

EL CONCEPTISMO SAGRADO EN LOS *CONCEPTOS ESPIRITUALES* DE ALONSO DE LEDESMA

Alonso de Ledesma publica el primer tomo de sus *Conceptos espirituales* en 1600, iniciando con ello lo que había de ser su contribución a una de las vertientes importantes del Barroco. La elección del título ya indica que el autor se había trazado un plan consciente en una manera de poetizar que daba particular énfasis a la utilización del concepto¹. Por ser su poesía de carácter religioso, sus conceptos son espirituales, esto es, tienen que ver con los misterios, verdades y prácticas de la religión cristiana. Los otros dos tomos ven la luz en 1608 y 1612, y reiteran temas del primero, aunque también se proyectan en diferentes direcciones².

Las poesías de los *Conceptos espirituales* son, cada una de ellas, entidades independientes y completas en sí mismas, pero se pueden agrupar en ciclos diversos. El primer tomo contiene

¹ Ledesma pudo haberse inspirado en la obra en prosa del italiano GIROLAMO GARIMBERTO, *Concetti divinissimi*, Venecia, 1562, para el título de su obra. En cuanto a la evolución histórica del significado de *concepto* y *conceptismo*, véase E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1958, págs. 412-422. BALTASAR GRACIÁN expone la estética del concepto y la agudeza en su manual *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1969, publicado por vez primera en 1642. Para la exploración histórica de la estética del conceptismo, véanse también ANDRÉE COLLARD, *Nueva poesía: Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, 1967, y ANTONIO GARCÍA BERRÍO, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, 1968.

² Otras obras de LEDESMA son los *Juegos de Noche Buena moralizados a la vida de Christo, martirio de Santos y reformation de costumbres: Con unas enigmas hechas para honesta recreación*, Madrid, 1611, *Romancero y monstruo imaginado*, Madrid, 1615, y, publicados después de su muerte, los *Epigramas y Hieroglíficos, a la vida de Christo, Festividades de Nuestra Señora, Excelencias de Santos, y grandezas de Segovia*, Madrid, 1625.

los que se refieren a la vida de Cristo, al misterio de la Trinidad, a la concepción y vida de María, al sacramento de la Eucaristía, a los apóstoles, evangelistas y mártires, a vidas de santos y a personajes del Antiguo y Nuevo Testamento. El segundo tomo contiene también escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, pero introduce numerosos poemas de tema inicialmente abstracto, como son los dedicados a las virtudes teologales, a los siete pecados capitales, y los que se hallan anunciados en sus títulos por nociones abstractas como las siguientes: fama, prudencia, sueño, pesares, contento, riqueza, pobreza, melancolía, temor, verdad, mentira, hermosura, ausencia, ingratitud, pensamiento, memoria, lágrimas verdaderas y falsas, interés, razón, apetito, celos, esperanza humana y divina, arrepentimiento, ventura, desdicha, tiempo³. Este tomo revela un mayor énfasis moral que el primero, por cuanto la mayor parte de sus temas llevan implícito el esclarecimiento de guías para la conducta humana. Los avisos de cambio de vida dirigidos al pecador son explícitos en algunos poemas como los dos últimos de la colección: "A la enmienda de la vida", y "A la vida cansada de un pecador". Abundan también en esta colección los *coloquios* entre Dios y el Hombre y entre el Cuerpo y el Alma, señalando con ello una intención dramática, siempre de figuraciones alegóricas. El aspecto de aleccionamiento de este segundo tomo se advierte también en el título del libro: *Conceptos espirituales y morales*⁴. El tercer tomo vuelve sobre el ciclo de la vida de Cristo, y se refiere a escenas de la Natividad, la Pasión, la Resurrección y la Ascensión. Abundan también en este último los poemas dedicados al sacramento de la Eucaristía. Las poesías a la Virgen tienen como tema principalmente las Fiestas de Nuestra Señora. Numerosos son los dedicados a los apóstoles, mártires y santos:

³ Algunos de estos títulos son: "Enigma a la Fe", "A la Humildad", "A la soberbia", "A la mentira y verdad", "A la hermosura", "A la ingratitud", "Al pensamiento", "A la memoria", "Al interés".

⁴ El primer tomo lleva el título de *Conceptos espirituales*; el segundo, *Segunda parte de los conceptos espirituales y morales*, y el tercero *Tercera parte de los conceptos espirituales*. Citamos por la edición de Eduardo Juliá Martínez, en tres tomos (Madrid, 1969).

San Pablo, San Juan, San Ildefonso, San Esteban, San Francisco, santos y santas de la Orden de Santo Domingo, San Agustín, San Clemente Papa, San Nicolás, San Francisco de Paula, Santa Ana, Santa Catalina, Santa Marta, Santa Lucía, Santa Clara. Se encuentra también el ciclo de los que pueden llamarse de la vida monástica, dedicados a la toma de velo de religiosas. La colección termina con el grupo de los poemas que celebran la beatificación de Ignacio de Loyola, y dos finales a la conversión de un pecador.

Desde un punto de vista métrico, Ledesma se halla enmarcado en la corriente tradicional hispánica de los Cancioneros y de la poesía popular. La mayoría de los poemas utiliza el verso octosílabo, con predominio del romance y la redondilla. Tan sólo hay algunos sonetos en endecasílabos (19 en el primer tomo y uno en cada uno de los otros dos). En cuanto al género de las composiciones, existen las que el autor llama *villancicos*, si bien éstos no son otra cosa en la mayoría de los casos que series de redondillas⁵. Los poemas titulados *Diálogos* y *Coloquios* suelen alternar los pareados con las redondillas. Las seguidillas con glosa solamente se encuentran en número de tres. Hay siete composiciones tituladas *Letras* (con una estrofa inicial de tres o cuatro versos glosada en estrofas más largas) y trece que llevan el título de *Glosas*, compuestas de una redondilla glosada con quintillas. Sólo hay tres composiciones tituladas *Quintillas*, y un total de dieciséis tituladas *Décimas*, en el segundo y el tercer tomo. En cuanto a las llamadas *Ensaladas* hay tres en total y suelen consistir en la mezcla de pareados con octavillas, o de versos de romance con redondillas y pareados.

⁵ Los llamados villancicos suman 202 en un total de 606 composiciones en los tres tomos. Es evidente que Ledesma usa el término *villancico* en sentido laxo, ya que son muy escasas las poesías que parten de un refrán inicial que ha de ser luego glosado. Para algunos ejemplos de estas últimas, véase más adelante. Con todo, la primera redondilla puede considerarse como *cabeza* del villancico. La situación métrica del villancico en la poesía del siglo xv puede examinarse en PIERRE LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, II, Rennes, 1952, págs. 244-262. Para el siglo xvi, véase JUAN DÍAZ RENGIFO en su *Arte poética española* (1592), en la edición con adiciones de Joseph Vicens, Barcelona, 1703, págs. 44-58.

Entre los géneros especiales, existen los llamados por el autor *Conceptos, Jeroglíficos y Enigmas*. Los *Conceptos*, en un total de 42, se hallan unos en décimas y otros en redondillas glosadas con quintillas o con sextinas. Como ejemplo de este género podemos dar el que está dedicado "A la gloria", cuyo epígrafe, "En metáfora de parto", revela el contexto de alegorización:

La naturaleza humana,
según en sus hijos veo,
parió en gigante al deseo,
y a la posesión enana.

Mas la gloria soberana
está de su ser distante
al gusto más importante,
porque el Cielo que deseo
imaginado, es Pigmeo,
y poseído, Gigante.

(pág. 344).

Esta breve composición pone muy de relieve el arte del autor que, en este caso, funde la contextura ideológica y conceptual con la andadura alegórica propiamente dicha. La estrofa inicial plantea la antítesis entre *deseo* y *posesión*, proveniente de la condición de la naturaleza humana que desea obtener grandes cosas y sólo consigue frutos mínimos. La metáfora da objetivación alegórica a esta lucha desproporcionada que se resuelve en *parto* de "enanos", cuando la *madre* (naturaleza humana) hizo el esfuerzo de *parir* hijos "gigantes"⁶. El proceso doloroso del parto alude a la tensión dinámica que resulta de la contraposición de los dos estados de conciencia antitéticos. Implícito se halla el concepto de *gloria*

⁶ Esta composición mezcla la fábula de Esopo referente al parto de la tierra que hace gran ruido terminando por parir solamente un ratón y el mito de los gigantes, convertido éste en tradición folclórica en cruce con la de los enanos. La fábula de Esopo se encuentra parafraseada en el *Libro de buen amor* (estrofas 98-102). Para el mito griego de los gigantes, véase ROBERT GRAVES, *The Greek Myths*, Baltimore, 1955.

m u n d a n a, a la cual aspira el hombre con vehemencia. La segunda estrofa parte de la alegorización de la primera, mas altera en cambio brusco el nivel de las significaciones. A la gloria terrena corresponde ahora la "gloria soberana". Las coordenadas del mundo natural se truecan repentinamente en sus opuestas al ser proyectadas al nivel sobrenatural. El deseo de gloria sigue existiendo, tanto como la idea de posesión, mas sus objetivos y amplitud han cambiado radicalmente. Todo cuanto puede imaginar la naturaleza humana, por maravilloso que sea ("al gusto más importante"), resulta, en efecto, de calidad muy inferior ("está de su ser distante"), al ser comparado con lo que significa la posesión de la bienaventuranza ultraterrena. Por tal razón, el nuevo parto mítico se resuelve en "Pigmeos", en tanto que la posesión de la verdadera gloria, la celestial, corresponde al concepto de infinitud, en un parto de "Gigantes". La oscilación sorprendente en la correlación de los polos antitéticos de la alegoría del parto ("gigantes-enanos", "Pigmeos-Gigantes"), resaltada por la construcción sintagmática del quiasmo, marca el paso de una esfera a la otra, a la vez que da una respuesta al enigma del desear del hombre, ínsito en su propia naturaleza.

