

Tradición literaria de un poema teresiano

Es bien sabido que la lírica amatoria de los cancioneros dejó huella muy perceptible en las poesías de Santa Teresa, no sólo en cuanto se refiere a las formas métricas, sino también en el estilo y en reminiscencias concretas. A los casos conocidos de temas profanos contrahechos «a lo divino» puedo añadir el de una de las composiciones teresianas más difundidas en manuscritos y más vivas en la tradición moderna, pues ha perdurado hasta nuestro siglo en el repertorio lírico de conventos y colegios religiosos. Es la que tiene como estribillo el pareado

*Vuestra soy, para Vos nació:
¿Qué mandáis hacer de mí?*¹

O, en la versión que cantaban mis hermanas mayores cuando yo era niño,

*Vuestra soy, para Vos nació:
¿Qué queréis, Señor, de mí?*

Su antecedente se halla en un villancico que, atribuido a «el Grande Africano», figura en el Cancionero del Museo Británico publicado por Rennert². Según preciosa indicación del doctor don Santiago Ares Montes, colega mío en la Universidad Complutense, «el Grande Afri-

¹ MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, VII, pp. CXXXIII y CXXXVIII.

² *Obras de Sta. Teresa de Jesús*, edit. y anot. por el P. Silverio DE SANTA TERESA, C. D., VI, Burgos, 1919, pp. 79-82; P. Angel CUSTODIO VEGA, O. S. A., *La poesía de Santa Teresa*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1972, núm. 5.

cano» era el sobrenombre dado al trovador portugués don Juan de Meneses. Como hizo notar Menéndez Pelayo, este «caballero de noble prosapia, mayordomo mayor de los Reyes D. Juan II y D. Manuel, primer conde de Tarouca, séptimo gobernador y capitán general de Tánger, donde se señaló bizarramente por sus empresas contra los moros fronterizos», fue precisamente uno de los poetas que en el Cancionero de Resende glosaron el verso «y muero porque no muero»³. No sabemos cómo llegaron a manos de Santa Teresa estos dos poemas del gran señor portugués, conservados hoy por separado en compilaciones distintas; probablemente los leería durante su juventud en algún cartapacio donde figurasen juntos, y los guardó en su memoria largos años hasta el momento de transformarlos en expresiones del amor a Dios. El villancico de don Juan de Meneses que ahora nos ocupa dice así:

*Vuestro soy, para [v]os naçi:
¿qué mandáys hazer de mí?*

*Ordenad, que yo consiento
en mi muerte o en mi vida;
que con lo que soys servida,
con aquello soy contento;
y pues di el consentimiento
quando, señora, os me di,
para todo me vençi.*

*¿Qué más bien aventurado
podré ser, quando más sea,
que siendo lo que desea
quien tengo tan deseado?
Yo consiento de mi grado,
pues soy vuestro y no de mí,
en lo que ya consenty.*

El estribillo se encuadra en uno de los temas capitales de la poesía amatoria a partir de Petrarca: el amor por destino. El enamorado ve en su amor la causa final de su nacimiento y de su vida: «Per vos amar fon lo meu naximent» dice Ausías March⁴; y Garcilaso

³ *Der Spanische Cancionero des Brit. Museum (Mss. add. 10431)*. Mit Einleitung und Anmerkungen von Hugo ALBERT RENNERT, *Romanische Forschungen*, X, 1895, composición núm. 160, pág. 82.

⁴ *Obra poética completa*, ed. de Rafael FERRERES, I, Clásicos Castalia. 99 Madrid, 1979, LVIII, v. 30, p. 326.

*Yo no nací sino para quererlos;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero.*

*Cuanto tengo confieso yo deberos,
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero*⁵.

Es frecuente, y en el mismo Petrarca ocurre⁶, que este amor por destino se oponga al amor por elección. La antinomia se resuelve en los cancioneros castellanos gracias a un especial estoicismo en que la voluntad del enamorado se identifica con su destino hasta el punto de convertir en deliberado consentimiento la forzada aceptación⁷. Así sucede en la glosa del villancico que ahora nos ocupa; el autor se ha constituido voluntariamente en prisionero de su dama, con plena conciencia de lo que en ello arriesgaba: «para todo me vencí», esto es, 'me di por vencido a todos los efectos'^{7 bis}. El tono es el de un compromiso de honor caballeresco, ratificado con enfática insistencia en la voluntariedad con que se contrajo y se mantiene: «yo consiento de mi grado /.../ en lo que ya consenty». A la firmeza de la decisión corresponde una construcción lógica apoyada en razonamientos introducidos por las conjunciones causales *que* y *pues*. Hay paralelismo de miembros sintácticos semejantes («en mi muerte o en mi vida»; «que con lo que soys servida, / con aquello soy contento»). La expresión se intensifica gracias al constante empleo de la figura etimológica (*consiento/consentimiento*; *ser/sea/siendo*; *desea/deseado*; *consiento/consenty*); y el pensamiento, sometido a una prueba de virtuosismo, sale reforzado al conservar su coherencia.

