*, 1737); «Murciélagos literarios, / que hacéis a pluma y a pelo: / si queréis vivir con todos, / miraos en este espejo» (T. de Iriarte, *Fábulas literarias*, 1782). En contexto erótico: «Con esta licencia / anda el diablo suelto / y en la mesa hacen / a pluma y a pelo» (B. de Laserna, *Dueños queridos de toda el alma. Tomadilla a solo*, 1778).

44 Sobre este poema y su asunto, Díez Fernández (2003, pp. 233 [n. 510] y 196 [n. 438]).

45 Para el juego erótico-geográfico sobre *Rávena*, cfr. Díez Fernández (2003, p. 246, n. 542).

do sífilis a Justina. Y es que en *tratar* subyace la acepción 'mantener relaciones sexuales', como en «mas, después que lo tratastes, / cuanto subistes más alta / tanto más baja quedastes» (*Diálogo*, 38-40; cfr. *supra*, n. 11). Así que:

[3]  $AP_{2C} [pene] \rightarrow RSE_{II} [tratar, mala] \approx AD_{1C} [relación sexual < trato]$

Esta pluma mala amiga, o 'nefasto pene', arrastra una tercera relación simbólica, en que *pluma* cobra su acepción inicial ( $AP_{2A}$ ), pues de ella se predica que es «de pato», lo que introduce un segundo algoritmo derivado, *pato*, definido por extenso:  $AD_2 =$  «ave que mora en el agua como pez, ya en la tierra como animal terrestre, ya en el aire como ave», por lo que es «símbolo y figura de la amistad inconstante». Estos *símbolo y figura* introducen una regla simbólico-semántica que no depende de un emblema previo, sino del arrastre algorítmico conceptista: «No se conoce de dónde ha podido sacar López de Úbeda tal símbolo, pues el pato —de fuerte presencia en los cuentos folclóricos— se asocia más bien con el destino. Pudiera tratarse de una reelaboración conceptual e ingeniosa del propio autor, como es norma en él» (Oltra Tomás, 1999, p. 53). Y así es. Luego —como *pato* procede de *pluma*— la *amistad inconstante* deriva de la relación erótica y promiscua o variada entre pelos y plumas:

[4]  $AD_2 [pato < pluma] \rightarrow RSE_{III} [inconstante] \approx AD_1 [amistad]$

Así que la frase conclusiva de este pasaje, «En fin, señor pelo, no me dejáis escribir», resume el hecho de que las relaciones sexuales promiscuas han ocasionado a Justina una enfermedad venérea que, de nuevo en la línea del poema de Castillejo, impide mantener más coitos. Para ello, la regla de combinación ha seleccionado del tercer algoritmo derivado, *escribir*, no la acepción de 'representar la lengua hablada por medio de letras y otros caracteres' ( $AD_{3A}$ ), sino la de 'futuere' ( $AD_{3B}$ ; *supra*, nn. 8 y 22), hasta llegar a la combinación

[5]  $AP_{1C} \rightarrow RSE_{IV} [no dejar] \approx AD_{3B}$

De esta manera, el desarrollo del algoritmo ha cerrado un círculo, en que desde *pluma* se llega a *escribir*. Círculo de doble sentido que mostrará el agrupamiento de las anteriores combinaciones, en el que incluyo los nexos gramaticales que traban el pasaje en su significación erótica oculta:

*Un pelo tiene esta mi negra pluma*: [2]  $AP_{1AC} [pelo, 'cabello' + 'vagina'] \rightarrow RSE_I [tener, negra] \approx AP_{2BC} [pluma, 'objeto escriptuario' + 'pene']$

*mala sois para amiga cuanto más os trato*: [3]  $AP_{2C} [pluma, 'pene'] \rightarrow RSE_{II} [tratar, mala] \approx AD_{1C} [amistad, 'relación sexual' < trato]$

*Pero [...] símbolo y figura*: [4]  $AD_2 [pato < pluma] \rightarrow RSE_{III} [inconstante] \approx AD_1 [amistad]$

*En fin, señor pelo, no me dejáis escribir*: [5]  $AP_{1C} [pelo, 'vagina'] \rightarrow RSE_{IV} [no dejar] \approx AD_{3B} [escribir, 'joder' < pluma]$

### Digresión para uso de cervantistas

Frente a la *Celestina*, enjuiciada en el *Quijote* como «libro, en mi opinión, divi- / si encubriera más lo huma-» (Cervantes, 1982<sup>2</sup>, I, p. 65), el *Diálogo* de Castillejo y la *Introducción* a *La pícaro Justina* se habían empeñado en ocultar lo humano o erótico. Con su habitual práctica de deconstruir los géneros heredados, Cervantes se encargaría luego de abolir el doble sentido del subgénero *diálogo del autor y su pluma* en el soneto *El autor a su pluma* (Cervantes, 1991, p. 59), situado en los preliminares de un *Viaje del Parnaso* que dio cabida a cierto familiar personaje: «Haldeando venía y trasudando / el autor de *La pícaro Justina* [...]» (Cervantes, 1991, p. 172).<sup>46</sup> Pero, cerrando el *Quijote* de 1615, las palabras que «Cide Hamete dijo a su pluma» (II, 74) parecen haber recuperado a trechos la tradicional dilogía: «Aquí quedarás, colgada desta espetera [...] mal tajada péñola mía», «¡Tate, tate, folloncos! / De ninguno sea tocada; / porque esta empresa, buen rey, / para mí estaba guardada», «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir», «imposibilitado de hacer tercera jornada», «bastan las dos que él hizo, tan a gusto y beneplácito de las gentes a cuya noticia llegaron, así en estos como en los extraños reinos» (Cervantes, 1982<sup>2</sup>, II, pp. 592-593),<sup>47</sup> etc. Téngase en cuenta que, a la hora de proyectar la lectura de doble sentido sobre un texto de semántica aparentemente uní-

46 Sobre *Viaje del Parnaso*, VII, 220-228, y las relaciones entre Cervantes y el autor del *Libro de entretenimiento*, al que aludirían asimismo las décimas de Urganda la Desconocida en que figura el parecer sobre la *Celestina*, cfr. Bataillon (1969, pp. 47-78).

47 Beccaria Lago (1997, p. 282, n. 25) menciona sin más los dos textos cervantinos pertenecientes al que he llamado *subgénero*, pero no el de *La pícaro Justina*.

voca, la alta concentración de términos dilógicos pudiera esgrimirse como garantía de que no se ha traspasado la delgada línea roja de la sobreinterpretación, dado que «la selección y acumulación de tales términos o nociones no pueden ser inocentes» (Allaigre y Cotrait, 1979, p. 37).

El *Quijote* postulaba un modelo narrativo opuesto al de la segunda oleada (1599-1605: *Guzmán, Buscón, Guitón Honofre, Justina...*) de los *cien años de soledad* picaresca. Oleada que, basada en la poética del arrastre conceptista, terminó entrando en «una vía muerta»<sup>48</sup> solo reactivada por el relato neomanierista o vanguardista de principios del siglo xx, en que de nuevo el centro de interés se desplazó a las *verba*, en detrimento de las *res*. En el caso de *La pícara Justina*, a vía muerta la condujo no solo su minoritario ámbito de recepción cortesana, sino especialmente su sostenida simultaneidad de sentidos en amplios trechos textuales. Una complicada poética que conllevó —a medida que el inexorable tiempo iba alejando del instante de emisión primera del texto a los sucesivos lectores futuros— una alta dificultad descodificadora que terminó enterrando también el significado del mensaje superficial. Así que el sostenimiento de la obra en la historia lectora no pudo ir mucho más allá de 1640, fecha de su última edición áurea, que por lo demás tanto se hizo esperar después de las tres primeras de 1605 y 1608.

Como ocurrirá siglos después con la vanguardista, esta complicada poética conceptista se había empeñado en dirigirse a los lectores *discretos* y en rechazar a los *ignorantes*, por decirlo con palabras de *La pícara Justina*, pero su dificultad (o abuso de *ingenio*) terminó privándola de unos y otros. Fue contra esa poética contra la que había reaccionado el *Quijote* en su intención profunda o encubierta, y no contra la ya periclitada de los libros de caballerías, mera excusa superficial. Pero —hombre de su tiempo— tampoco Cervantes resistió la tentación de erotizar, oculta o conceptistamente, la escena en que a su héroe «estaban desarmando» «dos mujeres mozas, destas que llaman del partido», que «le preguntaron si quería comer alguna cosa», y a las que luego se encargaría «que le ciñese la espada, lo cual

48 Empleo la expresión que Rico (1970, pp. 129 y 144), aduciendo razones distintas de las que esgrimo aquí, reserva al *Buscón* y a *La pícara Justina*, libro «a ratos tan sabiamente obsceno» (1970, pp. 119-120).

[una] lo hizo con mucha desenvoltura», mientras «la otra le calzó la espuela» (1982<sup>2</sup>, I, pp. 85, 82, 86, 93 y 94).<sup>49</sup>

Asimismo, Cervantes jugó con la dilogía a que se prestaba la palabra *virtud*. Ya la dedicatoria «A don Rodrigo Calderón y Sandelín» de *La pícara Justina* se había referido a «la ilustre sangre que v. m. heredó» de su «padre», «cuyas conocidas virtudes y modestia han esmaltado la antigua nobleza de los Calderones y Arandas, sus antecesores, linajes tan antiguos como nobles y tan nobles como antiguos» (I, p. 69), donde, aparte del doble sentido de *sangre* y *virtudes*, hay burla de unos linajes que, sabido de todos que no eran *antiguos*, poco *nobles* serían. (Aunque Bataillon [1969, pp. 59 y 55] cita este pasaje y sabe de la «inexistencia de la nobleza» de Calderón, se empecina en interpretar que esta supuesta estirpe linajuda es «ensalzada» en *La pícara*). Y en el «Prólogo al lector» de *La pícara Justina*, «el autor» aludía a los «hombres doctísimos» que «han resistido varonilmente a gentes perdidas» que pretendieron, «con apariencia y máscara de virtud», «introducir y apoyar comedias y libros profanos»; de hecho, tales santos varones «han probado ser jardineros del dulcísimo paraíso de Cristo, pues han pretendido que, para que las tiernas plantas (que son los niños cristianos) crezcan en la virtud sin impedimento, no les ocupen viendo o leyendo en su tierna edad cosas lascivas» (I, pp. 71-72).

Esto de que *los niños crezcan en la virtud no leyendo* debía de ser un chiste de docentes, al que Cervantes también recurre en un aparente elogio de otros profesores. En la mininovela picaresca *El coloquio de los perros* —escrita por un alférez Campuzano sifilítico que contribuyó a inaugurar la tercera oleada (1612-1646) de una exitosa picaresca que algunos siguen viendo discurrir por la pendiente de la *decadencia*—, Berganza cuenta su servicio al mercader de Sevilla. Cuando llevó a los hijos de este —que asistían al Colegio de la Compañía— «el *vademecum* en la boca», «quedéme sentado en cucullas a la puerta del aula, mirando de hito en hito al maestro

49 Cfr. Colón Calderón (2005). Sobre *comer*, *supra*, nn. 26 y 29; para *desarmado*, 'flácido' (además de Garrote Bernal, 2007a, pp. 74-75) y para *espada* y *espuela*, ambas con el sentido de 'pene', cfr. *PESO*, pp. 191, 170, 197 y 242. En cuanto al cada vez mejor conocido erotismo (dilógico o no) cervantino y quijotesco, cfr. Johnson (1990), Joly (1990), Redondo (1990), Baras Escolá (1992), Fernández de Cano y Martín (1999) e Iwasaki Cauti (2005).

que en la cátedra leía», momento cuyo recuerdo sirve para que Berganza ensaye un pretendido elogio:

No sé qué tiene la virtud que, con alcanzárseme a mí tan poco, o nada, de ella, luego recibí gusto de ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban a aquellos niños, enderezando las tiernas varas de su juventud, porque no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que justamente con las letras les mostraban. Consideraba cómo los reñían con suavidad, los castigaban con misericordia, los animaban con ejemplos, los incitaban con premios y los sobrellevaban con cordura, y, finalmente, cómo les pintaban la fealdad y horror de los vicios y les dibujaban la hermosura de las virtudes, para que aborrecidos ellos y amadas ellas, consiguiesen el fin para que fueron criados.<sup>50</sup>

El significado superficial del pasaje depara, sí, una «benévola opinión [...] acerca de los jesuitas», como en Cervantes (1982, III, p. 261, n. 94) anota Avalle-Arce, que enfrenta tal *opinión* con la del jesuita Mariana contra los colegios de los suyos, y relaciona este *elogio* con un fragmento de *La ilustre fregona*, en que Avendaño defiende, como la Compañía, que «no es posible ir al cielo sin buenas obras» (Cervantes, 1982, III, p. 60 y n. 65). Pero conviene recordar que Avendaño trata aquí de amores profanos, dicho lo cual podría revisarse la función que desempeña en su frase la voz *obras*, no menos dilógica que *cielo(s)*, 'coño' (MacGrady, 1984, p. 105).

Quiero decir que en el pasaje que acabo de citar de *El coloquio de los perros* el procedimiento conceptista arrastra una segunda lectura encubierta a partir del resignificador término *virtud*, aquí *shifter*, *conmutador* o *embrague*, «una categoría harto compleja en la que código y mensaje se recubren» y que pertenece «a la clase de los *símbolos-índice*» (Jakobson, 1950-1959, pp. 310-311): los que «indican en qué nivel(es) tiene que leerse un texto», de modo que son «signos que permiten, a modo de embrague, pasar al descifre adecuado del (de los) código(s) lingüístico(s)» (Allaigre y Cotrait, 1979, p. 30, n. 6).<sup>51</sup> En su acepción de 'pene', el conmutador *vir-*

50 Cervantes (1982, III, pp. 263-264). En este pasaje, ¿habría que leer *juntamente* en vez de *justamente*?

51 Allaigre y Cotrait indican que una serie dilógica se abre con un «étimo» —cuya «motivación» se basa en la «etimología, paronimia, metonimia, etc.» y que «confiere su cohesión interna a la serie»—, a partir del cual «los demás elementos» son «contaminados» y pasan de ser «inocentes» a «cargarse de connotaciones vigorosas»; el conjunto de tales series conforma «una cuadrícula pornográfica en la que se apoya el segundo sentido del texto» (1979, p. 32 y n. 11).

*tud* no solo implica que el órgano sexual del perro Berganza es más pequeño que el humano («alcanzárseme a mí tan poco, o nada, de ella»), sino que, de manera más decisiva, revela como dilógicas ciertas voces y expresiones: *recibí gusto, amor, solicitud, industria, benditos padres, maestros, enderezando las tiernas varas, no torciesen, les dibujaban la hermosura de las virtudes, consiguiesen el fin para que fueron criados*. Desde esta recodificación del pasaje (o erección del significado oculto), la expresión *ni tomasen mal siniestro* no deja de decir 'ni tomasen mal camino';<sup>52</sup> pero, simultáneamente con esta neutralidad, *siniestro* se opone —también a lo sexual— a *derecho* (*supra*, n. 13) y cierto contexto del *Quijote*, I, 15 es bien explícito para lo que pretendo subrayar:

No se había curado Sancho de echar sueltas a Rocinante, seguro de que le conocía por tan manso y tan poco rijoso, que todas las yeguas de la dehesa de Córdoba no le hicieran tomar mal siniestro (Cervantes, 1982<sup>2</sup>, I, pp. 190-191).

Finalmente, el pasaje de *El coloquio de los perros* reduplica todas estas referencias encubiertas con *el camino de la virtud*, expresión erótica donde las haya —según vimos en el *Diálogo* de Castillejo, vv. 221-230 y 266-267—, y que alude a que quienes enseñaban el modo de emplear el pene para lograr la procreación («el fin para que fueron criados»), mostraban didácticamente que la senda, vía o jornada debe en tal caso ser recta para no ir al recto (frente a la práctica hermafrodita): es lo que a sus discípulos «mostraban» los jesuitas con esas *letras* tan próximas a las del bachiller que «con sus letras enciende» a «hermosas damas», o a aquellas «Mil lecciones te he de dar / para que te toques bien» (*PESO*, pp. 56 y 96).

## Las relaciones sintagmático-humorísticas del algoritmo 2

Aquel erótico camino (o jornada) había posibilitado la cuarta operación algorítmica que voy a apuntar en *La pícaro Justina*. Medio en serio, medio en broma (o sea, como siempre), Justina encuentra que su pluma le dice «mil verdades» en forma de indicios: «Y entenderéis el cómo si os

52 Según nota en Cervantes (1982, III, p. 264, n. 104) Avalle-Arce, que remite al pasaje del *Quijote* que enseguida cito.

cuento un cuento que puede ser cuento de cuentos». Tal relato se introduce mediante una regla sintagmático-humorística (*un golpe de mil verdades* → RSH [*cuento*] ≈ *malvas*),<sup>53</sup> que descodifica las reglas semántico-simbólicas subyacentes en su vocabulario mediante la falsa segmentación morfológica *mal-vas*, encontrable ya en 1513.<sup>54</sup> En ella también reparó Gracián, quien incorporó a su *Agudeza* un resumen de este mismo relato, aunque despojándolo de sentido obsceno.<sup>55</sup> Tal operación gracianesca es prueba *a contrario* de presencia de dilogía en el texto primitivo y, como tal, garantía de que una lectura erótica no traspasará los límites que abocan a la sobreinterpretación del siguiente pasaje:

La prudentísima reina doña Isabel, prez y honor de los dos reinos, queriendo persuadir al rey don Fernando que cierta derrota y jornada que intentaba era tan contra su gusto, cuan contra el buen acierto, volvió los ojos a unas malvas que estaban en el camino y, mirándolas, le dijo:

[...]

— Claro es que el camino donde solas las malvas sirvieran de lengua no supiera, en esta ocasión, decirnos a mí ni a vos otra cosa, sino mal vas.

Volvió la rienda el prudentísimo monarca [...].

— No os espantéis, señor, de que las malvas hablen tan bien, porque los yerros de los reyes, como son personas tan públicas y comunes, por secretos que sean, las piedras los murmuran y las malvas los pregonan.

53 La palabra *golpe*, con su delgada línea conceptista que lleva a sentidos eróticos y marginales muy alejados del original, presupone en otro pasaje de *La pícaro Justina* «el ambiente universitario o escolástico y connota así un nivel cultural elevado y refinado» (Allaigre y Cotrait, 1979, p. 33).

54 Como me indica el profesor Álvaro Alonso, en un villancico de Ximénez de Urrea (1878, pp. 377-378) figura el mismo chiste a cuento de la dama que rechaza a su enamorado: «Disteme por despedirme / De vuestra linda figura, / Vnas flores de amargura / Que me matan sin herirme / [...] / Las flores que vos me distes / Eran maluas, tristes flores / [...] / Las flores que dizen *mal* / Vas, dixistes al leal / [...] / De contino las tendré / Diciendo que de flor tal / Cojerá siempre mi mal».

55 Oltra Tomás (1999, pp. 53-54) comenta el pasaje sin notar su sentido erótico y remite al discurso xxxiii de la *Agudeza*, «De los ingeniosos equívocos». Después de tratar, en los dos anteriores discursos, mecanismos como el de la falsa segmentación morfológica, Gracián hace que al cuento lo precedan estas advertencias: «Especialmente no se exprime la intención cuando es maliciosa y satírica», «Lo mismo es cuando es la equivocación atrevida y peligrosa» y «la palabra equívoca no se pronuncia, sino que se alude a ella, cuando el respeto lo pide y el entendedor es bueno» (Gracián, 1648, II, pp. 57-58). Por si *el entendedor* no fuese *bueno*, la serie léxica gracianesca —*maliciosa, atrevida, peligrosa, respeto*— es de por sí elocuente.

A la luz de nuestro saber sobre el léxico y la codificación eróticos, este *cuento de cuentos* es introducido en *La pícaro Justina* como explicación jocosa (→ RSH ≈) de la idea de que todo se sabe: mientras los Reyes Católicos practicaban una gozosa *jornada* y *camino*, Fernando intentó una postura contraria al *gusto* de la reina y al *buen acierto* o camino derecho, de modo que Isabel retiró sus *ojos* (su vagina y su ano [*supra*, n. 33]: *los dos reinos*) y advirtió a su compañero de juegos de que *mal vas*. El *rey* quitó entonces la *rienda*, pues su *yerro* —término que, por dilógico, dice tanto de su errado camino como de su espada— iba a ser público y notorio...

Así que dejémoslo estar, que mi pluma ya ha alargado en demasía su lección.

FRAY JUAN DE LA CRUZ,  
A ZAGA DE LA HUELLA DE OVIDIO

Interpretación, sobreinterpretación y grupo de control textual

Vértice segundo del triángulo interpretativo, el *grupo de control* textual que el exégeta coteja con el escrito que va descodificando constituye una plantilla que intermedia entre el texto interrogado y la consiguiente interpretación. Para no caer en anacronismos, postmodernismos, teologismos y otras sobreinterpretaciones, tal grupo de control ha de seleccionarse de manera justificable o no arbitraria. Digamos de la obra titulada a veces *Canciones entre la esposa y el esposo*, otras *Cántico espiritual*, en ocasiones incluso *Canciones entre el alma y el Esposo*. Aunque a su grupo de control se incorporen la propia *Declaración* de fray Juan de la Cruz y el *Cantar de los cantares*,<sup>1</sup> una sobreinterpretación como la de Mancho puede añadir a la muy sabida lira inicial que la «amada se queja con desgarró» al Amado (único personaje que hasta ahora nombra el texto), dado el «vacío de su ausencia», y concluir: «El alma manifiesta las ansias de amor de Dios, oculto y presentido, y los tor-

---

1 En la canción 1, por ejemplo, *Cantar V, 6: pessulum ostii aperui dilecto meo at ille declinaverat atque transierat anima mea liquefacta est ut locutus est quae sivi et non inveni illum vocavi et non respondit mihi* (cito por la versión electrónica de la Vulgata: Gospel Communications, 1995); cfr. Nacar Fuster y Colunga (1964, pp. 691-699): «Abrí a mi amado, pero mi amado, desvaneciéndose, había desaparecido. Mi alma salió por su palabra. Le busqué, mas no le hallé. Le llamé, mas no me respondió».

mentos del amor ejercido en ausencia, en la cual queda penando mientras espera la clara posesión y visión de Dios en la otra vida» (en Cruz, 2002, p. 7).<sup>2</sup> Lo más piadoso que cabe decir de tal conclusión es que pocos lectores de solo la primera *canción* admitirían que se leyeran así estos versos:

¿Adónde te escondiste,  
Amado, y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido.

«¿Pero es esto, el alma buscando a Dios, lo que entenderíamos si ignorásemos la *declaración* sanjuanista y al autor del poema?»; pues esta lira «nos conduce ya, si ignoramos que es sanjuanista, a una poesía amorosa transitada» por «la lengua poética garcilasiana que se delata en la siguiente estrofa», «lo que indica, me parece, cómo Juan de la Cruz necesita un lenguaje *humano* que acentúa el carácter simbólico que el lenguaje tiene» (Prieto, 1984-1987, II, p. 756).

Interrogarse sobre el sentido y el carácter de las *Canciones* de fray Juan, ¿poema o poemas?, implica también preguntarse sobre los textos previos que lo habitan. Justificable será, así, apreciar lo que de garcilasismo hay en la *canción* 25, «en tanto que de rosas / hacemos una piña», o incluso en la 31, «en tanto que en las flores y rosales / el ámbar perfumea», a la luz del soneto XXIII del Toledano. Sin embargo, muchas respuestas a tales cuestiones suelen basarse en la suerte de interpretaciones ajenas a la literalidad del texto que he ejemplificado con la paráfrasis de Mancho. Y lo que no es filológica y lingüísticamente menos asombroso: tales lecturas han sido y siguen siendo admitidas y admisibles, licencia de la que no goza la mayoría de los textos ni de los hermeneutas. Esas interpretaciones anómalas son inducidas por el comentario en prosa de fray Juan, quien, no obstante, y pensando en su receptor múltiple —del neófito al iniciado—, ya avisó de que «no hay para qué atarse a la declaración» («Prólogo», 2); pero también por el venerable respeto que despierta la anacrónica consideración como santo (desde 1726) y doctor de la Iglesia (desde 1926) de un autor que,

2 La responsabilidad de tales paráfrasis se reconoce en Cruz (2002, p. clii). Cito las *Canciones* y la *Declaración* por esta edición (Cruz, 2002, pp. 1-202).

cuando escribía liras y comentario, era apenas un fraile a quien algunos de sus hermanos en la fe no se lo estaban poniendo fácil.

Para ir al texto y, por consiguiente, a la intertextualidad de las *Canciones* de fray Juan, partiré de la hipótesis de un Herrero que se quedó corto al señalar que en ellas «Orfeo está presente [...] conjurando a la naturaleza “por las amenas liras y cantos de sirenas”» (CA 29-30), al tiempo que allí también figuran «Dionisio apadrinando el correr de las jóvenes entre vinos y bálsamos» (CA 16), «la imagen de Cupido lanzando flechas» (CA 8) y una «mención a la música interior pitagórica en “la música callada”» de CA 14; todo ello servirá «para encauzar las hipótesis orientalistas» sobre la poesía de fray Juan en la «tradición del cristianismo neoplatónico, única efectivamente constatable» (1998, p. 19). Y añade Herrero:

La pulsión anagramática seguramente cubre el *Cántico* por doquier, salvo que nunca lo sabremos. ¿Está justificada la lectura de «Escóndete Adonis» en el primer verso (ADÓNde te escondISte)? (1998, p. 59).<sup>3</sup>

Voy a contestar que, por lo que respecta a ese heptasílabo, sí, y que para lo demás pueden darse pasos para saberlo, dado que la inefabilidad y el misterio conciernen a la retórica de la ficción, no a la crítica de la literatura.

## Deconstrucción y recepción, poesía

Fenómeno altamente llamativo de la historia literaria española es, como iba diciendo, el escaso respeto que hacia la literalidad de las *Canciones* de fray Juan de la Cruz han mostrado tantos de sus intérpretes: ya desde el que cervantinamente llamaré *segundo autor*, aquel que en el muy frecuente distanciamiento de la tercera persona redactó la *Declaración* en prosa. Irreverente respeto, si a mí también se me permite el oxímoron, que se asemeja al «Ejercicio de análisis» contenido en *El tamaño de mi esperanza* (1926), donde Borges resumió su proceder crítico-literario con una voz,

3 También Ruffinatto (2003, s. p.) cree que *Aminadab* (CA 39) no es «un préstamo externo tomado de la *Vulgata*», sino «más bien [...] el resultado de un proceso generativo interno relacionado con la práctica del anagramatismo: este curioso demonio, en efecto, nace del sintagma del verso anterior, «Que nadie lo miraba»: «NADIE MIRABA» (pero sobra una *i*).

desarmar, que —entiendo que de forma simultánea o conceptista— significa «quitar o hacer entregar las armas» y «desmontar, pieza a pieza, como se hace con una máquina o con un arma»: un «equivalente» de «lo que actualmente se denomina *deconstruction*» (Haley, 1986, p. 170). Deconstrutor del simbolismo modernista era el Borges que, al sentenciar a ejecución los vocablos *inefable*, *misterio* y *azul*, dijo del primero que «es un conmovedor desvarío de los que generosamente lo desparraman el no haberse jamás parado a escudriñarle la significación y desenterrarle la estirpe»: «los que negaren la eficacia del lenguaje y creyeren que hay cosas inefables, deberán suspender acto continuo el ejercicio de la literatura» (1925, pp. 168-169).

También se halla Borges en el principio de la teoría de la recepción (García Sánchez, 1996, p. 165). En este caso, me parece que actuando como el profeta que expande una verdad revelada por Azorín (1902, p. 104):

hay dos cosas en literatura: la *novedad* y la *originalidad*. La novedad está en la forma, en la facilidad, en el ardimiento, en la elegancia del estilo. La *originalidad* es cosa más honda: está en algo indefinible, en un secreto encanto de la idea, en una idealidad sugestiva y misteriosa... Los escritores nuevos son los más populares; los originales rara vez alcanzan la popularidad en vida pero pasan, pasan indefectiblemente a la posteridad. Y es que sólo puede ser popular lo artificioso, lo ingenioso, y los escritores originales son todos sencillos, claros, desaliñados casi... porque sienten mucho.

Enhebrando esta intuición azoriniana con algunas fórmulas de Jauss (1970), resulta que cada *horizonte de expectativas* está preparado para recibir su propia *novedad*, pero respecto a la *originalidad* mantiene una *distancia estética* que reducirán posteriores horizontes. Tan original fue la obra de fray Juan que su distancia estética mide «unos trescientos años», tiempo en que «su poesía quedó casi en el completo olvido» y que discurrió entre su muerte y el inicio menendezpelayista de su «moderna apreciación» (Thompson, 1977, p. 119).<sup>4</sup> Al explicarse en términos históricos ligados con las catacumbas carmelitas y con la difícil asimilación de fray Juan por parte de la ortodoxia, esa considerable distancia estética no da licencia sincrónica para postular acronías, inviables en todos los textos —incluidos los

4 Cfr. Alonso (1942-1947, p. 994, n. 238); los apuntes de López-Baralt (1978, pp. 20 y 30-31 [nn. 7 y 8]) acerca de la escasa recepción temprana de fray Juan, y, sobre todo, Mialdea Baena (2004).

de este poeta—, en cuanto sujetos a un proceso de redacción, corrección, (re)ordenación y lectura(s) que no puede desligarse del correr de las horas. De modo que, cuando se alinea con una tradición crítica empeñada en apartar a fray Juan de su tiempo y se aplica superficialmente a las *Canciones*, la teoría de la recepción decepciona al sostener lo de siempre: que las lecturas de estas como poema de amor humano «son reductoras y desviadas porque no son sólo los comentarios del autor los que orientan hacia el sentido divino», sino que también conducen a él los títulos de fray Juan (*Canciones entre el alma y el Esposo*) y de su editor de 1630 (*Cántico espiritual*), así como «un conjunto de signos directos e indirectos» «que remiten a un sentido religioso», por el cual y *pacerá el Amado entre las flores* es «difícil de entender sin la metáfora interpuesta del Cordero divino», y en tercer lugar el horizonte de expectativas de «los españoles ascéticos del siglo XVII», conformado por los *contrafacta* y una poesía bíblica, cristiana y musulmana que, entre los «símbolos frecuentes para expresar el amor a Dios», incluía «el sentimiento amoroso» (Bobes Naves, 1986, pp. 21 y 24-25). Pero mezclar al poeta, a su editor de 1630 y a los ascéticos del XVII para hallar el sentido original del texto es evidente anacronismo.

En todo caso, si —supongo que por no entender su argumento y por sobreentender su argumentación— los lectores de todas las épocas y creencias han visto en las *Canciones* «algo que se considera inefable», y ya los receptores iniciales, «y particularmente parece que las primeras lectoras, pidieron aclaraciones al autor» (Bobes Naves, 1986, p. 28), entonces es que el texto de fray Juan traspasó los límites del horizonte ascético de expectativas, digamos que por lo que Azorín llamaba *originalidad*: «los versos y las imágenes de San Juan» eran «cosa nueva y nunca vista en la época que nuestro carmelita vive, y aún siglos después», porque «como poeta encontró algo», «las imágenes visionarias y los símbolos», «que constituía una genial revolución, sólo repetida en grande y de modo sistemático en la época contemporánea» (Bousoño, 1952, p. 369). Así, se conviene en sostener que «ni la poesía amorosa ni la poesía en prosa de la época de San Juan profundizan tanto en ese mundo interior que termina por ser pura abstracción» (Egido, 1995, p. 182), aunque obra tan escurridiza hace concluir asimismo lo contrario: «en los tres grandes poemas» de fray Juan «no hay más que imágenes: irreales representaciones concretas que forman el relato de un amor. Nada abstracto se mezcla a la historia, reducida a los pasos y las emociones de una pareja enamorada» (Guillén, 1961, p. 94). Lo

que a su vez debe encajarse con el parecer de que estrofas como *Debajo del manzano, / allí conmigo fuiste desposada...*, «carecen de sentido leídas como expresión del amor humano» en su remitir a «la intertextualidad del Génesis» (Bobes Naves, 1986, p. 25). Pero, aparte de que el Génesis relataba precisamente una historia amorosa humana, la primera (prohibida), Thompson, que estudió las deudas mantenidas por las *Canciones* con respecto a la Biblia, no considera que esa estrofa proceda del Génesis (1977, pp. 96 y 102-103). Conjeturada fuente que, aducida como infranqueable barrera, choca con el postulado de que la estética de la recepción «en ningún modo pretende fijar lecturas o interpretaciones definitivas y excluyentes» (Bobes Naves, 1986, p. 17). Y lo que importa más: ni siquiera consuena con el consenso de la explicación mencionada arriba, porque la intertextualidad bíblica sí figuraba en el horizonte ascético del Siglo de Oro, así que, Génesis en mano, nunca podría predicarse que la poesía de fray Juan «no encaja en modo alguno en ningún supuesto estético de la lírica culta de su tiempo», dada la «destrucción del sentido» —a lo borgesiano, el *desarme*— que «convierte a esta obra en un fenómeno aislado», cuya «revolución» «sólo en nuestro tiempo ha comenzado a ser vista con claridad» «a partir de la irrupción del lenguaje simbolista» (Sánchez Robayna, 1995, pp. 154 y 156-157).