Las breves composiciones llamadas *Jeroglíficos*⁷ se caracterizan por anunciar en primer término el objeto de una pintura, a lo cual sigue un mote en latín que alude a la pintura, el cual, a su vez, se halla seguido de una glosa que consta de una breve estrofa de tres o cuatro versos octosilábicos. Es evidente que los *Jeroglíficos* se hallan relacionados, en cuanto a

⁷ Los jeroglíficos se hallan en un total de 86 en los tres tomos de los *Conceptos espirituales*. LEDESMA cultivó este género abundantemente como puede verse en su obra de publicación póstuma *Epigramas y Hieroglíficos*, citada más arriba, nota 2. JUAN DÍAZ RENGIFO (*op. cit.*, pág. 177) dice del jeroglífico: "*Figura significativa de otra cosa ordinariamente sagrada*. Se declara con Lema o Letra . . . Usan los Poetas de los Geroglyficos para exprimir alguna agudeza, o sentencia, y procuran que las figuras, o las propiedades de ellas convengan al objeto a que las dirigen . . . El Geroglífico se puede explicar con cualquier género de Poema; pero ordinariamente con una Lema, o Mote, que es una sentencia, dicho o agudeza, que declare lo que representan las figuras; después con un Terceto, o Redondilla".

su nivel visual, con el género de los emblemas⁸. Los *Jeroglíficos* de los *Conceptos* ponen de relieve, sin embargo, juegos conceptuales que desarrollan a nivel lingüístico los elementos representacionales sugeridos por la pintura. Daremos como ejemplo dos de ellos, el uno dedicado a la Virgen (III, pág. 182), y el otro a Cristo (I, pág. 376). El primero de ellos dice:

A LA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Pintose un Sol, y una Luna llena, y en medio
la tierra, sin hacer sombra.

Tota pulchra es amica mea, et sine macula. (Cantic., 4)
Gratia plena

Pues la tierra de la culpa
jamás del Sol la enajena,
siempre será Luna llena.

La sugerida representación pictórica propone ya en sí el contrasentido de una luna llena que sigue siendo alumbrada por el sol, a pesar de encontrarse interpuesto, entre estos dos astros, el cuerpo opaco de la tierra. El resultado no es una *luna eclipsada* (enajenada del sol), la cual astronómicamente sería invisible y estaría representada en color negro en los almanaques. Por el contrario, la luna sigue siendo "luna llena" en franca violación de las leyes naturales. La glosa expande simbólica y metafóricamente la significación sobrena-

⁸ Del emblema dice DÍAZ RENGIFO (*op. cit.*, pág. 178): "Es el *Emblema*: Una pintura, que significa aviso común, bajo de alguna o muchas figuras . . . El *Emblema* se hace de figuras solas; si bien ordinariamente se declara con un Mote, con un Poema, o con un Mote, y Poema juntamente, pudiendo ser éste de cualquier género y comúnmente de Poesías Italianas". Para la relación entre empresas, insignias, divisas y símbolos, véanse DÍAZ RENGIFO (*ibid.*, pág. 179), y MARIO PRAZ, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, vol. I, Londres, 1939, págs. 9-46. Un estudio y bibliografía de los libros de emblemas, empresas y jeroglíficos en el Siglo de Oro en España se encuentra en JULIÁN GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972. Véanse, en especial, págs. 87-131.

tural. La Virgen es perpetuamente “Luna llena”, a pesar de su humanidad o p a c a n t e, en virtud de la luz que eternamente se refleja en ella, proveniente del “Sol” (Dios), que ella tuvo en sus entrañas⁹.

El segundo jergífico dice así:

A CRISTO NUESTRO SEÑOR

Pintose una piedra de platero con sus rayos de oro, y cobre

Petra autem erat Christus

Vos sois la piedra del toque
donde nuestras obras vienen,
a ver qué quilates tienen.

El mote en latín, de origen bíblico¹⁰, sirve de base a la figuración del emblema. En efecto, Cristo, en tanto que “piedra”, es el fundamento de un nuevo orden espiritual. En virtud de su encarnación y venida al mundo, el hombre puede salvarse, a condición de que éste ponga lo que esté de su parte para merecer dicha salvación. En este sentido, Cristo es piedra de toque (“piedra de platero”), en referencia a la que usan los plateros para valorar la calidad del oro en una aleación, a la cual se alude explícitamente en la pintura del jero-

⁹ La luna ha sido tradicionalmente un emblema de la Virgen, principalmente en relación con el dogma de la Inmaculada Concepción. Véase YRJÖ HIRN, *The Sacred Shrine*, Boston, 1957, pág. 465. El sol, por otra parte, ha sido referido simbólicamente a la figura de Cristo. Véase H. FLANDERS DUNBAR, *Symbolism in Medieval Thought and Its Consummation in the Divine Comedy*, New Haven, 1929. LEDESMA glosa en un romance dedicado “A Nuestra Señora” el juego de “Luna que reluces, / Toda la noche me alumbres”, en el cual la luna es María. El romance, tomado de los *Juegos de Noche Buena* de dicho autor, se halla en el *Romancero y cancionero sagrados*, (BAE), Madrid, 1855, pág. 171.

¹⁰ Compárese el salmo 117, 22: “La piedra que rechazaron los constructores ha sido puesta piedra angular”, en *Sagrada Biblia*, Madrid, 1958. Compárense también las palabras de Jesús en la parábola de los viñaderos infieles: “La piedra que los edificadores habían rechazado, ésa fue hecha cabeza de esquina; del Señor viene esto y es admirable a nuestros ojos” (*ibid.*, SAN MATEO, 21, 42).

glífico¹¹. Es decir, nuestra vía de perfeccionamiento, a fin de salvarnos, debe tener como parangón la vida ejemplar de Cristo y su excelsa humanidad.

En cuanto al género de los *Enigmas*, encontramos los que se hallan dedicados a las tres virtudes teologales. Los tres están en redondillas y plantean en forma de adivinanza series de fórmulas contradictorias, cuyas negaciones y afirmaciones se continúan a lo largo del poema¹². Las virtudes actúan como figuras alegóricas personificadas que van postulando, cada una, la solución a su propia esencia enigmática. El "Enigma de la Fe" (II, pág. 176), por ejemplo, establece, desde su primera estrofa, una contradicción fundamental: "Yo soy en aqueste suelo / la que más trata de Dios, / y aunque os lleve al Cielo a vos / no me llevaréis al Cielo". Se trata de que sin la fe el hombre no puede salvarse. Paradójicamente, sin embargo, una vez que este último se encuentra en la bienaventuranza ya no necesita de ella, por haber entrado a gozar directamente de la visión de Dios¹³. Por esta razón, la Fe es también "tablilla verdadera" (tablilla de salvación) que queda fuera de "posada" en la "celestial morada", como también "ciega" que alumbra al lazarillo que va a rezar con ella. En

¹¹ *Piedra de toque*: "Roca silicea, generalmente de color negro, que se emplea para valorar la riqueza en oro de una aleación, por el color que ésta deja al frotarla contra un trozo de ella". Véase MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1967.

¹² Del enigma dice DÍAZ RENGIFO (*op. cit.*, pág. 176): "Es una de las cosas, en que los poetas muestran su ingenio entre otras muchas; porque consta de semejanzas, comparaciones, vocablos alegóricos, equívocos, o encubiertos, procurando que se entienda con una mucha dificultad, y que le convenga todo lo que de él se dijere". Véase también ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Filosofía antigua poética* (1596), en la edición de Pedro Muñoz Peña, Valladolid, 1894, pág. 166. LEDESMA incluyó numerosos enigmas de tipo emblemático, con el título de *Enigmas hechos para honesta recreación*, en su colección de *Juegos de Noche Buena*. Véase arriba, nota 2.