* * *

En el poema de Santa Teresa el destinatario es Dios, creador y fin supremo del alma. El «para Vos nací» corresponde al «quia fecisti nos ad Te» de las *Confesiones* agustinianas. La glosa, extendida como amplificación arrebatada y elocuente, se estructura como sucesión de variaciones sobre el tema de la entrega absoluta a la voluntad divina.

⁵ Soneto V (*Obras completas*, ed. crít. de Elías L. RIVERS, Madrid, Castalia, 1974, pp. 78-79; modernizo la ortografía).

⁶ Soneto CCXLVII, «non per elezion, ma per destino».

⁷ Trato de ello en *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948, pp. 17-18, 45, etc.

^{7 bis} En el ms. 12.763 de la Biblioteca Nacional de Madrid el poema teresiano reproduce casi este verso de Meneses en el sexto de las estrofas séptima y décima, donde «*pues por Vos yo me vencí*» aparece en lugar de «*pues del todo me rendí*» y «*decid, dulce Amor, decid*» preferidos en los otros mss.

Las estrofas de la glosa teresiana se atienen al mismo esquema que las del villancico profano que contrahacen, con la diferencia de que en éste la vuelta, de dos versos, no repite el estribillo, mientras en aquéllas el primer verso de la vuelta llama al segundo del estribillo. Tal reiteración mantiene el carácter lírico-musical de la obra y acen-túa su cohesión en torno al motivo principal. En ocho de las doce estrofas las mudanzas disponen sus rimas en forma de redondilla (abba), como en el villancico del «Grande Africano», pero en la 6.^a, 7.^a, 10.^a y 11.^a las alternan en forma de cuarteta (abab). La autora pasa de una a otra combinación sin reparo alguno.

El desarrollo temático sigue un orden perfectamente claro: súplica inicial de atención (estr. 1); glosa de «vuestra soy» y «qué mandáis» (estrs. 2 y 3); ofrecimiento de la persona toda (estr. 4); aceptación de los gozos o dolores que Dios ordene, enumerándolos primero en parejas de antónimos abstractos (estrs. 5-9) y ejemplificándolos después con referencias al Antiguo y Nuevo Testamento (estrs. 10-11); por último, recapitulación (estr. 12). El orden rectilíneo no está reñido con la aplicación de sabios artificios trovadorescos. La innovación con que se abre la glosa adopta la forma de reverente memorial:

*Soberana Majestad,
Eterna Sabiduría,
Bondad buena al alma mía,
Dios, alteza, un Ser, bondad:
La gran vileza mirad
Que hoy os canta amor así:
¿Qué mandáis hacer de mí?*

La serie de abstractos se anima pronto con el pleonasma expresivo «Bondad buena» y su referencia personal «el alma mía»; con la desconcertante erupción del cuarto verso («*eructavit cor meum verbum bonum*»), y con la antítesis *alteza/vileza*, anuncio de la nutrida serie de contraposiciones que aparecerán a lo largo del poema. A continuación la glosa de «vuestra soy» expone los títulos de Dios a la posesión de quien ahora se le ofrece. Es la estrofa construida con más recursos técnicos:

*Vuestra soy, pues me criastes,
Vuestra, pues me redimistes,
Vuestra, pues que me sufristes,
Vuestra, pues que me llamastes,
Vuestra, porque me esperastes,
Vuestra, pues no me perdí:
¿Qué mandáis hacer de mí?*

Los versos presentan doble anáfora, con repetición de «vuestra» al principio de cada uno y de «pues» al comienzo de cada oración causal, lo que asegura la reiteración de un mismo patrón sintáctico y rítmico en todos ellos. Por otra parte las rimas oponen dos tipos de formas verbales pertenecientes a igual modo, tiempo, número y persona, con diferencia sólo en la vocal tónica, *-astes/-istes*. Tanto la poesía de cancionero como la italianizante del Siglo de Oro prodigaron la anáfora⁸ y el juego de rimas que oponía un solo rasgo distintivo en conjuntos de rasgos comunes⁹.