Interpretaciones teológico-simbolizantes tan consolidadas se sitúan a medio camino entre el afán de cientifismo (así, *Noche oscura* contiene un sencillo léxico estándar, compartido por los hispanohablantes del xvii y del xx, «con la posible excepción del galicismo *ventalle*, ‘abanico’») y el acatamiento del motivo místico nuclear de la inefabilidad: «Quizá no podamos albergar ninguna esperanza de penetrar el velo de misterio con el que el santo español ha querido a un tiempo ocultar y revelar el misterio de la actividad inactiva»; lo que conduce a otras contradicciones (¿o serán también paradojas?): en la *Noche*, «el misterio se presenta con la mayor claridad y sencillez» (Spitzer, 1949, pp. 245 y 243).<sup>5</sup> En este poema, donde «nunca se menciona» la palabra *alma* y en que se parte de la «paradoja *noche que guiaste*, «tendríamos motivos para ver la acción en términos de un amor terrenal», aunque la «descripción del acontecimiento místico en términos físicos» solo trata de generar «un efecto gráfico de *realidad*» (Spit-

5 Para *ventalle* como galicismo o provenzalismo, Alonso (1942-1947, p. 918, n. 99).

zer, 1949, pp. 232, 237 y 247). Ingenua explicación que podría haberse replanteado atendiendo a la fuente (Ovidio, *Met.* IV, 93-96) ya señalada hace décadas para *Noche*, poema que glosa el mito de Píramo y Tisbe (Marasso, 1944, pp. 18 y 23-24).<sup>6</sup>

El tópico de la inefabilidad y la expresión aparentemente ilógica caracterizan tanto a la escritura mística que esa debería ser la base textual, o temático-estilística, para una definición de las variedades poéticas y prosísticas de un subgénero literario que, por serlo, obedece a cierta retórica, orientada siempre a la persuasión. No entendida dicha retórica como tal, termina impidiendo el análisis, conclusión que tiende a imponerse entre quienes ven a un fray Juan que, al proceder mediante un pretendido «arabesco o círculo cerrado lingüístico», habría alcanzado «un lenguaje infinito» o «anti-lenguaje»: «No es ésta [la de las *Canciones*] una poesía de clave capaz de ser descifrada como las alegorías de un Dante, de un Bruno, de un Campanella, de un Berceo» (López-Baralt, 1978, pp. 26, 29, 30 y 28). Por el contrario, el poema de fray Juan puede ser descifrado desde su clave, si bien esto requiere ponerse a la tarea filológica de buscar, analizar y pensar sin prejuicios, bibliográficos o de otra índole. Tarea en que casi todo el mundo sabe que lo único prohibido es el supuesto de que «podemos suplir y extender ilimitadamente y por nuestra cuenta los sentidos de las palabras del poema» (López-Baralt, 1978, p. 29). Aserto que resultaría desconcertante si no sirviera para regalar todo tipo de patentes de curso hermenéuticas, y que quizá haya que derivar de uno de esos axiomas sanjuanistas tan acatados —digo, poco contrastados con los hechos textuales, y probados—, según el cual en el carmelita «desconcierta la soberana libertad para atribuir significados extraños a vocablos de uso unívoco corriente. Ningún autor místico se ha permitido tamaña manipulación» (Pacho, 1995, p. 217).

6 Marasso da como fuente *Met.* IV, 93-94, pasaje que me parece debe extenderse hasta el v. 96. Dedicado a subrayar *topoi* y generalidades poligenéticas, no tuvo en cuenta esta crucial aportación Benavente Barreda (1992), lo que no es de extrañar, porque el «hallazgo» de Marasso, «por lo visto, quedó ignorado» (Alatorre, 1989, pp. 20b-21a). Tampoco la voluminosa bibliografía sanjuanista de Diego Sánchez (2000) cataloga el artículo de Marasso, quien lo republicó añadiendo varias líneas finales, entre las que se encuentra esta afirmación: «San Juan de la Cruz llegó al arte puro» con «reminiscencias bíblicas, latinas, en la descripción venusina [aire, cabello, cuello, ojos], italianas, garcilasistas» (1945, p. 607).

Acostumbrados por el sanjuanismo a este tenor, habremos de olvidar que, con harta frecuencia, el secreto es que no hay secreto. O que a un provisional desconocimiento solemos llamarlo *misterio*, palabra que igualmente ejecutó Borges: «Tampoco hemos de arrimar la poesía entera a la mística», pues el «pleno adentramiento espiritual que la poesía supone» no «equivale a un hallazgo de afinidades ocultas», sino a advertimientos de «nuestra conciencia» humana, como «cuando San Juan de la Cruz relata: *Y el ventalle de cedros aire daba*», donde «la semejanza que establece entre un abanico y los árboles no está ni en la verdad científica ni en trabazon misteriosas y sí en la yuxtaposición de frescura y de apacible meneo: aspectos que todos —aisladamente— conocen» (1925, pp. 170-171).

Pensar en las *Canciones* de fray Juan supone asumir que algo (o mucho) del poema se nos escapa, también por no aprovechar lo más fructífero de la reflexión deconstructiva: que los textos con que se relaciona la obra estudiada no tienen por qué ser siempre los acomodados en la cátedra de la tradición crítica. Si de hacer historia literaria se trata, la única restricción es —con todo lo que ello implica— cronológica: esos textos de contraste deben ser anteriores a la obra comentada, o coetáneos suyos. (Aficionados del monumento anacrónico que es la sobreinterpretación, los ultradeconstructores se contentarán soñando que, como la historia no ha terminado, la restricción cronológica es menor cada hora que pasa).

### Metamorfosis de las *Metamorfosis*

Con sus «mujeres históricamente híbridas» (Guillén, 1961, p. 95), el sintagma *ninfas de Judea* (CA 31) «demuestra bien la convergencia» de «dos tradiciones poéticas», la lírica renacentista y el Cantar de los cantares —ese «sensual epitalamio oriental que había encontrado acceso al canon bíblico judío» (Spitzer, 1949, pp. 246 [n. 20] y 229)—, y constituye «la clave de todo el *Cántico*», pues esta «chocante» «imagen estéticamente helénica» (o «imagen híbrida hebreo-helénica») «expresa» «en toda su plenitud simbólica la tensión heleno-hebraica» de las *Canciones* y permite «descifrar» todas «las estrofas» (Nieto, 1982, pp. 92-93).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Ruffinatto (2003, s. p., n. 50) debería haber explicado por qué estas de Nieto le parecen «expresiones delirantes».

Creo que entender a fray Juan implica no conformarse solo con la Biblia, dado además «el fondo grecorromano de la cultura moderna» (Lida de Malkiel, 1939, p. 69) o, eufemismos aparte, «el subsuelo pagano del catolicismo» (Spitzer, 1949, p. 246). Un subsuelo que, sin «apariencia religiosa», sufrió la «irreverencia de transformar obras ajenas»: les pasó —tanto como le había ocurrido al Cantar de los cantares— a las *Geórgicas* y al «Ovidio moralizado de Chrétien Legouais», pauta para la «escuela medieval» que «en lugar de comentar» alegóricamente «las *Metamorfosis* las volvió a lo divino»; les sucedería a los textos sometidos a *contrafacta* en el xvi, como los de Boscán y Garcilaso, y a las propias *Canciones* del carmelita, cuyo «método» declarador —que «se parece» al del «*Convivio* y la *Vita nova* donde Dante explica en prosa el contenido de sus versos»— concuerda con el de su tiempo, cuando «casi no hay obra erudita en España donde no se haga referencia a la significación simbólica de los mitos y sus moralidades»: como «todo se convierte en símbolo», «cualquier obra, sea la que fuere, puede ser interpretada en su sentido oculto» y, al hacerlo así con la suya, el carmelita «no cita ningún autor, no menciona ninguna doctrina, fuera de las citas bíblicas, que interpreta alegóricamente» desde «su ceñida ortodoxia, con toda exclusión posible de la doctrina de los filósofos» (Marasso, 1944, pp. 22 y 9-10).

Citas bíblicas junto con las que debería explorarse la *biblia de los poetas* renacentistas: el *Ovidius moralizatus* de Berçuire «o uno similar es el utilizado en 1484 por Colard Mansion para parte de su compilación, *Cy commence Ovide de Salmonen son livre intitule Metamorphose*, que en la edición de 1493 recibe el título de *La Bible des poetes*, obra que sufre la influencia del anónimo francés [*Ovide Moralisé*] y del opúsculo de Berçuire y que, al aparecer en uno de los dos importantes comentarios del siglo xv junto al *Reductorium morale*, alcanza gran difusión» (Álvarez e Iglesias, 1995, p. 116). Después, el legado de tales comentarios llegó a las traducciones. Las cuatro versiones que en el xvi vertieron las *Metamorfosis* al español (Bustamante, 1545; Pérez Sigler, 1580; Mey, 1586; Sánchez de Viana, 1589) no solo modificaron el texto ovidiano, sino que también tuvieron en cuenta, y en ocasiones mucho, traducciones italianas: la de Pérez Sigler termina siguiendo menos a Ovidio que a la versión dispuesta por Anguillara en 1563 (Alonso, 2003).

Las 311 octavas con que en *Le Metamorfosi di Ovidio, Ridotte da Giouanni Andrea dall' Anguillara in ottava rima* se vertió el «Libro decimo»<sup>8</sup> no renuncian a la interpretación simbólico-moralizante, e incluyen una extensa *amplificatio* que define el amor («Amore altro non è [...] Che vede lei de lo splendor di Dio [...], ben santo, e beato» (octs. 225-242, f. 145r-v). Entre otras cosas, esa explicación incorpora el tópico del amado en la amada transformado (octs. 227-228); las definiciones de que Amor es muerte que da vida (oct. 229) y un dios sacrílego, ladrón y homicida (oct. 234), y el motivo de la escala iniciática: «Di grado in grado il lor piacere ascende, / fin che possiedon l'ultima dolcezza» (oct. 240). Asimismo, Anguillara introduce digresiones a cuento de Hipómenes y Atalanta. Las «Annotationi del decimo libro», una *declaración* en prosa del poema de Anguillara, debida a Horologgi, lo interpretan alegóricamente: Orfeo es la voz de la elocuencia, y esta, hija de la sabiduría (es decir, de Apolo); los animales y los bosques que rodean a Orfeo son los hombres obstinados en el error, cuyo enraizamiento en él muestran los árboles; los ríos simbolizan a los lujuriosos, y el mar la calma tras el placer carnal; las fieras son los hombres crueles; Eurídice es la concupiscencia natural; la serpiente que la muerde representa al engaño, y el prado, los propios deseos. A esta luz, Orfeo trata de hacer retornar la concupiscencia hacia la virtud: en su ascenso desde los infiernos solo debe contemplar lo alto... pero mira lo bajo y temporal. En el episodio de Cipariso, el ciervo muerto, que simboliza la amistad, enseña que no debemos poner mucho amor en las cosas mortales. Por su parte, el actuar de Pigmalión muestra que la voluntad humana siempre tiende al amor, así como el daño que causa amar cosas —como una estatua— de poco provecho y solo buscando el placer, frente al que se alza el deseo del verdadero Amor, que debe ser superior a lo humano y a la dama. El olor del árbol llamado mirra (representado en el mito del mismo nombre) es suave, y Adonis, que quiere decir 'suave', simboliza el placer del amor. En su episodio, Venus representa el amor sin freno ni vergüenza; «i Sofiani», a la flor de la virginidad, que es el vivir religiosamente; la sangre de Adonis simboliza el suave placer amoroso, la rosa está por la belleza y la muerte de Adonis, que causa el dolor de Venus, representa la privación del suave placer

8 Manejo el ejemplar BNM R-15029 de la edición veneciana de Anguillara (1572, ff. 137r-150r).

del amor. El mito de Atalanta e Hipómenes enseña que el oro es la forma más rápida de vencer la dureza y obstinación de las mujeres, de natural avarisimas; el furor fogoso, llamado vulgarmente amor, convierte a la pareja en desvergonzadas fieras de la pasión ante los ojos de los dioses, lo que provoca su castigo o conversión en leones, animales fierísimos, destinados a tirar del carro de Cibeles, es decir, sometidos a la obediencia ciega de la ley... (Anguillara, 1572, ff. 148v-150r).

Buscando otros montes y ríos, otros textos y tendencias para seleccionar el grupo de control de las *Canciones*, el filólogo, que cobra sus piezas armado con el idioma y la tradición, podría desorientarse si no contara con la brújula que es la historia. Las indicaciones de esta señalan que «la riqueza de una fabulación mítica» fue aprovechada por la poesía del xvi, que a veces sometió la «cultura mitográfica» «a una fuerte capacidad inventiva», hasta devenir en lo que Orígenes llamó «teología mítica» o «paso de los mitos griegos a su interpretación cristiana», como sucede con Hércules y Narciso en la *Epístola a Arias Montano* de Aldana (Lara Garrido, 1999, pp. 65, 76, 82 y 68).

El valioso concepto de *teología mítica* remite a unos poetas comprometidos con la tarea de compatibilizar cristianismo y paganismo; vale decir, teología y mitología. Por eso, aceptar —erróneamente— que, frente a la «escayola grecorromana de tanto verso del período», «la ausencia de mitología» es nota distintiva en los poemas de fray Juan, en los que «puede haber toques mitológicos», «pero son sólo eso, toques» (Boussoño, 1952, p. 385), genera otra contradicción crítica: aquella en que Nieto comienza afirmando que «el hecho de que los motivos e imágenes de Juan sean rara vez mitológicos» apunta a que su «motivación poética» «no fue renacentista, sino bíblica» (1982, p. 48), lo cual desmiente luego su propio análisis de las *Canciones*, donde se enlazan temas «que no es posible [...] identificar con la literatura bíblica»: las flechas de Cupido, el ojo y el agua polifémicos, la cena platónica, la música pitagórica, las sirenas, las liras y el paisaje órficos, el vino de las Bacantes y del hermetismo dionisiaco (Nieto, 1982, pp. 88-96);<sup>9</sup> y añádase que la fuente, ausente en la historia del pastoril Polifemo, es la de Narciso. La contradicción en que —tras cuarenta

9 En sus pasos, ya lo vimos al principio, Herrero (1998, p. 59).

páginas y una patente falta de revisión del conjunto de su trabajo— incurre Nieto, procede de haber aceptado la impresión de Bousoño, cuyo «breve» recuento se limitó a *canto de sirenas, dulce filomena, ninfas de Judea* «y no sé si alguna expresión más» (1952, p. 385).

Otras hay, más ocultas que las indicadas, a las que enseguida también llegaremos. De momento retengamos que la fusión fraijuanista de dos mundos literarios, el Cantar de los cantares y la pastoral garcilasiana (Alonso, 1950, p. 263), se aprecia en sintagmas mestizos como «ninfas de Judea» (CA 31), curiosa traducción de *filiae Hierusalem* (Cantar de los cantares II, 7; III, 5 y 10; V, 8 y 16; VIII, 4), y más si se piensa que «hijas de Judea» hubiera prestado el mismo servicio métrico. Para el logro de tal mestizaje colaboran los cantos de las «serenas» (CA 30) y de la elusiva «filomena» (CA 38).

### Pautas contrarreformistas (manieristas) para el reingreso de fray Juan en la historia

De modo que el mapa de fray Juan se completa si a los dos continentes cartografiados por Alonso (1950) se añade el de la mitología contada por Ovidio, según ya indicó Marasso, quien, no obstante, pensaba en un intermediario al afirmar que en las *Canciones* se «descubre» a Garcilaso «en la naturaleza ovidiana y virgiliana de las transformaciones y las églogas» (1944, p. 13). Como en Ovidio se hallan todos los motivos de las *Canciones* que no derivan del Cantar de los cantares, natural será preguntarse: ¿han podido operar las *Metamorfosis*, como registro culto y oculto, sobre el texto de fray Juan? La hipótesis debe incorporar la formación humanista o latina o glosadora del poeta:

En la activa Medina, Juan de Yepes ha cursado estudios bajo el fervor humanístico de la Compañía, en la que entre otros enseña el padre Juan Bonifacio. Es calificado de «buen latino y retórico», y todos lo quieren para su Orden. Juan de Yepes solicita el hábito carmelita y se convierte en fray Juan de Santo Matía. Después la época dorada de la Universidad de Salamanca que escucha a fray Luis de León, a Juan de Guevara, Hernando de Aguilera, Francisco Sánchez *el Brocense* (Prieto, 1984-1987, pp. 754-755).

Un fraile «buen latino y retórico» es incompatible con la caprichosa afirmación de Alatorre, para quien «San Juan de la Cruz no hubiera sido

capaz de leer las *Metamorfosis* en latín», inmotivada razón por la que este crítico opta por citar la traducción de Bustamante, que «era, en sus tiempos, tan reeditada y tan popular como la poesía de Garcilaso» (1989, p. 20b). Por el contrario, no a otra lengua que al latín sonarían en el siglo XVI expresiones como «las jóvenes discurren al camino» o «emisiones de bálsamo divino». Quienes —por no pertenecer al círculo— solicitaron del fraile aclaraciones de sus versos, pudieran haber requerido también alguna traducción; de hecho, fray Juan estuvo al quite: «las almas devotas [...] “discurren”, esto es, corren por muchas partes y de muchas maneras (que eso quiere decir “discurrir”）」 (Declaración, 16.3).

Casi toda la poesía de fray Juan de la Cruz integra la corriente de glosas a lo divino de la lírica tradicional y de la poesía italianizante, corriente que, con precedentes medievales, eclosionó durante la Contrarreforma (Alonso, 1950, pp. 219-268). Su formación humanística y su práctica poética permiten pensar en un fraile que compone las *Canciones* según lo aprendido cuando estudiaba: siguiendo los modelos mundanos de su siglo, traduce e imita a los autores de máximo prestigio, aquellos que en latín habían legado sus obras. Otros podían añadir el griego, como fray Luis de León (Schwartz, 2005, pp. 42-64), cuyas «traducciones de Píndaro, Virgilio, Tibulo y Horacio, precisamente ejemplifican los saberes del *Libro de Job*» (Manero Sorolla, 2004, p. 91). Así que la tarea traductora de fray Luis implica «modificaciones y omisiones», en la gradación que va de la fiel *translatio* a una libre *imitatio* que podía «modificar el sentido general de su fuente» (Schwartz, 2005, pp. 33 y 31).

Fuentes clásicas y reinterpretación contrarreformista: lo llamamos *manierismo*, que es una variante mucho más restrictiva que el eclecticismo servido en 1486 por Pico en *De la dignidad del hombre*, [17]:

De tal manera me formé que, no jurando palabras de nadie, me he internado por todos los maestros de la filosofía [...], he pasado revista a todas las escuelas [...] fue ya uso de los Antiguos revolver toda clase de escritos, y no dejar de leer, en lo posible, los comentarios de otros [...]. Y, a decir verdad, de bien estrecho espíritu es encerrarse sólo en el Pórtico, o sólo en la Academia, ni es posible escogerse con tino para sí una propia familia, entre todas, quien no ha tenido antes trato familiar con todas. Juntad a ello que en cada familia hay algo sobresaliente que no tiene de común con los demás (Pico de la Mirandola, 1984, p. 126).

Este eclecticismo, compartido por fray Juan con sus contemporáneos, ha sido desdibujado por el «error metodológico» que hizo «aceptar el pre-

supuesto de la unicidad de su obra o de un valor exclusivamente extra o preterliterario de ella», dado que esta poesía, «totalmente enraizada en su época», manifiesta «una adhesión clara a las técnicas expresivas y a las directrices teóricas del manierismo de los últimos años del siglo XVI» (Caldeira, 1970, p. 34).<sup>10</sup> Técnicas y directrices a las voces debidas de la poesía postcancioneril y postgarcilasiana, campo de control textual donde, más allá de las coincidencias e influencias detectadas en las *Canciones*,<sup>11</sup> que nunca dan razón completa de este poema por limitarse a versos aislados o a pequeños trechos —y que además dejan sin interpretación liras clave (digamos solo, CA 39, que muy pronto podremos entender)—, se hallará la contrastada *originalidad* del carmelita, no menos que su comunión con los modos de decir de su siglo XVI.

No reconocer estas y otras evidencias, o reconocerlas y no asimilarlas, lleva a las continuas contradicciones del sanjuanismo, que plotinianamente emanan de este principio: a fray Juan, hombre y poeta de su tiempo, una parte no minoritaria de la tradición exegética —religiosa y laica— se ha empeñado en exiliarlo de la historia. Dicho de otra manera: la diacronía (o devenir en que se desarrolla cualquier *palabra en el tiempo*) de las *Canciones* y de los subgéneros literarios, históricos o humanos de la mística, del tratado ascético y del Ovidio moralizado es incompatible —sí: incompatible— con la sincronía, en la que, *siempre* siendo *ausencia* del factor temporal, a sus anchas se desenvuelven toda teología y toda teoría literaria. Para interpretar a Juan puede elegirse un camino u otro, pero mezclar dos barajas es juego metodológicamente insostenible u originador de las mentadas contradicciones. O sanjuanismo, pues, o *fraijuanismo*: sumamente revelador a este respecto es el excelente trabajo de Sánchez Lora, quien fija un principio hermenéutico no menos esencial que inoperativo para tantos críticos: «Muere fray Juan y empieza a forjarse San Juan» (1993, p. 373). Nada baladí para la interpretación de las *Canciones* —ya lo sugerí— resul-

10 Cfr., en este sentido, Jauralde Pou (1992).

11 Cfr. Baruzi (1924-1931, pp. 136-148); Alonso (1942-1947, pp. 869-1075 [o *pasim*]), que situó, entre los cuatro «problemas que entraña la poesía de San Juan de la Cruz», «los más dificultosos de la literatura española», el «de las fuentes (literarias y doctrinales)» (1942-1947, p. 874); García Lorca (1972); Ynduráin (1983), y Sánchez Robayna (1991), quien trata sobre coincidencias léxicas de las *Canciones* con la poesía de Hurtado de Mendoza, y en concreto con su *Epístola* a Boscán.

ta recordar que, al componerlas su autor, faltaba más de un siglo para que se le sumara el estatuto de santo.

Si de hacer filología se trata, la elección es clara, a partir de la hipótesis —historicista: qué si no— de que la obra del carmelita concuerda con las condiciones y restricciones de su época, cuya estética contrarreformista (o manierismo) se asienta en seguros pilares. Primero siempre, el estudio o «lectura», que en «el místico-poeta» genera «experiencia espiritual» (Bataillon, 1949, p. 168): es que «su lectura» «fué varia» (Marasso, 1944, p. 15), aunque, también por sortear posibles acusaciones de heterodoxia que le hicieron «disimular sus fuentes» o quizá participar en el «oscurecimiento de una tradición», «él no “cita”, incorpora» (Baruzi, 1924-1931, pp. 160-174).

Segundo, las letras clásicas: la confirmación historiográfica del fray Juan de Santo Matía universitario lo inserta en una formación que implicaba latinización (Rodríguez-San Pedro Bezares, 1989, pp. 160-161, y 1991), entre otras cosas porque los alumnos debían atender a un profesorado controlado para que cumpliera su obligación de que «lee en latín y no dicta» (Rodríguez-San Pedro Bezares, 1989, pp. 173-175). Así que normal será que, por ejemplo, en el «simbolismo animal» de las *Canciones* convivan «la tórtola casta de Eliano, que se transforma en la Edad Media en ejemplo de inconsolable viudez», «la Filomela clásica», que «muere cantando, hecha paradigma de amor divino», y «el ciervo, que en toda la Antigüedad ha sido paradigma de amores» (Lida de Malkiel, 1939, pp. 66-78): es que durante una quinta parte de su vida, la «sólida formación latina» de fray Juan se cimentó bajo el magisterio en Medina (1558-1563) del jesuita y humanista Juan Bonifacio, y como universitario en Salamanca (1564-1568), cuyos profesores «estaban convencidos de transmitir un nuevo método» teológico y donde, «aventajado en los estudios», «nada se opone a pensar que Juan de la Cruz siguiera al Brocense en las explicaciones de textos desde su cátedra de retórica»: «entre marzo y junio de 1567», «el libro III de las *Metamorfosis*, de Ovidio, y el *De Narratione*, de Cicerón» (Baruzi, 1924-1931, pp. 118, 152, 151 [n. 16] y 134 [n. 13]).<sup>12</sup>

12 Cfr., para la explicación que brindan estos aspectos biográficos, Baruzi (1924-1931, pp. 116-136, 149-159 y 175-178).

Tercero, la deconstrucción virgiliana, horaciana y, por supuesto, ovidiana: «San Juan pudo conocer en sus años de estudio de Salamanca a Ovidio», de cuyas *Metamorfosis*, III-IV «hay vestigios en la *Noche oscura* y en el *Cántico*» (Marasso, 1944, p. 18 y n. 1). Y cuarto, la *imitación compuesta* (cfr. Lázaro Carreter, 1979) practicada sobre las tradiciones pagana, bíblica y cristiana: digo, sobre las letras romanas y romances o, en un grado superior, sobre estas, las hebreas y griegas.

De acuerdo con la hipótesis de que fray Juan imitó a Sebastián de Córdoba y de rebote a Garcilaso, en las *Canciones* hay «casos de triple procedencia», observación sobre la que se asienta que «es característico de nuestro poeta el cruce de varias trayectorias de recuerdo» (Alonso, 1942-1947, pp. 934 [n. 126], 978-979 y 991). Al chocar con el *paradigma menendezpelayista*,<sup>13</sup> la formulación de este principio conlleva el acto de contrición —exigible ante los *hijos de la ira*— de preguntarse «hasta qué punto esta influencia es invasora y excluyente, hasta qué punto limita la actividad lírica original, confinando al poeta en la imitación»; pues, entendiéndose esta como merma del poeta natural —así lo indican voces como *invasora*, *limita* o *confinando*—, es precisa la auxiliadora salida de que «San Juan de la Cruz se ve arrastrado a la imitación por la invencible inefabilidad de la cima del proceso místico: la unión», punto este de partida y de llegada para el sanjuanismo; apriorismo, por tanto, de la conclusión, generador de un cerrado cerco que trueca por el argumento circular unas pruebas nunca exhibidas: como la «inefabilidad de la unión suprema es el íntimo torcedor de la mística universal», fray Juan se contenta, desde su indiscutida experiencia presupuesta, con imitar textos profanos y con «el amor humano como pálida simbolización del amor divino» (Alonso, 1942-1947, pp. 984, 986 y 987). Afirmaciones que, enlazadas y dejadas caer como al desgaire, forman un ritual sononete de *pruebas* de que el carmelita alcanzó la mentada unión que —inefablemente, eso sí— expresa su poema.

13 Me refiero al forjado por (y anquilosado en la crítica sanjuanista desde) el viejo discurso —cuya fuerte ideologización no sorprenderá a sus lectores— de Menéndez Pelayo, que desde su bajo perfil apenas divulgativo sentenció, entre otras lindezas metafísicas o incomprobables, que la poesía de fray Juan, tan infundidora de «religioso terror», «no es posible medirla con criterios literarios» (1881, p. 182).

Pero situados de verdad en la ladera histórica de fray Juan, en el cristianismo neoplatónico, ficiniano u órfico del XVI y no en el *terrorífico* catolicismo ultramontano de Menéndez Pelayo, quizá, como afirmó Baruzi (1924-1931, p. 170), «tengamos oportunidad de acercarnos a la solución justa si no pensamos en una preparación técnica siguiendo un único modelo, y no tratamos de interpretarlo todo desde nociones modernas».

### Las Canciones, Venus y Adonis: deconstrucción de un argumento ovidiano

El procedimiento de la imitación compuesta revela su presencia en las bases lingüística y argumental de las *Canciones*, oscilantes entre las dos palabras del Cantar de los cantares y, sobre todo, de las *Metamorfosis*, especialmente —pero no solo— del pasaje que narra el mito de Venus y Adonis (Garrote Bernal, 2005).<sup>14</sup> Porque fray Juan glosa subrepticia y fragmentariamente a Ovidio mediante traducción, amplificación, reducción, omisión y glosa de sustitución; acciones todas de adaptación que responden, según la categoría de *novedad* postulada por Azorín, a la práctica habitual de un siglo XVI que tuvo en Ovidio a una de sus *auctoritates* favoritas. Pero fray Juan traspasó con su poema esa concreta centuria y su correspondiente concepción del arte verbal, porque, frente a lo que era normal en su época —entiéndase desde el concepto azoriniano de *originalidad*—, no evidenció su fuente principal, sino que la desdibujó y ocultó, preluando así una visión poética más acorde con lo impuesto del romanticismo acá. Como más contemporáneo, es decir, *original* o poco inteligible desde el XVI, resulta para nosotros escuchar «la noche sosegada / en par de los levantes de la aurora», una «forma pura» que sustituye al «esquema bien conocido de los lectores de “las Dianas, Boscanes y Garcilasos”», y que tanto se aparta de imitaciones —entonces automatizadas— del estilo de «más clara y resplandeciente / que al parecer del Oriente / la mañana»

14 En su primera vista convincente capítulo cuatro, «Orígenes literarios del *Cántico*», sostiene Thompson —tan reticente ante «los críticos literarios», que «se han centrado en el estudio de las influencias poéticas seculares del místico»— que el Cantar de los cantares es la fuente abrumadoramente dominante de las *Canciones* (1977, pp. 91-115).

(Lida de Malkiel, 1939, pp. 91-92).<sup>15</sup> Es que, forzada entre otras cosas por la «compostura» de las «liras», exiguas aunque fueren de seis versos, que «son como aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino» (*Llama de amor viva*, «Prólogo» [Cruz, 2003, II, p. 249]), la *poesía pura* o desnudante *imitatio* ovidiana de fray Juan, tan restrictiva o compresora, también tiene que limitar —por imperativo físico o *topográfico*— la *amplificatio*, que habitual marca de la casa fue en la poesía recreadoramente traductora del Siglo de Oro.

El movimiento pendular que asegura la estructura rítmica de las *Metamorfosis* se basa en un vaivén de motivos —el más relevante de los cuales es, claro, el de la transformación—, como podrá comprobarse con tres casos del libro x:<sup>16</sup> la culpa que precipita castigos está en los episodios de Orfeo y Eurídice (vv. 56-57), las Propétides y los Cerastas (220-223), Mirra (298-502) e Hipómenes y Atalanta (681-704); el error que no por imprudente depara menos graves consecuencias figura en los relatos sobre Cipariso (130-132), Apolo y Jacinto (182-185) y Venus y su vástago (525-527); y esta diosa, protectora de la fe objeto de sacrilegio (228-230), reaparece para ayudar a los hombres, primero al pío Pigmalión durante las festividades a ella dedicadas (270-279), y luego a Hipómenes, que asimismo rogó su amparo (642-651).

Entre medias, Venus persigue enamorada a Adonis, y da a su caza alcance (vv. 519-559).<sup>17</sup> El oxímoron, tan del gusto de fray Juan («¡oh, vida!, no viviendo donde vives», «me hice perdidiza y fui ganada» [CA 8 y 20]),<sup>18</sup> se hacía amplio argumento en este mito: la diosa del amor, enamorada; un

15 Está asentado en la tradición crítica que fray Juan también se aparta de su época en la baja frecuencia de uso del adjetivo (Alonso, 1942-1947, pp. 1008-1010 y 1012-1014) y en «la ausencia» «de las imágenes normales en poesía renacentista» (Alonso, 1942-1947, p. 1017).

16 Seguiré el texto de Ovidio Nasón (1990-1992) fijado, en edición bilingüe, por Ruiz de Elvira, a quien se deben todas las traducciones del texto ovidiano que citaré, entre las cuales a veces he interpolado, entre corchetes, incisos procedentes de sus notas.

17 Pastor Comín (2008, p. 133) acepta de tan buen grado esta tesis mía, que copia literalmente un fragmento del artículo en que la expuse por vez primera (Garrote Bernal, 2005, pp. 27-28).

18 Estos dos casos y otros son aducidos por Alonso (1950, pp. 288-289), que atribuye los frecuentes opósitos de fray Juan a la expresión de la inefable experiencia mística; Nieto (1988, pp. 131-138) enfoca los mismos casos desde el paradojismo neoplatónico.

cazador, cazado por su divina perseguidora. En efecto, el x de las *Metamorfosis* y las *Canciones* presentan dos parejas de personajes heterosexuales que, huyendo y persiguiendo, en bosques buscan cazar y cazarse. De amor, sin duda, tratan. Y el amor, ya se sabe, causa estragos, o al menos heridas.

En su versión amplificadora de Ovidio recondujo Hurtado de Mendoza este tema del cazador cazado, proponiendo una paradoja que no figura en su fuente básica y según la cual Venus «halla la caza» pero, «pensando matalla, la enamora» (*Fábula de Adonis*, 239-240).<sup>19</sup> Por lo demás, igual que Hurtado había cristianizado («Oyóla Dios en su deseo postrero», v. 73) a las divinidades invocadas por Mirra (*O [...] numina*) y a las que Ovidio menciona genéricamente (*ultima certe / uota suos habuere deos* [Met. X, 483-484 y 488-489]), *Adonis* era susceptible de ser interpretado a lo divino, según cierto *contrafactum* nominal que partía del hebreo *adon*, «dominus», que de ordinario se pone en número plural [...], *adonai, domini mei*, materia sobre la que operaba luego el arte de birlibirloque de etimologistas como Covarrubias (1611, p. 482b [s. v. don]): «quitada la primera letra *a*, quédase en [...] *don*». Sí: su época permitía a fray Juan *desarmar* a Adonis: «Y mandando Dios al profeta [Ezequiel] que entrase más adentro y vería mayores abominaciones, dice que vio allí las mujeres sentadas llorando al Dios de los amores, Adonis (8, 15)» (*Subida del Monte Carmelo*, I, 9, 5).<sup>20</sup> Estas *mujeres* de *Adonis* espejean a las *ninfas de Judea*: es que los mitos e invenciones de los poetas antiguos podían explicar mucho de teología y pensamiento renacentistas, pues las mentalidades clásica y clasicista asumieron que poesía y filosofía eran dos caras de la misma moneda.<sup>21</sup>

19 Met. X, 535-537 es reelaborado en la *Fábula de Adonis*, 233-240: «El dorado cabello, que es bastante / a deshacer el sol, al viento suelta; / en el hombro, el carcaj de oro sonante; / la blanca ropa en oro trae revuelta; / en la mano arco y flecha penetrante; / un perro de trailla, otro de suelta; / halla la caza y hiérela en esa hora / y, pensando matalla, la enamora»; citaré siempre por Hurtado de Mendoza (1989, pp. 107-126). Para la amplia recepción de la *Fábula de Adonis* (leída por Herrera, 1580, p. 374), que atestiguan al menos diecisiete manuscritos y su impresión en la edición veneciana de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso* (1553), y para la mezcla que Hurtado hizo aquí de Ovidio y Claudiano, remito a la precisa anotación de Díez Fernández a Hurtado de Mendoza (1989, pp. 450 y 452). Sobre la *Fábula de Adonis* y otros textos ovidianistas españoles, cfr. Cristóbal (1997).

20 Cruz (2003, I, p. 155). Cita que Herrero (1998) situó tras la portada de su antología.

21 Así en «Quiénes han discurrido mejor sobre los dioses, si los poetas o los filósofos», de Máximo de Tiro (2005, pp. 147-163), autor del siglo II d. C. que fue conocido en España a partir de la primera mitad del XVI (2005, pp. 69-73).

Desde el punto de vista del desarme o deconstrucción de las *Metamorfosis* que llevó a cabo fray Juan, mostraré los procedimientos de distorsión a que las *Canciones* sometieron a Ovidio, cuyo encubierto texto constituirá el grupo de control en mi análisis.