¹³ EDWARD M. WILSON cita, traducida al inglés, una metáfora de la Fe que se parece a la de nuestro poema y que él encontró en el libro de Fray DOMINGO DE VALTANAS, *Doctrina christiana*, Sevilla, 1955: "Faith is like the link-boy who carries his torch by night to light his master going to the palace; the link-boy does not go into the palace, but he takes his master to the door. So Faith in this life serves only to light us to the gates of Heaven", en *Spanish and English Religious Poetry of the Seventeenth Century*, en *The Journal of Ecclesiastical History*, t. IX, 1958, pág. 39.

el “Enigma de la Esperanza” (II, pág. 177), surge una paradoja similar. La esperanza es “lucero” que desaparece frente al “sol”, y, aunque su carrera es del mal hacia el bien (“En casa del mal nací”), se encuentra sin posada cuando llega a la mansión de este último (“el bien no me da posada / ni la tiene para mí”). Su particular sentido enigmático se revela al compararse ella misma al animal fabuloso de la “salamandra”¹⁴, que vive del fuego que constantemente la consume: “Como salamandria soy / cuando al purgatorio llego, / pues vivo mientras hay fuego, / y en faltando muerta soy”. El “Enigma de la Caridad” (II, pág. 178) inicia su personificación proclamando su relación de parentesco con las dos virtudes anteriores: “Yo soy la tercera hermana, / y aunque parezco menor / soy en todo la mayor / por ser divina y humana”. Aunque el hombre “aposenta” a las tres, mientras se encuentra en la tierra, la morada natural de esta última es el Cielo: “Soy del Cielo natural”. Siguiendo la alegoría de la posada, Dios viene a hospedarse en el mismo “cuarto” que ella, sin darse cuenta de que se encuentra con ella, y a pesar de ser el “dueño de la casa”: “que hasta el dueño de la casa / no sabe si vivo en ella”. El enigma hace alusión al hecho de ser Dios, por definición, la caridad.

La contextura ideológica y antitética de los *Conceptos espirituales* se manifiesta claramente en el ciclo de los poemas dedicados al Sacramento de la Eucaristía. Estos se presentan en diversidad de composiciones: diálogos, coloquios, villancicos, romances, seguidillas, glosas y algún jeroglífico¹⁵. La importancia de estos poemas, fuera de su simbolismo intrínseco, ra-

¹⁴ La salamandra es figura de los emblemas y se encuentra ya en los *Jeroglíficos griegos y latinos* de Horapolo, con su capacidad para extinguir el fuego. Véase la edición de JOANNE CORNELIO DE PAUW, *Horapollinis Hieroglyphica Graece & Latine*, Trajecti ad Rhenum, 1727, pág. 115. También se encuentra en el *Fisiólogo* y en los Bestiarios de la Edad Media. Véanse la versión latina del *Fisiólogo* editada por FRANCIS J. CARMODY, *Physiologus latinus versio Y*, en *University of California Publications in Classical Philology*, t. XII, 1933-1944, pág. 132, y la traducción de un Bestiario latino del siglo XII por T. H. WHITE, *The Bestiary: A Book of Beasts*, New York, 1960, págs. 182-184.

¹⁵ Los poemas dedicados al sacramento de la Eucaristía suman un total de 81 en los tres tomos.

dica en el hecho de que muestran una relación directa con la temática y las alegorías de los Autos Sacramentales. Uno de ellos indica con su título, efectivamente, que debió ser recitado en una procesión de Corpus en Valladolid: "Epítetos al Santísimo Sacramento, en la Fiesta del Corpus, en Valladolid delante de su Majestad" (II, pág. 129). Por otra parte, las dos estrofas de la introducción apuntan a una relación con personaje de comedia, por cuanto aparece allí un "galán" que entra en escena con el rostro cubierto por un "velo", detrás del cual se encuentra una cara de radiante hermosura:

Disimulado galán,
o corred aqueso velo
o dadme franca licencia
que diga, quién sois al pueblo.

Mas bien estáis que sois Sol,
y para mis ojos tiernos
los accidentes son nubes
que tiemplan los rayos vuestros.

(1-8).

Las metáforas y símbolos aluden a una doble significación. En primer término, se halla el disfraz de "galán", que metafóricamente equivale a las nubes que esconden el sol. En un segundo plano, más destacadamente conceptual, las nubes vienen a referirse a los "accidentes" del Sacramento, esto es, las muestras externas del pan (Hostia) que esconden la sustancia de la Divinidad, según la doctrina teológica. Algunos de los epítetos desarrollan pormenorizadamente la noción de ser la Hostia alimento sustancial para el hombre: leche, caldo de sustancia, alimento, pan, panal de miel, cordero pascual, medicina. Otros se relacionan con el símbolo del fuego ("cera con que me alumbro"), o con figuras alegóricas de especial sentido: el "fénix"¹⁶ que renace constantemente "ardiendo en lla-

¹⁶ El *fénix* aparece en los *Jeroglíficos* de Horapolo (DE PLUW, *op. cit.*, págs. 49 y 111). En el *Fisiólogo* se encuentra relacionado con la figura de Cristo (CARMODY, *op. cit.*, pág. 108). El *Bestiario* recoge esta tradición y la extiende a significar la Resurrección de Cristo (WHITE, *op. cit.*, pág. 126).

mas de amor”, y el “león”, que despliega sus fuerzas contra el enemigo.

Los demás poemas dedicados al Sacramento ponen en juego una simbología conceptual, referida siempre al misterio de la Eucaristía. El emblema iconográfico del “pelicano” (II, pág. 111), por ejemplo, pone en evidencia la relación de total entrega de Dios a la criatura, mediante la analogía de la destrucción legendaria de este animal por sí mismo, a fin de dar de comer a sus pequeñuelos. La proeza de este acto sacrificial queda establecida desde la primera estrofa: “Del modo que me criáis / pelicano parecéis, / pues vuestro pecho rompéis, / y las entrañas me dais”. El pelicano rompe su pecho para entregar sus propias entrañas a sus hijos, en la misma forma en que Cristo da su sangre para nutrir al hombre desfallecido por la culpa y permitir así su salvación¹⁷. Los regalos que le da (“todo cuanto se encierra / en aire, en agua, y en tierra”) equivalen al “ante” y al “pos” en el banquete eucarístico: “El ante y pos que mostráis, / dice el banquete que hacéis, / por ante gracia ponéis, / y por pos la gloria dais”¹⁸. Un grupo de los poemas de este ciclo desarrolla el alegorismo del “banquete”, el cual encierra las nociones correlativas de manjar, comida, ración, vino, ya sea dentro de un ambiente de convite ostentoso, o por el contrario, de esencial rusticidad. El romance “A la comunión” (II, pág. 124) establece las debidas correspondencias entre el atuendo de joyas, ropa aforrada en tornasol, oro, perlas, esmalte, resplandor, rosicler, fino volante, y el estado de contrición y de gracia que son necesarios para participar en el

¹⁷ El pelicano se halla relacionado en el *Fisiólogo* con la figura de Cristo en la Cruz, cuyo costado fue abierto con una lanza (CARMODY, *op. cit.*, pág. 106). También el *Bestiario* (WHITE, *op. cit.*, pág. 132). En el auto sacramental *La Santa Inquisición* de LOPE DE VEGA, el pelicano representa a Cristo que está hiriéndose y su sangre corriendo de la herida a un cáliz. Véase BRUCE WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, 1967, pág. 291. WARDROPPER trata en esta misma obra de las relaciones entre la lírica eucarística y los autos sacramentales (págs. 131-147).

¹⁸ *Ante*: “Principio o plato que se tomaba antes de los platos importantes”. *Pos*: “Postre”. Véase MARÍA MOLINER, *op. cit.*

banquete¹⁹. Con la metáfora del “engaste”, las perlas serán las tres virtudes teologales: “Fe, Esperanza y Caridad, / tres perlas en un botón”. El oro, por su parte, será la penitencia. En cambio, en otro romance (II, pág. 135), los dos primeros versos constituyen el refrán que ha de introducir el tema rústico, el cual ha de recibir en seguida pleno desarrollo: “Deste vino y deste pan / ración a las almas dan”. La glosa en versos octosílabos hace referencia a parábolas del Nuevo Testamento: el labrador que esconde el grano en tierra virginal, el padre de familia que planta la primera cepa (Cristo), el racimo de uvas exprimido en el lagar de la Cruz, el pan tierno y candial servido en la mesa del altar²⁰. En otros poemas, el metafóricismo rural explorará, en términos aún más concretos, otros aspectos del simbolismo de la Eucaristía, tales como los de la siembra, la parva de trigo, la oveja y su pasto, el comprar caro y barato, la comida de labradores, la posada y el huésped, la tierra estéril, la caza. Otras alegorizaciones tienen que ver con el enfermo y la medicina, el vestir y la tela, el derecho y el juez, la contienda, la ciencia, la navegación. Como ejemplo de estos últimos señalaremos el romance (I, pág. 167) que comienza con el tema de la desnudez del hombre (“Andaba desnudo el hombre”), para establecer luego correspondencias entre la falta de gracia como consecuencia de la caída, y su final redención, a través de imágenes de “tela” y “prendas de vestir”. La culpa original equivale a la pérdida de “una prenda” que le han quitado al hombre, “como a muchacho”, por haber querido coger una fruta (“por fruta”). Ahora bien, tal prenda era “la

¹⁹ La alegoría del banquete hace referencia a la institución de la Eucaristía: “Mientras comían, Jesús tomó pan, lo bendijo, lo partió y, dándoselo a los discípulos, dijo: Tomad y comed, éste es mi cuerpo. Y tomando el cáliz y dando gracias, se lo dio, diciendo: Bebed de él todos, que ésta es mi sangre del Nuevo Testamento, que será derramada por muchos para remisión de los pecados” (SAN MATEO, 26, 26-28). Véase también SAN PABLO, *1 Corintios* (11, 23-25). SAN JUAN hace alusión directa al pan eucarístico: “Yo soy el pan vivo bajado del cielo; si alguno come de este pan, vivirá para siempre, y el pan que yo le daré es mi carne, vida del mundo” (6, 51).