Tras la estrofa tercera, de autenticidad sospechosa¹⁰, la cuarta contiene los versos tal vez más cálidos y espontáneos del poema:

*Veis aquí mi corazón:
Yo le pongo en vuestra palma;
Mi cuerpo, mi vida y alma,
Mis entrañas y afición...*

Con la quinta comienza una desbordante sucesión de disyuntivas que subrayan la inquebrantable conformidad del alma entregada a su Creador. Las quince primeras parejas de términos antitéticos se ensartan en los hilos de la anáfora y del paralelismo:

*Dadme muerte, dadme vida,
Dad salud o enfermedad,
Honra o deshonra me dad,
Dadme guerra o paz crecida,
Flaqueza o fuerza cumplida...*

*Si queréis, dadme oración,
Si no, dadme sequedad...*

⁸ Para la anáfora en los cancioneros, véase Pierre LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, II, Rennes, 1952, pp. 134-135.

⁹ *Ibid.*, pp. 149-150. Ya el Almirante de Castilla don Diego Hurtado de Mendoza, muerto en 1404, opone pretéritos *-aste / -iste* en las rimas de una canción («Amor, quando me *quitaste / de la senyora que viste, / yo te digo que me diste / lançada que me passaste*», *Canc. de Palacio*, ed. F. VENDRELL, Barcelona, 1945, p. 151). Ciento treinta años después, el soneto X de Garcilaso ofrece la alternancia *llevastes / distes / dexastes / pusistes / deseastes / tristes*; en el siglo XVII, el soneto «No me mueve, mi Dios, para quererte» combina *manera / amara / temiera / quiera / esperara / quisiera*; el de Pedro de Quirós a Itálica, *claras / fieras / triunfaras / vivieras / hallaras / cupieras*, etc.

¹⁰ El P. Vega (ed. cit., p. 98) se inclina a creerla espuria, inventada por el venerable Julián de Avila, muy aficionado a esta poesía; si no es invención total suya, parece indudable que se la acomodó con referencias en masculino (*criado, esclavo, pecador*), género nunca usado por Santa Teresa al hablar de sí misma. Véase también el prólogo del P. Silverio, pp. LXIV-LXV.

*Dadme, pues, sabiduría
O, por amor, inorancia...*

*Si queréis que esté holgando,
Quiero por amor holgar;
Si me mandáis trabajar,
Morir quiero trabajando...*

Como puede verse, la santa procura evitar la monotonía variando la extensión concedida a cada pareja bipolar (un verso en las estrofas 5.^a y 6.^a, dos en la 7.^a y 8.^a, cuatro en la 9.^a), reduciendo, unas veces la anáfora al imperativo *dad, dadme* o combinándolo otras con la repetición de condicionales. Ahora bien, lo que desde el punto de vista poético salva esta larga amplificación es que no se trata de una construcción retórica hueca, sino de abundancia del corazón, torrente impetuoso que no se deja represar. Las contraposiciones relativas a la Sagrada Escritura, forzosamente librescas, no dejan de contener notas personales («Sea Job en el dolor / O Juan, que al pecho reposa»), y además preparan el camino a la recapitulación. En ésta, la descendiente de conversos se declara tan dispuesta a someterse a la Ley antigua, rigurosa con el pecado, como a beneficiarse de la promesa evangélica y paulina a los hijos de Dios; y la mística que ha experimentado goces y sequedades incomfortables, formula como deseo supremo el de que el Amado viva en ella:

*Esté callando o hablando,
Haga fruto o no le haga,
Muéstreme la Ley mi llaga,
Goce de Evangelio blando,
Esté penando o gozando,
Sólo Vos en mí viví.
¿Qué mandáis hacer de mí?*