CA-CB 1-7. *Venus enamorada, tras el cazador Adonis (I)*. Abre el trecho inicial de las *Canciones* la pregunta de una voz femenina que se dirige a quien desaparece tras enamorarla: «¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?» (CA 1). Esta voz se queja («habiéndome herido») de un daño amoroso que coincide (*uulnus*) con el provocado a una *laesa* Venus por un «Amado» o Adonis que *iam uir [...] iam placet et Veneri* (523-524: «pronto [es] un hombre [...], pronto gusta hasta a Venus»), su *puer* Cupido mediante: *Namque pharetratus dum dat puer oscula matri, / inscius extanti destrinxit harundine pectus: / laesa manu natum dea reppulit; altius actum / uulnus erat specie primoque sefellerat ipsam* (*Met.* X, 525-528: «Pues estaba el niño de la aljaba [Cupido] dando besos a su madre, cuando sin advertirlo le rozó el pecho con una saeta que sobresalía; la diosa herida rechazó con la mano a su hijo. La herida había penetrado más hondo de lo que parecía, y al principio ella no se había dado cuenta»).

«Como el ciervo huiste, / habiéndome herido». En el texto de fray Juan, ¿una paradoja versa sobre un cazador convertido, por mor de la comparación, en pieza de caza?<sup>22</sup> Un amado hiere y huye luego como un ciervo: el daño y el animal mencionados remiten al ámbito cinegético, lo que dirigirá la búsqueda hacia un argumento con cazador, enamorada y paisaje apropiado para las correrías de aquel. Lo brindaría el *dilectus meus* que *venit saliens in montibus transiliens colles* («amado [...] que llega saltando por los montes, triscando por los collados», *Cantar de los cantares* II, 8) y que es *similis [...] capreae hinuloque cervorum, similis [...] capreae aut hinulo cervorum* («como» o «semejante a» «la gacela o el cervatillo» [*Cantar de los cantares* II, 9 y 17]). Pero también se encontraría dicho argumento en ese almacenador de relatos para la poesía del XVI que fue Ovidio. Tras mencionar que su protagonista «por allí venía / de correr el venado temeroso» (*Fábula de Adonis*, 129-130), Hurtado de Mendoza ya había relacionado, asimismo mediante compara-

22 En el motivo del ciervo, de Virgilio a Garcilaso, lo que, «sin embargo, no ocurre nunca es que sea el ciervo quien hiera» (Ynduráin, 1983, p. 37); en fray Juan, frente a lo que implica ese *sin embargo*, tampoco.

ción, ciervos y heridas de amor, al mostrar a Venus en el momento de quedar prendada del apuesto muchacho (vv. 187-192):

Estaba la saeta tan a punto  
que el hierro penetró bien adelante  
y como alzó los ojos, en el punto  
que sintió la herida, vio al amante.  
Vio al amante y quedó en la hierba verde  
como la mansa cierva que se pierde.

Frente a su fuente principal —el libro X de las *Metamorfosis*—, Hurtado presenta a Adonis cazado también por Cupido: «y voló la saeta por derecho, / con la cual el mancebo fue herido / de cruel golpe en el siniestro pecho» (vv. 202-204). Un Adonis al que la Venus ovidiana perseguirá para —dicho sea metafóricamente— cazarlo.

Fray Juan recupera en CA 1 referencias léxicas que Ovidio esparce en el canto de Orfeo en que consiste el X de las *Metamorfosis*. Así, «el ciervo» es señal localizadora del ámbito amoroso-venatorio en que discurre la historia de Venus y el cazador Adonis: *celsum in cornua ceruum* [X, 538]: «el ciervo se alza a las alturas de sus cuernos»). Ámbito construido, como ficticio, literario o textual, mediante «ocurrencias» que «trazan una isotopía que acaba contagiando semióticamente a todos sus componentes» con el «valor metafórico y simbólico que asume un determinado tipo de localización geográfica en la tradición literaria aurisecular»: la que media entre «el referente primordial» —que «no es el mundo, sino otros textos»— de una obra, y el lector; «identificados y desenmascarados» esos referentes, «pueden ayudarnos a gozar del sentido último de un pasaje o a descubrir toda la plenitud de un texto» (Sepúlveda, 2003, pp. 401, 396 y 408).

El luego místico motivo de «huiste» es tema que Venus empleará en sus consejos para salvaguardar a Adonis de los peligros de la caza (*fortis [...] fugacibus esto* [X, 543]: «Sé valiente con los animales que huyen»), tal las liebres, los ciervos y los gamos a los que la diosa persigue (X, 538-539). En cuanto al lamento («me dejaste con gemido»), coincide léxicamente con el del mortalmente herido Adonis, reconocido por Venus desde lejos: *agnouit longe gemitum morientis* (X, 719). En este último motivo se aprecia la inversión a la que fray Juan sometió el argumento ovidiano: el *gemido* de las *Canciones* lo es de un personaje femenino y mortal que ama a otro al que la *Declaración* —en línea con el Dios de Hurtado— llama Cristo; el *gemi-*

tus de Orfeo-Ovidio lo emite el personaje masculino, definitivamente mortal y amado por una diosa.<sup>23</sup>

Leídas las *Canciones* desde el grupo de control de las *Metamorfosis*, la lira inicial ya no «condensa», frente a lo que creyó Ynduráin (1983, p. 35) antes de incurrir en la habitual contradicción crítica del sanjuanismo, «toda una historia amorosa centrada o vista desde la perspectiva de su acabamiento», dado que allí «toda la acción aparece en un pasado no determinado, pero sin duda acabado; y esto es lo que da esa sensación de lejanía y nostalgia». Por el contrario, CA 1 marca el comienzo de la historia de amor, lineal aunque pendular, bosquejada en el mito de Venus y Adonis. La sensación no es de lejanía, sino de desorientación, porque el texto de fray Juan, como tantos romances de la época —en los que a tenor de su producción poética debió de ser un experto—, comienza su argumento *ex abrupto*, avanzado ya más de medio libro x de las *Metamorfosis*. Que el amor no ha hecho más que empezar lo prueba el que, en las *Canciones*, «la primera persona femenina sale tras el amado: salida y búsqueda que se ampliará a lo largo de las estrofas sucesivas» (Ynduráin, 1983, p. 38).

El desenfrenado movimiento de la mujer de fray Juan y de la Venus de Ovidio tuvo un mismo origen: la conmoción (*mouere*) causada por el hallazgo de sus respectivos amados, que provocan un daño seguramente irreparable: «habiéndome herido»; *laesa, uulnus*. Tanto la mujer de las *Canciones* como Venus corren entonces tras sus amados. No en vano, la belleza de ambos las había apesado, a ellas y al paisaje: *Capta uiri forma* (X, 529); «gracia y hermosura en mí dejaste» (CA 24), motivo pendularizado también por «su gracia en mí tus ojos imprimían» y «vestidos los dejó de su hermosura» (CA 23 y 5). Las heridas de Venus, cautiva de un amor imposible por la ausencia de Adonis, son amplificadas en CA 2 («adolezco, peno y muero»), estrofa a cuyo ámbito bucólico regresará fray Juan.

Volvamos nosotros a CA 1, donde «salí tras ti clamando, y eras ido» remite a la marcha que Venus emprende tras su amado: *per iuga, per siluas dumosaque saxa uagatur* (X, 535: «va errante por las sierras, por las selvas y

23 Por eso, *con gemido* no deriva —frente a lo que pensaba Marasso (1944, p. 15)— del *cum gemitu de Confesiones VII, 17*, o de *cum gemitu fugit*, último verso de la *Eneida*.

riscos llenos de maleza»), verso con el que contrae relación de contigüidad el «iré por esos montes y riberas» de la mujer de fray Juan en CA 3:

Buscando mis amores,  
iré por esos montes y riberas;  
ni cogeré las flores,  
ni temeré las fieras,  
y pasaré los fuertes y fronteras.

Que el *uagor* latino llevaría a considerar retrospectivamente a la cautiva Venus cayendo en olvido de sí misma, lo prueba Hurtado cuando amplía su glosa del texto ovidiano: «La diosa está de sí tan olvidada / que huye la ribera Citarea» (vv. 217-218).<sup>24</sup> Olvido y huida: he aquí dos temas para reelaborar en el subgénero místico. En cuanto a las «riberas» del archipiélago en que vivía Venus antes de enamorarse de Adonis, fray Juan vierte con ellas, como Hurtado, el *litora* ovidiano (X, 529). Y glosará luego su glosa previa: «llama “riberas” a las mortificaciones y sujeciones y desprecio de sí» (*Declaración*, 3.3); un olvido propio al que se había referido en otro lugar: «este “salir” se entiende de dos maneras: la una, saliendo de todas las cosas, lo cual se hace por desprecio y aborrecimiento de ellas; la otra, saliendo de sí misma en olvido y descuido de sí, lo cual se hace por aborrecimiento santo de sí misma» (1.11). Es que, pérdida de amor, la voz femenina olvida su actividad anterior: «ni cogeré las flores». Igual que una muelle Venus que, *adsueta semper in umbra / indulgere sibi formamque augere colendo* (X, 533-534), cosmética a la que aludirán CA 21-22, lo deja todo por seguir a Adonis.

Como ocurrirá con los dos versos finales de CA 29, los dos últimos de CA 3 parecen esquivar la relación directa con su texto de control ovidiano. Pero en la reelaboración glosística de las *Canciones*, «ni temeré las fieras» tiene en cuenta a Ovidio para negarlo, pues en el x de las *Metamorfosis* se hallan esas «fieras» (*feras* [546]; *ferarum* [549]), que además figuran implí-

24 Cfr. el contexto amplificativo de la *Fábula de Adonis*, 217-232: «La diosa está de sí tan olvidada / que huye la ribera Citarea / y a Gnido, de pescados abastada, / a Pafo, que la mar casi rodea, / a Amatunta se deja despreciada / por más oro y metales que posea. / Desdeña cielo y tierra y no lo quiere; / a solo Adonis precia y por él muere. / Ni toma el peine, ni el espejo más, / ni de las hachas amorosas cura, / ni adorna su cabeza por compás, / ni descoge la blanca vestidura; / el reposo y el juego deja atrás, / ni se halla contenta ni segura, / ni sale aderezada ni compuesta / como cuando a los dioses hace fiesta».

citas no en los *animalia* (537) con que el poeta latino signaba la fauna que no ofrece peligro para el cazador (liebres, ciervos y gamos) y que, por tanto, no es de temer, sino en la lista de bestias (jabalíes, lobos, osos y leones) que Venus rehúye: *a fortibus abstinet apris / raptosque lupos armatosque unguibus ursos / uitat et armenti saturatos caede leones* (539-541: «se mantiene alejada de los fuertes jabalíes, y evita los lobos predadores y los osos armados de garras y los leones saciados de la carnicería de las reses bovinas»). Lo siga o, como aquí, lo contradiga a medias, fray Juan aparece en dependencia del argumento ovidiano. Incluso en «la aliteración», que «en un verdadero poeta no es un artificio nunca, sino un fenómeno intuitivo, profundamente ligado a la entraña de la creación» (Alonso, 1950, p. 281), y que cohesionan CA 3, *flores-fieras-fuertes-fronteras*, el recién mencionado adjetivo *fortis* (539) de Ovidio pudo posibilitar, unido a la cadena *flores-fieras*, la inclusión del sustantivo *fuertes*, y este —a su vez— conllevar la génesis original, es decir, al margen creador de Ovidio, de la ampliación *fronteras*, cuya afinidad con *fuertes*, ‘fortalezas’, no solo es formal (aliteración), sino también semántica.

CA 4 vincula sus «bosques y espesuras» con *per silvas dumosaque*, de modo que el resto de la lira amplifica este verso clave X, 535, una glosa que asimismo remite a Ovidio: porque Venus y Adonis se amartelarán sobre un «prado de verduras» que, sugerido en *semper in umbra* (533), es explícito en *caespes* (546); y las segundas flores de fray Juan («de flores esmaltado») conciertan con la *flos* (735) en que terminará transformado un Adonis de extraordinaria belleza, otro motivo pendular de las *Metamorfosis*: *Laudaret faciem Liur quoque* (X, 515: «hasta la Envidia habría alabado su belleza»); *formosissimus infans* (522); *iam se formosior ipso est* (523: «pronto es más hermoso que él mismo»). Hurtado y fray Juan traducen el *facies* ovidiano por *hermosura* (*Fábula de Adonis*, v. 273; *Canciones*, v. 25), y añaden un elemento que, remontando al paisaje cinegético (*dumosa*), asegura en ambos casos la rima: *espesura* (v. 276), *espesuras* (v. 16). A la belleza de Adonis dan réplica las «Mil gracias», y en concreto la «hermosura» que va «derramando» el Amado, quien —como haría el cazador ovidiano— «pasó por estos sotos con presura» (CA 5). En Ovidio, esa belleza impulsa a la perseguidora (*Venerem mouere*), pero no a las fieras que teme la diosa y amenazan al joven cazador: *Non mouet aetas / nec facies nec, quae Venerem mouere, leones / saetigerosque suos oculosque animosque ferarum* (X, 547-549: «Ni tu edad ni tu belleza ni lo que ha impresionado a Venus impresiona a los leones, ni a los suidos portadores

de rígidas cerdas, ni a los ojos ni a los impulsos de las fieras»). Sin mencionar esta inmovible y salvaje fauna, el díptico CA 4-5 sostiene que la belleza del amado impresiona a la flora, donde la enamorada nota el rastro del cazador al que sigue y quiere cazar: «bosques y espesuras, / plantadas por la mano del Amado»; «estos sotos [...] / con sola su figura, / vestidos los dejó de su hermosura». Claro es que en la naturaleza que recorre queda la imagen (es decir, el indicio), del fugitivo que por allí pasó y pisó.

Cautivada por la belleza de Adonis (*Capta uiri forma* [529]), la diosa sigue errante (*uagatur* [535]) a un hombre bellissimo y un si es no es indiferente, dedicado como está a los menesteres de la caza, y no precisamente de altanería. Clamoroso, en efecto, resulta el silencio ovidiano sobre las reacciones del Adonis seguido y perseguido por una diosa. Se supone que Adonis se limita a correr. Lo sabemos no porque lo explicita Ovidio, sino porque vemos hacerlo a una Venus empeñada en perseguirlo, azuzando a los perros (*hortaturque canes* [537]) y que, angustiada por las *feras* (546, 549) que acechan y que son «mensajero» (CA 6) o indicio del rastro del amado, se agota por tanta correría, a la que la diosa, *semper in umbra* (533), no está acostumbrada: *iam me lassauit* (554). «Acaba de entregarte ya de vero» funciona como síntesis reductora de todo este argumento, lo que, en la acuciante y sintética versión de fray Juan, convierte a CA 6 en estrofa de recolección. «¡Ay, quién podrá sanarme!»: la herida de amor solo sana si, al fin, el amado se transforma en amante. Y el cansancio que rindió (*lassauit*) a Venus es otra forma de herida, la que causa la falta de correspondencia. Debe ser sanada, y la medicina que *remedia* el mal de amor es hacerlo.

Su habitual vida muelle, *semper in umbra* (X, 533), no capacita a Venus para tal ajeteo cinegético. La diosa necesita tanto que el amado se detenga como captar su atención. Así que se pone a hablar; le dirige unos consejos que en sí mismos son ociosos: ¿por qué Venus, que solo por amor caza, iba a saber más sobre el asunto que un Adonis experto en tal tarea?<sup>25</sup> Anunciada en «que no saben decirme lo que quiero» (CA 6), también con

25 Nuestro conocimiento de Adonis como cazador es a medias indirecto, por la referencia de los consejos de Venus (X, 543-546); solo al final lo vemos en acción con los *canes* y lanzando sus *uenabula* (X, 710-713). Cfr. las ampliaciones explicativas de Hurtado: «Acaso Adonis por allí venía / de correr el venado temeroso»; Cupido «vio venir tan sin recelo / a Adonis con sus canes por el llano» (*Fábula de Adonis*, 129-130 y 177-178).

referencia a las *feras*, la famosa aliteración de CA 7, «y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo», espejea la de *saetigerosque suis oculosque animosque ferarum* (X, 549). El célebre pasaje de fray Juan cuadra con el sentimiento de inquietud que embarga («me llagan, / y déjame muriendo») a Venus, temerosa por la suerte del Adonis sujeto a los peligros de las *feras* —y en especial de los leones, *inuisumque mihi genus est* (X, 552)— que, en glosa de los verbos de movimiento *uagor* y *agito* (X, 535 y 539), «vagan» por los lugares de caza.

Además de que el «todos cuantos vagan» relaciona CA 7 con los «Pastores» de CA 2, pues aquella se refiere a los que con seguridad han visto al amado y esta a los que posiblemente lo vean, mi interpretación del *vagan* de esta canción, que asocio al movimiento de los animales que pretende cazar Adonis, se aleja mucho de la ofrecida por Mancho: «Se dedican o entregan al servicio de Dios, a la contemplación divina», lo que se predicaría de «criaturas racionales» (Cruz, 2002, p. 13 y n. 11); suposición que solo puede basarse en el verso «de ti me van mil gracias refiriendo», donde el contexto poético tiene potestad de abolir la restricción semántica [+ sujeto humano] que la lengua estándar hace operar —en la mayoría de los casos— sobre el verbo *referir*. La exégesis teologista de fray Juan llega a veces a unos puntos que fuerzan al sentido común a recordar lo más elemental: «*vagan* significa 'vagan', como muy bien dice el fiable Covarrubias: "los que andan de un lado para otro"» (Ynduráin, 1983, p. 60).

La inquietud de Venus se manifiesta en los mencionados consejos sobre los peligros de la caza mayor (X, 542-552): [...] «*fortis*» que «*fugacibus esto*»; / *inquit* «*in audaces non est audacia tuta. / Parce meo, iuuenis, temerarius esse periclo, / neue feras, quibus arma dedit natura, lacesse, / stet mihi ne magno tua gloria [...]*» (X, 543-547: «Y dice: "Sé valiente con los animales que huyen; contra los audaces no carece la audacia de peligro. Abstente, joven, de ser temerario a costa mía, y no provoques a las fieras a las que la naturaleza ha dado armas, no sea que tu gloria me vaya a costar cara [...]"»).

A la luz de Ovidio, el «ni temeré las fieras» (CA 3) se opone al «déjame muriendo» de CA 7, que sirve de puente para llegar a los «miedos [...] veladores» de CA 29, lira que también se hará eco del temor de Venus ante lo que pudiera sucederle a Adonis, posible cazador cazado en la inquieta imaginación de la enamorada.

CA-CB 8-9. *Venus tras Adonis (recursividad o pendularización)*. Esta recursividad de las *Canciones* respecto al argumento ovidiano, apreciada en las liras 6-7, se evidencia en CA-CB 8-9, que regresan a lo desmontado por las estrofas 1-7. Por excelencia, la herida del corazón es la del amor, la que Cupido causa inconscientemente en *Met.* X, 523-528, pero nada menos que a su madre Venus, con las dichosas saetas o, según la metonimia del texto, con la caña (*harundo*) de la que están hechas: *Namque pharetratus dum dat puer oscula matri, / inscius extanti destrinxit harundine pectus* (X, 525-526). «La imagen tradicional de las heridas del amor y los dardos de Cupido sigue siendo reconocible» en el «tratamiento» «sumamente insólito» de CA 8 (Thompson, 1977, p. 111):<sup>26</sup> «haciendo porque mueras / las flechas que recibes».

Vagando por lugares hasta entonces ajenos a ella (*abstinet et caelo: caelo praefertur Adonis* [X, 531-532]), es decir, «no viviendo donde vives» (CA 8), Venus solo está pendiente de acompañar al amado en su cinegético errar, como si fuera Diana, por sierras y selvas: *Hunc tenet, huic comes est, adsuetaque semper in umbra / indulgere sibi formamque augere colendo, / per iuga, per siluas dumosaque saxa uagatur / fine genu uestem ritu succincta Dianae* (X, 533-536: «A éste se une, de éste es la compañera, y ella, que acostumbraba a ocuparse de sí misma en la sombra y a acrecentar su hermosura por sus cuidados, ahora va errante por las sierras, por las selvas y riscos llenos de maleza, con la ropa remangada hasta la rodilla a la manera de Diana»).

La voz femenina de las *Canciones* se ha quejado y se quejará de una herida que mata. De nuevo pendularmente, como en las *Metamorfosis*, y remitiendo a su *destrinxit [...]* *pectus* (X, 526), «has llagado a este corazón» (CA 9) recupera el motivo inicial de «habiéndome herido» (CA 1). La perplejidad de una *laesa* Venus, cuya herida (*uulnus*) era más profunda de lo esperado (X, 527-528), se refleja en esta glosa: «¿por qué [...] / [...] no tomas el robo que robaste?». Es que Adonis no se ha detenido.

26 Indica Nieto (1982, p. 88 y n. 23) que, teniendo «muy poco de bíblica», esta «imagen pastoril con ecos del *Cantar* 4:8 (*vulnerasti cor meum*)» «parece» «una descripción del dios del amor Cupido con sus flechazos»: «Es imposible averiguar de qué fuente o tradición lo asimiló Juan», aunque «el dios del amor disparando sus flechas certeramente al alma enamorada es un tema clásico en la literatura espiritual y mística cristiana», por lo que la cristianización del «tema platónico del amor» por parte de los Padres de la Iglesia «puede ser el origen de la imagen sanjuanista».

CA 10-12 (CB 10, 12-13) y CB 11. Narciso y Cipariso (excurso 1). Cuando por fin alcanza al cazador, en un *locus amoenus* al que aluden la sombra del álamo y la hierba (*opportuna sua blanditur populus umbra / datque torum caespes* [X, 555-556]), Venus habla y besa a Adonis: *interserit oscula uerbis* (X, 559). Fray Juan —o un texto que intermedia entre Ovidio y él— realiza entonces, en el trecho CA 10-12 (CB 10, 12-13) y CB 11, un doble salto en su lectura: por un lado, del verso 536 pasa al 555; por otro, retrocede hasta el libro III de las *Metamorfosis*. En efecto, CA 10-11 quiebran los pasos que vamos siguiendo, en cuanto introducen motivos ajenos al mito de Venus y Adonis: los *ojos* (CA 10), la *fuentes* y el *formases* del reflejo (CA 11). Son motivos que enlazan con los también ovidianos Narciso y Eco (*Met.* III, 341-510).<sup>27</sup>

Creo que la relación de este mito, aquí elidido, con el de Venus y Adonis, estriba en que Narciso, hijo de una ninfa violada (*Met.* III, 342-344) y joven cazador (*Adspicit hunc trepidos agitantem in retia ceruos* [356]) errante (*per deuia rura uagantem* [370]), es perseguido (*sequitur uestigia furtim* [371]) por una Eco enamorada. Sospechando que tras de sí tiene a alguien, Narciso pregunta por qué lo esquiva («*quid*» *inquit* / «*me fugis?*» [III, 383-384]) y solicita la (re)unión: «*huc coëamus!*», *ait* (386). Eco sale de su escondite y va a abrazarlo, pero entonces Narciso huye: *ut iniceret sperato brachia collo. / Ille fugit* (389-390). Esta ligazón de mitos es la estructura que vertebra no solo el libro X de Ovidio, sino también la égloga III, 121-192, de Garcilaso, que muestra, en nueve octavas de éfrasis, las telas que las ninfas tejen sobre tres momentos cumbre de otras tantas historias que, como en el décimo libro, van de Orfeo y Eurídice hasta Venus y Adonis, aunque el toledano intercala el relato sobre el cazador Apolo y la ninfa Dafne. Dentro de ese fragmento, el poeta «evoca cómo Venus abandonó el cielo para unirse a un mortal como Adonis», según anota Prieto en Garcilaso de la Vega (1999, p. 207, n. 191).

Además de los parecidos argumentales entre estos mitos de huida y persecución, el nexa que fray Juan emplea para engarzar el relato sobre Adonis y Venus y el elidido de Narciso y Eco, es la «cristalina fuente» (CA 11), objeto nada ajeno tradicionalmente al *locus amoenus* donde Ovi-

27 Para esta conversión de la mitología pagana en teología cristiana, cfr. el muy documentado trabajo de Lara Garrido (1997).

dio sugería que se recostaban la diosa y el cazador. «La naturaleza entera penetra en el *Cántico* [...] en deslumbramiento renacentista»: un «mundo de selvas, de fuentes, de égloga enamorada» que «se asoma con el insondable mito de Narciso que nos transmite Ovidio», donde «se descubre» «la fuente de Narciso, sagrada fuente incontaminada» (Marasso, 1944, p. 14).<sup>28</sup>

La «cristalina fuente» de fray Juan está sujeta a «larga cadena» que, culminando en la égloga II de Garcilaso, «empieza en lo mitológico y abarca el desarrollo del género pastoral, fuente de Narciso, agua [...] en que se miran los pastores, desde el monstruoso de Teócrito y Ovidio» (Alonso, 1942-1947, p. 891). Pista que siguen Thompson, para quien CA 11 «es una elaboración del pastor (o Polifemo) que se mira en el agua» (1977, p. 111), y Nieto, que aprecia aquí «ecos bien claros del pastor Polifemo contemplando su propio rostro en el agua a la vez que descuida el rebaño y suspira de amor», «imagen» que, aunque «invertida» en las *Canciones*, donde es la Amada quien lo hace, «tiene reflejos helénicos [...] directa o indirectamente recibidos» (1982, p. 89).

Sin embargo, estamos ahora (cfr. *infra*, sobre CA 17 y 19-20) ante la «fuente ovidiana, incontaminada, intocada, con cierta semejanza al prado también intocado del *Hipólito* de Eurípides», «sagrada fuente [...] a la que pide el poder ver los “ojos deseados”. El *Cántico*, que tiene tantos modelos inspiradores, sin parecerse a ninguno, recibe este don del paisaje de la fábula de Narciso de Ovidio», traducido por Garcilaso «con fiel inteligencia» en su égloga II, según Marasso, quien añade: «Es probable que San Juan de la Cruz haya llegado a conocer la traducción de Sánchez de Viana, 1589, del que toma más de una sugestión de vocabulario» (1944, p. 14). Sugencia que propone implícitamente un cambio en la cronología externa de las *Canciones*, consensuada por la tradición exegética a base de escasas y no siempre desinteresadas pruebas.

El carmelita se remonta, en efecto, a la *Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis* (III, 407), fuente a salvo de pastores y ganados, lo que reintroduce el ámbito pastoril que, atisbado en CA 2, engarza el mito de Cipariso —al que llegará CA 12— y este manantial, *quem neque pastores neque pastae monte capellae / contigerant aliudue pecus* (408-409); fuente

28 Para la recepción laica y a lo divino de este relato, cfr. Ruiz Esteban (1990).

que estaba en un bello lugar (*faciem [...] loci*) de húmeda hierba (*gramen [...] umor*). Fue —por decirlo con el habitual deíctico con que fray Juan recupera el *Hic* ovidiano— *allí*, en un espacio en que Venus, el ciervo de Cipariso y Narciso coincidieron en buscar reposo: *gramen erat circa, quod proximus umor alebat, / siluaque sole lucum passura tepescere nullo. / Hic puer et studio uenandi lassus et aestu / procubuit faciemque loci fontemque secutus* (III, 411-414). Narciso *sitim sedare cupit* (III, 415: cfr. «Apaga mis enojos» [CA 10]), así que bebió y quedó cautivado por su imagen («y véante mis ojos») reflejada en las aguas:<sup>29</sup> *dumque bibit, uisae conreptus imagine formae / spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est* (III, 416-417). Como indica CA 11, «¡Oh, cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados», la fuente de aguas plateadas (*argenteus*) devuelve a quien está viendo (*uisae*) la imagen (*imagine formae*) del semblante (*uultu* [III, 418]) de Narciso, quien *Spectat [...] geminum, sua lumina, sidus* (III, 420), es decir, sus dos ojos: unas *lumina* que había acogido la «lumbre» de CA 10. (Para la *lumen* u ojo de Polifemo, cfr. *infra*, CA 22). En cuanto al sintagma *semblantes plateados*, el que tras él se encuentre Ovidio anula la siguiente negación: «Ningún antecedente podría conducir, sin gran poeta interpuesto [fray Juan], a esos exquisitos “semblantes plateados”» (Guillén, 1961, p. 80).

La glosa ovidiana que el carmelita habría hecho aquí de las *Metamorphosis* consistiría en completar su paisaje, en multiplicar sus referencias (a Eco y Narciso, que espejean a Venus y Adonis) y en poner voz a los dos personajes en este crucial momento, haciendo que Venus hable por Narciso y por quien relata la historia de este; narrador que indica a Narciso que, en cuanto de la fuente se aparte (*auertere*, que CA 12 traduce en un literal «Apartalos»), perderá lo que ama: *quod amas, auertere, perdes!* (III, 433). Asimismo, esta glosa concede la voz al casi tan mudo como Eco Adonis, que en *Met. X, 552 (Quae causa, roganti)* pregunta a través del narrador Orfeo y luego se limita a escuchar de la diosa cierto relato. Parco, como Adonis, en palabras, el amado de las *Canciones* habla ahora por primera

29 Las resonancias pastoriles del mito de Narciso habían permitido a Gutierre de Cetina (1981, p. 81) escribir: «Para ver si sus ojos eran cuales / la fama entre pastores extendía, / en una fuente los miraba un día / Dórida...».

vez: «Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo y fresco toma» (CA 12).<sup>30</sup>

Venus adujo el ciervo (*Met. X, 538*) como animal habitualmente objeto de caza, y el ciervo huía en CA 1 como imagen del amado que poco antes había herido a la enamorada. El de CA 12 es, por el contrario, un «ciervo vulnerado», que podría suponerse lastimado por un cazador, oficio de Adonis. Pero Orfeo había relatado algo antes (X, 106-142) el mito de Cipariso, amado por Apolo —«músico y arquero», como recuerda Ruiz de Elvira— y a su vez el mayor de los amantes del *ingens ceruus* (110) sagrado y apacible de Cartea, ciudad de la isla de Ceos. Este «enorme ciervo», adornado con oro, piedras preciosas, medalla de plata y perlas, carecía de temor, se acercaba a las casas y se dejaba acariciar por todos, según la demorada descripción de Ovidio (X, 109-119).

Quiero decir que el «ciervo vulnerado» de fray Juan conecta con el mito de Cipariso. Conviene volver ahora a CA 2, cuyo ámbito pastoril —desde su invocación a los «Pastores»— parecía más próximo al del Cantar de los cantares I, 7-8, que al argumento ovidiano sobre Venus y Adonis. Porque sucede que Cipariso a veces montaba al ciervo (*nunc eques in tergo residens hunc laetus et illuc / mollia purpureis frenabas ora capistris* [X, 124-125]), lo pastoreaba (*Tu pabula ceruum / ad noua* [X, 121: «tú [conducías] el ciervo a nuevos pastos»]) y lo llevaba a beber a la «cristalina fuente» mencionada por CA 11: *tu liquidi ducebas fontis ad undam* (X, 122: «tú [lo] conducías a las ondas de una fuente cristalina»).

Cierto caluroso día, el ciervo, cansado como la Venus cazadora que fray Juan acaba de abandonar momentáneamente, se tendió en otro *locus amoenus*, igual que ella: *fessus in herbosa posuit sua corpora terra / ceruus et arborea frigus ducebat ab umbra* (X, 128-129: «El ciervo cansado dejó caer en la herbosa tierra su cuerpo, y de la sombra de los árboles obtenía fresco»); «y fresco toma» (CA 12), en efecto, este animal. Entonces, la desgracia. Sin pretenderlo —tampoco el otro imprudente *puer*, Cupido, quiso

30 Aquí, «la compleja imagen del ciervo herido que ansía las aguas no se justifica únicamente por su admisión bíblica», pues dependería de *Eneida* IV, 67-74 (transferido por el *Hero* y *Leandro* de Boscán, a su vez vuelto a lo divino), y quizá de un recuerdo de *Geórgicas* III, 269-274 (Lida de Malkiel, 1939, pp. 67, 54, 52 y 77 [y n. 29]); pero CA 12 es ovidiana, y sus cruces se proyectarán, como veremos *infra*, sobre CA 33-34.

herir a su madre—, Cipariso clavó una jabalina al ciervo y la herida resultó mortal: *Hunc puer imprudens iaculo Cyparissus acuto / fixit et, ut saevo morientem uulnere uidit, / uelle mori statuit* (X, 130-132: «El muchacho, Cipariso, por imprudencia, atravesó al animal con una aguzada jabalina, y cuando lo vio moribundo por causa de la cruel herida, tomó la resolución de morir voluntariamente»). Fray Juan cruzó, pues, otro mito ovidiano, el de Cipariso, con el central de su glosa sobre Venus y Adonis, relacionados ambos por idéntico narrador (Orfeo) y por el mismo trasfondo de lugar ameno y eclécticas resonancias pastoriles y cinegéticas, y lo incorporó de manera sintética mediante traducción: así, «ciervo vulnerado» reproduce el tranco ovidiano *ceruus [...] uulnere* (X, 129 y 131).

Es el ciervo que «por el otero asoma» (CA 12), el mismo lugar donde la voz femenina de CA 2 esperaba que se encontrara el amado: «Pastores, los que fuerdes / allá por las majadas al otero, / si por ventura vierdes / aquel que yo más quiero, / decilde que adolezco, peno y muero». La expectativa de esta canción se ha cumplido en CA 12, y su ambiente bucólico traduce la vida muelle anterior de la nueva Venus cazadora. Un ambiente pastoril que recurrirá en otras tres liras para darlo por acabado: «el ganado perdí que antes seguía»; «ya no guardo ganado»; «si en el ejido / de hoy más no fuere vista ni hallada, / diréis que me he perdido» (CA 17, 19 y 20).

Recurrente es asimismo la exclusiva CB 11, que recupera las referencias a la «hermosura» de Adonis (*formosissimus infans; formosior ipso* [X, 522; 523]) y a un Narciso que deseó la muerte («mátame tu vista») para librarse del dolor: *Nec mihi mors grauis est, posituro morte dolores* (III, 471). Y como la *laesa* Venus, CB 11 requiere «la presencia y la figura» del amado, que así curará «la dolencia» (*uulnus*) «de amor».