²⁰ Véase la parábola del sembrador (SAN MATEO, 13, 1-23; SAN MARCOS, 4, 1-9; SAN LUCAS, 8, 4-15), la de los viñadores (SAN MATEO, 21, 33-41; SAN LUCAS, 20, 9-19; SAN MARCOS, 12, 1-9), la de la vid (SAN JUAN, 15, 1-8).

capa de gracia, / guarnecida de inocencia". Sin embargo, otro hombre, Cristo, aparece "sin capa", el cual por su pobreza pide ser vestido "de puerta en puerta". Simultáneamente, este personaje humilde revela su condición dual de *h u m a n i d a d* y *d i v i n i d a d*, la cual se pone de manifiesto en las referencias multiplicadas a las metáforas del "cordero"- "lana" y del "gusano"- "seda":

Es Cristo manso cordero,
Y es gusano de la tierra,
y del vellón, y capullo
cogí la lana y la seda.

(13-16).

La metáfora de la tela aparece en seguida también con su doble significación:

Junté la estambre divina,
con la estambre basta, y gruesa,
y en el telar Virginal,
yo solo tejí esta tela.

(17-20).

Con la nueva tela, esto es Cristo, Dios Padre vestirá la desnudez del hombre, a fin de que éste se acerque con "finísima pieza" al banquete que lo espera (la Eucaristía):

Hoy pienso vestir al hombre
desta finísima pieza,
para que vaya galán,
al banquete que se ordena.

(21-24).

El metaforismo de la tela y el vestido se ordena así en una serie de planos de significación cambiante que acogen dentro de sí la prefiguración de *Adán-Cristo*²¹, la pérdida de

²¹ Adán, en el Antiguo Testamento, es una prefiguración del Nuevo Adán, o sea Cristo, en el Nuevo Testamento. Para la interpretación del Antiguo Testamento como una prefiguración del Nuevo, en la tradición patristica y exegética en la Edad Media, véase ERICH AUERBACH, *Figura*, en *Scenes from the Drama of European Literature*, New York, 1959, págs. 11-76. SAN PABLO vincula su noción del hombre

la gracia con la culpa original y su recuperación con el banquete eucarístico. Las finas vestiduras son posibles, gracias al "tejar" (misterio de la Concepción de María) que ha producido la nueva tela.

Entre los poemas de la Eucaristía, el romance que lleva el epígrafe "En metáfora de tirar al blanco" (III, pág. 160), pasa revista a los cinco sentidos corporales. Cuatro de ellos (vista, sabor, gusto y tacto) yerran en su propósito. Sólo el oído acierta al tirar la flecha "en el blanco", gracias a tener "puesta en la Fe la mira"²². Puesto que se trata del "terrero del amor", la puntería al nido se hace a lugar muy alto. Ahora bien, el "blanco" de esta puntería es el *Sacre* (Cristo)²³, que resulta herido con la flecha:

O qué bien que tiró amor,
pues siendo el nido tan alto,
acertó al Sacre del Verbo,
y bajó herido acá abajo.

(13-16).

Con el mismo sentido de dirección hacia arriba, somos trasladados de los sentidos corporales al plano más altamente espiritual del alma la cual debe tirar también con la puntería de la Fe:

viejo a Adán, y la del hombre nuevo a Cristo (*Rom.*, 5, 12-21; *Ef.*, 4, 17-24). Véase la exégesis de MALÓN DE CHAIDE en *La conversión de la Magdalena*, II, Madrid, 1957, págs. 178 y 277.

²² El tema de la superioridad del oído sobre los otros sentidos se encuentra ya en el *Cancionero* de Fray AMBROSIO MONTESINO. Véase WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, pág. 138. El tema se halla tratado también alegóricamente por ANDRÉS REY DE ARTIEDA en su poema *El caballero determinado espiritual*, *ibid.*, pág. 141.

²³ El tema de la cacería del sacre resulta ser una variación del de la "caza de altanería", dentro del proceso de divinización de temas del amor profano. Comp. el poema "Tras de un amoroso lance" de SAN JUAN DE LA CRUZ, y su interpretación por DÁMASO ALONSO en *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1958, págs. 173-175. Ledesma incluye en sus *Enigmas hechas para honesta recreación* el siguiente emblema: "El neblí del amor Divino, / Que a la alma por presa lleva, / De corazones se ceba", citado por PRAZ, *op. cit.*, pág. 128.

Tiralde vos, alma mía,
 cazaréis al sacre Sacro,
 haciendo la puntería,
 donde la Fe os ha enseñado.

(17-20).

La tercera parte del poema se halla configurada con la terminología del “arco”, las “cuerdas” y la “flecha”. Tales elementos de la metáfora se refieren alegóricamente a los actos de contrición, abstinencia y purgación de deleites que hacen propicio el temple ascético del alma con el cual se ha de conseguir más acertadamente la “puntería”. Finalmente, la “Hostia” será el punto céntrico del blanco (“Historia deste blanco”), el cual se hallará identificado con el “Ave de aquesta caza”. En caso de ocurrir una “quebradura” en la cuerda y “arco de gracia”, por razón del pecado, el amor, con la ayuda de la Fe, debe restaurar las condiciones de la puntería: “Pres-tadme amor el arco, / porque la Fe me enseñe a tirar largo” (45-46).

Los poemas que podemos denominar de la *Vita Christi*²⁴, son numerosos en los tres tomos, 148 en total, de los cuales 87 están dedicados a la Natividad. Estos últimos se hallan en variedad de composiciones estróficas, tales como redondillas, romances, décimas, seguidillas, ensaladas y glosas. Si bien, la mayor parte llevan el título de *Villancicos*, son contados los que parten de un auténtico villancico tradicional. Entre estos últimos destacaremos tres poemas, cuyo refrán inicial, compuesto de un dístico, se halla seguido de una glosa en redondillas o estrofas más largas. El primero de ellos se halla constituido por el siguiente villancico: “Vente a mí torillo hosquillo, / toro bravo vente a mí” (II, pág. 35). El “torillo” de la metáfora no es otro que Cristo, quien embiste y coge a un Adán que ha corrido a esconderse detrás de un árbol (simultáneamente el árbol de la ciencia y el de la Cruz). La “bestia

²⁴ La tradición de la *Vita Christi* en la lírica española queda bien establecida desde las *Coplas de Vita Christi* de Fray ÍÑIGO DE MENDOZA (1482). Véase el estudio preliminar de JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS en su edición de *Fray Íñigo de Mendoza y sus “Coplas de Vita Christi”*, Madrid, 1968.

fiera" que actuó como demonio en el paraíso ("demonio debe ser") ya no infunde temor por ser ahora su salvador, tal como se revela en la manera de llamarlo. El espectáculo de "tropezar" el hombre (culpa original) y ser cogido por el toro es contemplado desde el "tablado" con mezcla de miedo y alegría: "entre temor y alborozo". En el segundo poema, el villancico inicial es: "Zagal, si a la villa vas / mil novedades verás" (II, pág. 60). Las novedades a que se refiere el segundo verso se resuelven en una serie de antítesis que muestran el espectáculo misterioso y sorprendente de encontrar el zagal en Belén un niño que siendo el Criador es criatura, y que siendo la misma hartura y constituyendo una fuente de amor y de fuego se halla ahora con hambre y sed, y muerto de frío. En la glosa, el conceptismo antitético se refiere a los enigmas de la Concepción. La Virgen es "madre de su propio padre", y siendo madre continúa siendo doncella: "y aunque es verdadera madre / no deja de ser doncella". En el tercer poema, el refrán "Agua, Dios, agua, / la tierra la demanda" (III, pág. 68) sirve de punto de apoyo a la metáfora de la tierra seca que requiere de agua para fructificar²⁵. El hombre con su "cuerpo mortal" es tierra que pide ser sembrada y cultivada. Para ello necesita del "rocío" (llanto del Niño Dios): "y vuestro llanto, Dios mío, / es agua que pide el alma". Debido al "bochorno" del pecado, la sequía se ha hecho sentir, y el "sembrado" pide la frescura de la lluvia. La "naturaleza humana" debe ordenar entonces "procesiones de agua", valiéndose de oraciones, cantos y actos de contrición ("nubes de contrición") que han de asegurar la llegada del agua.