* * *

El villancico «Vuestra soy, para Vos nací» no tiene la sobrecogedora intensidad de «Vivo sin vivir en mí», «¡Oh hermosura que ece-déis...!» o «Yo toda me entregué y di», los más altos exponentes de la lírica teresiana; pero es una bella muestra de inspiración poderosa y maestría técnica. La sublimidad de los tres poemas citados los ha hecho ver solamente como expresión arrebatada de un alma en trance de experiencias inefables; pero también revelan dominio de un arte refinado, tanto en la versificación como en el estilo. Las paradojas superracionales del amor divino se canalizan en fórmulas y moldes

que antes habían revestido la exteriorización verbal del amor humano. En la poesía mística teresiana hay, como en los *Conceptos* y *Exclamaciones*, saber expresivo aprendido de lecturas. Santa Teresa es elocuente en sus obras destinadas a la comunicación directa y recóndita con Dios, donde no puede haber tentación de vanidad y donde las galas del decir son una ofrenda más para el Amado. En sus poesías místicas no encontraremos rasgos de «estilo ermitaño»¹¹; los hay, por el contrario, en poemas devotos de ocasión, en gran parte popularizantes y algunos de carácter pastoril. El *garzón* o la exclamación *soncas* que en ellos aparecen son el paralelo de la *yproquesía*, la *ilesia*, la *teología* o el *cuantimás* de los tratados donde no quiere mostrarse letrada.

* * *

No sé si hoy pervive la tradición oral del «Vuestra soy» teresiano, existente en las primeras décadas de nuestro siglo. Creo que con ella se vincula un poema de Juan Ramón Jiménez, publicado por vez primera en su libro *Arte menor* (1909), recogido más tarde en la *Segunda Antología Poética* (1920), en la *Tercera* (1957), y retocado con variantes y el título de *Dios de amor* en *Canción* (1935) y *Leyenda* (1978). El texto de la *Segunda Antología*¹² dice así:

*LO que Vos queráis, Señor;
sea lo que Vos queráis.*

*Si queréis que, entre las rosas,
ría hacia los matinales
resplandores de la vida,
sea lo que Vos queráis.*

*Si queréis que, entre los cardos,
sangre hacia las insondables
sombbras de la noche eterna,
sea lo que Vos queráis.*

*Gracias si queréis que mire,
gracias si queréis cegarme;
gracias por todo y por nada;
sea lo que Vos queráis.*

¹¹ No lo son las simplificaciones de grupos consonánticos latinos (*inorancia*, *frutuosa*, *Egito*), que abundan en autores cultos del siglo XVI y aun del XVII.

¹² Las variantes de *Canción* y *Leyenda* se reducen a suprimir el pronombre *Vos*, compensándolo en la mayoría de los casos con la adición de *y* o *que* en otros lugares para completar la medida de los versos.

*Lo que Vos queráis, Señor;
sea lo que Vos queráis.*

Las semejanzas con el poema de Santa Teresa son muy notables. En cuanto a estructura formal ambas canciones tienen estribillo de dos versos que encabeza y cierra la composición, y cuyo segundo verso se repite como vuelta al final de cada estrofa. Tema común a las dos obras es el acatamiento de la voluntad divina, sea placentera o acerba la suerte que depare. La glosa contrapone hipótesis halagüeñas y sombrías. Es cierto que en lugar de la extensa amplificación teresiana, Juan Ramón se ciñe a lo esencial, condensado en sólo tres antítesis; pero en ellas las ideas fundamentales de vida y muerte se ligan a imágenes objetivas de luz y oscuridad, y a las subjetivas de visión y ceguera; y si la segunda y tercera antítesis contrastan dos términos sencillos cada una («Gracias si queréis que *mire*, / *gracias* si queréis *cegarme*»; « *gracias por todo y por nada*»), la primera, extensa y compleja, engloba nada menos que seis parciales, opuestas en rigurosa correlación: *entre las rosas / entre los cardos; ría / sangre; hacia los matinales resplandores de la vida / hacia las insondables sombras de la noche eterna*; y dentro de estos dos últimos conjuntos, *matinales / noche, resplandores / sombras, vida / [muerte]*, noción contenida en *noche eterna*. La preñez imaginativa de las estrofas juanramonianas compensa la brevedad de la glosa. Sus metáforas crean vagos ámbitos afectivos, muy distintos de la precisión conceptual con que se expresa la santa. Cuando ésta dice «dadme infierno o dadme cielo», su robusta fe en el más allá se define según creencias concretas sobre las postrimerías; el «Dios de amor» de Juan Ramón, aunque decida con su voluntad el destino de los hombres, no parece asegurar que «la noche eterna» sea otra cosa que el vacío de la nada.

Rafael LAPESA
Universidad Complutense. Madrid
Real Academia Española
(España)