CA 13-14 (CB 14-15). *Venus persigue a Adonis (II)*. Subsumida en el canto órfico en que consiste el décimo libro, una voz divina y femenina se empeña en mantener una historia de amor con un hombre. Lo había contado Ovidio y con el relato de este —el hilo interrumpido por el que he llamado *excurso I*— vuelve a enlazar fray Juan. Preferible ya a su mundo anterior, Venus solo aspira a la compañía de Adonis, de manera que se aleja de sus espacios y ocupaciones habituales: *Capta uiri forma non iam Cythereia curat / litora, non alto repetit Paphon aequore cinctam / piscosamque Cnidon grauidamue Amathunta metallis; / abstinet et caelo: caelo praefertur Adonis* (X, 529-532: «Cautivada por la hermosura de aquel hombre, no se

interesa ya por las playas de Citera, no frecuenta Pafos, la rodeada de un profundo mar, ni Cnido la abundante en peces, ni Amatunte cuajada de filones; también del cielo se mantiene alejada; al cielo es preferido Adonis»). Como dice el fray Juan prosista y no menos glosador, aquellas islas «están ceñidas con la mar [*aequore cinctam*]» y «en ellas se crían [*piscosam*] y nacen cosas [*metallis*] muy diferentes de las de por acá» (*Declaración*, 13.8). Abandonadas por la diosa enamorada, las islas de Citera, Pafos y Chipre resultan ya «ínsulas extrañas» o ajenas para ella, pues ahora frecuenta otro paisaje que se nuclea en torno a unas «montañas» que remiten a las cimas de las sierras (*iuga*) y a los riscos (*saxa*) ovidianos. Este nuevo paisaje y el recuerdo del anterior son expresados por la enumeración de CA 13, cuya ausencia de verbo convierte a esta lira en fantástica —en todos los sentidos—, y ahora en familiar para el lector de las *Metamorfosis*:

Mi Amado las montañas,  
los valles solitarios nemorosos,  
las ínsulas extrañas,  
los ríos sonorosos,  
el silbo de los aires amorosos.

Hay quien vio aquí una referencia «al descubrimiento de nuevas tierras, americanas y oceánicas» (Cossío, 1942, p. 168); «a las “ínsulas” de las Indias, de la Oceanía, a quienes les correspondió el calificativo de extrañas», y que en los libros de caballerías y en los poemas caballerescos italianos son «lugares remotos y extraños; ínsulas de peregrinación, odiseanas» (Marasso, 1944, p. 16). Terreno (católico, judío, protestante o musulmán) abonado para toda conjetura, el teologismo llega a revelar aquí «al indio americano transformado en el rostro del Amado. Es éste un pasaje utópico americano que tiende a dilatar y universalizar la cristología sanjuanista [...]. El Amado del *Cántico* cambia las faces, y aun los continentes, y es de verdad el Cristo euroasiático y americano» (Niето, 1982, pp. 97-99).

Pero volvamos al texto, a los textos originales: «los ríos sonorosos, / el silbo de los aires amorosos» funcionan como amplificación, lo que asimismo es CA 14, estrofa que «no tiene relación textual con el *Cantar salomónico*», sino que «la música callada, / la soledad sonora / la cena que recrea y enamora», remitiendo al pitagorismo y al *Banquete* platónico, cumplen la vocación literaria ascética de ir, como dijo Malón de Chaide, «mezclando lo que en la Sagrada Escritura hallare» con «algunos de los antiquísimos filóso-

fos», aunque fray Juan no presenta «explícitamente» esta «visión del mundo neoplatónico renacentista-cristiano», «sino de una forma críptica sibilina» (Nieto, 1982, pp. 89-92), pues el carmelita casi «nunca da la menor indicación acerca de los elementos de su trabajo» (Baruzi, 1924-1931, p. 143). En cuanto a «los valles solitarios nemorosos» de CA 13, no se alejan mucho de otro ambiente ovidiano (*nemorosus [...] siluis* [X, 687]) en que pronto reparará fray Juan; se ha dicho que *sonoroso* procedería de Boscán («Ni el tañer de instrumentos sonoros», *Hero y Leandro*) y *los valles solitarios* de Garcilaso («los valles pedregosos», égl. II, 143), como también —lo sugirió Baruzi (1924-1931, p. 146)— *nemorosos*, aunque este adjetivo «viene seguramente de Ovidio (*Heroidas*, XVI, 53): *Est locus in mediae nemorosus vallibus Idea*», «imagen» «familiar en Ovidio (*Arte de amar*, I, 289): *umbrosis nemorosae vallibus Idea*» (Marasso, 1944, pp. 12-13). Elementos todos que concuerdan con el *locus amoenus* tres veces recorrido por la deconstrucción que las *Canciones* hicieron de *Met.* III, 409-414, X, 128-129 y X, 554-556. Y *locus amoenus* que describe la enciclopedia que también es la *Declaración*:

Los valles solitarios son quietos, amenos, frescos, umbrosos, de dulces aguas llenos [cfr. *fontem* (*Met.* III, 414)] y, en la variedad de sus arboledas [cfr. *arborea frigus ducebat ab umbra* y *opportuna sua blanditur populus umbra* (X, 129 y 555)] y suave canto de aves [cfr. *uolucris* (III, 409)], hacen gran recreación y deleite al sentido [cfr. *faciemque loci [...] secutus* (III, 414)], dan [cfr. *dat...* (X, 556)] refrigerio y descanso [cfr. ... *torum caespes* (556), pues *labor insolitus iam me lassauit* (554), *fessus in herbosa posuit sua corpora terra* (128) y *studio uenandi lassus et aestu / procubuit* (III, 413-414)] en su soledad y silencio (13-14.7).

Fragmento que se cierra con una analogía propia de la ovidiana *Biblia de los poetas*: «Estos valles es mi Amado para mí». Solo dentro de un horizonte de expectativas que ya no contemplaba ni las *Metamorfosis* ni los *contrafacta* que suscitaron, pudo afirmarse que la *Declaración* «va reduciendo con tenacidad a alegoría y nítida delimitación lo que es para nosotros símbolo, y por tanto, imprecisión y bruma»; era un horizonte que, considerando a «San Juan, poeta de la primera mitad del siglo XX», transformó los métodos áureos de la imitación compuesta y de la analogía moralizadora en *imágenes visionarias* y *símbolos* de una «poesía últimamente “irracional”», por lo que no choca —pero debería hacerlo— este apunte sobre el pasaje del autocomentario que acabo de citar y confrontar con Ovidio: «se muestra San Juan aquí dueño de una comprensión, portentosa para la época, de la índole de su verso», por la que analiza «con gran exactitud las cualidades de B (los valles) que producen la emoción intuitiva Z» y, «lo que

es más extraño, llega ahora a definir taxativamente ésta, pues habla de que [...] B, dan “refrigerio” y “descanso” [...]. Esto es: percibe [...] lo que esa clase de imágenes tiene de esencialmente emotiva», todo lo cual «es ejecutado por nuestro tratadista sin conciencia de que el método al que se somete difiere del requerido por las imágenes al uso en su tiempo» (Bousoño, 1952, pp. 381, 383 y 374).<sup>31</sup>

Sucede, en cambio, que también la *Declaración* oscila entre dos palabras: el texto ovidiano, que en ella deja apreciables huellas, y una cristianización que imponía la época de fray Juan, irremediamente poeta y prosista del siglo XVI.

CA 15-16 (CB 24-25). *Hipómenes, Atalanta y las Bacantes (excurso II)*. Abierto a la interpretación simbolista que Borges detestaba,<sup>32</sup> no menos que al azar de la más arbitraria de las cábalas,<sup>33</sup> «de cuevas de leones enlazado» (CA 15) es verso que «trae de cabeza a los filólogos» y sobre el que, cotejado con el Cantar de los cantares y III Reyes, se ha concluido que, «rotas las ataduras de la lógica», «San Juan prefirió *enlazar* el lecho con montones de leones guardianes para custodiar la soledad de los Esposos» (García de la Concha, 1992, pp. 27-28).

31 Creo que la visión que proyecta Bousoño de fray Juan como poeta contemporáneo enlaza con la *interpretación enajenante* de Gerardo Diego, sobre la cual cfr. Serrano Asenjo (1996).

32 «Es evidente que los leones son en el plano de la historia humana los amados», pero «la metáfora está más escondida porque no se refiere directamente a Amado y amada, sino a sus virtudes (que son las cuevas)», aunque «El lector puede identificar “cuevas de leones” con virtudes sin pasar necesariamente por el nivel intermedio de Amado y amada»: «“Cuevas” no tiene un referente claro en la historia humana, pero puede referirse al lugar donde están los amados» (Castaño Moreno, 1991, p. 245). Como vamos a ver, los leones son, en efecto, los amados, otros amados —que están, literalmente, en una cueva—, pero no por metáfora o simbolización, sino por transmisión mitográfica.

33 Va aquí fray Juan «sin saber, tal vez, que el león y la púrpura, imágenes vividas, son, en la Alquimia, inequívocos símbolos cordiales»; esta oración da pie a la siguiente ocurrencia: fue «muy probable» «que los rosacruces situaran la rosa de su emblema en el centro de la cruz, es decir, en el emplazamiento del corazón de Jesús, en el “sagrado corazón”, por fidelidad a una vieja idea esotérica»; después de algún que otro quiebro a la literalidad del texto y a la lógica —que se ve que para eso están—, la conclusión de este razonamiento no desmerece de la anterior charlatanería, que ni la sintaxis respeta: «Creemos, por nuestra parte, que todo está ya en el *Cantar de los Cantares* y, muy especialmente, que es de allí de donde San Juan de la Cruz bebe una y otra vez su poesía» (Satz, 1991, p. 298). La originalidad, e incluso la novedad, de fray Juan, está a años luz de la de tantos de sus comentadores, que mucho tiempo hacen perder.

Las múltiples resonancias del Cantar de los cantares que hay en CA 15 subrayan el modo en que vamos comprobando que solía componer un fray Juan dado a la imitación compuesta: cortando y pegando.

Nuestro lecho florido,  
de cuevas de leones enlazado,  
en púrpura tendido,  
de paz edificado,  
de mil escudos de oro coronado.

CA 15 conecta pluralmente con el Cantar I, 15 (*lectulus noster floridus*), IV, 8 (*de cubilibus leonum de montibus pardorum*), III, 10 (*columnas eius fecit argenteas reclinatorium aureum ascensum purpureum*) y IV, 4 (*mille clypei pendent ex ea omnis armatura fortium*), según la competente anotación hecha a Cruz (2002, p. 21, nn. 71-75). Pero revela además un eclecticismo típicamente mirandoliano. Porque en la complejidad estructural del libro X de las *Metamorfosis*, Orfeo canta, entre otros, el mito de Adonis y Venus, y esta a su vez cuenta la historia de Hipómenes y Atalanta (X, 560-707), relato etiológico que explicará la antigua culpa que convirtió a los leones en detestables para la divina narradora (551-552). Como Hipómenes y Atalanta no agradecieron a Venus el que hubiera propiciado su feliz unión, la diosa decidió castigarlos, haciendo que profanaran con su acto sexual un escondido templo dedicado a Cibele (*Templa, deum Matri [...] / [...] nemorosis abdita siluis*); más en concreto, un lugar próximo a él, también sagrado y con forma de cueva (*Liminis exigui fuerat prope templa recessus / speluncae similis, natiuo pumice tectus, / religione sacer prisca*):

*Templa, deum Matri quae quondam clarus Echion  
fecerat ex uoto, nemorosis abdita siluis,  
transitabant, et iter longum requiescere suasit.  
Illic concubitus intempestiua cupido  
occupat Hippomenen a numine concita nostro.  
Liminis exigui fuerat prope templa recessus  
speluncae similis, natiuo pumice tectus,  
religione sacer prisca, quo multa sacerdos  
lignea contulerat ueterum simulacra deorum:  
hunc inquit et uetito temerat sacraria probo.<sup>34</sup>*

<sup>34</sup> Reproduzco la traducción de Ruiz de Elvira para este fragmento (*Met. X*, 686-695): «Pasaban ellos junto al templo, oculto en la selvática espesura, que en otro tiempo había edificado a la madre de los dioses [Cibeles] el ilustre Equión, cumpliendo un voto, y

En la «cueva» o *spelunca*, situada junto al templo, se consumará no solo la profanación, sino también el castigo para Hipómenes y Atalanta, que serán transformados en leones por Cibele (*Iram uultus habet, pro uerbis murmura reddunt, / pro thalamis celebrant siluas aliisque timendi / dente premunt domito Cybeleia frena leones*), a quien la muerte le pareció poca pena:

*Sacra retorserunt oculos, turritaque Mater  
an Stygia sontes dubitauit mergeret unda;  
poena leuis uisa est. Ergo modo leuia fuluae  
colla iubae uelant, digiti curuantur in ungues,  
ex umeris armi fiunt, in pectora totum  
pondus abit, summae cauda uerruntur harenae.  
Iram uultus habet, pro uerbis murmura reddunt,  
pro thalamis celebrant siluas aliisque timendi  
dente premunt domito Cybeleia frena leones.<sup>35</sup>*

La réplica de fray Juan, «Nuestro lecho florido, / de cuevas de leones enlazado», sintetiza el pasaje de la *cueva de leones* ovidiana, que incluye asimismo el tipo de *lecho florido* de estos animales, que *pro thalamis celebrant siluas*. En cualquier caso, los dos primeros versos de CA 15, una sola frase, como subraya el fray Juan prosista («puede con harta verdad decir: «Nuestro lecho florido de cuevas de leones enlazado»» [15.5]), remiten a Ovidio. «Nuestro lecho florido» es el espacio donde Venus cuenta la historia de Hipómenes y Atalanta: *datque torum caespes* (X, 556). Ese lecho, situado en el «huerto» que se nombrará en CA 27 y ahora en la *Declaración* («las flores de virtudes de este huerto que decimos» [15.5]), permite a los amantes su entrelazamiento, idea en la que fray Juan insiste cuando se co-

el largo viaje les aconsejó descansar; entonces se ve Hipómenes invadido por inoportuno deseo, suscitado por mi divino poder, de yacer con Atalanta. Junto al templo había un escondrijo de muy pequeña entrada, semejante a una cueva, con un revestimiento natural de piedra pómez, lugar consagrado desde antiguo por la religión, adonde el sacerdote del templo había llevado muchas imágenes de madera de antiguos dioses. Allí entra Hipómenes, y profana aquel santuario con el ultraje de un acto prohibido».

<sup>35</sup> *Met. X*, 696-704: «Los objetos sagrados apartaron los ojos, y la Madre de las torres [Cibeles] pensó en sumergir a los culpables en las ondas de la Estige; ligero le pareció el castigo, y entonces unas melenas azafrañadas cubren los cuellos antes lampiños, los dedos se les curvan formando garras, de los hombros surgen paletillas, todo el peso viene a parar al pecho, con la cola barren la superficie de la arena; el semblante tiene cólera, en vez de palabras emiten rugidos, frecuentan como tálamos las selvas, y, temibles para los demás, tascan con sus dientes cautivos los frenos [del carro] de Cibele, convertidos en leones».

menta: «estando ella unida con Dios en transformación de amor»; «trabadas entre sí y fortalecidas unas con otras y unidas»; «entretejido allí y enlazado el delicado olor del jazmín» (15.3, 15.4 y 15.5). De modo que *enlazado* es una hipálage, pues se predica no del lecho, sino de los amantes que se unen sobre él (*interserit oscula uerbis* [559]). Pero también el lecho es el resultado de reconvertir el *caespes* («florido»), transformación posible porque Adonis accede a recostarse sobre este césped y junto a Venus, picado por la curiosidad de saber a cuento de qué el miedo de la diosa a los leones; y está asimismo «de cuevas de leones enlazado», *unido, trabado, entretejido* —si empleo la serie léxica de la *Declaración*— por el relato sobre la *spelunca* donde otros dos amantes se convirtieron en *leones*. Como es habitual, fray Juan camina con Ovidio para después, en los tres últimos versos de CA 15, alejarse de él y decir otro *Cantar*: según recordé, *imitación compuesta* se ha llamado al procedimiento.

Aprovechando que la digresión sobre Hipómenes y Atalanta interrumpía el relato de Venus y Adonis, fray Juan imita esa manera ovidiana de proceder introduciendo un mito ajeno al libro x, pero no a las *Metamorfosis*, donde todo —como en las *Canciones*— está entrelazado mediante constantes recurrencias: así, la del personaje corriendo tras otro, carrera que con frecuencia conduce a la nada (buen tema para la reelaboración mística, por cierto); así, el Narciso cuyos cabellos eran como los de Apolo y Baco (*et dignos Baccho, dignos et Apolline crines* [Met. III, 421]). El salto argumental de CA 16 es, más que un salto lógico, una intersección de un mito dentro de otro, a la manera de Ovidio: «A zaga de tu huella, / las jóvenes discurren al camino, / al toque de centella, / al adobado vino, / emisiones de bálsamo divino».<sup>36</sup> Es que la intersección da paso al rito báquico. Esta «imagen cültica que parece sugerir el texto sanjuanista» se halla —según Maio (1973, p. 251)— en *Enéadas* VI, 7, 35, que «habla del éxtasis como embriaguez del vino», pues lo «más probable» es que Plotino, desde su posible conocimiento de *Las Bacantes* de Eurípides, «desmitologizó y psicologizó el mito de Dionisio»; pero la «inspiración helénico-dionisiaca» de fray Juan «no [procedería] directamente de las fuentes helénicas

36 Según Marasso, «A zaga de tu huella» derivaría de *sequitur vestigia furtim* (Met. III, 371), referido a Eco (1944, p. 14); pero el verso de fray Juan sintetiza el correr de todos tras el recién llegado Baco: *Liber adest* (III, 528).

de dicho culto, sino más bien» de la línea «renacentista neoplatónica»: Ficino, Pico de la Mirandola, Luis de León, Luis de Granada y Malón de Chaide (Nieto, 1982, pp. 95-97 y nn. 36-40).

Sobre el nuevo y discutido culto a Baco había contado Ovidio: *Liber adest, festisque fremunt ululatibus agri: / turba ruit, mixtaeque uiris matresque nurusque / uulgusque proceresque ignota ad sacra feruntur* (Met. III, 528-530). Dirigiéndose a los ancianos y a los *iuuenes* (541), Penteo es de los que reaccionan contra el *furor* (531) o locura de este culto, pues de Baco se ponía en duda que fuese hijo de la divinidad: vencen a los aguerridos tebanos, dice, *femineae uoces et mota insania uino / obscenique greges et inania tympana* (536-537). Casi punto por punto, fray Juan vuelca fragmentos de este pasaje, desde lo más evidente hasta lo más deconstruido. Imitaciones patentes son *femineae uoces*; *iuuenes*: «las jóvenes»; *uino*: «vino», y *feruntur*: «discurren». El salto desde *feruntur* al cultismo *discurren* < lat. *discurro*, conlleva una filológica apostilla en la *Declaración*, 16.3: «“discurren”, esto es, corren por muchas partes y de muchas maneras (que eso quiere decir “discurrir”)».<sup>37</sup>

Veamos ahora lo menos evidente o lo más deconstruido. Primero, las «emisiones de bálsamo divino», o festivos alaridos a cuento de tal *uanum / numen* (III, 559-560), que corresponden a la «obra de enviar y echar fuera alguna cosa»,<sup>38</sup> aquí por efecto de la embriaguez dionisiaca: *festisque fremunt ululatibus*. Así que fray Juan sustituye el *fremunt* ovidiano por *emisiones*, un cultismo: como en *discurren*, la glosa a las *Metamorfosis* —saliéndose de su texto latino— elige otra senda, asimismo latina (o latinizante). Segundo, «al toque de centella», que remite a los *inania tympana*, los huecos tambores tocados con *furor* o *insania* báquicos, en tanto de «los que están encendidos con furor, dicen dellos que echan centellas por los ojos, porque la cólera y la sangre los altera» (Cov., s. v. *centella*). Por tanto, estamos ante dos sintagmas, *al toque + de centella*, y no ante un giro *al toque de* que signifique ‘en el momento de’, ‘a consecuencia de’, que es como se

37 Por lo demás, cuando las Bacantes van a despedazar a Penteo (lo que volverán a hacer en el libro xi con el Orfeo que está cantando el mito de Venus y Adonis), la primera de ellas que lo ve corre locamente: *insano [...] cursu* (III, 711).

38 Es la definición que en 1732 ofrecía la Academia para *emisión*, que ese año era aún «voz puramente latina» (del cultismo *emitir* señalaba el mismo *Autoridades* que era «de raro uso»).

anota en Cruz (2002, p. 22, n. 78). Una de las ventajas de leer desde Ovidio las *Canciones* es la filológica restitución de su sentido más fiel y racional (y no diré que laico): el primigenio.

Con todo, lo más fascinante de la espléndida deconstrucción latinizante de fray Juan viene dado por una palabra, *bálsamo*, donde resuenan las tres lenguas más universales (y en su época universitarias), y que casi como 'vid de Judea' define Covarrubias:

*Latine balsamum, a graeco βαλσαμον*, un género de arbusto que antiguamente se hallaba tan sólo en Judea, y no en otra tierra; tiene alguna semejanza a la vid [...]. Agora [...] se trae de las Islas Occidentales [...], que parece mucho al que dicen había en Judea y en Egipto [...]. El bálsamo se mezcla con el aceite por el obispo en la solemnidad del día del Jueves Sancto, y se consagra el Crisma santo, con el cual son ungidos en la cabeza los que se bautizan, y los que se confirman en la frente, y los sacerdotes [...].

Sí: *emisiones de bálsamo* es sintagma que etimológica y semánticamente logra el mismo mestizaje grecorromano-hebreo que *ninfas de Judea*.

CA 17-20 (CB 26-29). *Intersección de la glosa venusina con la voz de Polifemo*. Dentro del argumento sobre Venus y Adonis, la serie CA 17 y 19-20 integra otro mito ovidiano, aunque, en medio, CA 18 zigzaguea hacia el relato central: tras besar, hablar y recostarse con Adonis, para Venus puede afirmar la glosa: «Allí me dio su pecho» y «Allí le prometí de ser su esposa». El deíctico, ya lo sugerí, señala en Ovidio el *locus amoenus* (*Hic puer et studio uenandi lassus et aestu / procubuit faciemque loci fontemque secutus* [Met. III, 413-414]) que luego CA 27 llamará «ameno huerto». Sobre el «reiterado» *allí* de CA 18, 28 y 36-37, al que se suman los «implícitos» —alambicado concepto este de «*allí* implícito»— de CA 1, 27 y 36, Nieto indica que el deíctico señala un «espacio mítico o sacro» que «no se queda reducido al terruño palestino evocado en el *Cantar de los cantares*» y que logra «expresar y evocar un elemento de misterio», el de la caída (Paraíso) y la redención (Gólgota), dado que «el espacio sanjuanista [...] es único en su concepción» (1982, pp. 76-78). Como tantos otros, cuando Nieto sale de la filología y da en la teología alcanza altas cotas de explicación que el poema no justifica: la concepción del espacio en las *Canciones* es, en efecto, mítica, por lo que no puede ser única; y aquí no remite al Paraíso ni al Gólgota, sino al *locus amoenus* de Ovidio.

Experiencia amorosa con Adonis y rito báquico interpuestos, el personaje femenino de las *Canciones* sufre, igual que la transformada diosa, un cambio signado —en otra recurrencia que vuelve a remitir al por Venus abandonado espacio *semper in umbra* (X, 533)— en el olvido de la vida pastoril: fray Juan mantiene incluso el *non iam* ovidiano (*non iam Cythereia curat / litora* [X, 529-530]) en su versión sobre la mujer que, errante «por toda aquesta vega», afirma que «ya cosa no sabía, / y el ganado perdí que antes seguía» (CA 17). Glosa que siguen sosteniendo CA 19-20: «Mi alma se ha empleado / y todo mi caudal en su servicio; / ya no guardo ganado, / ni ya tengo otro oficio, / que ya sólo en amar es mi ejercicio»; «Pues ya si en el ejido / de hoy más no fuere vista ni hallada, / diréis que me he perdido». Pero esta glosa se basa asimismo en otro pasaje de las *Metamorfosis*, pues «el enamoramiento de los pastores» conlleva como «lugar común de la égloga de tradición grecolatina», «desde el pastor Polifemo, de Teócrito», «el abandono del ganado», leve apunte de Alonso a propósito de CA 19-20, al que añadió: «en su barroquismo, recibirá este recuerdo el *Polifemo* de Góngora» (1942-1947, pp. 973-974). Luego, Thompson (1977, p. 111) relacionó CA 11 y 19 con el tema polifémico:

San Juan no describe el efecto que ello [el descuido] tiene en los rebaños y en el campo (compárase con *Polifemo* 21), salvo indirectamente, en la frase de CA 19 «ya no guardo ganado». Quedan pocas dudas de que aquí San Juan se hace eco de esta prestigiosa tradición y de que, por tanto, los temas poéticos seculares ejercen alguna influencia en el *Cántico*.

El caso es que a este nuevo mito (*Met.* XIII, 740-897) se encamina fray Juan, refundidor —por sí mismo o texto interpuesto mediante— de *Met.* X, 529-530 y XIII, 763 y 781: enamorado de Galatea (XIII, 758-762), el cíclope y pastor Polifemo, hijo de Neptuno (854), echó al olvido sus reses (*oblitus pecorum [...] suorum* [763]), que lo siguieron sin guía (*lanigeras pecudes nullo ducente secutae* [781]). Ambos versos controlan los pasajes en que CA 17 («el ganado perdí»), 19 («ya no guardo ganado») y 20 («en el ejido / de hoy más no fuere vista») clausuran, como indiqué, el ambiente pastoril de CA 2.

«Mi alma se ha empleado / y todo mi caudal en su servicio» (CA 19) apunta a su vez al parlamento de Polifemo, que para conquistarla ofreció a Galatea (*sunt mihi [...] / sunt poma [...] / sunt [...] uuae / [...] / [...] tibi [...] seruamus / [...] / nec munera despice nostra* [XIII, 810, 812-814

y 839) el *caudal* por él atesorado: frutas y frutos, ganados, leche y queso, animales de caza (XIII, 810-839). Por lo demás, el relato polifémico, imbricado e implicado a partir de ahora en el poema de fray Juan, comparte con el x de las *Metamorfosis* varios motivos, algunos aún no dichos por las *Canciones*, otros sí. Estos últimos son: el ciervo huidizo (*non tantum ceruo claris latratibus acto / [...] fugacior* [806-807]); el amor que cautiva (*cupidine captus* [762]); el paisaje boscoso y marítimo (*ipsis / [...] seluis* [759-760]; *gradiens [...] litora* [776]; *Prominet in pontum [...] / collis, utrumque latus circumfluit aequoris unda* [778-779]); el vagar por selvas y riscos (*siluaque et notis saltibus errat* [872]); los cuidados cosméticos (*Iamque tibi formae, iamque est tibi cura placendi* [764]), y la contemplación del propio rostro en el agua (840-841 y *spectare feros in aqua [...] uultus* [767]). Sobre los otros motivos, cfr. *infra*, CA 22, 29 y 36.

CA 21-26 (CB 30-33 y 16-17). *Venus alcanza a Adonis* (glosas de la glosa). Las seis estrofas siguientes operan según un mecanismo amplificador que más tiene como referente a la deconstrucción de las *Metamorfosis* lograda en las *Canciones* que al propio poema de Ovidio. En efecto, CA 21-26 revisitan el argumento central conducido hasta aquí, explorando detenidamente la glosa previa y alejando al texto resultante aún más de su fuente ovidiana. Recordando los cuidados que Venus solía prodigarse antes de su enamoramiento (*adsueta semper in umbra / indulgere sibi formamque augere colendo* [X, 533-534]), CA 21-22 los aplica a la nueva pareja: «De flores y esmeraldas, / en las frescas mañanas escogidas, / haremos las guirnaldas, / en tu amor florecidas, / y en un cabello mío entretejidas» (CA 21), mensaje amplificado en CA 22: «En solo aquel cabello, / que en mi cuello volar consideraste, / mirástele en mi cuello, / y en él preso quedaste». También los cuidados cosméticos del cíclope, de *coma plurima*, atendían sobre todo a su cabello y barba: *iam rigidos pectus rastris, Polyphe-me, capillos / iam libet hirsutam tibi falce recidere barbam / [...] et componere uultus* (*Met.* XIII, 844 y 765-767). Y Galatea había comenzado su relato mientras la peinaba Escila: *Quam dum pectendos praebet Galatea capillos* (738). Con todo, el cierre de CA 22, «y en uno de mis ojos te llagaste», regresa a Polifemo, a quien Télemo había predicho que Ulises le quitaría su único ojo, *lumen [...] unum* (*Met.* XIII, 772), lo que provocó la risa del cíclope, pues ya su enamorada se lo había arrebatado: *altera iam rapuit* (775).

Apresadas por la belleza de sendos hombres, la mujer de fray Juan y la Venus de Ovidio mantienen un desenfrenado movimiento; el motivo generador, *Capta uiri forma* (X, 529), fue aplicado en CA 5 al paisaje («vestidos los dejó de su hermosura») y ahora, pendularizándose, a la propia mujer: «su gracia en mí tus ojos imprimían», «gracia y hermosura en mí dejaste» (CA 23 y 24).

La voz femenina esperaba, claro, que la «paz» sobre la que su «lecho» estaba «edificado» (CA 15) no fuera alterada. Regresando ahora a aquel *locus amoenus* en que todos habíamos dejado a Venus y Adonis, dos lirás amplifican la mencionada escena expresando los deseos de ella: que «no parezca nadie en la montaña» (CA 25) —por la que antes, *per iuga* (X, 535), corrieron ella y su perseguido—, y que se cumplan las condiciones ideales de todo *locus amoenus*, es decir, que «mi huerto», inmune ante el frío «cierzo», reciba un cálido y húmedo «austro» (CA 26), presente también (*imbriferus est uersa Pachynos ad Austros* [*Met.* XIII, 725]) en el relato sobre Polifemo. En cuanto a la variante *Cogednos las raposas* (CA 25) / *Cazadnos las raposas* (CB 16), cabe decir que aproxima la versión extensa de las *Canciones* al ámbito cinegético de Venus y Adonis.<sup>39</sup>

Por lo demás, tras la «imagen» de la que se dijo que es «imposible saber [...] cuál ha sido la decisiva procedencia» (Guillén, 1961, p. 98), «pacerá el Amado entre las flores» (CA 26), frase extrañísima si tras ella no estuvieran el contexto poético, la peculiar lógica órfico-platónica y un ecléctico cotejo del Cantar II, 16 y VI, 2 —*dilectus meus mihi [...] qui pascitur inter lilia*— y VI, 1 —*dilectus meus descendit in hortum suum ad aureolam aromatis ut pascatur in hortus et lilia colligat*— (Cruz, 2002, p. 32, n. 130), se halla también —¿pero resultará extraño a estas alturas?— el Ovidio de *spes est, quae pascatur amorem* (*Met.* IX, 749), como ya detectó Ynduráin (1990, p. 29). Un pasaje que pertenece al mito de la feliz transformación de Ifis en hombre (IX, 666-797), relato vertebrado por la presencia de la benefactora diosa Isis-Ío, de *lunaria cornua* (686-689 y 782-784), y por las referencias a las vacas (731) y a Pasífae, amante del Minotauro (736-740); de modo que me parece que *pascatur* conlleva un juego de palabras: «al amor da pasto la esperanza».

39 Según Elia, «la sola variante común a todos los manuscritos de CB, *cazadnos* por *cogednos*, ya atestigüada en algunos traslados antiguos de los "manuscritos poéticos", podría ser debida a contaminación de copistas» (en Cruz, 2002, p. 259b).

CA 27-32 (CB 22-23, 20-21 y 18-19). Espigamiento desestructurante y mestizaje de discursos. CA 27-32 vuelven a *Met. X*, 553-559, y por tanto ahondan estas liras en la desestructuración del argumento ovidiano. Con sus consejos pretendió Venus mostrar al escurridizo muchacho lo preocupada que estaba por él; pero también quiso suscitar su curiosidad para que se detuviera de una vez. Del éxito del primer objetivo nada sabemos por Ovidio; pero las palabras de la diosa sí consiguen frenar las correrías de Adonis: ¿qué tienes contra los leones?, viene este a preguntarle, ¿de qué *ueteris monstrum [...] culpae* [553: «monstruosidad de una antigua culpa»]) me hablas? Venus se las ha ingeniado para detener al amado del que no puede separarse: para descansar. Ya sabemos que ante la diosa se extiende ahora un prometedor *locus amoenus*, y sobre todo un césped que Venus interpreta como lecho (*torus*) donde reposar tras tanta agitación física: *labor insolitus iam me lassauit, et, ecce, / opportuna sua blanditur populus umbra / datque torum caespes: libet hac requiescere tecum* (554-556: «el trabajo al que no estoy acostumbrada ya me ha rendido, y he aquí que este álamo felizmente nos seduce con su sombra, y el césped nos proporciona un lecho: me apetece descansar contigo en este suelo»).

Como vamos comprobando, los que en el curso de las *Canciones* han sido vistos como quiebros lógicos no son sino saltos argumentales; la ordenación de CA desarma de tal modo el hilo de *Met. X* que ese *datque torum caespes* reaparece en el «ameno huerto deseado» de CA 27, que recupera la información necesaria para comprender lo anterior: apoyando la cabeza en el regazo de Adonis, la diosa comienza a contarle la historia de Hipómenes y Atalanta: (*et requieuit*) «*humo*» *pressitque et gramen et ipsum / inque sinu iuuenis posita ceruice reclinis / sic ait ac mediis interserit oscula uerbis* (557-559: «y se tendió y descansó sobre la hierba y sobre él, y reclinada, con la cerviz apoyada en el regazo del joven, habla así, intercalando besos en medio de sus frases»). Fray Juan, que había aludido a esta escena («Allí me dio su pecho» [CA 18]), la pendulariza en CA 27:

Entrado se ha la esposa  
en el ameno huerto deseado,  
y a su sabor reposa,  
el cuello reclinado  
sobre los dulces brazos del Amado.

La coincidencia con el texto ovidiano llega en algún momento casi a la traducción: *posita ceruice reclinis*, «reposa, / el cuello reclinado». Una

escena semejante, «la tantas veces representada en la iconografía de la época, de Venus y Marte; o Venus y Adonis» (Ynduráin, 1990, p. 29),<sup>40</sup> figura en la octava y última de las liras de la conocida como *Noche oscura*, 36-40: «Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el Amado; / cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado» (Cruz, 2002, p. 207), donde de nuevo unas flores, las azucenas, evocan el *locus amoenus* o «ameno huerto» de CA 27, como ocurría en CA 3 y quizá también en CA 21: «De flores y esmeraldas...».

CA 28-31 marcan el mestizaje llevado a cabo por fray Juan entre el discurso bíblico del *manzano* y el ovidiano de las *ninfas*, las *liras* y las *sereñas*. Se ha dicho que en las *Canciones* hay una «trascendencia simbólica» situada dentro de un «orden profano. No ofrece otro alguno esta poesía. El lector, a solas con ella, no puede pasar al orden sagrado», aunque «una vez es patente la alegoría», en CA 28, lira que «no presenta más alcance que el religioso» (Guillén, 1961, pp. 100 y 103): «Debajo del manzano, / allí conmigo fuiste desposada; / allí te di la mano, / y fuiste reparada / donde tu madre fuera violada».