Las metáforas y alegorizaciones de los villancicos de Navidad abarcan, por otra parte, una gran variedad de asuntos de la vida ordinaria de todos los días: el mundo de la caza, de las peregrinaciones, los vestidos, la liberación de cautivos, la compra y venta de esclavos, la compra al fiado y las deudas que se han de pagar, el socorro a los mendigos, la audiencia

²⁵ Véase la traducción del salmo CXXV de MALÓN DE CHAIDE y sus comentarios acerca de la metáfora de la siembra, el riego, la tierra seca y el fruto (*op. cit.*, t. II, págs. 225-232).

y los litigios, la fabricación de vasijas de barro, las cuadrillas de caballeros, el encuentro de armadas, los oficiales y trabajadores de aldea, los animales monstruos, el toque a fuego, las danzas de pastores, el asalto y la guerra, el recibimiento de un monarca, la relación entre amo y criado, el amante celoso, la feria y el mercader y otros más. Todos ellos ilustran y hacen patente, dentro de un cotexto de vida cotidiana, aspectos enigmáticos del misterio de la Encarnación. El “monstruo”, recién aparecido en el portal de Belén (II, pág. 55), por ejemplo, el cual es al mismo tiempo Dios, león, cordero y niño humano, pone de manifiesto las esenciales antítesis que convergen en el recién nacido. La simbología y dimensión alegórica explican la incongruencia de esta extraña aparición. En efecto, el “niño humano”, nacido de Virgen y Madre es, simultáneamente, Dios y “león hijo de oveja”²⁶. En su condición de “león desatado”²⁷ puede conquistar las penas del infierno y, por ser “Cordero manso y tierno”, perdonar el pecado y morir por los hombres. La aparente monstruosidad en el plano de la apariencia física se resuelve conceptualmente en una criatura armónica de belleza divina y consoladora. En la metáfora de la peregrinación (I, pág. 37), el romero es Rey que baja de la Corte Celestial a cumplir un voto a la hermita de Santa María (vientre de la Virgen): “Viene por cumplir un voto, / que prometido tenía, / estando Adán a la muerte, / de achaque de una comida”. El romero se queda nueve meses en capilla, en tanto que se pone la esclavina y se viste de “nuestro sayal”. Para mejor cumplir el voto se encamina a Jerusalén,

²⁶ Es evidente que se trata de una monstruosidad en el plano puramente conceptual de imposible representación pictórica. La primera estrofa del villancico dice: “En el portal de Belén / enseñar un monstruo quiero, / que es Dios, león, y cordero, / y niño humano también”. En los autos sacramentales, los monstruos suelen representar al demonio y las fuerzas del mal. Véase Sister M. FRANCIS DE SALES McGARRY, *The Allegorical and Metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderón*, Washington, D. C., 1937, págs. 105-108.

²⁷ La simbología del león, referida a Dios, es frecuente en el Antiguo Testamento. El león se halla relacionado con Cristo en el *Fisiólogo* (CARMODY, *op. cit.*, pág. 103). Véase también WHITE, *op. cit.*, págs. 7-11. Para la representación de Cristo como león y como cordero en el arte medieval, véase ADOLPHE N. DIDRON, *Christian Iconography*, I, New York, 1851, págs. 318-337 y 341-344.

visitando “devotas estaciones” con grandes peligros y riesgos de su vida (Pasión y muerte en Jerusalén). En la metáfora de un vestido (I, pág. 39)²⁸, el que le ha sido dado al niño, en invierno aparece sano, si bien deja ver “el oro de la entretela” (visos de Divinidad). Llegado el verano (edad madura de Cristo), el vestido se acuchillará no dejando nada sano (Pasión). Finalmente, “con un golpe en el costado” se rasgará tanto hasta que podrá caber en una sola mano (la de Santo Tomás). La metáfora del vestido es apta así para presentar un recorrido alegórico de la humanidad de Cristo, desde su nacimiento hasta su milagrosa aparición al apóstol incrédulo antes de su ascensión gloriosa al cielo²⁹. En la metáfora de la redención de cautivos, el libertador de esclavos es “uno de la Trinidad”. La alusión a los monjes de la Trinidad se proyecta semánticamente al dogma de ser Cristo la segunda persona de la Trinidad, quien viene a sacar a todos los hombres de la esclavitud.

Dentro de la terminología de las deudas, fianzas, dita quebrada, cobro, ejecución y pagador, que encontramos en los villancicos dialogados entre Dios y el Hombre (I, págs. 51 y 64), el hombre acosado por una deuda infinita, a causa del pecado original, resulta tener un “cobrador” que es al mismo tiempo su “pagador”. Este, no solamente no ejecuta al cliente incapaz de pagar, sino que lo exonera del todo en la “fianza” adquirida. El metaforismo se refiere a la infinita bondad de Dios que libera al hombre de su deuda (culpa original), gracias al misterio de la Encarnación. De la misma manera, los presos que se encuentran en la cárcel por adeudar al Rey “tan gran cantidad” (I, pág. 57) podrán salir libres en este día (Navidad), en que el Príncipe quiere hallarse en la audiencia para pagarlo todo³⁰.

²⁸ Para la metáfora del vestido y de Dios como sastre, véase MALÓN DE CHAIDE. *op. cit.*, t. I, págs. 79 y 180-182. En el Antiguo Testamento, JEREMÍAS se refiere al vestido (faja), adherido al cuerpo (13, 1-11).

²⁹ El vestido como metáfora de la Encarnación ocurre también en otro villancico (I, pág. 77): “Niño que por darme vida, / te pusiste mi vestido, / bien que te viene nacido, / mas no es hecho a tu medida”.

³⁰ Para el metaforismo de la deuda, moneda, pago, libro de cuentas, véase

En la metáfora del alcaller (I, pág. 67), el vocablo “pucheros” adquiere una triple significación: a) pucheros que hace el niño cuando va a llorar, b) vasija de barro torneada por el alfarero, c) la figura de Adán hecha de barro en el paraíso. El nuevo oficial que llega a trabajar “del barro de por acá” tiene el valor y gracia de convertir “el barro destes barreros” en una figura totalmente renovada: “Muy desfigurada está, / mas yo me huelgo de veros, / que estéis haciendo pucheros, / que así se renovará”. En otro romance (II, pág. 37), el tema de la cuadrilla de caballos enjaezados de diversos colores preside el matrimonio del “valeroso niño” con el alma. La presea de este último es de color rojo para conocimiento de la dama que lo espera: “Él solo va de encarnado / que como de veras ama, / mandóle amor que sacase / los colores de su dama”. El recién llegado pica por la calle Real y no para hasta el lugar de la Cruz, acompañado por “los doce de la cuadrilla”. Desde el balcón contemplan el espectáculo otras damas, “Fe, Esperanza y Caridad”, cuyos galanes se ofrecen “a celebrar su beldad”. La alegoría establece aquí claras correspondencias entre los colores, los acompañantes de la cuadrilla, la trayectoria recorrida y el Niño Dios que luego habrá de llegar hasta el lugar de la Cruz por amor del alma, con la cual espera celebrar las bodas³¹.

En la metáfora de la guerra (II, pág. 67), el “César soberano” llega hasta las murallas del alma para reconocer el terreno y efectuar la conquista. En un portal derribado (portal de Belén), éste arma su tienda y asesta su artillería contra los

MALÓN DE CHAIDE, *op. cit.*, t. II, pág. 235. El villancico en forma de coloquio entre Dios y el hombre (III, pág. 59) comienza: “*Preg.* Decid rico mercader, / ¿qué venistes a feriar? / *Resp.* A vos os vengo a comprar / y a mí me vengo a vender”.

³¹ La emblemática de los colores en las justas y torneos, aplicada aquí a la Eucaristía, se halla relacionada con la tradición de los romances y de la novela morisca, al igual que con los espectáculos públicos en la España del siglo xvi. Véase GÁLLEGO, *op. cit.*, pág. 143. Para la simbología de los colores aplicada a las virtudes teologales, véase este mismo autor, *ibid.*, pág. 229. El tema del recibimiento fastuoso “al hijo del Monarca” en “una carroza nueva” se halla también en el romance de LEDESMA “A la venida del Hijo de Dios al mundo” (III, pág. 42).

corazones de los hombres: "Amor es el artillero, / y la pólvora que escoge / hará volar hasta el cielo / los cimientos desta torre". Sin embargo, por ser "guerra de amor", el artillero prefiere cercar la voluntad humana y cautivarla viva. El cerco dura treinta y tres años con gran resistencia por parte de la cautiva: "O muros del cuerpo humano, / hechos de tierra y adobes, / con qué furia os resistí / como si fuéades bronce". El alma prefiere ahora darse a partido, antes de que el artillero vuelva por segunda vez con el toque de los cuatro clarines (juicio final), momento en el cual ya no tendrá clemencia para con el vencido: "Armará su tienda negra, / y desnudará su estoque, / en señal que del vencido / no tendrá clemencia entonces"³². Por el contrario, la alegoría de la paz (III, pág. 42) refiere al recién llegado a su misión de ser un medianero disfrazado (humanidad de Cristo) que se interpone entre el criado (hombre) y el Padre airado (Dios): "Viendo el Hijo al Padre airado, / y al criado sin remedio, / vistiose, y púsose en medio, / porque no muera el criado". En otro plano, la alegoría de la Danza de diez pastoras (II, pág. 75), que ofrecen una vela al Niño Dios el día de Navidad, desarrolla un juego conceptual alrededor de la luz ofrecida por cada una de estas vírgenes prudentes al recién nacido. Los tres componentes de la vela, "fuego, pavilo y cera"³³ corresponden a las tres virtudes "Fe, Esperanza y Caridad", al mismo tiempo que el hecho de estarse gastando la vela es signo de que el niño está "cerca de morir". Por otra parte, el ofrecimiento de la luz hace también alusión al "candelero de la Cruz" que ha de sostener la "antorcha" de Cristo. La luz de la vela queda eclipsada frente a las lumbreras del Sol (Dios) y la Luna bella

³² El tema de la guerra es uno de los más frecuentes en la literatura ascética y se halla ya en SAN PABLO: "porque las armas de nuestra milicia no son carnales, sino poderosas por Dios para derribar fortalezas" (*II Corintios*, 10, 4). Véase también MALÓN DE CHAIDE, *op. cit.*, t. II, pág. 25.