A pesar de la superestructura del Cantar de los cantares VIII, 5 (*Sub arbore malo suscitavi te, ibi corrupta est mater tua, ibi violata est genitrix tua*), en la que repararon Alonso (1942-1947, p. 905) y Thompson (1977, p. 96), también aquí es posible hallar la infraestructura ovidiana. Porque la identidad fónica entre *malus*, 'mal', de *Met. X*, 503, y *malus*, 'manzano', del recién citado Cantar, da pie a un concepto poético<sup>41</sup> que permite fusionar las dos palabras de ambos textos, tan coincidentes en su referencia a las ultrajadas madres (*genitrix* o *genetrix*; y, en ambos casos, *mater*) y al manzano (*Sub arbore malo*) y la mirra (*sub robore y arbore*), respectivamente.

Hijo del pecado, Adonis nació bajo el tronco del árbol en que su madre fue transformada: *At male conceptus sub robore creuerat infans / quarebatque uiam, qua se genetrice relicta / exsereret; media grauidus tumet arbore uenter* (X, 503-505). De acuerdo con el grupo de control textual ovidiano,

40 Cfr. también Ynduráin (1990, p. 151).

41 Para este habitual procedimiento áureo, cfr. Lázaro Carreter (1956) y Sepúlveda (2001). Aunque no por sus razones, estoy de acuerdo con Alonso (1942-1947, p. 1001) cuando halla en fray Juan «las sendas del más sutil, del más auténtico conceptismo».

en CA 28 hay dos voces cruzadas:<sup>42</sup> la de Venus que habla sobre «tu madre» a Adonis, y la de este en los versos anafóricos «allí conmigo fuiste desposada; / allí te di la mano», que representan la unión en el *locus amoenus* (556-559) de la diosa y el cazador. El crimen incestuoso (*hic amor est odio maius scelus* [X, 315]) de Mirra, *mater* de Adonis, había sido involuntariamente vengado («reparada») por este al enamorar a la diosa, pues, en último extremo, de la culpa de Mirra fue responsable el amor del que Venus se ocupa: *iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes* (524: «pronto gusta a Venus, y venga así la pasión de su madre [Mirra, cuyo incesto fue inducido por el amor del que Venus es diosa]»), lo que Hurtado de Mendoza había vertido en «ya enamora la madre de Cupido / y venga el fuego en que la suya ha ardido» (vv. 119-120).

Respecto a Mirra, Hurtado de Mendoza empleó la voz *violé* («Yo ensucié, yo rompí el virginal velo, / yo el tálamo violé en que fui nacida» [*Fábula de Adonis*, 59-60]) antes de que fray Juan usara *violada*, idea ausente en Ovidio, si bien en términos de oposición entre el dominio del hombre y el miedo de la doncella había pintado esta la escena en que el padre de Mirra, Cíniras, recibió engañado a su hija en el lecho: *Accipit obsceno genitor sua uiscera iecto / uirgineosque metus leuat hortaturque timentem* (X, 465-466). Por lo demás, Mirra empleó el verbo *uiolo*, ‘maltratar, ultrajar, deshonar, profanar’, al arrepentirse de su delito: *Sed ne uiolem uiuos* (485).

En otro quiebro argumental del fray Juan deconstructor, volvemos a Venus: alejada de su vida muelle anterior, sin remedio remeda a Diana y se torna en cazadora; pero cazadora neófita, que solo se atreve con piezas que no ofrecen peligro (*tutae [...] praedae*), como liebres, ciervos y gamos. Dos de estos animales constaban en el relato polifémico (*dammae leporesque* [*Met.* XIII, 832]) no con el sentido de ser objetos de caza, sino con el de posibles regalos para Galatea. Es que una misma palabra, en contextos diferentes, actualiza significados distintos. Lo experimenta cualquier usuario de una lengua, y claro está que también fray Juan, y de hecho es lo que prevé todo diccionario, que siempre acoge más acepciones que palabras a

42 Con todo, *fuiste reparada* es predicación que no encaja si dicha a Venus: el cruce de los dos textos que sirven de fuente y la exigencia métrica de la exigua lira habrían forzado aquí el procedimiento de imitación compuesta; *reparado* cuadra mejor con el argumento ovidiano, pero no —claro está— con la rima.

definir, aunque a casi nadie se le ocurriría sostener que por eso un diccionario es muestra de *antilinguaje* o *lenguaje infinito*.<sup>43</sup> Más sencillo: hay más cosas que palabras y que capacidad de memoria humana.

Se sabía que «los ciervos [...] son muy cobardes y encogidos», según una *Declaración* (29-30.3) que vuelve a aparecer como paráfrasis ovidiana, pues del fragmento *hortaturque canes tutaeque animalia praedae / aut pronos lepores aut celsum in cornua ceruum / aut agitat dammas* (X, 537-539: «azuza a los perros y persigue a los animales que sin riesgo ofrecen botín, ya lanzadas liebres, ya el ciervo que se alza a las alturas de sus cuernos, ya los gamos») se había hecho eco CA 29:

A las aves ligeras,  
leones, ciervos, gamos saltadores,  
montes, valles, riberas,  
aguas, aires, ardores  
y miedos de las noches veladores.

Estos «montes, valles, riberas» remiten al paisaje cinegético («iré por esos montes»: *iuga* [535]) y chipriota o venusino («y riberas»: *litora* [529]) del canto órfico de las *Metamorfosis* reinterpretado por CA 3 y amplificado aquí por «aguas, aires, ardores»; pero las «aves ligeras» son novedad respecto a Ovidio, aunque ya habían sido mentadas por Hurtado de Mendoza, cuya Venus se presenta «parando ahora lazos, ahora liga, / de las seguras aves enemiga» (vv. 247-248). Y mientras que la *Fábula de Adonis* cambia los gamos ovidianos (*dammae*) por unas indefinidas «fieras a quien menos daña» (v. 242), fray Juan sustituye la liebre del original (*lepor*) por unos «leones» que no solo concuerdan con las «fieras» de Hurtado, sino que recuperan otro motivo de CA 3 (el contradictorio «ni temeré las fieras») y apuntan al miedo de Venus a los leones y otros animales peligrosos (*Met.* X, 542-552 y 705-706).

En efecto, la diosa había dicho al cazador que *in audaces non est audacia tuta* (X, 545) cuando destacó la acometividad y la cólera de los detestados leones: *inpetus est fuluis et uasta leonibus ira, / inuisum mihi genus est* (551-552). Audacia, ímpetu e ira que cohesionarán (y así lo subrayo) el

43 Que es la predicación de López-Baralt (1978, pp. 28-30) para el texto de fray Juan.

comentario del fray Juan prosista cuando también glose a Ovidio: «Por los leones entiende las acrimonias e *impetus* de la potencia *irascible*, porque esta potencia es *osada y atrevida* en sus actos, como los leones» (29-30.3), cuya «fortaleza y osadía» van «todos los demás animales» «temiendo» (15.3) o, como afirmó Venus, *aliisque timendi* (X, 703). Por eso carece ya de valor este comentario de Bousoño: «nadie, aparte del autor, ni siquiera un teólogo español de la época, sería capaz de colegir [...] a los leones, como “las acrimonias [...]” [...] (y menos el matiz lógico a que San Juan desciende de que los ciervos expresen los afectos “cobardes”)» (1952, p. 366). Un teólogo no sé, pero un mitógrafo... Una vez más, la interpretación simbólica resulta de la ausencia de interpretación filológica.

Así que la lectura ovidiana de CA 29 permite entender la motivación de las predicaciones de la *Declaración*, al restituir su carácter original: el de ser glosas de un argumento mítico antes que explicaciones simbólico-teológicas. Esta «fortaleza y acrimonia del león» produce «gran temor» (15.3) en Venus, dentro de una estrofa teñida de los «miedos de las noches veladores», que es «el temor» que impide incluso conciliar el «sueño» (29-30.6), pues acongoja a la diosa el peligro que Adonis corre ante los «excesos de la ira» de los leones (29-30.3), cuyo colérico rostro espantaba a Venus: *Iram uultus habet* (X, 702). Todo lo cual explica que con CA 29 forme dístico CA 30: «os conjuro / que cesen vuestras iras».

En CA 29-30, advirtió Nieto (1982, p. 93) que «el Amado conjura a la naturaleza animada e inanimada» con «elementos totalmente ajenos al ambiente de los libros bíblicos»:

Un Cristo poético increpando la naturaleza en nombre de «las lirias» y «las sirenas» helénicas, ya no es un Cristo bíblico, sino un Cristo pagano y renacentista. Las lirias y las sirenas pudo haberlas tomado Juan de Garcilaso o de cualquier otra fuente [...]. Lo que Juan nos describe poéticamente es un paisaje órfico-heleno-renacentista.

Lo relevante es que este dístico alude, como ya indicó García Lorca (1972, pp. 206-215), al mito de Orfeo.<sup>44</sup>

CA 30, donde «se superponen elementos bíblicos y clásicos con la más bizarra sencillez», añade otras dos señales de intertextualidad ovidiana. La

44 Cfr. también García Lorca (1972, pp. 245-249).

primera, cuando «sustituye los términos del conjuro [del *Cantar*] de la manera más inesperada» con «las amenas lirias», una de las «alusiones [...] que pende de recuerdos de lecturas o de influencia del ambiente», pues fray Juan «de lirias nunca oyó de fijo el son, ni tal instrumento eran entonces sino supuesto cachivache de poetas» (Cossío, 1942, pp. 164-165). En efecto, estamos ante el Orfeo que tañe y canta (*pulsisque ad carmina neruis* [*Met.* X, 16]) ante Perséfone y Plutón para rescatar a Eurídice, y luego (*uates et fila sonantia mouit* [89]) relata el mito de Venus y Adonis. La segunda señal ovidiana de CA 30 es el «canto de serenitas» (*Met.* V, 551-563), en las que late una referencia positiva de raíz órfica, pitagórica y platónica (Ynduráin, 1993),<sup>45</sup> y a las que Ovidio llama *doctae Sirenes* (V, 555), cuya melodía nació para ablandar los oídos: *ille canor mulcendas natus ad aures* (561).

En tal línea, la «paradoja» que es «ninfas de Judea» (CA 31) «contiene la clave hermenéutica del *Cántico*» (Nieto, 1982, p. 39). En esta «exclamación inesperada» «se mezclan y confunden perturbadoramente», «creo que por única vez, en la poesía española», la «denominación culta, helenizante» de *ninfas* y «la evocación geográfica del Oriente que representa el nombre de Judea», lo que «supone la máxima concesión, el más convincente compromiso, la transacción más liberal entre la exposición del texto bíblico de Salomón y los hábitos humanísticos del poeta» (Cossío, 1942, pp. 166-167). Personajes de las *Metamorfosis* por excelencia, las ninfas constituyen una señal intertextual que lleva ahí, evidente (además de *perturbadora*, según Cossío), desde hace cuatro siglos, y que apunta a las Náyades que atienden al Adonis recién nacido, *quem mollibus herbis / Naides inpositum* (X, 513-514). O como entendió Hurtado de Mendoza: «Las ninfas le tomaron a criar / y Adonis el hermoso le llamaron, / por ser su hermosura tan sin par / que ellas, como de extremo, se espantaron» (*Fábula de Adonis*, 105-108).

En el miedo de CA 29 insiste —y es un salto argumental más— CA 32:

Escóndete, Carillo,  
y mira con tu haz a las montañas,  
y no quieras decillo,

45 Como la «significación más profunda [del mito de las sirenas] se había deformado, y tal deformación refleja la interpretación del Santo» en la *Declaración*, será «precisa la auténtica cultura humanística de fray Luis de León para restituir a las sirenas [...] su condición de narradoras de sucesos irresistiblemente sugestivos» (Cossío, 1942, p. 166).

mas mira las compañías  
de la que va por ínsulas extrañas.

De abajo arriba, ya sabemos que «la que va por ínsulas extrañas» es perifrasis por Venus (según el pasaje ya citado de *Met.* X, 529-531), de modo que «compañías» concordaría con las fieras que teme la diosa. «Escóndete», que se sitúa en línea con el imperativo ovidiano *Parce* (X, 545), es la petición lógica que se deriva de su temor a que muera el amado, «Carillo»:

*Carillo* es término de la poesía pastoril y de las poesías cancioneriles [...]. Pero el diminutivo está lexicalizado: *caro* no figura sino en la poesía culta y no en la que reproduce las formas y los sentidos populares. La *Biblia* dice siempre «*dilectus meus*» que no tiene la emoción directa de este *Carillo*, «como si diera: Querido Esposo mío», y nada más se nos aclara (Alvar, 1993, pp. 206-207).

Pero se nos aclara bastante... por medio de una traducción. Porque ese «Como si dijera: Querido Esposo mío» (*Declaración*, 32.2) vierte el momento en que Venus, que deja a Adonis tras explicarle por qué teme a los leones, se dirige a su amado pendularizando sus anteriores consejos: *Hos* [los leones] *tu, care mihi, cumque his genus omne ferarum, / quod non terga fugae, sed pugnae pectora praebet, / effuge, ne uirtus tua sit damnosa duobus* (X, 705-707: «Líbrate tú, amado mío, de éstos, y a la vez de todo el linaje de fieras que no da la espalda a la huída, sino el pecho a la pelea, no vaya tu dolor a ser ruinoso para los dos»). De modo que «Querido Esposo mío» y «Carillo» están por *care mihi*, y el verso que abre CA 32, «Escóndete, Carillo», reescribe *care mihi [...] effuge*.

CA 33-34 (CB 34-35). *Muerte de Adonis*. Otorgando a *socio* el sentido de 'consorte', y seguramente pensando en que se refería al esposo de uno de los títulos de las *Canciones*, Alonso (1950, p. 291 y n. 26) destacó esta voz entre los cultismos léxicos de fray Juan: «y ya la tortolica / al socio deseado / en las riberas verdes ha hallado» (CA 33). Creo que, como en CA 16, fray Juan vela aquí con un cultismo la traducción directa del texto ovidiano, que llamó a Venus *comes*, 'compañera' de viaje de Adonis: *Hunc tenet, huic comes est* (X, 533: «A éste se une, de éste es la compañera»). Por lo demás, CA 33 recupera el momento en que la diosa, tras haberse amarrelado con él, se aleja de Adonis, porque «se ha tornado» camino de Chipre, es decir, de sus «ínsulas»: *Vecta leui curru medias Cytherea per auras / Cypron olorinis nondum peruenerat alis* (X, 717-718). Y lo hace volando en un carro tirado por cisnes: *Illa quidem monuit iunctisque per aëra cygnis /*

*carpit iter* (708-709). Acción a la luz de la cual puede leerse ahora el «que voy de vuelo» de CA 12, y que genera las apelaciones, también coherentes con *alis* (718) y *aves* (720), de «palomica» y «tortolica».

Si la paloma era para los griegos «el pájaro sagrado de Afrodita» (Chevalier, 1969, s. v.),<sup>46</sup> por lo que aquí sustituye con naturalidad a *Cytherea* (717), el simbolismo que la otra ave puede adquirir —«La viudez de la tórtola no es tal viudez, sino ausencia del Amado y víspera de unión con Él» (Bataillon, 1953, p. 163)—<sup>47</sup> sintetiza este fragmento ovidiano, en que Venus se aleja de Adonis y termina *enviudando*, pues, al desatender sus consejos, el cazador reemprende la tarea cinegética y es mortalmente herido por un jabalí: *trux aper insequitur totosque sub inguine dentes / abdidit et fulua moribundum strauit harena* (X, 715-716).

Pero volvamos, con otro salto deconstructor de fray Juan, a la apertura del mito, al principio (*primo* [X, 528]) de este relato órfico: «En soledad vivía» (CA 34) entonces la diosa, en el sentido de que aún no estaba enamorada de Adonis; pero, al fin, esta penúltima Venus, la de líneas aéreas, «en soledad ha puesto ya su nido», en tanto sola se queda al separarse de su cazador para regresar volando a su patria (X, 708-709). Un trayecto que, cuando oiga el mortal gemido de Adonis (*agnouit longe gemitum morientis* [X, 719]), rectificará, como había dicho (¿predicho?) CA 12 («Vuélvete, paloma»): *et albas / flexit aues illuc, utque aethere uidit ab alto / exanimem inque suo iactantem sanguine corpus / desiluit* (X, 719-721), de modo que «la guía / a solas su querido», una vez que Adonis, abandonado, quedó

46 En el *Diccionario* dirigido por Chevalier se evidencia que la paloma, como cualquier símbolo, sirve para designar las cosas más contradictorias, desde la castidad (en el Talmud) hasta la relación erótica (en Grecia), pasando por la fecundidad, el espíritu y por que «se la relaciona también iconográficamente con el "doble pez"» (Chevalier, 1969, pp. 796-797), lo que se explica por el catasterismo de Venus en pez o dos peces (Ruiz de Elvira, 1975, pp. 478-481). Cfr. asimismo Manrique (s. a., p. 338), y: «La historia cuenta de santa Teresa: "Habiendo fallecido en Alba, más por el intolerable incendio del amor divino que por la fuerza de la enfermedad, entregó a Dios el alma, bajo la figura de una paloma"» (Picinelli, 1653, p. 25).

47 Alonso (1942-1947, p. 945) y Cossío (1942, pp. 180-181) habían llamado la atención sobre la probable prosificación del romance de Fontefrida en la *Declaración*. Juan de Valdés y Meléndez sintetizó los rasgos de este motivo en el soneto «Llora la viuda tórtola en su nido / y, enternecida con amargo llanto, / llama al ausente, que con dulce canto / responde alegre de su fe movido...» (Espinosa, 1605, p. 53).

*moribundus* (X, 716) o, en la voz de fray Juan, «en soledad de amor herido», palabras pronunciadas, a la luz de las candilejas ovidianas, como en *soledad de amor + herido*.

CA 35-39 (CB 36-40). *Glosas de la glosa y vuelta al principio*. Terminado de glosar el mito de Venus y Adonis, fray Juan vincula, al final de las *Canciones*, los hilos conductores de Ovidio y otro que es autorreferente, en tanto glosa las glosas previas. Así, CA 35 mantiene solo dos mínimas huellas ovidianas: «al monte o al collado» (cfr. *iuga* o *saxa*) y «espesura» (cfr. *dumosa*), que otra vez remiten al archirrepetido *Met. X*, 535. Por su parte, «Gocémonos» rememora el encuentro amoroso en que Venus, ofreciéndosele el *caespes* como *torus* (X, 556), *interserit oscula uerbis* (X, 559).

Una experiencia que CA 36 pretende repetir: «iremos», «entraremos» y «el mosto de granadas gustaremos». La elección de este fruto no es casual, pues la flor que brotó de la sangre de Adonis era del color de los granados: *flos de sanguine concolor ortus, / qualem, quae lento celant sub cortice granum, / Punica ferre solent* (X, 735-737).<sup>48</sup> La repetición de la experiencia amorosa ha de hacerse «allí», deíctico que en esta segunda y deseada unión ya no designa al *locus amoenus* de Venus y Adonis, sino «a las subidas / cavernas de la piedra»: el espacio del deseo proyectado hacia el futuro... por un Polifemo que sí, que olvidó sus ganados y sus cuevas (*oblitus pecorum antrorumque suorum* [*Met. XIII*, 763]), pero que luego volvería, cansado de vagar, a ellas: *fessus sub opaca reuertitur antra* (777). Así que eso, su «caudal» (CA 19) más escondido en «cavernas de la piedra», es lo que ofreció Polifemo a Galatea: *sunt mihi, pars montis uiuo pendentia saxo / antra* (XIII, 810-811), donde guardaba sus ganados (*Hoc pecus omne meum est [...] / [...] multae stabulantur in antris* [XIII, 821-822]) y atesoraba sus preciadas posesiones (810-839). Cuevas, pues, que se presentan «como una abundante mina con muchos senos de tesoros, que, por más que ahonden, nunca les hallan fin ni término, antes van en cada seno hallando nuevas venas de nuevas riquezas acá y allá» (*Declaración*, 36.3). Recordando «aquello

48 Como indica Ruiz de Elvira, *Punica* es «el frutal cartaginés» (Ovidio, 1990-1992, II, p. 202, n. 5), el *puniceum* [...] *pomum* de *Met. V*, 536, que es «un 'fruto rojo' o bien un 'fruto cartaginés', que ambas significaciones puede tener en su origen la designación de la granada; pero el árbol se llama solamente 'frutal cartaginés' en latín» (Ovidio, 1990-1992, I, p. 183, n. 2).

que me diste el otro día», CA 37 queda cohesionada por la misma deíxis doble («Allí», «allí»), que glosa las dos uniones señaladas: la efectiva de Venus («aquello que me diste el otro día») y la ansiada de Polifemo («me mostrarías»).

CA 38 incluye en el «aquello» de CA 37 el «soto», es decir, «el lugar bajo en el monte» que, según Covarrubias, «algunos quieren traiga su origen de la palabra *saltus*, que vale bosque»; de modo que, como monte o como selva, «el soto» vuelve a remitir a *Met. X*, 535, *per iuga, per siluas*... Pero a *siluas* puede más bien referirse, lo que conectaría, por asociación o *concepto* de ideas y paisajes, esta clave ovidiana con otra más explícita y que forma parte asimismo de lo que está incluido en «aquello»: «el canto de la dulce filomena». Vocablo este de estirpe ovidiana (*Met. VI*, 424-674), que nombra al ave «que es el ruiseñor» (*Declaración*, 38.6), en tanto *Philomela* (VI, 451) y su hermana se transformaron en aves, de lo que Ovidio no da más noticia que esta: *pendebant pennis. Quarum petit altera siluas, / altera tecta subit* (VI, 668-669).

Aunque el *canto de Filomena* es de los «elementos» que «existiendo en la obra de Garcilaso no aparecen en la de Córdoba» (Alonso, 1942-1947, p. 935), este «designar al ruiseñor con el culto nombre de filomena, no puede proceder sino del recuerdo ovidiano de la *Fábula de Progne y Tereo*, surgido automáticamente» en la «memoria» de fray Juan «al tratar de evocar al melodioso pájaro, como tópico insoslayable en aquel ambiente en que se entendían los cultos más por alusiones que por nominaciones directas» (Cossío, 1942, p. 164). No cabe perder de vista, con este ruiseñor, que Polifemo también había ofrecido a Galatea dos palomas y un nido: *parue columbarum demptusue cacumine nidus* (*Met. XIII*, 833).

La estrofa «estéticamente insensata» que es CA 39 cierra las *Canciones*: los dos versos finales «son los que especialmente carecen de asequibilidad artística», pero es que «en limpio, lo que se dice en limpio, no sacamos nada» de esta lira, donde «no hay, a mi juicio, intelección poética posible», por lo que estaríamos ante un caso de muy raro «fracaso estético» en el poema de fray Juan, según indica un perplejo Bousño (1952, I, pp. 362-363), que, con todo, muestra una sinceridad ausente en otros críticos. Sin embargo, y a la luz de Ovidio, la tan debatida lira no resulta ininteligible, sino que trata, por segunda vez en las *Canciones*, el mito órfico.

A punto de cerrarse el libro x de las *Metamorfosis*, y antes de transformar la sangre del fallecido Adonis en una flor, Venus alude a que Perséfone —celosa de la amante de su esposo Plutón— convirtió en menta a la ninfa Minte: *An tibi quondam / femineos artus in olentes uertere mentas, / Persephone, licuit, nobis Cinyreius heros / inuidiae mutatus erit?* (728-731: «O ¿es que en otro tiempo se te permitió a ti, Perséfone, convertir en olorosa menta unos miembros femeninos, y a mí se me va a tachar de haber transformado al héroe hijo de Cíniras?»). Si Anguillara (1572, f. 150r) mencionaba aquí, contra el original ovidiano, al dios infernal Plutón (oct. 309), clausurando su particular *libro décimo* escribe fray Juan que «Aminadab tampoco parecía» (CA 39), verso que ya no solo resulta «un eco del Cantar de los cantares, VI, 11: “Anima mea conturbavit me propter quadrigas Aminadab”» (Cruz, 2002, p. 45, n. 192), en cuanto este «en la Escritura divina significa el demonio» (*Declaración*, 39.3), sino que también se aproxima al Ovidio amplificado por Anguillara.

Bien conocía Orfeo a Perséfone y Plutón, a los que —por recuperar a Eurídice— había visitado en su reino infernal: *Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem / umbrarum dominum* (*Met.* X, 15-16). Como se ve, ambos poemas evitan mencionar por su nombre al Demonio y a Plutón. En esta vuelta al principio del libro décimo, fray Juan sigue el descenso de Orfeo a los infiernos: «nadie lo miraba», porque en su viaje solo halló espectros (*perque leues populos simulacraque functa sepulcro* [X, 14]), y «Aminadab tampoco parecía», pues incluso Ovidio oculta su nombre. Orfeo, «a vista de las aguas, descendía», hasta llegar a la laguna Estige: *ad Styga [...] descendere* (13). Luego, «sosegaba» con su música (*pulsisque ad carmina neruis / sic ait* [16-17]) «el cerco» o círculo infernal (*opaca [...] Tartara* [20-21]), y así aplacó a las divinidades más terribles y salvó a su esposa: *Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est / Eumenidum maduisse genas, nec regia coniunx / sustinet oranti nec, qui regi ima, negare / Eurydicenque uocant* (X, 45-47).

En efecto, *cerco* «tiene muchas sinificaciones», no solo «el campo enemigo que cerca una ciudad para combatirla», sino también otra que ofrece Covarrubias, *s. v. cercar*, como primera: «Vale cosa redonda, *circulus*». Así lo había empleado Mena (1994, pp. 164-165) al tratar de la maga de Va-

lladolid, quien coloca un cadáver «en medio de un cerco / e desde allí dentro conjura» a «Plutón, a ti, triste, e a ti, Proserpina» (*Laberinto de Fortuna*, 245fg y 247b).<sup>49</sup>

### Las dos biblias de un poeta del XVI

La «caballería» de CA 39, único elemento de la estrofa que no justifica la fuente ovidiana, procede del Cantar de los cantares VI, 11, *quadrigas Aminadab* (Thompson, 1977, p. 97). Desde luego, ni la referencia apunta a Ovidio, ni es probable que esa palabra hubiera sido sugerida por el tropel de Náyades que acompañan a la Eurídice recién casada con Orfeo: *noua Naiadum turba comitata uagatur* (*Met.* X, 9). Conjetura sería por mi parte suponer una alusión al supremo gesto caballeroso de Orfeo para con su esposa, gesto con que algún *Ovidio moralizado* que consultara fray Juan hubiese actualizado el discurso de las *Metamorfosis*. En todo caso, no cabe perder de vista la tendenciosa etimología «cristiana» que Marcos de Obregón sostuvo para «caballero, compuesto desta voz *cabal* y *hero*, que en latín quiere decir señor [...]; y digan otros lo que quisieren, que la filosofía cristiana nos da lugar y licencia para dar sentido que tenga olor de virtud» (Espinel, 1618, I, pp. 156-157).

La voz *caballería* ha arrastrado, en la lectura de los últimos cuatro siglos, una connotación militar desde la que «cerco» funcionaba en la acepción que empleó fray Luis cuando postuló la necesidad de «escribir sanas doctrinas», algo que él había hecho «aunque son muchos los trabajos que me tienen cercado»:

Y lo que en las baterías y cercos de los lugares fuertes se haze en la guerra, que las tientan por todas las partes y con todos los ingenios que nos enseña la

49 No creo, frente a Nigris, que *cercos* sean, aquí y en 238g, solo «figuras trazadas por la maga durante el maleficio» (en Mena, 1994, p. 161, n.). En todo caso, serían figuras circulares; de hecho, Mena usa *cerco* como sinónimo de «cada qual círculo de aquestos siete» (62f), como en «E vimos, al último cerco venidos, / las grandes personas en sus monarchías» (232ab) (Mena, 1994, pp. 92 y 159). Ercilla (1569-1589, I, pp. 226-227), relatando una batalla entre araucanos y «jinetes» o caballería de españoles, dice de estos que «vuelven casi en cerco a retirarse / por no poder romper ni despeñarse» (*La Araucana*, I, v, 9, donde los editores anotan *cerco* con el sentido de 'círculo' que también da *Autoridades*).

facultad militar, eso mismo es necesario que hagan todos los buenos y doctos ingenios agora (León, 1583-1585, pp. 144-145).

Pero si la hipótesis que he venido contrastando en mi exposición no resulta fallida, *cerco* opera en CA 39 como otro de los *conceptos* generados por la imitación compuesta de fray Juan: cercada por la imagen bíblica militar y por la ovidiana, ese vocablo hace resonar *simultáneamente* dos significados, como postulaba la estética que, dominando durante el auge de la Contrarreforma, fue apellidada siglos después *manierista* y *barroca*. El segundo sentido oculto —para nosotros, no para Covarrubias y sus contemporáneos— de *cerco*, ‘círculo’, ha aflorado ahora gracias a la clave que las *Metamorfosis* son para las *Canciones*; y estas se constituyen en el modelo de poema conceptista por excelencia: fray Juan no solo lleva a término aquí una excepcional imitación compuesta de la Biblia y de la *Biblia de los poetas*, sino que logra, mediante mestizajes que alcanzan todos los niveles de la lengua, desde el semántico hasta el fónico, hacer vibrar dos mensajes simultáneos; diríase que dos comunicaciones mellizas (y en ocasiones gemelas) que plantearán nuevas preguntas a un poema ahora —y a la vez— más claro y más complejo.

Creo que nuestro siempre enigmático fraile aludió a este mestizaje cuando respondió a Magdalena del Espíritu Santo, monja de Beas a quien habían sustraído de su celda una copia de las *Canciones*, y que sintetizó —no podía saberlo— el primer horizonte de expectativas que tuvo el poema:

Causándome admiración la viveza de las palabras y su hermosura y sutileza, le pregunté un día si le daba Dios aquellas palabras que tanto comprendían y adornaban, y me respondió: «Hija, unas veces me las daba Dios, y otras las buscaba yo» (cito por Thompson, 1977, pp. 49-50).

La intuición de la hermana Magdalena es de calado: las *Canciones* provocaban su *admiración* —voz manierista o contrarreformista por excelencia—<sup>50</sup> en lo que fray Luis de León llamaba «la manera como se dize» (*viveza, hermosura, adornaban*) y en «lo que se dize», pues los versos no solo mostraban *sutileza*, palabra que, ligada a la estética conceptista, convertiría

50 Caldera clasificó así algunos rasgos manieristas de fray Juan: a) afán de novedad y extrañeza, sintetizado en el sintagma *insulas extrañas* (1970, pp. 338-342); b) perspectiva de lo maravilloso y admirable (1970, pp. 343-347); c) agudeza del lenguaje y expresiones oximóricas (1970, pp. 347-355).

Gracián en instrumento explicativo de su *Agudeza*, sino que además *tanto comprendían*: es decir, ‘abarcan’, ‘comprehendían’, sentido que llama a la divinidad: «Christo nuestro señor es como fuente, o por mejor dezir, como océano, que comprehende en sí todo lo provechoso y lo dulce» (León, 1583-1585, p. 146). En efecto, laten en el poema de fray Juan dos palabras, la superestructural del Cantar de los cantares («unas veces me las daba Dios»)<sup>51</sup> y la recóndita o infraestructural de las *Metamorfosis*: «y otras las buscaba yo». Es justo este *buscaba*, que implica exigente consciencia creativa, el que delinea con precisión el trabajo que un autor universitario formado en filología y filosofía —lo cual era el carmelita— abordaba, con mejor o peor fortuna, al componer verso o prosa durante el siglo XVI.<sup>52</sup> Fray Luis de León, probable maestro en Salamanca de fray Juan, lo había sintetizado así seis años antes de morir ambos:

pongo en las palabras concierto, y las escojo y les doy su lugar [pues] el bien hablar no es común, sino negocio de particular juyzio, así 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 veces las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende dezir, sino también con armonía y dulçura (León, 1583-1585, p. 497).

Inseparable de esa tarea estilística era el estudio de las letras: las profanas y las que se entendían sagradas. Porque también aquellas podían reciclarse en el discurso de altos vuelos, como explicó, en «XXVI. La fuente», Picinelli: «Para hacer público que de los libros profanos en modo alguno había extraído una enseñanza ordinaria y vulgar, Aresio pintó una fuente

51 «Notoria cosa es que las Escrituras que llamamos Sagradas las inspiró Dios a los prophetas que las escribieron» (León, 1583-1585, p. 140).

52 Aunque métricamente fray Juan estaría «alejado de las últimas preocupaciones del artífice», pues en su rimar «no aparece el artífice minucioso», «tampoco resulta comprobada por ninguna parte la leyenda del poeta natural que canta como un pájaro»: por ejemplo, «¿quién pensaría encontrar en poeta tan apartado de las pequeñas sabidurías de oficio efectos de aliteración?» (Alonso, 1942-1947, pp. 998, 996 y 999); así que, al fin, la evidencia se impone: «Otras veces hemos dudado: ¿Poeta natural? ¿Despreocupado técnico? Aquí ya no es posible dudar: quien así escribía [...] era un perfecto artífice literario» (Alonso, 1942-1947, p. 1027). Lo que corrobora Thompson al cerrar su análisis retórico del poema (1977, pp. 142-157): «San Juan domina diversas técnicas poéticas», «maneja un gran número de artificios retóricos con gran eficacia» y es, por tanto, «un hábil manipulador del lenguaje que aprovecha al máximo su flexibilidad y ambigüedad para expresarse de forma más elocuente».

que, separándose de su corriente hacia un huerto, había sido desviada de su camino en provecho de todos» (1653, p. 329). Fray Juan no lo reveló, pero bien conocía —y ahora nosotros— la otra fuente que mana y corre por sus *Canciones*.

### El cántico órfico de fray Juan de la Cruz, en dos palabras

Las *Canciones* de fray Juan contienen sucintas pero suficientes huellas de que por allí pasó el hilo conductor del relato ovidiano sobre Venus y Adonis. De ningún otro texto, excepto del Cantar de los cantares, puede decirse tanto. Baste, por ahora, lo que en dos palabras llevo dicho y lo que resumen otras dos de CA 31: *ninfas* es inexplicable desde el Cantar de los cantares; *Judea* no tiene sentido desde las *Metamorfosis*. Pero fray Juan conforma con ellas un sintagma, *ninfas de Judea*, donde la preposición evidencia el ecléctico empeño que sirvió para alumbrar sus oscilantes *Canciones*. Creo, pues, que al Cantar han de unirse las *Metamorfosis* para constituir el principal grupo de control textual que verifica la coherencia argumental y temática del —respondiendo afirmativamente a una de mis preguntas iniciales— poema de fray Juan de la Cruz.

No desatiendo la posibilidad de que «hacer la poesía experimentable [...] es el sentido último de las declaraciones» en prosa del carmelita, basadas en una «analogía» que remite «a algo que la desborda y al mismo tiempo la fundó: la demostración de una verdad» (Herrero, 1988, pp. 142 y 140); pero, desde mi ladera, la *Declaración* más bien podría haber pertenecido a otro subgénero en boga medieval y renacentista: el del analógico Ovidio moralizado.<sup>53</sup> Por eso, el «ni cogeré las flores» que controla *Met. X*, 533-534, sintetiza en las *Canciones* la actitud de una Venus que, perdida de amor, ha dejado sus cuidados de sí (*formamque augere colendo* [534], cosmética a la que aluden las liras 21 y 22 de fray Juan) bajo la sombra típica del *locus amoenus*, espacio que poética o teológicamente cifran las flores, según el autocomentario: «dice que no cogeré las flores que encontrare en este camino, por las cuales entiende todos los gustos y contentamientos y deleites

53 Cfr. el apartado «Fortuna de las *Metamorfosis*» de Álvarez e Iglesias (1995, pp. 107-134).

que se le pueden ofrecer en esta vida» (3.4). Es la retórica típica de la *Declaración* de fray Juan, compartida con las moralizaciones (ovidianas o no) y basada en un esquema simplísimo: A significa 'B'.

Correlatos formales es lo que hemos revisado. ¿Pero qué sentido hay tras esta relación de fray Juan con Ovidio? ¿Y por qué, en una época que precisamente gustaba de evidenciar las fuentes, ocultarla? Fray Juan no sería el primero en hacerlo: Botticelli también habría disimulado en *La primavera* (1477-1478) una fábula de las *Metamorfosis*.<sup>54</sup> En tanto que cantada por Orfeo, la historia de Venus y Adonis es órfica. Que Orfeo sea quien preste su voz al pasaje seleccionado por el carmelita puede no ser casual. Considerando a Orfeo y Zoroastro «padres y fundadores de la sabiduría antigua», Pico de la Mirandola asentó, en *De la dignidad del hombre*, [29], que «Pitágoras tuvo la teología órfica por modelo», de manera que

no por otra razón miran como sagrados los dichos de Pitágoras, sino porque derivaron de las tradiciones órficas; de allí la doctrina oculta de los números; y cuanto de grave y sublime tuvo la filosofía griega, de allí fluyó como de su primer manantial. Mas conforme al uso de los antiguos teólogos, también Orfeo entretejió los secretos de sus doctrinas con aderezos de fantasía y los encubrió con ropaje poético, con el fin de que quien leyere sus himnos pensase que contienen sólo cuentecillos de fábula y purísimas chanzas. Lo que quiero quede dicho para que se aprecie bien cuánto trabajo, cuánta dificultad me supuso el sacar de las envolturas de los enigmas, de los escondrijos de las fábulas, los ocultos sentidos de una filosofía arcana, sobre todo, en cosa tan grave, tan escondida y tan inexplorada, sin ayuda alguna de la labor y diligencia de otros intérpretes (Pico de la Mirandola, 1984, p. 139).<sup>55</sup>

Tiempo habría de que el orfismo neoplatónico también se trivializara. Servirían a ese final, entre otras, la racionalización de los mitos<sup>56</sup> o la moda implantada en la poesía áurea de recurrir a Orfeo —ya desde el mismo Garcilaso— múltiple y cansinamente (cfr. Cabañas, 1948, y Cristóbal, 2000). Solo lo que no se dice —o al menos lo que se oculta— no se gasta:

54 Cfr. el cap. VII, «La primavera de Botticelli», de Wind (1968, pp. 119-132), quien señala que el «concepto» sostenido por Pico «de una Venus beneficosa, pacífica y cuidadosa fue una de las más refrescantes paradojas del neoplatonismo» (1968, p. 125).

55 Para la afinidad respecto a la transmisión secreta de los misterios religiosos —de Orfeo a Cristo— que Pico descubrió entre sus variopintas fuentes, cfr. el capítulo I, «Teología poética», de Wind (1968, pp. 27-34).

56 Racionalizaciones sobre Adonis pueden leerse en Herrera (1580, pp. 605-606, n. 169 [del Brocense] y 606-607 y 965-969 [del mismo Herrera]).



En cuanto al coloquio de amor entre la diosa y el cazador, esperable en el espacio donde Ovidio los deja, al que aluden la sombra del álamo y la hierba (*Met.* X, 555-557), el «ameno huerto» de fray Juan (CA 27), sustituye en las *Canciones* a la escena en que Venus besa a Adonis. El amor de un dios por un mortal conllevaba una «clase de muerte» que «los teólogos simbólicos» llamaron *el beso* (la *mors osculi* de los cabalistas), «del que Pico aseguraba haber encontrado también un paralelo entre los caldeos». De este motivo, «simbolizado en la figura de Endimion, a quien besó Diana cuando estaba sumido en el más profundo sueño», «parece hablar» el *Osculetur me osculo oris sui* del Cantar de los cantares I, 1. En el *Commento*, III, viii, Pico de la Mirandola «proponía tratar este tema “más extensamente en nuestra Teología Poética”», pero ya ofrece «una larga disquisición sobre la *morte di bacio*, en la que asociaba la muerte de Alcestis, e incluso los “besos de Agaton”, con la traducción de Enoch, Abraham y otros patriarcas y comparaba sus trágicos éxtasis al Cantar de los Cantares» (Wind, 1968, pp. 157-158).

Las relaciones aquí esbozadas entre Ovidio, fray Juan y otros poetas de nuestro siglo XVI dejan en el aire nuevas cuestiones. La filología pudiera responder algunas, como la ya mencionada sobre los textos latinos y romances que, transmitiendo las *Metamorfosis* y sus comentarios, habrían estado al alcance del carmelita. Pero hay pendientes, claro, otras preguntas. Dilucidar si las *Canciones* y su orfismo ovidiano (¿u ovidianismo órfico?) responden a una experiencia mística o neo-órfica, o más bien crean retóricamente la ilusión de algo así, no está al alcance de la filología. No sé si de alguna otra disciplina. Pero pocos años después de la muerte de fray Juan, cierto ocioso hidalgo demostrará para siempre que algunos textos influyen, a veces decisivamente, sobre la vida de fieles y numerosos lectores. Desde finales del siglo XVI, las *Canciones* han sido una de tales creaciones, y quizá fue el vértigo de esa influencia lo que tantas veces contuvo o desvió a la crítica literaria independiente.

Hoy ya no, pero por la época en que fray Juan de la Cruz las estaba su brepticamente glosando, las *Metamorfosis*, otro secular modulador de acciones y creencias humanas, aún pertenecía a esa clase de textos privilegiados.

## PARA LA SALCEDOCORONELIZACIÓN DE LA FÁBULA DE EQUIS Y ZEDA

### Tres claves para un código

La *Fábula de Equis y Zeda* (1930) funde «la sextina real» («el elemento clásico más perceptible») y «los giros sintácticos y retóricos del barroco», «con la escritura libre y arbitraria que da lugar a un mundo inédito y hermético» (Rivera, 1999, p. 155). Fusión que sintetiza como ninguna a Gerardo Diego, cuya enajenación poética («no soy responsable de que me atraigan simultáneamente [...] la tradición y el futuro») convoca una retórica propia o, a la lopesca, un «arte nuevo»: el que da en «el capricho» de recomponer «la retórica hecha» o «volver a hacérmela» «para mi uso particular e intransferible», según expuso un Diego (1941, p. 15) que recogió, desnuda de comento, toda su *Poesía de creación* (Diego, 1974).

La descodificación de tal *creación* enigmática, así la *Fábula*, estriba en la teoría que Gerardo Diego deriva de su práctica de lector, de poeta y de hombre en su historia, lo que es decir de otras dos claves: la militancia cubista y la febril dedicación, entre 1924 y 1928, al estudio de los círculos concéntricos que para él fueron Soto de Rojas, Jáuregui, Góngora y Bocángel. Desde esas claves, la «serie ininterrumpida de imágenes arbitrarias y audazmente irracionales» de la *Fábula* (Di Stefano, 1974, p. 254) se revelará cifrada por un código subyacente que conduce a un argumento que será racionalizable una vez desvelada su «historia eludida» y superado el

derrotismo expresado por Gullón (1976, p. 10), según el cual «una lectura “lógica” del poema no tendría sentido». <sup>1</sup> Sentencia que, sola o en compañía de otras análogas, explica que Diego afirmara: «parte de la crítica, incluida de la más benévola y por otra parte aguda, no ha entendido mi poema», que «tampoco» «es ninguna broma, sino un trabajo serio y por momentos trágico» (1970, pp. 68 y 67). <sup>2</sup>

Velada respuesta también al postulado de que su «gongorismo» era «sólo un delicioso casi *pastiche*», como en «esa *Fábula de Equis y Zeda*, que es como una de las muchas “metamorfosis” de la poesía barroca, en la que sobre la anécdota hubiera triunfado el puro gozo verbal e imaginativo. Nada más que eso, o muy poco más» (Alonso, 1941-1944, pp. 238-239). <sup>3</sup> He aquí uno de esos «despistes críticos» que, tras ser inducidos por el mismo Diego con «la apariencia gongorina y la aparición en tiempo gongorino» de *Equis y Zeda*, jugó a corregir el poeta: «Yo mismo antepuse al tiempo o canto central el lema *Góngora 1927*, año del centenario, de su composición y de su aparición en “Litoral”, pero «el gongorismo de la *Fábula* es sólo de fachada» «y su poética nada debe a la de don Luis, ni siquiera su retórica o sintaxis» (Diego, 1970, pp. 67-68). Ante lo que es natural preguntarse: «¿por qué dar entonces a un poema moderno —y además de vanguardia— una fachada, una vestimenta antigua?» (Di Stefano, 1974, p. 254); si bien la cuestión no está planteada filológica o históricamente, pues, para quien halló «los acentos más actuales del arte de Góngora» (Diego, 1924, pp. 87-88), este y otros barrocos eran poetas contemporáneos, una vez centrifugados por el *intérprete enajenado* (cfr. Serrano Asenjo, 1996). En todo caso, estéril será la respuesta si no elude el automático expediente de asociar la «difícil» —o lisa y llanamente: no entendida— poesía *adrede*, a «una disposición casi mística», cuyos «significados escondidos» «pudieran quizá significar un progresivo interés por los problemas del espíritu y por los aspectos contradictorios de la vida» (Di

1 Supuesta infabilidad por la que solo cabe mencionar la *Fábula* y apenas relacionarla con un gongorismo (Gullón, 1953) que Diego no asumió del todo.

2 Lo trágico de la *Fábula* es asunto técnico, en cuanto que fue una de esas obras de las que «me acuerdo muy bien de la sangre que me costaron» (Diego, 1941, p. 15).

3 Bernal (1993, pp. 49-50) sintetiza las lecturas gongorizadoras de Valbuena, Alonso, Dehennin, Alonso Cortés y Morales. Añádase la de Pérez Bazo (1996, pp. 141-144).

Stefano, 1974, p. 255). <sup>4</sup> Lo cual es «buscarle tres pies al gato» (Diego, 1980, p. 9). <sup>5</sup> Sin veleidades filosofistas, la tarea filológica consistirá en hallar el gato (intertextual) encerrado bajo la *Fábula*.

*Clave cubista: teoría de la deducción pura (1922-1927)*. La caracterización de Juan de Jáuregui como vanguardista englobador de todas las artes, «pintor poeta» y «músico, o cuando menos, crítico musical» (Diego, 1926, p. 184), subyace en la de Juan Gris, fallecido en 1927: «desengañado de la horrenda rutina, de la mentira artística española», en París «luchó en la vanguardia heroica del cubismo» y en 1925 reconoció al poeta entre los suyos: «Tiene usted el mismo desdén que yo por todo lo que la fantasía ofrece de falso brillante», según evocó Diego (1927b, pp. 160-161), que en la capital francesa, 1922, conoció a Gris (Bernal, 1993, pp. 53-56). <sup>6</sup>

Creo que la confluencia en *Equis y Zeda* de «acción creadora y reflexión autocrítica» (Bernardo Pérez, 1989, p. 107) constituyó el mayor intento dieguino de aplicar a la poesía la teorización del *arte nuevo* cubista, creacionista, puro, absoluto o sintético de Gris, «héroe de la pintura pura o pintura pictórica», que es la que, desde una consciencia radical de «devoción y meditación», se centra exclusivamente en ella (Diego, 1927b, p. 168). Frente a la obra no pictórica, que provoca una «emoción» «impura y vulgar», la pictórica, «homogénea en sus elementos», hace a estos «congruentes con su técnica» y los encuadra en «un sistema de estética contemporáneo»: «Todo sistema de estética debe ser fechado», sentenció Gris (Diego, 1927b, p. 174).

De las «infalibles y profundas» definiciones que Gris dio de *estética* («conjunto de analogías entre la pintura y el mundo exterior») y *técnica* («conjunto de analogías entre las formas, los colores en ellas contenidos y las mismas formas coloreadas», así como «la composición», que «tiene por resultado el

4 Este autor se muestra afín a la metafísica de cierta crítica italiana: «la unión entre lo antiguo y lo moderno» sería «el instrumento técnico» para «componer» «en una armoniosa supra-realidad, las antinomias existentes en el mundo y en la misma condición humana» (Di Stefano, 1974, p. 256).

5 En este pasaje completo, indica Diego que *Equis y Zeda* «No es una broma, no. Está hecho en serio, aunque parcial y denodada la crítica lo ha —con buenísima intención, eso sí— tergiversado perdiendo el tiempo en buscarle tres pies al gato».

6 Para el artículo de Diego (1927b) sobre Gris, cfr. Bernardo Pérez (1989, pp. 50-51, 55 y 57).

cuadro») se deduce «toda la teoría y toda la historia del arte», porque el *estilo* es «el perfecto equilibrio entre la estética y la técnica», según sintetizó Diego (1927b, p. 178), quien siguió «el más lógico» «camino» de esta «teoría de la pintura, del arte en general», en que Gris («Esta pintura es a la otra pintura lo que la poesía a la prosa»), a zaga de Apollinaire («El cubismo es a la pintura restante, lo que la música a la literatura»), reveló que «el arte» «apenas ha empezado a existir»: «Todos los poetas del verso hablaban también en prosa sin saberlo»; pero la nueva poesía, es decir, el «creacionismo de Vicente Huidobro», que, «paralela» a él, comparte con el cubismo una «identidad de rumbos», procede ya «por *rappports* de palabras y de imágenes desde el núcleo abstracto al poema concretizado y humanizado» (1927b, pp. 170-171).<sup>7</sup>

Gris fijaba primero «la armazón geométrica del cuadro»: «A regla y compás solía dibujar las líneas fundamentales, pensadas y calculadas en relación con las zonas básicas de color»; luego «empezaba a deducir, uno de otro, los distintos *rappports* de extensión [...], de cualidad y de color, de color y de expansión», proceso de relación en que la obra «se iba desarrollando de su propia sustancia, objetivamente» o autónoma incluso de su creador; este solo se tomaba la «libertad» «de elegir en cada momento entre las mil invitaciones que le ofrecía el inagotable juego de analogías y contrastes. Siempre desnuda la sensibilidad, siempre en vela la imaginación y aherrojada la voluble fantasía» (Diego, 1927b, pp. 164-165). Por fin, el «momento» en que era «imprescindible preguntarle al cuadro qué quería ser» para «bautizarle, fijarle», anunciaba el cercano «logro de la síntesis» entre técnica y expresión: «empezaba a parecerse a algo, y el óvalo se convertía en pera o en rostro de mujer», «según las exigencias del pequeño mundo aislado y suficiente que en el horizonte cuadrado acababa de nacer» (1927b, p. 165). Bautizada la obra, su referencialidad es más fácil de descubrir, lo que creo que explicaría la sensación de que en la *adrede* «Glosa a Manrique» «la coherencia es más estricta y la temática se discierne mejor» que en *Equis y Zeda* (Gullón, 1976, p. 10; pero cfr. *infra*, n. 36).

La *Fábula de Equis y Zeda* parte de una estructura cubista compuesta por un espacio métrico-sintáctico (39 sextinas y endecasílabo postgongoriano)

<sup>7</sup> Sobre estas relaciones o *rappports* cubistas, cfr. Bernardo Pérez (1989, pp. 44-45 y 54).

no) y dinámico (tres tiempos).<sup>8</sup> También por la doble isotopía de motivos argumentales de fábula mitológica (*amor, viento, amadores, llama, naufragos, vendavales, muerte*) y geográficos o localizadores del curso ficticio: *torre, muralla, almena, playa, luna, costas, desierto, mar*. Rodríguez Moñino ya recolectó algunos motivos de ambas clases: «Ausente y ciega fluye su mirada / en playas, dunas, cráteres dormidos; / lunas en tierra blanca y apagada, / paisaje frío, cuerpos ya fingidos, / do bajas nubes y declives lentos / lloran la lejanía de los vientos» (1934-1942, p. 272). Forma métrica e isotopía temática se corresponden con los conceptos griseanos de *forma decisiva e idea previa*: para pintar es necesaria, «a priori», la idea de la pintura», igual que la base para un clavo no es el hierro, sino «la idea previa de la posibilidad del clavo», sin la que «se correría el riesgo de, con la misma materia, hacer un martillo», y gracias a la cual un clavo puede construirse con papel; como «no clava», esto repugna a «la razón práctica [...] del carpintero», pero «la razón pura», «la única razón del artista», «dirá sin vacilar: Eso es un clavo. Y clavará con él». Por tanto, «La materia es lo de menos»: «Lo de más —casi todo— es la forma» (Diego, 1927b, pp. 171-172).

A partir de tal forma, que en *Equis y Zeda* es clásica y mitológica, se deduce una ocupación geométrica del espacio que genera una tercera isotopía, contenedora de la dimensión metapoética: *cilindro, nivel, paralela, espiral, rombo, cuadratura, diedro, arista, tangente, geometrías, redondeles, puntiagudo, recta, pendiente, desniveles*. Carezco de ese espacio para analizar en el poema de Diego su vertiente «metapoética de la fabulación creacionista del lenguaje» (Bernal, 1993, p. 52);<sup>9</sup> también dejo para otra ocasión los *rappports* entre esta tercera isotopía y el *Retrato* y el *Fernando* bocangelinos.

*Clave áurea: el entusiasmo bocangelino (1924-1928)*. La admiración de Diego por «el impulso lírico refrenado con humor» de la *Fábula de*

<sup>8</sup> Los del arpa, la mandolina y el laúd (López Castro, 1996, pp. 87-88) de «esta sonata» (Diego, 1970, p. 68), pero me parece que también los de su triple cronología externa: 1926 («Exposición»), 1926-1927 («Amor») y 1928-1929 («Desenlace»). Para la composición y publicación de la *Fábula*, cfr. Diego (1989, I, p. 405); Gallego Morell (1993, p. 143); Bernal (1993, p. 64); Gómez de Tudanca (1996, pp. 213 y 216-219), y su anotación a Diego y Cossío (1996, pp. 237-238).

<sup>9</sup> Bernal (1993, p. 62) advirtió que *Equis y Zeda* entretuvo un léxico inspirado por el *Retrato panegírico* de Bocángel (*a nivel, el plomo, arquitecto, estriba, compás, tasa*) y «la teoría artística griseana y su práctica creacionista».

*Píramo y Tisbe* (Bernardo Pérez, 1989, p. 108) ha sugerido una «afinidad estética» entre esta y *Equis y Zeda* (Bernardo Pérez, 1993, p. 107);<sup>10</sup> pero entre el romance de Góngora y las sextinas de Diego no hay identidad de motivos argumentales. Además —jugaré con un posterior título taurino suyo— demasiado en público estaba *El Cordobés* siendo *dilucidado* como para que, cuando Diego la iba componiendo y a la vez impulsando la celebración de 1927 contra la desidia de casi todos sus amigos, pudiera conseguir, a lo gongorino, lo *intransferible* de su *Fábula*. No Góngora; otro fue su estímulo, mucho más oculto en y para la historia literaria: Bocángel sí, «admirable poeta que aprendió bien la lección de Góngora» (Diego, 1925a, p. 248).<sup>11</sup>

En julio de 1924, y mientras trabajaba sobre Medinilla en la Menéndez Pelayo, lo descubrió Gerardo Diego: «Estoy entusiasmado con las cosas de Bocángel, que es sin disputa un poeta de primer orden [...]. No tiene desperdicio». El fervor crecía con la exploración estival: «El amigo Bocángel se ha ido engrandeciendo a medida que avanzaba en su lectura. Es, sin disputa [...], de una insuperable finura» en sus «muchos» «aciertos». Opinión que avaló Cossío, hermano de Diego en gustos poéticos: «Admirable Bocángel» (Diego y Cossío, 1996, pp. 66-68).<sup>12</sup> Diego vio en septiembre «varias cosas más de Bocángel (y no he tenido tiempo de verlas todas)» en la Nacional. Y en una librería de Madrid adquirió «un magnífico ejemplar encuadernado y bien conservado de *La lira de las musas*», «mucho mejor» que el incompleto de la Menéndez Pelayo, donde no figuraba el *Fernando*, «una de sus piezas definitivas»; ahora, el juicio se consolida: «Leído despacio a Bocángel, me confirmo en su excelencia». Diego compartió su ejemplar con Cossío —quien temía «catastrófico» «su extravío»— y su hallazgo con Guillén, «entusiasmado de los fragmentos que le leí», y con el público de sus conferencias: «voy a

10 Un análisis gongorizante y metapoético de la *Fábula* hay en Bernardo Pérez (1989, pp. 107-115), en que podría haberse considerado otra vertiente humorística de Góngora, así la empleada con Hero y Leandro.

11 La «Epístola a Juan Larrea» (*Versos humanos*) muestra ya la doble «devoción» (Bernal, 1993, pp. 45 [n. 15] y 50): «se me ofrecen actuales / el Góngora de Hozes y mi Bocángel raro» (Diego, 1989, I, p. 315). También Gris atendía a la tradición: el «Greco o Zurbarán», «ciertos italianos» y a la cabeza el divino Rafael» (Diego, 1927b, p. 164).

12 Para el proceso (1923-1925) de recuperación de Medina Medinilla en que participaron Diego, Cossío, Artigas y Larrea, cfr. Lara Garrido (2004, pp. 719-723).

Bilbao [...]. Hablaré —y leeré— probablemente de Medinilla y Bocángel». A finales de 1925, Cossío volvió a solicitar el ejemplar: «Tráete, si le tienes a mano, el *Bocángel*» (Diego y Cossío, 1996, pp. 78, 94, 96, 91 y 118).

El epistolario cruzado entre Diego y Cossío muestra cómo ambos multiplicaron los proyectos bocangelinos: en 1925, Cossío incluyó a «nuestro Bocángel» entre «los materiales esenciales» de su «antología sobre la fiesta de los toros en la poesía» (1996, p. 117); Diego, que pensó editarlo para *La Lectura* en 1924 (1996, pp. 78 y 86), afirmó en 1928: «Preparo la edición del *Retrato* de Bocángel» (1996, p. 168); y, aunque volcado en nuevos «versos míos» y en antologar a «mis gongorinos», trabajaba durante 1926 en un «estudio Góngora-Jáuregui-Bocángel, minucioso y concreto» (1996, p. 128), quizá el previsto en 1927 para el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*: «he prometido a Artigas un largo artículo, “Jáuregui y Bocángel”, donde «publicaré de paso trozos más significativos de Bocángel (en verso y prosa)» (1996, p. 154). Del proyecto había dado cuenta pública Diego: «Sobre Jáuregui y Bocángel proyecto un estudio de conjunto y dejo para entonces aquilatar sus diferencias y ensayar el análisis de la influencia y emulación gongorinas en la obra de estos dos grandes poetas» (1927a, p. 32).<sup>13</sup>

Esta dedicación bocangelina de Diego quedó sin terminar o inédita, aunque vestigios quedan de ella: sobre la «maestría» de Jáuregui, indicó que «en manos de un sentimental o de un imaginativo, conduce a la más auténtica y plena poesía, la de su discípulo Bocángel [...], a trechos insuperable artesano, y, sobre todo, legítimo poeta» (Diego 1926, p. 191).<sup>14</sup> Y prologando la *Antología poética en honor de Góngora* con su característico «estilo apasionado y nervioso» de «roces súbitos de asociaciones y atrevimientos actuales», «Soto de Rojas, Bocángel, Domínguez Camargo, Villamediana, Polo de Medina, etc., adquieren una fisonomía nueva, que no

13 Entre «Los jaureguistas» terminó presentando Cossío (1952, pp. 568-576) «El “Hero y Leandro” de Bocángel».

14 Con un romance bocangelino muestra Diego que la afinación musical es «cosa acendrada y sensible»; y alabando «el delgado oído de Jáuregui», abre un «paréntesis» para elogiar «el de su querido Bocángel», ante cuyo verso «Y hace que el arco regalado crujía», exclama, contra la enseñanza menendezpelayista: «¡Y éstos son los perversores del gusto!» (1926, pp. 193 y 197).

supo ver en ellos la erudición» (Alonso, 1927a, p. 400),<sup>15</sup> por lo que ya «será imposible callar o despreciar conjuntamente —como han hecho hasta ahora nuestras historias de la Literatura— la poesía lírica del siglo XVII español» (Alonso, 1927b, p. 448).

Con demoradas palabras que revelan el atento estudio a que había sometido la poesía de Bocángel, afirmaba Diego en el prólogo a su *Antología*:

*El Fernando* recordará por su plan y por varios detalles el *Panegírico* de Góngora. No creo que tengamos en nuestra lengua un verso más escultórico que este de Bocángel. La más dura y voluminosa plasticidad se hinche en las estrofas de este espléndido poeta, de este gran Bocángel que sabe emular, no sólo a la escultura, sino a sus hermanas la arquitectura y la danza (1927a, pp. 32-33).<sup>16</sup>

En una de sus «confesiones para el buen entendedor», y tras la cortina de humo de Góngora, con quien la *Fábula* «guarda, sí, una semejanza de ritmo», Diego reconoció: «tomé directamente de Bocángel» «la sextina real» (1970, pp. 9 y 68). Es la estrofa de su «poema histórico *El Fernando o Templo de su fama*» (Bernal, 1993, p. 62), cuyas 39 sextinas son espejeadas en las 39 de la *Fábula de Equis y Zeda*.

*Clave de fábula: el círculo vallisoletano-montañés.* El que llamaré *círculo vallisoletano-montañés del Veintisiete* estuvo formado por Diego, Cossío, Guillén, Artigas, director de la Biblioteca Menéndez Pelayo, y, entre otros más, Del Río Sainz, director de *La Atalaya*, periódico santanderino que se cerró en 1927, según Gómez de Tudanca (cfr. Diego y Cossío, 1996, p. 225).<sup>17</sup>

15 Alonso suma aquí el anuncio que en la *Antología* hacía Diego de sus proyectadas ediciones de Bocángel y Soto de Rojas, a esa «juventud literaria» (Gallego y Burín, Castro, Valbuena) que, «sin hacer caso de groseros ladridos», se empeñaba en un reto: «toda nuestra visión de la literatura española va a cambiar».

16 Diego, que aquí publicó a su manera el *Fernando* (1927a, pp. 112-119), trató asimismo (2003, pp. 204-206) la danza en Bocángel. En 1926, Diego no conocía «otro alarde de virtuosismo descriptivo semejante» al *Orfeo* de Jáuregui, «salvo el *Tépsicore* de Arriaza. Hacen —y también la estatua [el *Fernando*] de Bocángel— un juego perfecto» (Diego y Cossío, 1996, p. 122). Gómez de Tudanca (1996, p. 212, n. 23) sugirió que en los cantos iv-v del *Orfeo* podrían «apreciarse remotos ecos o más o menos cercanos vislumbres de parentesco de imágenes» con los de *Equis y Zeda*.

17 Del Río había polemizado con la poética de Diego en 1919 (Barrera López, 2003, pp. 89-90) y presentó, con el soneto alejandrino «Elogio de este libro por José del Río Sainz», la obra de Santa Marina (1925, pp. 7-8) a la que voy enseñuada.

En este círculo se cocía la recuperación de un subgénero al que apunta la estructura del título del poema dieguino (*Fábula de... y...*), así como su «aire relatado de fábula mitológica» (Diego, 1970, p. 68).<sup>18</sup> Subgénero áureo que estudió Cossío (1952), cuyas *Fábulas mitológicas en España* están dedicadas «A Gerardo Diego», a quien comunicó uno de sus descubrimientos para él más sorprendente: la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Tirso (Diego y Cossío, 1996, p. 97).<sup>19</sup>

Con el tremendismo de *Tras el Águila del César. Elegía del Tercio*, otro asiduo del grupo, el legionario Luys Santa Marina, cantó la barbarie bélica en verso y prosa. Allí se lee una «Fábula de Filemón y Baucis» (Santa Marina, 1925, pp. 207-211) que, «sin renunciar a ninguna de sus taras añejas, logra acentos de conmovido y profundo fervor» (Diego, 1925b, p. 399).<sup>20</sup> Mucho decir para un pésimo poema que, dedicado («los versos de esta fábula a ti lleguen») a cierto «marqués» «y legionario», escuetamente relata el alojamiento que un pobre matrimonio de ancianos ofrece a dos soldados del Tercio, regalados con «frescos quesos, sobre juncos, / y nueces, y manzanas, y dorado / pan de maíz, y de su vaca, leche / blanca espumosa, y tibia», pálido recuerdo del agasajo pastoril al peregrino de las *Soledades* (Góngora, 1927, p. 43).

## Dos experimentos previos (sextinas XVIII y XXXIV)

Lejos estaba Santa Marina de recurrir al signo métrico habitual de las fábulas mitológicas áureas, «la pesada y mal nivelada octava» (Diego, 1970, p. 68); pero si triangulamos las tres claves anteriores, que llevan al código

18 Aire que en 1963 mantendría la «Oda a Belmonte» (Diego, 1989, I, pp. 1380-1386), donde «a veces se presiente casi la fábula mitológica o barroca» (Alonso, 1941-1944, p. 240). Para la recuperación de los clásicos áureos por parte de los poetas del Veintisiete, y en concreto para la relectura vanguardista de Gerardo Diego, cfr. Garrote Bernal (2008).

19 Cossío quiso historiar «la poesía española, a través de este género» (1952, p. 5), que en 1926 llamaba «nuestros poemas líricos. Tomo notas a todo meter. Pretendo estudiar [...] el modo italianizante y el gongorismo, y la suave y feliz pendiente en que el primero se dejó caer para llegar al segundo» (Diego y Cossío, 1996, p. 134).

20 Diego fue «compañero de promoción en años escolares» (1925b, p. 397) de Santa Marina, a quien Diego leyó «a Medinilla, y [...] le entusiasmó», y con el que contó para *Carmen*: «Quiero dar prosas de Guillén, Bergamín o Santamarina y tú» (Diego y Cossío, 1996, pp. 104 y 165).

subyacente en *Equis y Zeda*, el intertexto básico que resulta es un poema en octavas reales: la *Fábula de Leandro y Hero* (Bocángel, 1637, pp. 319-346),<sup>21</sup> en cuya dedicatoria, «A don Juan de Jáuregui, Caballerizo de la Reina nuestra Señora, docto y admirado exceso de las musas y de los pinceles, etc.», hallaría un creacionista enajenado la globalizadora intención de llevar a las *musas* de la poesía la teorización de los *pinceles* cubistas.

Probemos la hipótesis con *Equis y Zeda*, 103-108: *Así con la mirada en lo improviso / barajando en la mano alas remotas / iba el galán ladrándole el aviso / de plumas blancas casi gaviotas / por las calles que huelen a pintura / siempre buscando a ella en cuadratura.*<sup>22</sup> Cierta galán busca desesperado a su dama por unas calles. No hay más anécdota. La geometría de la sextina sintetiza el arte del futuro y el del pasado en dos palabras: *cuadratura* y *galán*. En versos que un cubista —Diego en esta estrofa XVIII— podría leer simultáneamente como metapoéticos, Bocángel presentó a Leandro, «Discreto el joven es, sin artificio; / no afectado galán, bello sin arte» (121-122), pues cortejó a Hero (345-360 y 409-464) con palabras de las que se hacen eco esas *alas remotas*: «detente, escucha, que excederte puedo / con alas del amor, alas de miedo» (415-416). Y en *iba el galán ladrándole el aviso / de plumas blancas casi gaviotas* se conjuntan «el furioso aviso» de Eco a Narciso (182) y el secarse de Leandro tras su travesía: «y el mezclado sudor, o tibio, o crudo, / con cuantas plumas bate amor ventila» (587-588). Por fin, las *calles que huelen a pintura* derivan de las «ciudades de olor» o jardín que rodea a la patria de Leandro: «Los confines a Abido le guarnece / huerto mayor» y «de flor y fruto se enriquece, / que ciudades de olor labra al desierto». ¿Y la *cuadratura*? Sugerida por este jardín, laberíntico, que dispuso «Dédalo: abril, de un verde laberinto, / ni sale de él ni de él se ve distinto» (505-506 y 509-512).

Repitamos el ensayo intertextual con otro pasaje (*Equis y Zeda*, 199-204): *Es la hora exacta de los capiteles / que pliegan sus follajes convecinos / La historia ya de los amantes fieles / se reduce a muy pocos Apeninos / Uno dos tres*

21 En adelante, *Leandro* y/o los versos correspondientes. Diego (1946, p. 580) llamó a Bocángel «cantor espléndido de la *Fábula de Ero* [sic] y *Leandro*».

22 Sigo el texto definitivo de la *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929) en Diego (1989, I, pp. 389-401), citándolo en cursiva para distinguirlo de los cotejados con él. Primera aproximación (también gongorizadora) de mi análisis se halla en Garrote Bernal (1994, pp. 104-107, 20-23 y 254-257).

*tal vez quién lo diría / cuatro no más a fuerza de miopía*. Vayamos ahora a Bocángel: «Hay en la parte donde Sesto acaba / templo grande, gran bosque y gran teatro» (*Leandro*, 137-138). Próximas al bosque (*follajes convecinos*), las «colunas» del templo (Diego dice *capiteles*, eco del «capitel» [v. 195] de Bocángel) tenían labradas numerosas historias antiguas: «En orden circular hay cien colunas / en alto, que grabó mosaico vano / con adversas y prósperas fortunas / del griego, del egipcio, del tebano. / Relevantes estatuas hay algunas / que burlan la atención, después la mano; / finge el bulto vivaz artificioso / voluntario sosiego, no forzoso» (145-152).