³³ La alegoría de la danza de las diez pastoras que ofrecen una vela al recién nacido parte originariamente de la "Parábola de las diez vírgenes", en SAN MATEO, 25, 1-13. MATEO ALEMÁN desarrolla la metáfora de la luz, la cera y el pavilo en relación con la importancia del oficio para el hombre (*Guzmán de Alfarache*, t. II, Madrid, 1955, págs. 29-30).

(Virgen). La vela es asimismo “escudo” de dos caras que el Niño, a su tiempo, ofrece al hombre como “un doblón de a dos”. El ofrecimiento de la vela significa también que la criatura ya se halla en condiciones de mandar a su Criador, por el mismo hecho de pedirle que salga a alumbrarnos, haciendo con ello alusión al destino de Cristo en la Cruz. Finalmente, el poema concluye con un juego de palabras entre el sustantivo “vela”, el verbo implícito “velar” y el explícito “desvelar”.

Algunos poemas se refieren a otros aspectos de la vida temprana de Cristo, tales como los de la Circuncisión, el nombre de Jesús, el ofrecimiento de los Reyes, la Presentación en el Templo, la huída a Egipto, el Niño perdido. En uno de los villancicos (I, pág. 82), la sangría que se le hace al niño en la circuncisión viene a constituir el remedio contra la calentura que sufre como consecuencia del frío en el portal en que ha nacido. Paradójicamente, la sangría viene a abrasarlo aún más (sangría de amor) hasta terminar con su vida³⁴. En otro villancico dialogado (I, pág. 83), la circuncisión es una “señal” de lo que más adelante dará el Padre por la compra del “esclavo fugitivo” (Hombre), cuya “paga principal” ha quedado fijada para la Pascua. En el villancico dedicado al Nombre de Jesús (I, pág. 88), la metáfora de la cortesía pone en contraste la grandeza del muerto en la Cruz con su humildad y entrega al inclinar su cabeza (muerte de Cristo). El nombre de Jesús corresponde a la inscripción que se encuentra en la Cruz, la cual lleva implícita la significación última de su destino. Uno de los poemas dedicado a la Adoración de los Magos, también en forma dialogada (I, pág. 90), pone en juego las paradojas de ser los Reyes en realidad Virreyes que vienen a ofrecer “parias a su Rey”, y de venir a dejar su propia ley, por ser “sin ley sus leyes”, y sólo serla “la del Rey”. Los Reyes han tenido buena suerte en haber gozado de la “coyuntura” de verse favorecidos con su buena *estrella* (en referencia a la que los guio al lugar de adoración)³⁵. Este simbolismo astroló-

³⁴ La metáfora de la sangría ocurre en otros poemas (I, pág. 96, y II, pág. 87).

³⁵ Los dos últimos versos, “Estrella fue de los Reyes / hallar tal Rey, y tal ley”

gico de la buena estrella se extiende en otro poema (II, pág. 91) al hecho de haber sido guiados los Reyes al encuentro de un "diamante fino" engastado en "bajo plomo" y escondido "entre pajas y basuras". En el poema "A la presentación del Templo" (I, pág. 92), la "parroquiana" (Virgen soberana) que hace el ofrecimiento multiplica los beneficios del curato en que se realiza la ceremonia, a pesar de ser el "caudal" de esta última solamente "un recental" que ella pasta "en esos valles umbrosos". La metáfora del "diezmo" pagado al cura alude a la infinita riqueza ganada: "Y yo quedo bien pagado / con el diezmo que me viene, / que quien tal cordero tiene, / tiene infinito ganado". El acto de la Presentación propiamente dicha se efectúa en el "cambio de manos" del niño, lo cual da lugar a nuevos juegos conceptuales en el plano del lenguaje coloquial: "Y si el Rey tiene por llano / que en nada mano pondrá, / que con ello no saldrá / por estar todo en su mano". El cura, a su vez: "Yo que tengo dese modo / al que es el todo, bien puedo / confesar que rico quedo, / pues está en mi mano todo".

La Huída a Egipto se desarrolla con la metáfora de la "buena ventura" dicha por una gitana (I, pág. 95). Sin embargo, para la Madre (Virgen) la buena ventura será particularmente "mala ventura". Si el niño será "escudo" para propios y extraños, para ella será "cuchillo agudo" que traspasará sus entrañas y por tal razón llevará la "palma de mártir". Lo que comenzó siendo "lanceta" en la cura de la sangría acabará con "lanzada". En cuanto a ser "fiador" de Adán por el hurto del "huerto", esto conducirá a que también a él (al niño ya adulto) lo prendan en el "huerto", puesto que ha de pagar allí mismo la pena de aquel "ladrón". Los amigos que han comido su pan también desertarán de él en este momento. La sentencia de muerte es segura por haberla decretado el mismo Padre y no poder ser evadida. La sangre que sale "a borbotones" denota, sin embargo, que el "verdugo" es el amor y no el miedo. La congoja abarcará por igual a los "dos cofrades",

(19-20), implican la alusión a "buena estrella tuvieron" que se encuentra más arriba en el poema.

Jesús y María, aunque la cofradía del uno será la de las llagas y la de la otra "las angustias"³⁶. Paradójicamente, el atormentado "tendrá gusto" en padecer "disgustos". Como parte de la profecía se encuentra el hecho de que su hermosura se hallará tan desfigurada que será necesario poner un escrito (*Ecce homo*) que indique que se trata de un hombre: "Pondránle tal que os asombre / tanto, que tendrán después, / (escrito abajo) hombre es, / porque conozcan que es hombre". A pesar de este rigor, el niño será a su hora "catedrático de prima", leyendo "casos de conciencia" y continuando su "curso" hasta el día de su muerte en la cual leerá "siete lecciones" (sus siete últimas palabras antes de morir). Un juego de palabras de cuño coloquial dará culminación a la profecía de la gitana. El catedrático, "con tener tan buen voto", será, sin embargo, "muy pobre", ya que es "manirroto". Su generosidad en el dar le permitirá dar de sí (estiramiento en la Cruz), quedándose con toda su riqueza, a pesar de haberlo dado todo:

Hasta aquí podrá llegar
el dar, pues estando así,
le verán que da de sí,
por tener algo que dar.

Mas con ser tal su franqueza,
que ha de quedar deste modo
es tal, que dándolo todo,
se queda con su riqueza.

(161-168).

Con esta predicción de carácter enigmático terminan las nuevas de la gitana a la Virgen. El incidente de "El Niño perdido en el Templo" (I, pág. 109) desarrolla el juego conceptual de las oposiciones. María busca al niño perdido y lo encuentra en "escuelas" como lector de Teología, aunque no se puede decir que alguien "se opuso contra él" (oposiciones y también falta de contendores). El tal Doctor es tan singular

³⁶ Sin duda hay aquí referencia a nombres de cofradías religiosas de seglares que debieron existir a principios del siglo xvii.

que ha habido envidia y ruido “al quererle rotular”²⁷. Con todo, la Virgen lo encontrará rotulado “el Viernes a medio día” (Viernes de la Pasión).

Los poemas del ciclo de la Pasión forman un grupo menos numeroso que el de la Natividad y se refieren a escenas varias de la última parte de la vida de Cristo. El titulado “A la Transfiguración y muerte de Cristo” (I, pág. 112) se basa en la metáfora del “perulero rico” que viene de las Indias al Puerto de Santa María (Virgen), trayendo “piedra de sumo valor” con cuya virtud “da salud a los enfermos”. El recién venido paga las “deudas” de su “deudo” pobre sin rechazar su parentesco. Las demás “joyas” son tan finas que “el lapidario más diestro” no acierta a conocer su precio. En la exhibición que hace de su riqueza (Transfiguración) se encuentran tres “testigos contestes” (Pedro, Juan y Diego), quienes, sin embargo, deben guardar el secreto. El perulero rico vuelve a quedar con su apariencia de pobre (“cual un hombre pobre”), y solamente descubre de nuevo su oro cuando se encuentra entre dos ladrones: “que entre dos dellos se pone / con oro, y abierto el pecho”. De este modo, se presta a que lo “roben”: “Antes quiere que le robe”. El breve poema dedicado “A la venta de Judas, y Corona de espinas” (III, pág. 83) desarrolla la paradoja de ser Cristo a la vez “Rey, con corona”, y “esclavo vendido”, en alusión a las palabras de la Virgen en la Anunciación (“He aquí la esclava del Señor”), y en relación con la venta y traición de que fue objeto. En el Concepto dedicado “A la columna de Cristo Nuestro Señor” (III, pág. 85), Cristo será como Sansón, quien abrazado a la columna podrá destruir el “escuadrón” de culpas que se encuentra sobre sus hombros. Por otra parte, en el romance “A las palabras que Cristo dijo en la Cruz” (I, pág. 118), la metáfora del *t e s t a m e n t o* comienza con la alusión a la cama donde se encuentra el moribundo a la hora de la muerte, la cual es la misma en que ha

²⁷ LEDESMA desarrolla la “Metáfora de un Reformador de una Universidad” aplicada a la vida entera de Cristo en su largo poema “Discurso a la vida de Cristo desde su Encarnación hasta que vuelva a juzgar a los hombres” (III, págs. 17-28).

nacido (“en cama de campo nace” y “en cama de campo muere”), y la cual es tan angosta que no puede revolverse en ella (“que revolverse no puede”). Por tratarse de “testamento abierto”, se encuentra presente su Madre y el escribano Juan (San Juan Evangelista). Lo estatuido se refiere a un contenido doctrinario que debe ser firmado por los cuatro testigos (los Evangelistas)³⁸. Entre las últimas disposiciones se encuentra la de que deben enterrarlo en las entrañas del hombre (Eucaristía), por ser el hombre también tierra (“mando al hombre, pues es tierra, / que me coma, pues me tiene”), y la de que su esposa (el alma) quede usufructuaria de todos los bienes gananciales. Terminado el testamento, Cristo baja la cabeza y muere.