El «gran cincel de Dédalo» (162) había dado relieve sobre el fondo del mármol a los «Relevantes» personajes, que, como *Apeninos*, resaltaban tanto que la gente tocaba algunos para comprobar si eran de carne y hueso. Diego sintetiza los asuntos no solo amorosos de esos grabados en la «historia de los míseros amantes» (548), digo, en *La historia de los amantes fieles*, que —ruptura humorística no bocangelina, gongorina sí— eran *muy pocos*: *Uno* (Orfeo), *dos* (Narciso), *tres* (Ícaro), lo que da *la hora exacta* o número de historias de *Leandro*, 169-192. Quizá mirando mucho, *a fuerza de miopía*, los amantes fieles llegaron a *cuatro* casos con Venus y Adonis, a quienes se dedicaba el templo (201-208); *no más*, un giro muy de Bocángel: «tu nombre no más es tu alabanza», «donde nace no más vive el conceto», «con las plumas no más de los arpones», «Esto el joven no más [dice]», «puede serlo no más mientras empieza» (34, 237, 320, 361 y 534).

#### Hipótesis argumental: Equis y Zeda = Leandro y Hero

Gerardo Diego construyó una escala o «esquema lineal» sobre «el profundo concepto de la representación plástica» de Gris, «medula [sic: con acentuación áurea] del problema». Superados los grados cero (*copia*: «no ha empezado todavía el arte»), uno (*imitación*: su primitivismo «Pretende engañarnos pero con el otro ojo nos hace un guiño») y dos (*interpretación*: su dominante «elemento intelectual» «no engaña más que a los bobos»), el «grado último» es la

*Representación*.— Absoluta presencia, ubicua, de lo artístico. El motivo ya no existe más que en apariencia; es una consecuencia y no un principio. Se representa sólo una noción, un ente del mundo sustancial, no una criatura

tangible y adjetiva. La tangible, la adjetiva, la criatura o creatura —creación individual, que no se puede dividir, que está viva— es la obra de arte (1927b, pp. 174-175).<sup>23</sup>

*Equis y Zeda* y los *Poemas adrede* son intentos de alcanzar esta *representación*, autónoma de todo, excepto de un demiúrgico texto previo de cuyas leyes geométricas o formales se deducirá la nueva *creatura*, que pretende, a lo Gris, «revelar este mundo de nociones que esencialmente existen en el espíritu» (Diego, 1927b, p. 175). Pero lo que neoplatónicamente Diego y Gris llaman *espíritu* es, en «Azucenas en camisa», Lope (Alonso, 1941-1944, p. 239, n. 5; Nicolás, 1981, pp. 886-887 y n. 45); en *Equis y Zeda*, Bocángel (y más atrás, el ocultado Ovidio). Dados los dos experimentos anteriores, guiará mi lectura la hipótesis de que el argumento ficticio de la *Fábula de Equis y Zeda* se basa, en *grado tres*, sobre el mítico de la bocangelina *Fábula de Leandro y Hero*.

Entre las leyes que constituyen *Equis y Zeda* como *palimpsesto*,<sup>24</sup> figura la de *única lección posible* o de no-ambigüedad, con que se alza —y, por tanto, se lee— la *Fábula*. Respecto a la *torre* que *se levanta* en el v. 11, esa ley veda, por ejemplo, las siguientes tres referencias: la gongorina a «Ciego que apuntas y atinas...» y su nueva Babel: «Una torre fabriqué / del viento en la rareza, / mayor que la de Nembrot, / y de confusión igual» (poema que puede leerse en Alonso, 1960, II, pp. 10 y 12); la histórica al periódico santanderino *La Atalaya*, cuya imprenta dio la *Égloga* de Medinilla editada por Diego (cfr. la anotación de Gómez de Tudanca a Diego y Cossío, 1996, pp. 216 y 219); y la metaliteraria sobre la construcción pensada por el artista ultraconsciente de «Una torre de rimas / quise elevarte. / Escalaban tus cimas / mis pisos de arte. / Naípe a naípe, el trabajo / todos los días. / Vino un soplo, y abajo. / Tú sonreías», poema enviado el 18-11-1924 por Diego a Cossío (1996, p. 84), y que se incorporó a *Versos humanos* (Diego, 1989, I, p. 274). Es que semejante polisemia de *torre* pudiera caer en el ingenio conceptista, cuyas poco bellas formas dilógicas, equívoco-

23 Al fin redujo Diego los grados a dos: la poesía «relativa» o «directamente apoyada en la realidad», y la «absoluta», «apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que sólo en segundo grado procede» (1941, p. 15).

24 Además del «Brindis» de la *Fábula*, Diego dirigió a su amigo Basilio otra sextina autógrafa, cuyo v. 3 dicta: «a ti continuo humano palimpsesto» (Gómez de Tudanca, 1996, p. 215, n. 27).

cas por económicas, se oponen a la disciplina del artista puro; la *tentación*, pues, debe rechazarse, lo que sin duda es preferir a Gris sobre Gracián:

A veces un grupo de pequeños círculos servía a la par de clavijero de la guitarra y de racimo en el plato; pero esta ingeniosa economía de formas, obligando a una sola a asumir dos alusiones representativas, acercaba el peligro del alarde acróstico, del equívoco de la imagen doble, sólo en ciertos casos bella. Por lo cual, Juan Gris —como, en general, todo el cubismo y la poesía creacionista— fué alejándose de esta tentación (Diego, 1927b, pp. 165-166).

Diego permaneció en guardia frente al mismo asunto: «El ingenio es el verdadero gusano que va a atacar la carnosa fruta tan difícilmente llevada a sazón. (Cuidado con el ingenio, amigos de 1927). No se libran ya Bocángel, ni Ulloa, ni Polo de Medina» (1927a, p. 39). Por eso, el *uso intransferible* de la retórica *adrede* no es «ejemplo extremo de la “obra abierta”» (Rivera, 1999, p. 163), sino todo lo contrario, pues los poemas se disponen con «la única lección posible» (Diego, 1941, p. 16).

La *torre* de la *Fábula* será entonces señal intertextual que apunte a la morada de Hero, un muy relevante espacio del *Leandro*: «Besa la torre el mar» (v. 109).

### Salcedocoronelización argumental

Aunque «la *Fábula* está fuertemente “protegida”, dada su alegoría creacionista, contra cualquiera que intente *salcedocoronelear* con ella» (Bernal, 1993, p. 63) —según un lugar común asumido por la crítica dieguina («La autonomía creativa de la *Fábula* [...] no nos permite *salcedocoronelear* en esta escultura-sonata hermética» [Gómez de Tudanca, 1996, p. 208])—, someteré, si poco doctamente, el argumento de sus tres partes y pico a ese afán. Casi medio siglo después de publicada, Diego «no» había «abandonado la idea de comentar» «mis intenciones» y «lo que los eruditos llaman fuentes, que en este caso serían recovecos de la conciencia, supraconciencia o subconciencia más o menos reminiscente o creadora», pero seguía esperando que otro lo hiciera: «¿O todavía queda algún valiente que se atreva a intentarlo a su soberano antojo y con perfectísimo derecho?» (1975, p. 251). De nuevo daba aquí Diego la pista decisiva: la «lectura» de la *Pasión* de Rodríguez Moñino «es mucho más fácil que la de mi poema, como la de un Bocángel o un Soto de Rojas que la de Góngora» (1975, p. 252). Prue-

ba de que se trata de una clave es que la primera parte de este enunciado no es cierta.

Desde el principio, pensó Diego en revelar los trucos de su *representación*:

Si algún libro mío solicita un comentario o, cuando menos una explicación, es la *Fábula de Equis y Zeda*. Al poco tiempo de escribirla y a la vista de las indudables dificultades que suscitaba [...], sugerí a algunos amigos, entre los de mi edad y entre los más jóvenes que acababan de ser mis discípulos, que se atrevieran a un comentario estrofa a estrofa y aun verso a verso, al modo de los eruditos gongorinos en el siglo XVII. Por supuesto, yo les ayudaría (1970, p. 67).

Uno de aquellos jóvenes fue Antonio Rodríguez Moñino, que en 1934 pretendía «hacer a sus expensas una edición limitadísima de mi *Fábula*, para la que le he prometido un autocomentario, no sé si estrofa por estrofa o de conjunto» (Diego y Cossío, 1996, pp. 189-190). El proyecto no se llevó a cabo, pero «poeta sensible», «cultísimo conocedor del culteranismo y de la poesía de aventura del siglo XX» y «poseedor de una intuición finísima», Rodríguez Moñino compuso las 26 sextinas de *Pasión y muerte del arquitecto. Tiempo apócrifo de la Fábula de Equis y Zeda*, imitación continuadora en que iba a «adivinar [...] en qué consiste la trama secreta del poema que aspira a ser creado» «con los más nobles ecos de los poetas del siglo XVI y del XVII» (Diego, 1975, pp. 251-252). O como escribió Rodríguez Moñino: «apenas revivió siglos pasados / cuando pudo extraer lírico escombros / de la asunción de olvidos recordados» (1934-1942, p. 269).

Además de repetir el nombre de Bocángel cada vez que se refirió a *Equis y Zeda*, Diego se limitó a reconocer, en la sextina con que dedicó la *Fábula* a Cossío (Diego, 1989, I, p. 604),<sup>25</sup> que el poema «cela y revela miembros virginales»; según mi hipótesis, los de Hero, «virgen noble» y «virgen única en belleza» (*Leandro*, 387 y 425). En esa dedicatoria en verso, Diego animaba a su amigo a que «doctamente salzedocoroneles» con las «reales sextinas irreales» de *Equis y Zeda*; pero Cossío tampoco lo iba a hacer: en el «Epílogo» de las *Fábulas mitológicas*, dedicado a su agotada descendencia en los siglos XIX y XX, solo indicó que, tras Rubén Darío y Antonio Machado, «apenas nada. Y si puede ser, menos que nada. Gerardo Diego, el gran poeta, nos convierte el mito en álgebra» y con «técnica creacionista

25 Facsímil del autógrafo de 1932 en Gómez de Tudanca (1996, p. 221).

consigue [...] recordar los viejos tópicos añejos de las viejas fábulas» (1952, p. 848).<sup>26</sup> Bien sabría Cossío que *salcedocoronelear* era algo peyorativo para un Diego displicente con la «imperturbable serenidad de policía» (1924, p. 82) de Salcedo Coronel. Es que Diego sentía «admiración por el caudal derrochado en las venerables glosas» de los comentaristas gongorinos del XVII y «decepción por el sentido de aquella investigación exuberante, toda ella destinada a probar que para todo había precedentes y que el mayor mérito de don Luis era haber leído mucho y saber decir una vez más lo que ya se había dicho, y cuantos más siglos atrás mejor» (2003, p. 95).<sup>27</sup>

Salcedo Coronel, por cierto, dialogó en soneto con su amigo Gabriel Bocángel: «Cese ya de un engaño repetido / la confusión, oh Fabio [...]» (*apud* Bocángel, 1637, p. 153).

«*Brindis*» (I, 1-8) y «*Exposición*» (II-XIV, 9-84). Como Bocángel dedicaba el *Leandro* a Jáuregui, «A ti, del Betis hijo prodigioso», «se prohija este aliento numeroso, / y se conduce a ti, de ti inspirado» (vv. 17 y 19-20), el «*Brindis*» se cohesionaba, como luego la sextina XXI, sobre la triple anáfora impar *a ti* (1, 3 y 5), desde la que *brindo equis y zeda*, poema en tres tiempos (6), a *Basilio* (1); es decir, a Basilio Fernández López, alumno de Diego en el Instituto Jovellanos y poeta creacionista (Gómez de Tudanca, 1996, pp. 214-215).<sup>28</sup>

Entre Abido y Sesto, donde vivían respectivamente Leandro y Hero, un estrecho separa «de Europa al Asia por espacio breve», sobre el que Jerjes extendió con sus barcos una «trémula puente» para ir contra Grecia (44 y 75). Son estas las bases para el *rapport* de *cerca de un valle donde un puente ha inflado / el lomo del calor que se avecina* (9-10). Si este próximo calor alude al mes que anuncia el verano en la sextina XV y al incendio de amor entre Leandro y Hero, el mar «Helesponto» (72), visto por Bocángel

26 Nótese la similitud con el texto de Diego sobre Santa Marina (*supra*, n. 20). Cossío añadió allí tres lugares mitológicos del Veintisiete: uno de Lorca, «Narciso» (*Canciones*); y dos de Alberti, «gentil niño Narciso» (*Cal y canto*) y «¡Jee, compañero...!» (*El alba del albelí*).

27 Así es la filología, porque así es la poesía: «el aire relatado de fábula mitológica» «tampoco es exclusivo» del XVII, «sino que ya existe por lo menos desde Ovidio» (Diego, 1970, p. 68).

28 En 1929 Cossío se «alegraría» de «que os decidierais Basilio, Luis y tú a hacerme una visita»; en 1931 manda saludos «el firme y gran Basilio, que está hecho un cabo de Infantería, verdaderamente bizarro» (Diego y Cossío, 1996, pp. 183 y 188).

como «selvas de vidrio o páramos de plata» (48), es ahora *valle* al que cercan las «eternas rocas» de Sesto y la altura de Abido, «siempre sobre la mar» (82 y 84). Sintagma este que repercute en *Sobre el amor del delantal planchado* (9): sobre él *se levanta* la torre (11) de Hero.

Diego aísla también del original bocangelino la *tarde* y la *muralla* (19-20). Esta es afín a la metáfora de Hero, «muro solitario», y a la designación del templo del que era sacerdotisa: «Apártanse en distancia indivisible / Leandro a Abido, la doncella al muro» (106 y 473-474). Es el templo de Venus: «Del crédulo devoto el don sincero / esconde el muro» (197-198). Primer *esconde* que sugiere el *secreto* de Diego, derivado del culto oculto a Venus y Adonis, cuyo rito sacrificial oficia la Hero (201-288) vigilada por una anciana: «sierva de antiguo pelo al sol me esconde» (394). Secreto dentro del secreto, a la sacerdotisa se accede con una *llave* (21) que, reorganizando la referencia bocangelina al encuentro amoroso entre Hero y Leandro truncado por el amanecer («las doradas llaves / de la prisión de Febo» que «la aurora» «a las puertas aplica del oriente» [630-632]), metaforiza el acceso del joven a la virgen: ambos acordaron que él cruzara todas las noches el mar a nado, hasta llegar al lecho de ella. Quedaba así alimentada la esperanza, cuyo *color por todo amigo* (21) es —al final lo sabremos— *el color verde* (192).<sup>29</sup> Esa esperanza recorrerá, ida y vuelta, la dirección *del olivo al secreto y viceversa* (22): desde el «huerto» (506) de Abido hasta la escondida morada de Hero, trayecto que es «el secreto a la noche encomendado» (612). El acuerdo entre los enamorados se había cerrado tras el rito venusino, cuando «la noche a la luz desafiaba» y «se enlutan ya las horas» (330 y 399), es decir, muy al atardecer: *Una tarde de aquéllas sin testigo* (19), en que ambos celebraron su «boda infausta», contemplada en la «selva» por «fantásticos testigos» (465, 469 y 472) que —como *fantasía* «vale lo mismo que imaginación» (Covarrubias)— resultan inexistentes o supuestos: *sin testigo*, pues.

Sintácticamente, las sextinas IV y V son interdependientes: *Una tarde... (IV), el viento... recogía... (V)*. Con el buen tiempo, Leandro cruza

29 Cfr. «Primavera» (*Manual de espumas*): «Limonos y planetas / en las ramas del sol / Cuántas veces cobijasteis / la sombra verde de mi amor» (Diego, 1989, I, p. 167); y por su relación, ahora evidente, con *Equis y Zeda*, la «fábula» de «Leyenda» (*Biografía incompleta, I [1925-1929]*) y su «secreto verde entre las ruinas» (Diego, 1989, II, p. 279).

el mar a nado y «veces mil» (649) llega al lecho de Hero (569-656). El joven había previsto que el clima favorecería su empresa: «el mar molesto / me trocará su orgullo en mansedumbre» (461-462), pues aún no actuaba ese *viento que de todo hace botellas* (25), la tempestad de los naufragos que embotellan sus mensajes de socorro. En su pasión, el nadador terminará despreciando «con rasgado ademán» el peligro de ese viento y dará en «nauficante» (706 y 770); no menos que su amado, Hero acabará «sorda» (665) para «el ruido» de una «tempestad sonora» que hace *orejas tiernamente desdobladas* (26) y «tronca el ruego / del joven, muy devoto y nada oído» por los vientos y dioses a los que se había encomendado (732-734).

Pero por ahora el viento se mostraba benévolo y *recogía su cola de ocho huellas* (27), la formada por el «escuadrón de vientos imperfecto» que causan la tormenta: «De la horrisona cárcel salen, varios, / Céfiro, Bóreas, Aquilón y Noto» (763 y 721-722). También la imagen de las *palmadas* (28) del viento procede de otra bocangelina, que muestra el rítmico romper de las olas sobre el «escollo»: «Besa la torre el mar, y su fiereza / allí reduce a aplauso tributario» (112, 109-110).

El manierista Diego salta, pues, hacia delante y hacia atrás por el *Leandro*, sus pasajes cortando y pegando.<sup>30</sup> Técnica que extiende a otros textos: desde *la almena más alta* de su torre, la sacerdotisa Hero es *un ciervo bueno* (31) que con su luz guía *al misticismo* (la ciencia del amor) a Leandro, cuyo *analfabetismo* desconoce los secretos de la venusina iniciación mística (249-280). Diego aplica al arquetipo místico del ciervo la imagen *deportiva* de sus *cuernos* como *doble esquí* (32-34), y cruza a Bocángel con fray Juan de la Cruz, autor de otro poema en 39 estrofas: «el ciervo vulnerado» que «por el otero asoma / al aire de tu vuelo» (CA 12), traducido en prosa como «Esposo», acude a la gimiente esposa «porque en los enamorados la herida de uno es de entrambos», y tiene «la propiedad» de «subirse a los lugares altos» (Cruz, 2002, pp. 18 y 88-89). Digamos que a *la almena más alta*: pasando de Bocángel al fray Juan homenajeado *adre-*

30 Casi como el «admirado poeta» que menciona Diego (1924, p. 85), y que «obtenía aislando, según el giro del ritmo, determinados versos»: así, en «que espejo de zafiro fue luciente / la playa azul, de la persona mía» (*Polifemo*, 419-420), hallaba la «belleza imponderable» de «la playa azul de la persona mía». La misma anécdota es atribuida a «cierto poeta que yo conozco» por Reyes (1986, pp. 102-103).

de por Diego en «Palabras proféticas» (1989, I, p. 387), este usa la técnica de saltos lógicos del carmelita.<sup>31</sup> El enlace entre fray Juan y Bocángel es la *almena*: en «solitaria almena» se «esconde» Hero (393-394), a quien su amado dijo que «desde las tuyas, desde mis almenas / el aire quieto juntará las voces» (445-446). Ya se sabe que la también ovidiana *Noche oscura* lo había llamado «El aire de la almena» (Cruz, 2002, p. 207).

Convertida Hero en *ciervo*, el joven Leandro es *rueda en flor* (36), como en Bocángel: «Ágil se otorga al agua sosegada, / y cuanta arroja el brazo, el pie la hereda; / pavón cerúleo, deja dibujada / ojosa espuma en cristalina rueda» (569-572), «imagen digna de Góngora» que conecta «los movimientos que hace Leandro al nadar con la rueda abierta de un pavo», como acertadamente anota Dadson en Bocángel (1637, p. 338). «En la patria ribera» de Abido (la *playa* de Diego), el impaciente joven espera, «si le es posible», mientras planea su travesía o «estudia el rumbo» para salvar la «distancia indivisible» (477-479 y 473). Así que la rueda había sido arquitecto: *De punta a punta de arpa un arquitecto / recorriendo su playa infatigable / calculaba el perímetro perfecto* (37-39); *obtenido el nivel*, el arquitecto *desplegaba el rayo* (41-42), imagen deducida de la comparación bocangelina sobre Leandro, que «quiso hablar, y un suspiro como trueno / del rayo de la voz salir procura» (285-286).

Ahora, la geometrización cubista transforma la *brisa* y el *viento* en *mecanismos* de un artefacto que, como *giraba en engranaje* (43-44 y 46), se basa en la *rueda* del nadador, máquina perfecta —según el ya futurista Bocángel— que «es vela, es remo, es nauta y es navío» (576), aunque termine «naufragante» (770), a lo que apuntan los *dedos naufragos* (59) de la sextina x, cuando el Neoleandro de Diego está a punto de echarse al mar: *El arquitecto en posesión de orla*, o que ha terminado su carrera (académica) después de pasar varios exámenes natatorios, *aplica ya peldaños de incremento / hacia la llama en ave de la borla* (55-57). Es que se acerca a la «luz» o *llama* de Hero, siguiendo el plan trazado por ambos amantes: «Fulmina-

31 En realidad, son saltos entre mitos ovidianos (Garrote Bernal, 2005 y 2007b: artículos sintetizados en la segunda lectura del presente libro). Diego dispuso en 1989, como fray Juan, lo que llamaré una *Fábula B*, añadiendo dos estrofas *olvidadas* que, por su ruptura con la historicidad del poema cubista publicado en 1930, no considero en mi comentario.

rás la tiniebla ciega / con luz nocturna, norte a mi deseo, / que a Sesto me conduzca desde Abido» (453-455).

En las sextinas XII-XIII, conectadas desde los anafóricos *Pero mientras...* e *Y mientras...* (67 y 73), la noche es aliada del Neoleandro. La metamorfosis de las estrellas en homenaje al sol muerto, operada por Bocángel («Ya por el sol, que fenecido había, / el zafir celestial ardió diamantes» en «el templo de la noche» [545-546 y 552]), es trasvasada a la *ceremonia de correspondencia* (o de *rapport*) de la sextina XII: *Pero mientras el sol por contrapeso / al sumirse en la bolsa de conciencia / hace ascender al firmamento impreso / en ceremonia de correspondencia / y todas las estrellas salvo alguna / en columna gradual miden la luna* (67-72). El «racional bajel» (*Leandro*, 460) cruza entonces el estrecho, es decir, que *su barba el arquitecto abre y bifurca / y a bordo de ella costas de arpa surca* (77-78), de acuerdo con el dictado «Tántalo del mar, sulco y le ignoro» (498). La sextina XIV glosa tal *góndola barba*, sobre cuyas *dos puntas* el Neoleandro *navegaba / por el jardín de curvatura brava* (79-80 y 83-84) o mar, *hasta [...] limitar al sur con la mentira* (81-82), pues Hero y Leandro, «ladrón esposo», ante el previsible rechazo del «anciano padre» de ella, ocultaron su amor y su aventura: «nos unirá clandestino Himeneo» (456, 450 y 452).

«Amor» (XV-XXIX, 85-174). El lema *Góngora, 1927* desvía la mirada intertextual del lector de *Era el mes que aplicaba sus teorías / cada vez que un amor nacía en torno* (85-86)<sup>32</sup> hacia «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / —media luna las armas de su frente, / y el Sol todos los rayos de su pelo—, / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas» (Góngora, 1927, p. 39). Fragmento muy imitado por los convocados en 1927 —advírtase la cursiva del lema— en la *Antología poética en honor de Góngora*; así, por dos poetas favoritos de Diego: el Lope de Vega (1983, p. 1342) del soneto «Dice el mes en que se enamoró» (*Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*), donde figura, según advirtió Bernal (1993, p. 47 y n. 23), el pasaje «Érase el mes de más hermosos días, / y por quien más los campos entretienen, / señora, cuando os vi...»; y Bocángel, que sitúa en el «lustró» anual la acción previa al enamorarse de Hero y Leandro: «Era del año el lustro lisonjero / cuando el planeta, a quien se

32 Como tantos otros, Rivera (1999, p. 155) ve solo aquí la huella gongorina.

debe el día, / los cuernos inflamó del toro fiero / y luego de ellos el abril vertía» (217-220).

No aclara mucho que la sextina xvi despeje *Zeda* como *Ella*: «No falta la descripción de la incógnita y de su atuendo en versos en que triunfa, pese a su intención, la alusión metafórica» (Cossío, 1952, p. 848); sí que Diego ponga a la sacerdotisa Hero, que «en sagrados retiros se disfraz», no una «sacerdotal venda» (251 y 274), sino un *vestido combo* (91), y que deduzca la geometría de su imaginable túnica talar: *Del hombro al pie su línea exacta un rombo / que a armonizar con el clavel se atreve* (93-94). Bocángel comparó el protegido retiro de Hero no con el clavel, sí con la rosa: «Tal entre rayos de nativa espina / en muda soledad vive la rosa» (113-114); pero aquel pudo ser sugerido, fonética o musicalmente, por el verbo *clavar*, que dos veces se refiere a la oficiante sacerdotisa: «en el suelo / [...] trémula rodilla / clavó, clavó los ojos en el cielo» (257-259). *Rapport* que, dicho con verbo típicamente gongorino (*atreve*), se amplía cuando Hero aparece bajo su vestido como *proyecto de arcángel en relieve* (92), donde resuena —correspondencia de clave musical— el nombre de Bocángel.

Hero actualizó tal *proyecto*, o potencia angélica, desnudándose: «todos la miran» «con exceso o vicio» cuando «la sacerdotal venda depone / la ninfa» y «al pueblo se propone» (274-277). Inevitable era que Leandro se enamorara (281-304): humorísticamente (a lo Hero y Leandro gongorino, pues), *Amor amor obesidad hermana* (97) injerta un eco del soneto xxvii de Garcilaso, «Amor, amor, un hábito vestí», en la idea de gordura que conlleva la Hero invadida por el amor o «hinchada a soplos de anhelar» (380). Tal metáfora y el campo semántico labrado por Bocángel, «duda si es posible / gozarse» (291-292), muestran a la virgen henchida de gozo, por decirlo con la frase hecha de la que dependen la *obesidad* y el *soplo de fuelle hasta abombar las horas* (98). Y estas apuntan a la franja de la madrugada en que Hero y Leandro, sin dudarle ya, se gozaban, tiempo tan efímero que dura *de seis a siete* (102): «No me verá jamás la Aurora en Sesto»; «la aurora / los dividió» (457 y 649-650).

Tras el intervalo de amor, Hero va a *encontrarse al salir una mañana / que Dios es Dios sin colaboradoras* (99-100), pues Venus seguirá siéndolo aunque pierda una de sus sacerdotisas. Es que Leandro convenció a Hero de que «confundes la deidad y el ministerio» (420) y de que lo

dejase todo por él. Hablaba como enamorado que fundirá el agua del mar con el fuego de la pasión, y que en mar (*es azul la mano del grumete* [101]) o pez se convertiría tras cada paso del estrecho: «Menos del mar que del amor desnudo», pareciera «si no humanado pez, hombre escamoso» (585 y 596). Es entonces cuando «la virgen, digo, que enjugarle pudo / en linos» seca y «el cuerpo penetrado abriga» de su enamorado, y este «las señas del mar todas sacude, / de aromas süavísimos lavado» (589-590, 599 y 609-610), lo que se transforma en *Y vedla aquí equipando con jabón tierno / globos que nunca han visto las espumas / vedla extrayendo de su propio invierno / la nieve en tiras la pasión en sumas* (109-112).

La última noche *contempla el amador* como *hipótesis a la amada*, y *disuelve sus dos manos en menguante* (117-118 y 120): alzadas al cielo, estas desaparecen con la luz de la *Luna* (133), objetivo del Neoleandro en una plegaria que ocupa las sextinas XXI-XXVIII y que, en este poema sin signos de puntuación, enmarcan las comillas de discurso directo (121 y 168). Nada nuevo: en su noche final, y ante el mar tempestuoso, Leandro eleva una plegaria a Eolo y Aquilón, a Cintia y a Neptuno (681-704) o «exclama al mar, al viento y a la luna» (680), a quien dice: «Y tú, inconstante Cintia (pero estable, / si atiendo a mi discurso), tu horizonte / argenta, baña el mar» (689-691), lo que da pie a *Y tú inicial del más esbelto cuello* (139). Cuando se dirige (134-136 y 138) a la luna llena (*plenilunio*) con imagen creacionista que convierte al satélite en un globo (*inflada de un gas*) tan hinchado que puede reventar (*no estallen tus mejillas llenas*), la postura de hinojos del Neoleandro (*contempla mis rodillas doloridas*) trasvasa la que adoptó la Hero oficiante de Venus: «trémula rodilla / clavó» (258-259). Por lo demás, *si [...] / mi sed desdeñas / no olvides canjear mis contraseñas* (129 y 131-132) apunta al sediento de amor Leandro, «hidrópico de fuego» (297), así como al convenido intercambio de señales luminosas entre los amantes: «que el ausente / no se permita al mar sino alumbrado / de firme antorcha, ni esta se presente / sino al mar» (553-556).

Leandro solicitó protección a la Luna a cambio de una mínima ofrenda: «por mí te hable / no soñoliento Endimión al monte» (691-692), lo que da pie a la relación que en el «canto central» de *Equis y Zeda* presenta «un como asunto, deliberado, de obsequio de amante a amada, de Polife-

mo a Galatea» (Diego, 1970, p. 68),<sup>33</sup> en la serie de promesas de las sextinas xxiv-xxv (*haré, daré, extraeré, expondré, traeré*). Inspiró el cruce entre Bocángel y Góngora la alta autoestima del galanteador de Hero («Leandro soy de Abido; alguno apenas / me ignora», «Nobles mis padres son, cuya riqueza, / quien se atreve a contarla, sólo empieza» [441-442 y 447-448]), que en efecto deriva del canto de Polifemo: «Pastor soy, mas tan rico de ganados, / que los valles impido más vacíos» (385-386).<sup>34</sup> La plegaria de Leandro a Cintia se injerta, pues, en el escueto ofrecimiento («arco, digo, gentil, bruñida aljaba, / obras ambas de artífice prolijo» [457-458]) del cíclope: *Yo haré un camello / del viento que en tus pechos desaltera / y para perseguir tu fuga en chasis / yo te daré un desierto y un oasis // Yo extraeré para ti la presuntuosa / raíz de la columna vespertina* (141-146). Una *columna vespertina* que también deriva de Bocángel, en tanto Venus «es estrella», «la Estrella Diosa» o lucero del alba, que protege a los enamorados: «conforme estrella / une dos almas» (421, 388 y 304-305).

Y sigue el Neoleandro: *Yo en fiel teorema de volumen rosa / te expondré el caso de la mandolina* (147-148). Según la crónica «Homenaje a Soto de Rojas, II» (*El Defensor de Granada*, 30-10-1926), Lorca elogió al «joven y audaz poeta de vanguardia Gerardo Diego, que, aunque ausente, tomaba parte en el homenaje con un fragmento provisional del poema titulado *Equis y Zeda*», y al que llamó «el verdadero pontífice del “creacionismo” [...], uno de los más formidables esfuerzos para construir la lírica sobre una sustancia puramente estética [...]». Seguidamente leyó la bella y rarísima *Fábula de Equis y Zeda*, que fue muy aplaudida y suscitó varios comentarios entre el público» (*apud* García Lorca, 1954, p. 1691).

Para que lo leyera en este homenaje granadino a Soto de Rojas, Diego había enviado «Amor» al «devotísimo y disperso juglar Federico», y un año después sugirió que los versos «Yo, en fiel teorema de volumen rosa, / te expondré el caso de la mandolina.» (así, con puntuación) habían inspirado el *Teorema de la copa y de la mandolina*, exhibido, con otros dibujos de

33 Cfr. *Polifemo*, estrofas 46-58 (Alonso, 1960, III, pp. 227-285) y Cossío (1952, p. 848): «las ofrendas polifémicas tienen, asimismo, su lugar o alusión» en la sextina xxv.

34 Cfr. también: «mi estirpe, cual mi faz, es generosa» y «Bien soy mayor que el que gozó tu diosa» Venus (*Leandro*, 437 y 435) y «Del Júpiter soy hijo, de las ondas, / aunque pastor» y «serás a un tiempo en estos horizontes / Venus del mar» (*Polifemo*, 401-402 y 463).

Lorca, en las galerías Dalmau. Diego relacionó el primero de esos versos con la editorial en que Lorca había publicado *Canciones* y en que él pensaba hacer lo mismo con su *Fábula* completa: «quiero decir cuatro cosas a propósito de esas otras *Canciones* poéticas, “en fiel teorema de volumen rosa” editadas, con la habitual pulcritud de los demás suplementos de *Litoral* (Málaga)» (Diego, 1927c, p. 381).<sup>35</sup>

El Neoleandro, pues, promete exponer en libro su teorización sobre la lírica o la *mandolina*, que apunta al arpa del jaureguino Orfeo. Pero esto pertenece a la dimensión metapoética de la *Fábula*, que de momento debo orillar.

La amplia serie de promesas termina aludiendo al *rombo* de Hero (cfr. v. 93), a su «marino esposo» (*Leandro*, 496) y al plan de ambos, en que no hará falta insistir: *Yo inscribiré en tu rombo mi programa / conocido del mar desde que ama* (167-168).

«Desenlace» (XXX-XXXIX, 175-234). La «arena muda» y las «arenas infelices» (565 y 793) de las playas de Bocángel, así como la «ardiente arena» (737) que había inspirado el *desierto* (144) de Diego, son transmutadas por dos adjetivos (*gris madura*) que metapoéticamente remiten a Juan Gris y a la consolidación creacionista de su teoría estética: *Y la vida entre un margen de constancia / y otro de arena gris madura corre / atando un nudo en torno a cada torre* (178-180). Esa constancia de todas las noches —el ir y venir nadando de Leandro, el esperar de Hero con su antorcha— une las dos torres («desde las tuyas, desde mis almenas» [445]) donde respectivamente vivían ambos enamorados.