El largo poema “A la Cruz de Cristo en diversas metáforas” (I, pág. 126) desarrolla un amplio simbolismo vinculado a objetos concretos que se utilizan, ya sea como instrumentos para llevar a cabo alguna operación, o que en alguna forma u otra sirven de protección o escudo. Tal diversidad se halla resumida en las cuatro últimas estrofas:

Canal, báculo, carroza,
arado, posta, escopeta,
esposa, pluma, montante,
azadón, cama, vihuela.

Escarpia, caña, divisa,
pendón, cátedra, escalera,
joya, retil, tronco, marco,
puente, caja, fortaleza.

Reliquia, mástil, granada,
candelero, mayo, peña,
altar, anillo, teatro,
hechizo, viga, vareta.

Asador, amigo, llave,
atalaya, banco, sierra,
en vos Cruz preciosa, y santa,
Dios por remedio nos deja.

(173-188).

³⁸ La simbología del “testamento” deriva del hecho de ser la Nueva Ley el Nuevo Testamento, gracias a la “testificación” de las enseñanzas de Cristo, confirmada con su muerte.

La Cruz es "canal", por ejemplo, por venir por ella a la Iglesia "la fuente de siete caños", en referencia a los siete sacramentos³⁹. Es "arado" que hace surcos en fértil tierra produciendo nuevos frutos, al mismo tiempo que "escopeta" que debe traer el "hombre" al "hombro", puesto que se da cuenta "que vive en frontera". Es "montante" que Dios juega "a dos manos" para deshacer el motín y traernos la paz, lo mismo que "azadón" que descubre "en un monte mina nueva / de dos diversos metales". La Cruz es "escarpia" de tres clavos "para colgar nuestras penas", y "caña con que Dios / en nuestra laguna pesca". Es también "retril" ("atril"), por mostrar el libro descuadernado de Cristo, en el cual los cinco mil azotes "sirven de rasgos y letras". En cuanto a ser "marco de una ventana", cumple también la función de servir de "puerta", por ser la entrada al gran "edificio" del cielo una "portada pequeña". La Cruz es "caja de la triaca" y al mismo tiempo "fortísimo castillo", a pesar de ser de madera, por tener a Cristo "por muralla, foso y cerca", ya que éste es "piedra viva"⁴⁰. Es "mástil, derecho y firme / de la nave de la iglesia", y "fecundo granado que lleva "una granada madura, / coronada y pechiabierta" (lanzada del costado de Cristo). En cuanto a ser "mayo"⁴¹, en ella se encuentran colocados los premios, sujetos de clavos para que se tengan y puedan ser alcanzados: "Sois mayo do están los premios, / y como a esotros los brean / con sebo, donde resbalen, / aquí hay clavos do se tengan". Como "Altar privilegiado", allí "cantó Misa nueva / Cristo Sumo Sacerdote / dándose a sí por ofrenda". La Cruz es

³⁹ En la presentación del Argumento del "Coloquio pastoril en alabanza de Christo Nuestro Señor y de sus Santos" (I, pág. 392), explica Ledesma: "Christóbal de Salvador, que es Christo, compró la villa de Aldeanueva, para mudar su casa de la villa de Aldeavieja (que es la ley Vieja, y Nueva) el cual hizo en ella una fuente de siete caños (que son los siete sacramentos)" (la bastardilla es nuestra).

⁴⁰ Véase arriba nota 10. Comp. SAN PABLO en *I Corintios*: "pues bebían [nuestros padres] de la roca espiritual que los seguía, y la roca era Cristo" (10, 4).

⁴¹ *Mayo*: "Palo alto adornado con cintas, flores, etc., que se pone en algunas fiestas de pueblo en el lugar donde se celebran los bailes y festejos" (MARÍA MOLINER, *op. cit.*).

“hechizo de amor”⁴², en la cual muere Dios, “cual hechizado”. Por ser “viga”, Dios puede “alzaprimar” la tierra contra el “peso” del mismo cielo. Con la metáfora de la caza de aves, la Cruz es “vareta con su liga” (sangre de Cristo)⁴³, sirviéndonos de reclamo “el pájaro que está en ella” (esto es, Cristo). En su función de “asador” es el mismo amor, el cual “con el fuego de su leña / asó un Cordero con clavos”⁴⁴. En cuanto a ser “llave” es la única que puede abrir el escritorio donde se encuentra la “suma riqueza”, como banca que siempre se halla lista a pagar “a letra vista” todas nuestras deudas. Finalmente, la Cruz es “sierra”, detrás de la cual se acogen “pueblos de flaca defensa”. Esta diversidad metafórica y simbólica, basada en realidades explícitas y tangibles de nuestro mundo alrededor, pone en evidencia, en su acumulada dispersión, aspectos enigmáticos de la doctrina esotérica de la Redención.

En los dos poemas a la Resurrección prevalecen metáforas cósmicas y de luz. El primero de ellos contiene el epígrafe “En la metáfora de un día de Sol” (I, pág. 148) y presenta la salida del astro, después de una “puesta del Sol” (muerte de Cristo) que tuvo lugar con un “negro nublado” y “terremoto”. El nuevo Sol causa alegría y alborozo, al meterse dentro de nuestra propia casa. La expresión coloquial “meterse en casa” hace posible la referencia al sacramento de la comunión que espiritualmente trae “nueva luz y alegría”: “comed al Sol, que el buen día / hase de meter en casa”. El segundo poema, tam-

⁴² *Hechizo*: con el valor de embrujo o atractivo de ineludibles resultados, semejante al de un acto de embrujamiento. Comp. COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, s. v. *hechizar*: “cierto género de encantación, con que ligan a la persona hechizada, de modo que le pervierten el juicio, y le hacen querer lo que estando libre aborrecería”.

⁴³ *Liga*: “Materia pegajosa; particularmente la obtenida del jugo del muérdago, con la cual se untan las trampas para cazar pájaros” (MARÍA MOLINER, *op. cit.*), Comp. COVARRUBIAS HOROZCO, *op. cit.*, s. v.: “Liga, cierta materia viscosa con que se prenden los pájaros”.

⁴⁴ *Clavos* tiene aquí el doble significado de “clavos de la Cruz” y especia para condimentar alimentos. Comp. el siguiente emblema de LEDESMA en sus *Enigmas hechas para honesta recreación*: “El Amor más que los clavos / Hizo alma mía por vos / Manirrotto al mismo Dios”. Citado por PRAZ, *op. cit.*, 126.

bién “En metáfora de Sol”⁴⁵, explora la simbología de los puntos cardinales, en relación con la Cruz, la muerte de Cristo, el sepulcro, la Resurrección y la Virgen María. La Cruz es Occidente, al mismo tiempo que el sepulcro es Oriente: “La Cruz es el Occidente, / donde eclipsado os pusiste, / y el sepulcro do estuvistes / os vino a servir de Oriente”. En efecto, después de haber alumbrado a los “antípodas” (“en el seno de Abrahán”), el Sol ha vuelto de nuevo a su Oriente⁴⁶. En su irradiación, el nuevo Sol ilumina primero a la “torre de David” (la Virgen)⁴⁷, y luego a las otras once torres que se encuentran después (los once apóstoles).

Los tres poemas a la Ascensión desarrollan las metáforas del peregrino, del pastor y del feriante. En el primero de ellos (I, pág. 149), el “peregrino” que había venido a cumplir un voto (Encarnación), y después de haber visitado las “devotas estaciones” (vida y Pasión de Cristo), vuelve a su “Reino y Corte” con el traje que se puso durante la romería (Cristo subió al cielo con su cuerpo). Las “cinco veneras” hacen referencia a las cinco llegas. El “bordón” (Cruz) que deja acá, no sólo sirve de alivio al “pasajero mendigo” (hombre), sino que constituye una “espada de dos manos” que el peregrino usó para liberar a los “mil cautivos” que el “bandolero” (demonio) tenía encerrados en una “mazmorra oscura” (los Padres del Limbo)⁴⁸. Con la metáfora del Pastor (III, pág. 99)⁴⁹, Cristo, al subir al cielo, retorna con la oveja perdida

⁴⁵ El sol es metáfora tradicional para referirse a Cristo resucitado. Véase arriba nota 9.

⁴⁶ La simbología de los puntos cardinales en relación con la Cruz y el misterio de la Redención la encontramos también en la poesía religiosa del poeta barroco inglés JOHN DONNE. Véase su poema “Goodfriday, 1613. Riding Westward”, en *The Poems of John Donne*, London, 1964, págs. 306-308.

⁴⁷ La imagen de la Virgen como Torre de David es una de las denominaciones de las letanías, originalmente tomada del *Cantar de los Cantares*. Véase HIRN, *op. cit.*, pág. 444.