«El agua lucha con amante fuego» y a Leandro «hiérole el mar sacrílego» (729 y 727), pero el nadador enamorado, si *rueda* antes ahora *bicicleta*, no se para: *ni se detiene libre fija quieta / óptica de la fe la bicicleta* (185-186). Pero todo se precipita en la pérdida del *ciervo ajeno* (181), *el arcángel del proyecto* o Neohero, y del *arquitecto* Neoleandro, que en la «furia / del

35 Diego incluye aquí esta pregunta retórica: «¿Conocía el dibujante estos versos de un amigo suyo? [...] La coincidencia es singular». En cuanto al «juglar» Lorca (Diego, 1927c, p. 380), en 1925 había escrito Diego a Cossío (1996, p. 95) que era «un gran poeta innegable, aunque lo sea en un sentido muy distante del nuestro. Escribe versos como un juglar aristócrata (valga la paradoja) con más intuición cordial de poeta que conciencia creadora».

mar» «bebe la muerte» (743-744 y 747): *Pendiente sin opción pendiente en suma / cruel como la conducta de la espuma* (197-198). Tras la manriqueña sextina xxx (*resbala de pie el río pierna unida / Y la vida [...] corre* [177-179]), ambos amantes son objeto del *ubi sunt?* de la estrofa xxxii: *Dónde va con su barba el arquitecto / si de la playa se alejaba el arpa / Dónde voló el arcángel del proyecto / y ella —rombo o clavel— a qué hora zarpa* (187-190). Eso era el río postmanriqueño de Diego: la vida anegada en la «tempestad» (749), tras lo que «todo el mar los sepulta, / todo el viento» (823) a Hero y Leandro.<sup>36</sup> Ocurrió que *La luna acecha esbelta sin remedio / el cero ocho de los vendavales* (193-194) y que estos causaron a Leandro la muerte (195), lo que precipitó el suicidio de Hero, que «se abalanza / desde la almena que termina el muro» (819-820), es decir, que *voló el arcángel*. Con este modo humorístico, análogo al gongorino de «Arrojose el mancebito...» —romance sobre los «dos huevos» que fueron Leandro «pasado por agua» y Hero «estrellada» (Góngora, 2000, I, p. 113)—, el poema «Consejo», de *Biografía incompleta, I* (1925-1929), sintetizó el mismo final: «Porque la vida es bella / cuando en la esquina rompeolas / un naufrago se mella / y del piso desciende a recogerlo / un rollo virgen de pianola» (Diego, 1989, II, p. 281).

El poeta que ha guiado a sus marionetas intertextuales, de trecho en trecho (*azar*) saltando *al arbitrio del que canta* (12) por el poema de Bocángel y otros áureos, va a terminar: *Nuestra mano de azar sus hilos pierde / y sobre el piano olvida el color verde* (191-192). Base de tal dimensión metapoética vuelve a ser el intertexto bocangelino, en tanto los hilos remiten a los que corta la Parca: «Átropos prepara / al estambre fraterno la tijera» (709-710). Bocángel sentenció que «Allí murió Cupido» (829), el alado, y Diego *que patinas / juntos los pies unidas tus dos alas* (205-206). Pero, en su vuelta *hacia atrás*, a los viejos textos, el mundo moderno del *asfalto* mantiene el canto legendario, la conversión mítica que había comenzado con la

36 La «Glosa a Manrique» (Diego, 1989, I, pp. 382-383) apunta a «Ve, discreto mensajero...» (Manrique, 1986, pp. 192-200), pero su serie *rocas, la luz paga con creces, olas, espumas, amores, se estrellen, surco, peces, claven, duda / de mujer, del caracol aprende / laberinto, hiende / su recinto, hipótesis de llama, locura / indivisible, hilo-memoria* es ahora relacionable con la neohistoria de Hero y Leandro. Vistos bajo la luz proyectada por la lectura que aquí propongo, ciertos *Poemas adrede* y otros de *Biografía incompleta* aparecen semejando un conjunto de esbozos cubistas, previos a la pintura de la Fábula.

ceremonia por los amantes fallecidos: «Sesto después, en funeral oficio, / himnos mil sobre el féretro derrama / y hace que vivan en su precipicio / los amantes la vida de la fama» (825-828). Una ceremonia amplificada en las sextinas xxxv-xxxix y que Rodríguez Moñino explicitó al sustituir el *álamo* dieguino por el ciprés: «¿Qué fosa paralela a su figura, / qué hambre en gusano, qué madre muerta, / qué losa, qué ciprés, qué sepultura / serán su inerte y apagada alerta? / ¿Qué hombres asomarán sus agitadas, / sobre la tumba —lejos ya—, miradas?...» (1934-1942, p. 273).

*Mas ya el álamo aguza y silba el pito / y el asfalto hacia atrás sube hasta el mito* (209-210): Hero y Leandro (cfr. Moya del Baño, 1966) sobreviven en Museo y Ovidio, en Boscán o Góngora; todos laten en Bocángel, que da vida a la creacionista *Equis y Zeda*, doble incógnita que, despejada, revela un argumento codificado, *salcedocoronelizable* o racional. Lo que es decir —Rodríguez Moñino lo probó porque lo supo— de nuevo poetizable.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, A. (1989), «La *Noche oscura* de San Juan de la Cruz», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, 228, pp. 15-21.
- ALEMÁN, M. (1983), *Guzmán de Alfarache*, ed. F. Rico, Barcelona, Planeta.
- ALLAIGRE, C., y R. COTRAIT (1979), «La escribana figada»: estratos de significación en un pasaje de *La pícara Justina*», en *Hommage des hispanistes français a Noël Salomon*, Barcelona, Laia, pp. 27-47.
- ALONSO, Á. (2003), «Pérez Sigler, traductor de las *Metamorfosis*», en I. Colón Calderón y J. Ponce Cárdenas (eds.), pról. A. Prieto, *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 167-175.
- (2006), «Un poema erótico de Cristóbal de Castillejo: “Estando en los baños”», en J. I. Díez y A. L. Martín (eds.), *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Complutense, pp. 39-56.
- (ed.) (2003), *Poesía andaluza de cancionero. Antología*, Córdoba, Fundación José Manuel Lara.
- ALONSO, D. (1927a), sobre G. Diego (1927a), *Revista de Occidente*, XVIII, año v, LIV (diciembre), pp. 396-401.
- (1927b), sobre G. Diego (1927a), *Revista de Filología Española*, XIV, pp. 426-428.
- (1941-1944), «La poesía de Gerardo Diego (desde la altura de su “Alondra”)», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969<sup>3</sup>, pp. 231-255.

- ALONSO, D. (1942-1947), *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera), Obras completas, II. Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte [...]*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 869-1075.
- (1950), «El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981<sup>5</sup>, pp. 217-305.
- (1960), *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1980<sup>6</sup>, 3 vols.
- ALVAR, M. (1993), «La palabra y las palabras en San Juan de la Cruz», en J. Paredes Núñez (ed.), *Presencia de San Juan de la Cruz. Baeza 1991*, Granada, Universidad, pp. 183-215.
- ÁLVAREZ, C., y R. M.<sup>a</sup> IGLESIAS (1995), «Introducción» a Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2004<sup>6</sup>, pp. 7-186.
- ALZIEU, P., R. JAMMES e Y. LISSORGUES (eds.) (1975), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000.
- ANGUILLARA, G. A. dall' (1572), *Le Metamorfosi di Ovidio, Ridotte da Giouanni Andrea dall' Anguillara in ottava rima: Et di nuouo da esso riuedute, & corrette. Con l'Annotationi di M. Gioseppe Horologgi, et con gli argomenti di M. Francesco Turchi. Con priuilegii*, Venetia, Francesco de' Franceschi Sanese, MDLXXII.
- AZORÍN (1902), *La voluntad*, ed. E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1982<sup>3</sup>.
- BARAS ESCOLÁ, A. (1992), «Una lectura erótica del *Quijote*», *Cervantes*, 12, pp. 79-89.
- BARRERA LÓPEZ, J. M.<sup>a</sup> (2003), «La prosa ensayística de Diego sobre *Ultra*», en F. J. Díez de Revenga y J. L. Bernal Salgado (eds.), *Memoria y literatura. Estudios sobre la Prosa de Gerardo Diego*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 79-94.
- BARUZI, J. (1924-1931), *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.
- BATAILLON, M. (1949), «Sobre la génesis poética del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 167-182.
- (1953), «La tortolita de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 144-166.
- (1969), *Pícaros y picaresca. «La pícaro Justina»*, Madrid, Taurus, 1982.
- BECCARIA LAGO, M.<sup>a</sup> D. (1997), *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, RAE.
- BENAVENTE BARREDA, M. (1992), «Influencias de la literatura clásica en la obra de San Juan de la Cruz», en *San Juan de la Cruz y Jaén*, Jaén, Diputación Provincial, pp. 387-399.

- BERNAL, J. L. (1993), «Creacionismo y neogongorismo en la poesía “adrede” de Gerardo Diego», en J. L. Bernal (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Madrid, Universidad de Extremadura, pp. 43-65.
- BERNARDO PÉREZ, J. (1989), *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Albatros Hispanófila.
- (1993), «Las trenzas de la cometa. En torno a la aventura creacionista de Gerardo Diego», en J. L. Bernal (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Madrid, Universidad de Extremadura, pp. 97-110.
- BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> C. (1986), «Lecturas del *Cántico espiritual* desde la estética de la recepción», en M.<sup>a</sup> C. Bobes et al., *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Artes Gráficas Miján, pp. 13-52.
- BOCÁNGEL, G. (1637), *La lira de las Musas*, ed. T. J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985.
- BORGES, J. L. (1925), «Ejecución de tres palabras», *Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 167-174.
- BOUSOÑO, C. (1952), «San Juan de la Cruz, poeta “contemporáneo”», en *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985<sup>7</sup>, vol. 1, pp. 360-387.
- BUITRAGO, A. (2000), *Diccionario de dichos y frases hechas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CABAÑAS, P. (1948), *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC.
- CALDERA, E. (1970), «El manierismo en San Juan de la Cruz», *Prohemio*, I, 3, pp. 333-355.
- Carajicomedia* (1519), ed. Á. Alonso, Málaga, Aljibe, 1995.
- CASTAÑO MORENO, M.<sup>a</sup> P. (1991), «El simbolismo animal en el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz», *San Juan de la Cruz*, 2.<sup>a</sup> época, VII, 8, pp. 235-251.
- CASTILLEJO, C. de (1573a), *Obras de amores. Obras de conversación y pasatiempo*, ed. J. Domínguez Bordona [1926-1928], Madrid, Espasa-Calpe, 1969<sup>4</sup>.
- (1573b), *Obras, III. Obras de conversación y pasatiempo (Conclusión). Aula de cortesanos*, ed. J. Domínguez Bordona [1926-1928], Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- (2004), *Antología poética*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, M. de (1982<sup>2</sup>), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo, Madrid, Castalia, 3 vols.
- (1982), *Novelas ejemplares*, ed. J. B. Avalor-Arce, Madrid, Castalia, 3 vols.
- (1991), *Viage del Parnaso y poesías varias*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe.
- CETINA, G. de (1981), *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra.
- CHEVALIER, J. (dir.) (1969), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.

- COLÓN CALDERÓN, I. (2005), «La Tolosa y la Molinera (*Quijote*, I, 2-3) en el marco de la prostitución de comienzos del siglo XVII», en F. Rubio (ed.), *El «Quijote» en clave de mujer/es*, Madrid, Complutense, pp. 305-328.
- CORDE: cfr. *Real Academia Española*.
- COSSÍO, J. M.<sup>a</sup> de (1942), «Rasgos renacentistas y populares en el cántico espiritual de San Juan de la Cruz», *Notas y estudios de crítica literaria. Letras españolas (siglos XVI y XVII)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1970, pp. 138-182.
- (1952), *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe.
- COV.: cfr. *Covarrubias*.
- COVARRUBIAS, S. de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer [1943], Barcelona, Horta, 1987.
- CRISTÓBAL, V. (1997), «Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, 1, pp. 125-153.
- (2000), «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18, pp. 29-76.
- CRUZ, J. de la (2002), *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. P. Elia y M. J. Mancho, pról. D. Ynduráin, Barcelona, Crítica.
- (2003), *Obra completa*, ed. L. López-Baralt y E. Pacho, Madrid, Alianza, 2 vols.
- DI STEFANO, G. (1974), «Clasicismo y creacionismo en los *Poemas Adrede* de Gerardo Diego», *Prohemio*, V, 2-3, pp. 253-270.
- DIEGO, G. (1924), «Un escorzo de Góngora», *Revista de Occidente*, III, año II, VII (enero), pp. 76-89.
- (1925a), «Don Luis de Góngora y Argote», *Revista de Occidente*, IX, año III, XXVI (agosto), pp. 246-251.
- (1925b), sobre L. Santa Marina (1925), *Revista de Occidente*, IX, año III, XXVII (septiembre), pp. 397-399.
- (1926), «El virtuoso divo Orfeo», *Revista de Occidente*, XIV, año IV, XLI (noviembre), pp. 182-201.
- (1927a), *Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid, Alianza, 1979.
- (1927b), «Devoción y meditación de Juan Gris», *Revista de Occidente*, XVII, año V, L (agosto), pp. 160-180.
- (1927c), sobre F. García Lorca, *Canciones. — Suplementos de «Litoral», Revista de Occidente*, XVII, año V, LI (septiembre), pp. 380-384.
- (1941), *Primera antología de sus versos (1918-1941)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977<sup>8</sup>.

- DIEGO, G. (1946), «Historia de la literatura española», en C. Pérez Bustamante (dir.), *Historia de la literatura universal*, Madrid, Atlas, 1947<sup>4</sup>, pp. 545-622.
- (1970), *Versos escogidos*, Madrid, Gredos.
- (1974), *Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral.
- (1975), «*Pasión y muerte del arquitecto*. Un enigma bibliofílico», en R. Gómez de Tudanca et al. (eds.), *Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria y Fábula de Equis y Zeda. Homenaje (1896-1996)*, Santander, Ayuntamiento / Sociedad Menéndez Pelayo / Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1996, pp. 247-252.
- (1980), *Poemas mayores*, Madrid, Alianza.
- (1989), *Obras completas. Poesía*, ed. G. Diego y F. J. Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 2 vols.
- (2003), *En la estela de Góngora*, ed. J. Neira, Santander, Universidad de Cantabria.
- y J. M.<sup>a</sup> de Cossío (1996), *Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27*, ed. R. Gómez de Tudanca, pról. E. Diego, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares / FCE.
- DIEGO SÁNCHEZ, M. (2000), *Bibliografía sistemática de San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. (2003), *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.
- EGIDO, A. (1995), «El silencio místico y San Juan de la Cruz», en J. Á. Valente y J. Lara Garrido (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, pp. 161-195.
- ERCILLA, A. de (1569-1589), *La Araucana*, ed. M. A. Morínigo e I. Lerner, Madrid, Castalia, 1979, 2 vols.
- ESPINEL, V. (1618), *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M.<sup>a</sup> S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1980, 2 vols.
- ESPINOSA, P. (1605), *Flores de poetas ilustres*, ed. B. Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- FERNÁNDEZ DE CANO Y MARTÍN, J. R. (1999), «Del trasiego del trastrigo al trase-ro del teatro: Nuevas interpretaciones del vocabulario erótico cervantino», *Cervantes*, 19, pp. 87-100.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N. (1995), *Arte de putear*, ed. I. Colón Calderón y G. Garrote Bernal, Málaga, Aljibe.
- GALLEGO MORELL, A. (1993), *Sobre García Lorca*, Granada, Universidad.
- GANELIN, C. (1987), «Tirso de Molina's Codes: "Cifrar" in *Palabras y plumas*», *South Central Review*, 4.3, pp. 17-24.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1992), *Filología y mística: San Juan de la Cruz, «Llama de amor viva»*. *Discurso [...]*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 1-75.

- GARCÍA LORCA, Federico (1954), *Obras completas*, ed. A. del Hoyo, pról. J. Guillén, epíl. V. Alexandre, Madrid, Aguilar, 1971<sup>16</sup>.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1972), *De Fray Luis a San Juan. La escondida senda*, Madrid, Castalia.
- GARCÍA SÁNCHEZ, F. (1996), *Estudios sobre la intertextualidad*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada.
- GARCILASO DE LA VEGA (1999), *Poesía castellana completa*, ed. A. Prieto, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GARROTE BERNAL, G. (1989), «La *Sátira a las damas de Sevilla* de Espinel: del poema erótico al poema en clave», en J. Lara Garrido y G. Garrote Bernal, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación Provincial, 1993, vol. II, pp. 453-465.
- (1994), *Trayectorias poéticas del Veintisiete. Antología*, Madrid, Magisterio / Casals, 2003<sup>3</sup>.
- (2002), «“Maestro / virtuoso, libertino, zurdo, diestro”: la erótica heterodoxia de Samaniego», en E. Palacios (ed.), *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 81-127. [Reedición: «La erótica heterodoxia de Samaniego», en *Por amor a la palabra. Estudios sobre el español literario*, Málaga, Universidad, 2008, pp. 115-146].
- (2005), «El cántico órfico de fray Juan de la Cruz en dos palabras», *Analecta Malacitana*, 28, pp. 25-48. [Reimpreso en *AnMal Electrónica*, 18 [2005], <www.anmal.uma.es>].
- (2007a), «La burla del varón en boca de mujeres. Una constante en la poesía gongorina», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy IX [...]*, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 67-89.
- (2007b), «Fray Juan de la Cruz, a zaga de la huella de Ovidio», en Á. Alonso y J. I. Díez Fernández (eds.), «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad, pp. 125-158.
- (2008), «XVII + 10 = Veintisiete (en tres tiempos de Gerardo Diego)», en *Por amor a la palabra. Estudios sobre el español literario*, Málaga, Universidad, pp. 189-206.
- GÓMEZ DE TUDANCA, R. (1996), «*Fábula de Equis y Zeda*, capricho aborigen de Cantabria», en R. Gómez de Tudanca et al. (eds.), *Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria y Fábula de Equis y Zeda. Homenaje (1896-1996)*, Santander, Ayuntamiento / Sociedad Menéndez Pelayo / Biblioteca de Menéndez Pelayo, pp. 195-221.
- GÓNGORA, L. de (1927), *Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid, Alianza, 1982.
- (2000), *Obras completas*, ed. A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2 vols.

- GOSPEL COMMUNICATIONS (1995), *BibleGateway*, Muskegon, MI: <http://www.biblegateway.com>.
- GRACIÁN, B. (1648), *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
- GUILLÉN, J. (1961), «Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico», en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Alianza, 1972<sup>2</sup>, pp. 73-109.
- GULLÓN, R. (1953), «La vera aventurera de Gerardo Diego», *Ínsula*, 89, p. 3.
- (1976), «Gerardo Diego y el creacionismo», *Ínsula*, 354, pp. 1 y 10.
- HALEY, G. (1986), «Borges y Cervantes: la creación de un precursor», en *Indagaciones: Nueve estudios sobre textos e intertextos áureos*, Málaga, Universidad, 2006, pp. 163-180.
- (1990), «La triple invasión: La “Profecía del Tajo” de Fray Luis de León», en *Indagaciones: Nueve estudios sobre textos e intertextos áureos*, Málaga, Universidad, 2006, pp. 221-244.
- HERRERA, F. de (1580), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M.<sup>a</sup> Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HERRERO, Á. (1988), «Anexo I. San Juan de la Cruz y la demostración de lo inefable», en *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*, Madrid, Palas Atenea, pp. 135-148.
- (1998), *Escóndete, Adonis. Textos para una poética en San Juan de la Cruz*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- HUIZINGA, J. (1924), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1988.
- HURTADO DE MENDOZA, D. (1989), *Poesía completa*, ed. J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta.
- (1995), *Poesía erótica*, ed. J. I. Díez Fernández, Málaga, Aljibe.
- IWASAKI CAUTI, F. (2005), «La polla de Cervantes. Consideraciones sobre cómo la remetería y qué pajillas echaría», *Estudios Públicos*, 100, pp. 283-302.
- JAKOBSON, R. (1950-1959), «Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981<sup>2</sup>, pp. 307-332.
- JAURALDE POU, P. (1992), «La condición histórica del *Cántico espiritual*», *Edad de Oro*, 11, pp. 87-97.
- JAUSS, H. R. (1970), «La historia literaria como provocación de la ciencia literaria», *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 133-211.
- JOHNSON, C. B. (1990), «La sexualidad en el *Quijote*», *Edad de Oro*, 9, pp. 125-136.
- JOLY, M. (1990), «El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina», *Edad de Oro*, 9, pp. 137-148.

- La pícaro Justina* (1977), ed. A. Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 2 vols.
- LARA GARRIDO, J. (1997), «Proceso de simbolización y proceso de sentido en el texto lírico. (Exégesis de un símbolo complejo en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz)», en *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea, pp. 303-344.
- (1999), «El mito clásico como lenguaje simbólico y alegórico. Notas hermenéuticas sobre la contemplación en la *Epístola a Arias Montano* de Francisco de Aldana», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad, pp. 49-90.
- (2004), «Revisión de Pedro de Medina Medinilla (en torno a unas atribuciones semidesconocidas y en parte inéditas)», en P. Civil (coord.), *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, vol. 1, pp. 719-733.
- LÁZARO CARRETER, F. (1956), «Sobre la dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 13-43.
- (1979), «Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, II, pp. 89-119.
- LEÓN, L. de (1583-1585), *De los nombres de Cristo*, ed. C. Cuevas García, Madrid, Cátedra, 1986<sup>5</sup>.
- LIDA DE MALKIEL, M.<sup>a</sup> R. (1939), «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 39-117.
- LOPE DE VEGA (1983), *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta.
- LÓPEZ CASTRO, A. (1996), «Gerardo Diego, músico y poeta», en R. Gómez de Tudanca et al. (eds.), *Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria y Fábula de Equis y Zeda. Homenaje (1896-1996)*, Santander, Ayuntamiento / Sociedad Menéndez Pelayo / Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1996, pp. 79-126.
- LÓPEZ-BARALT, L. (1978), «San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético», *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, pp. 19-32.
- MACPHERSON, I. (1985), «Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 51-63.
- MAIO, E. A. (1973), *St. John of the Cross: The Imagery of Eros*, Madrid, Playor.
- MANERO SOROLLA, M.<sup>a</sup> P. (2004), «Autobiografía y corrientes espirituales en la "Exposición del Libro de Job" de Fray Luis de León», en M.<sup>a</sup> P. Manero Sorolla (ed.), *Literatura y Espiritualidad. Actas del Seminario Internacional (Universitat de Barcelona, 3-4 abril 2000)*, Barcelona, Universitat, pp. 83-103.
- MANRIQUE, G. (2003), *Cancionero*, ed. F. Vidal González, Madrid, Cátedra.
- MANRIQUE, J. (1986), *Obras*, ed. A. Serrano de Haro, Madrid, Alhambra, 1986.

- MANRIQUE, J. A. (s. a.), «Venus y Baco en el barroco mexicano», en *Actas. III Congreso Internacional Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, pp. 335-339. [<http://www.upo.es/depa/webdhumal/areas/arte/actas/3cibi/documentos/026f.pdf>].
- MARASSO, A. (1944), «San Juan de la Cruz», *Humanidades* (La Plata), 29, pp. 5-26.
- (1945), «Aspectos del lirismo de San Juan de la Cruz», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 14, pp. 579-607.
- MARCO, M. di (1993), «Dioniso ed Orfeo nelle *Bassaridi* di Eschilo», en A. Masaracchia (ed.), *Orfeo e l'orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 101-153.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1983), «La identidad de Perlicaro», en *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, pp. 423-432.
- (1999), «La quinta langosta de *La pícaro Justina*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX, pp. 355-376.
- MASARACCHIA, A. (1993), «Introduzione» a *Orfeo e l'orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, ed. A. Masaracchia, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 13-26.
- MÁXIMO DE TIRO (2005), *Disertaciones filosóficas I-XVII*, ed. J. L. López Cruces y J. Campos Daroca, Madrid, Gredos.
- MCGRADY, D. (1984), «Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los *Cuarenta enigmas en lengua española*», *Criticón*, 27, pp. 71-108.
- MENA, J. de (1994), *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. C. de Nigris, Barcelona, Crítica.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1881), «La poesía mística española», en P. Sainz Rodríguez (ed.), *La mística española*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1956, pp. 137-201.
- MIALDEA BAENA, A. J. (2004), *La recepción de la obra literaria de San Juan de la Cruz en España (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Madrid, FUE.
- MOYA DEL BAÑO, F. (1966), *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Universidad.
- NÁCAR FUSTER, E., y A. COLUNGA (eds.) (1964), *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, Madrid, BAC.
- NÁJERA, E. de (ed.) (1550), *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Zaragoza, Publicaciones de la Cátedra Zaragoza, 1970.
- NICOLÁS, C. (1981), «Lope y Diego: algo más que una influencia», en M. Criado del Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, pp. 879-898.

- NIETO, J. C. (1982), *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, Madrid, FCE.
- (1988), *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*, Madrid, Swan.
- OLTRA TOMÁS, J. M. (1999), «Los emblemas en *La pícaro Justina*: el caso de la "Introducción general"», *Voz y Letra*, 10, pp. 51-70.
- OVIDIO NASÓN, P. (1990-1992), *Metamorfosis*, ed. bilingüe A. Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1992<sup>5</sup> (vol. I), 1990<sup>4</sup> (vol. II) y 1990<sup>3</sup> (vol. III).
- PACHO, E. (1995), «Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz», en J. Á. Valente y J. Lara Garrido (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, pp. 197-219.
- PASTOR COMÍN, J. J. (2008), «Venus y Adonis: la transformación literaria del mito en la música europea del XVII», en J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y literatura comparada*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 131-149.
- PÉREZ BAZO, J. (1996), «Donde dije creación digo Diego. (Sobre teoría y praxis literaria creacionistas)», en R. Gómez de Tudanca et al. (eds.), *Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria y Fábula de Equis y Zeda. Homenaje (1896-1996)*, Santander, Ayuntamiento-Sociedad Menéndez Pelayo-Biblioteca de Menéndez Pelayo, pp. 127-152.
- PESO: cfr. Alzieu et al.
- PICINELLI, F. (1653), *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*, trad. E. Gómez Bravo et al., Zamora (Mich.), El Colegio de Michoacán, 1999.
- PICO DE LA MIRANDOLA (1984), *De la dignidad del hombre. Con dos apéndices: Carta a Hermolao Bárbaro y Del ente y el uno*, trad. L. Martínez Gómez, Madrid, Editora Nacional.
- PRIETO, A. (1984-1987), *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- (1986), «Poética y diálogo renacentista en Castillejo. Sánchez de Lima», en *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, vol. I, pp. 115-133.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1992), [Diccionarios académicos en línea], <<http://www.rae.es>>.
- Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>>.
- REDONDO, A. (1990), «Las dos caras del erotismo en la primera parte del Quijote», *Edad de Oro*, 9, pp. 251-269.
- REY HAZAS, A. (2001), «El bestiario emblemático de *La pícaro Justina*», *Edad de Oro*, 20, pp. 119-145.
- (2003), *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad.
- REYES, A. (1986), *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera.

- REYES CANO, R. (1985-1986), «Cristóbal de Castillejo y la literatura bufonesca o "del loco": motivos y paradigmas formales», en *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*, Salamanca, Universidad, 2000, pp. 107-141.
- (2004), «Introducción» a Castillejo (2004), pp. 11-72.
- RICO, F. (1970), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982<sup>3</sup>.
- RIVERA, S. (1999), «Gerardo Diego: conservador del museo lingüístico y terrorista literario», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24, pp. 149-166.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1934-1942), *Pasión y muerte del arquitecto. Tiempo apócrifo de la Fábula de Equis y Zeda*, en R. Gómez de Tudanca et al. (eds.), *Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria y Fábula de Equis y Zeda. Homenaje (1896-1996)*, Santander, Ayuntamiento / Sociedad Menéndez Pelayo / Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1996, pp. 253-275.
- (1970), «Introducción» a Nájera (ed.) (1550), pp. 7-96.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E. (1989), «San Juan de la Cruz en la Universidad de Salamanca 1564-1568», *Salmanticensis*, 36, pp. 157-192.
- (1991), «Vinculación universitaria de los carmelitas salmantinos: 1564-1568. Nuevas precisiones sobre los estudios de San Juan de la Cruz», *Salmanticensis*, 38, pp. 155-166.
- ROJO VEGA, A. (2004), «Propuesta de nuevo autor para *La pícaro Justina*: fray Bartolomé Navarrete O. P. (1560-1640)», *Dicenda*, 23, pp. 201-228.
- (2005), «El autor de *La pícaro Justina* (1605)», separata de *El Nacimiento del Quijote. Valladolid, 19-21 de enero de 2005 (Congreso)*, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 16 pp.
- RUFFINATTO, A. (2003), «Bordaduras en torno a la semiótica filológica de Cesare Segre. (El caso de la supuesta doble redacción del *Cántico espiritual* de San Juan)», *Artifara*, 3, s. p. [[www.artifara.com](http://www.artifara.com)].
- RUHSTALLER, S. (1997), «El tratamiento lexicográfico de las voces referentes a la sexualidad en el *Diccionario de Autoridades* y en el *Tesoro* de Covarrubias», en L. Gómez Canseco et al. (eds.), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad, pp. 143-150.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1975), *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 2000<sup>2</sup>.
- RUIZ ESTEBAN, Y. (1990), *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense.
- SALINAS, J. de (1987), *Poesías humanas*, ed. H. Bonneville, Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ LORA, J. L. (1993), «Fray Juan de la Cruz frente al culto barroco a San Juan de la Cruz: "Arreados de agnusdeis y reliquias y nóminas, como los niños de dijes"», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista. Ávila, 23-28*

- de Septiembre de 1991, II. Historia, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 371-393.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1991), «San Juan de la Cruz y Diego Hurtado de Mendoza. (Una nota sobre la construcción de la lengua poética en el siglo XVI)», *Syntaxis*, 26, pp. 11-16.
- (1995), «San Juan de la Cruz: destrucción y destino», en J. Á. Valente y J. Lara Garrido (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, pp. 153-160.
- SANTA MARINA, L. (1925), *Tras el Águila del César — Elegía del Tercio — (1921-1922)*, Dueso, Paulus Bernsteini, MCMXXIV [pero colofón: MCMXXV].
- SANTINI, C. (1993), «Orfeo come personaggio delle *Metamorfosi* e la sua storia raccontata da Ovidio», en A. Masaracchia (ed.), *Orfeo e l'orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 219-233.
- SATZ, M. (1991), *Umbria lumbre. San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la Kábala y el Sufismo*, Madrid, Hiperión.
- SCHWARTZ, L. (2005), *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*, Málaga, Universidad.
- SEPÚLVEDA, J. (2001), «Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación», *La Perinola*, 5, pp. 285-319.
- (2003), «Bosquejo de geografía equívoca», en I. Arellano (ed.), *Loca ficta: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro [...]*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 395-412.
- SERRANO ASENJO, J. E. (1996), «El intérprete enajenado: clásicos o modernos en la prosa crítica de Gerardo Diego», *Ínsula*, 597-598, pp. 22-23.
- SPITZER, L. (1949), «Tres poemas sobre el éxtasis (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)», en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 213-256.
- THOMPSON, C. P. (1977), *El poeta y el místico. Un estudio sobre «El Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz*, Madrid, Swan, 1985.
- TILLIER, J. Y. (1985), «Passion Poetry in the *Cancioneros*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 65-78.
- WHINNOM, K. (1968-1969), «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511», *Filología*, 13, pp. 361-381.
- WIND, E. (1968), *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1972.
- XIMÉNEZ DE URREA, P. M. (1878), *Cancionero de D. Pedro Manuel Ximenez de Urrea, publicado por la Excma. Diputación de Zaragoza, teniendo á la vista la única y hoy rarísima edicion que se hizo en Logroño en 1513*, pról. M. Villar, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial.

- YNDURÁIN, D. (1983), «Introducción» a J. de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1984<sup>2</sup>, pp. 34-204.
- (1990), *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra.
- (1993), «Canto de sirenas», en *Presencia de San Juan de la Cruz. Baeza 1991*, ed. J. Paredes Núñez, Granada, Universidad, pp. 35-48.

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	9
A PELO Y A PLUMA: ALGORITMOS DE CONCEPTOS EN CASTILLEJO Y <i>LA PÍCARA JUSTINA</i> . (CON UNA DIGRESIÓN PARA USO DE CERVANTISTAS).....	13
Algoritmo 1. La pluma de Castillejo y las virtudes de don Fernando de Austria.....	13
Introducción al algoritmo 2. El pelo y la pluma de Justina.....	30
Operación I. Propuesta de algoritmos primitivos y de reglas de combinación .....	34
Operación II. La ambigua escritura hermafrodita .....	35
Operación III. Relaciones sexuales promiscuas .....	37
Digresión para uso de cervantistas .....	39
Las relaciones sintagmático-humorísticas del algoritmo 2 .....	43
FRAY JUAN DE LA CRUZ, A ZAGA DE LA HUELLA DE OVIDIO.....	47
Interpretación, sobreinterpretación y grupo de control textual.....	47
Deconstrucción y recepción, poesía .....	49
Metamorfosis de las <i>Metamorfosis</i> .....	54
Pautas contrarreformistas (manieristas) para el reingreso de fray Juan en la historia.....	58

Las <i>Canciones</i> , Venus y Adonis: deconstrucción de un argumento ovidiano .....	63
CA-CB 1-7. Venus enamorada, tras el cazador Adonis (I).....	66
CA-CB 8-9. Venus tras Adonis (recursividad o pendularización)	73
CA 10-12 (CB 10, 12-13) y CB 11. Narciso y Cipariso (excurso I).	74
CA 13-14 (CB 14-15). Venus persigue a Adonis (II) .....	78
CA 15-16 (CB 24-25). Hipómenes, Atalanta y las Bacantes (excurso II) .....	81
CA 17-20 (CB 26-29). Intersección de la glosa venusina con la voz de Polifemo .....	86
CA 21-26 (CB 30-33 y 16-17). Venus alcanza a Adonis (glosas de la glosa) .....	88
CA 27-32 (CB 22-23, 20-21 y 18-19). Espigamiento desestructurante y mestizaje de discursos .....	90
CA 33-34 (CB 34-35). Muerte de Adonis .....	96
CA 35-39 (CB 36-40). Glosas de la glosa y vuelta al principio	98
Las dos biblias de un poeta del XVI .....	101
El cántico órfico de fray Juan de la Cruz, en dos palabras .....	104
PARA LA SALCEDOCORONELIZACIÓN DE LA FÁBULA DE	
<i>EQUIS Y ZEDA</i> .....	109
Tres claves para un código .....	109
Clave cubista: teoría de la deducción pura (1922-1927) .....	111
Clave áurea: el entusiasmo bocangelino (1924-1928) .....	113
Clave de fábula: el círculo vallisoletano-montañés .....	116
Dos experimentos previos (sextinas XVIII y XXXIV) .....	117
Hipótesis argumental: <i>Equis y Zeda</i> = <i>Leandro y Hero</i> .....	119
Salcedocoronelización argumental .....	121
«Brindis» (I, 1-8) y «Exposición» (II-XIV, 9-84) .....	123
«Amor» (XV-XXIX, 85-174) .....	127
«Desenlace» (XXX-XXXIX, 175-234) .....	131
BIBLIOGRAFÍA.....	135

*Este libro se terminó de imprimir  
en los talleres del Servicio de Publicaciones  
de la Universidad de Zaragoza  
en enero de 2012*