⁴⁸ QUEVEDO desarrolla el tema de la liberación de los cautivos en su *Poema heroico a Cristo resucitado*. Véanse *Obras completas*, t. I, Barcelona, 1963, págs. 189-211.

⁴⁹ Comp. la primera estrofa de Fray LUIS DE LEÓN en su oda *En la ascensión*: “¿Y dejas, Pastor santo, / tu grey en este valle hondo, oscuro, / con soledad y

que había venido a buscar a la tierra. Después de hallarla entre “espinas” y “zarzas”, el zagal logra desenredarla y conducirla a la Majada que le corresponde: “A la majada del Padre / (Mayoral de tantas reses) / llegó contento el zagal, / sin que de nada se acuerde”. Con la metáfora del “feriante”, el rico Mercader que trajo por acá “bellas telas, finas joyas”, con las cuales tomó en “trueco” a los cautivos que se hallaban “sujetos a vil tahona”, deja en prenda al hombre a su propia persona, en referencia al Sacramento de la Eucaristía: “Infinito habéis gastado, / tanto que dejáis ahora, / empeñada vuestra hacienda, / y en prendas vuestra persona”.

Los *Conceptos espirituales* constituyen, por consiguiente, todo un sistema de procedimientos poéticos que se hallan a la base de lo que ha venido a denominarse *conceptismo*, y cuyo contenido, en este caso, es de carácter sagrado y trascendente. Los misterios de la Encarnación, la Pasión de Cristo, la Redención y la Hostia consagrada se habían convertido en motivos de meditación ascética y en temas centrales para el arte y la poesía religiosa de la Contrarreforma⁵⁰. Sin duda, Ledesma se proponía ilustrar y dar renovado interés a estos aspectos recónditos de la fe cristiana, dentro de una vertiente de ingeniosidad en el lenguaje y agudeza en los conceptos. La nueva manera pone en contraste el mundo natural y el sobrenatural, pero busca, al mismo tiempo, sus semejanzas y multiplica las correspondencias entre ellos, estableciendo nuevas síntesis. Fundamentalmente, el mundo natural actúa de referencia concreta, visual y objetiva del mundo sobrenatural. Sin embargo, los dos se vivifican mutuamente. Lo abstracto se torna concreto, mas también lo cotidiano y sensible adquiere la aureola de una virtud que los trasciende. La fusión

llanto; y tú, rompiendo el puro / aire, te vas al inmortal seguro?” (*Obras completas castellanas*, Madrid, 1951, pág. 1460).

⁵⁰ La meditación acerca de los misterios de la Encarnación, la Pasión y la Redención son tema central en los *Ejercicios espirituales* de SAN IGNACIO, lo mismo que en la literatura de los místicos. Para las tendencias del arte de la Contrarreforma en España, véase el *Ensayo Preliminar* de ENRIQUE LAFUENTE FERRARI a la traducción de WERNER WEISBACH, *El barroco: Arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942.

se realiza a través de las metáforas continuadas⁵¹, de las alegorizaciones y del poder estructurante de los símbolos. Con todo, el carácter dual y antitético de los dos mundos sigue existiendo y se proyecta en oposiciones de toda clase, en paradojas, en asociaciones sorprendentes y dispares, y en la oscilación semántica de las nociones conceptuales. La acumulación de significaciones en el mismo vocablo o frase y los cambios repentinos de sentido imprimen un dinamismo de carácter ideológico a las representaciones plásticas de las metáforas, las alegorías y los símbolos. De ahí que abunden las figuras de pensamiento, entre las cuales se encuentran el quiasmo, el oxímoron, la catacrexis, la paradoja, la antítesis, el retruécano, la relación etimológica, y los juegos de palabras acentuados por los homónimos, homófonos, parónimos y cambios de categoría gramatical. Finalmente, surgen a primer plano géneros poéticos nuevos de especial contextura intelectual, tales como los *Jeroglíficos*, los *Conceptos*, los *Enigmas*⁵².

⁵¹ En relación con las metáforas continuadas, escribe FRAY JUAN DE ARENAS en el prólogo a la primera edición de los *Conceptos espirituales*: "También se ha de reparar en el hilo, y corriente que lleva de metáforas, y alegorías perpetuas, sin interrumpirle un punto, que es argumento de ingenio constante, y que no se rinde a la dificultad que tiene en seguir una alegoría, sin traer de los cabellos lo que al aparato de ella conviene, y de ordinario en prosecución dellas, se dicen muchas impropiedades a porfía: y digo a porfía, porque hay ingenios cabezudos, que por salir con su imaginación, traen violentadas muchas cosas al propósito por no ofrecérseles las que cuadran: pero el Autor se lo halla todo dicho, y tan nacido, que creo en esto la gana a todos" (I, pág. 17). GRACIÁN en su *Agudeza y arte de ingenio* (II, pág. 54) cita a Ledesma como maestro del "equivoco continuado": "Son las obras del divino Ledesma un equivoco continuado; fue plausible en este genio y quiso más ser primero en él, que segundo en otros". Respecto de ser los *Conceptos* un libro concebido "a lo divino" dice el prologuista citado: "Libro Divino y, a lo Divino aunque por hombre de capa y espada, que un buen entendimiento, en profesión propia y ajena, hace felices suertes" (pág. 15). Para los procesos de divinización en la lírica del Siglo de Oro, véase BRUCE WARDROPPER, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, 1958. WARDROPPER considera a Ledesma un glosador a lo divino, en sus *Juegos de Noche Buena moralizados*: "Alonso de Ledesma — considerado por muchos historiadores de la literatura como el primero de los conceptistas — era otro gran glosador. Además de sus *Conceptos espirituales* — poemas originales en los que se desarrollan minuciosamente temas divinizados — compuso los *Juegos de Nochebuena moralizados*, que no son más que glosas a lo divino de juegos infantiles (*ibid.*, pág. 166).

⁵² LUDWIG PFANDL señala la inclinación al uso de estos nuevos géneros a

En este entrecruzamiento de vertientes entre el mundo natural y el sobrenatural, el lenguaje coloquial desempeña un papel importante y decisivo. Por una parte, las metaforizaciones de todo orden se hallan elaboradas en un contexto de lenguaje popular. Por otra, la frase gráfica, jugosa y concentrada se revela como vehículo apropiado de expresividad multivalente, y apta para ser aplicada a situaciones diversas. La expresión “dar de sí”, por ejemplo, referida a Cristo en la Cruz, significará no solamente el acto de dar Dios de sí todo lo que tiene, extremando con ello su generosidad y convirtiéndose por esto en “manirroto” (esto es, “derrochador”, con la acepción simultánea de estar las manos de Cristo “rotas”), sino también al hecho de que Cristo al estirar su cuerpo en la Cruz, “da de sí” todo lo que puede dar, es decir, debe ser estirado de pies y manos con los clavos⁵³.

Asimismo, las prefiguraciones del Antiguo Testamento coinciden en el tiempo y en el espacio con su realización en el Nuevo Testamento. El vocablo “huerto” significa el paraíso terrenal, en el cual Adán perdió su gracia, pero es también en el mismo poema, el “huerto” en que Cristo se encuentra en oración. Las figuras de Adán y Cristo se hallan constantemente superpuestas, indicando con ello la caída del primero y su redención por el segundo. De la misma manera, los villancicos de Navidad proyectan simultáneamente, la mayor

principios del siglo XVII incluyendo los enigmas, ecos, chistes, jeroglíficos y empresas, en su *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1952, pág. 266. En el *Arte poética española* de JUAN DÍAZ RENGIFO se encuentran capítulos sobre las Ensaladas, Ecos, Epigramas, Problemas, Enigmas, Jeroglíficos, Emblemas, Empresas, Símbolos, Poesías Mudas, Laberintos, Poemas Cúbicos, algunos de los cuales parecen ser, sin embargo, adiciones de JOSEPH VICENS, en la edición citada de 1703. ALONSO LÓPEZ PINCIANO en su *Filosofía antigua poética* (edición citada, págs. 166-172) habla también de algunos de estos géneros y de otros como los Centones, las Parodias y los Grifos.

⁵³ El uso del lenguaje coloquial en los *Conceptos espirituales* puede compararse al de la prosa del *Guzmán de Alfarache* (1599). Tanto Alemán como Ledesma intensifican los procedimientos conceptistas que se hallan implícitos en el idioma conversacional, cuya peculiar expresividad y aptitud de condensación lingüística ha de constituir uno de los aspectos importantes de la sensibilidad barroca. Quevedo llevará estas tendencias a sus máximas posibilidades, tanto en su poesía como en su prosa.

parte de las veces, el nacimiento de Jesús y su futura muerte. Las barreras temporales quedan anuladas por este medio y nos encontramos frente a un presente que sigue teniendo que ver con el destino de cada uno de los hombres. Dentro de este contexto de metáfora, símbolos y alegorías, con base en la vida cotidiana, el drama de la Redención es siempre actual y renovado. Tal mensaje religioso se halla proyectado a la vez en forma clara y enigmática, pictórica y sutil. Sin haber alcanzado grandes logros artísticos, Ledesma señalaba en los *Conceptos espirituales* una vía de adensamiento conceptual y de expresividad lingüística a los mayores poetas del siglo XVII, tanto en la órbita religiosa como en la secular.

GUSTAVO CORREA.

Yale University.