

EL CÁNTICO ÓRFICO DE FRAY JUAN DE LA CRUZ EN DOS PALABRAS

Gaspar Garrote Bernal

Universidad de Málaga

I

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*, a veces *Cántico espiritual*, a veces 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*[1], una sobreinterpretación como la de Mancho puede añadir a la muy sabia lira inicial que la «amada se queja con desgarro» 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 tormentos del amor ejercido en ausencia, en la cual queda penando mientras espera la clara posesión y visión de Dios en la otra vida»[2]. Lo más piadoso que cabe decir de tal conclusión es que pocos profesores de literatura admitirían que se leyera 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»[3].

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, 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”» (cancs. 29-30), al tiempo que allí también figuran «Dionisio apadrinando el correr de las jóvenes entre vinos y bálsamos» (canc. 16), «la imagen de Cupido lanzando flechas» (canc. 8) y una «mención a la música interior pitagórica en “la música callada”» de la lira 14; todo ello servirá «para encauzar las hipótesis orientalistas» sobre la poesía de fray Juan en la «tradición del cristianismo neoplatónico, única efectivamente constatable»[4]. 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)?»[5]. 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 literaria.

II

Un amado hierre 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 aquél. 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» [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 comparación, ciervos y heridas de amor, al mostrar a Venus en el momento de quedar prendada del apuesto muchacho:

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

(vv. 187-192)[6]

«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?[7] 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 de Ovidio perseguirá para —dicho sea metafóricamente— cazarlo. El cazador cazado cuadra bien, en cuanto paradoja, con el estilo de oxímoros y

contradicciones de fray Juan: «¡oh, vida!, no viviendo donde vives», «me hice perdidiza y fui ganada» (cancs. 8 y 20)[8].

Se trata del estilo que caracteriza al discurso órfico: ya ciertas tablas del siglo V a. C. que testimonian la celebración de ritos báquico-órficos, muestran inscripciones oximóricas del tipo «vita: muerte» y «pace: guerra»[9]. La relación del orfismo con Platón y los neoplatónicos de todas las épocas está bien atestiguada: Ficino —traductor de los *Himnos órficos* y maestro de Pico della Mirandola, comentarista de los mismos— aseguraba que la revelación iniciada con Orfeo llegaba hasta él mismo, pasando, entre otros, por Pitágoras y Platón[10]. No menos sólida es la vinculación de neoplatonismo y espiritualidad y mística áureas: en *La conversión de la Magdalena*, por ejemplo, Malón de Chaide cita a Dionisio «junto a la serie canónica: Orfeo, Platón, Plotino, Hesiodo, Mercurio, Hieroteo, Acusileo»[11].

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 ésta 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» («el paso de los mitos griegos a su interpretación cristiana»), como sucede con Hércules y Narciso en la *Epístola a Arias Montano*[12]. El valioso concepto de *teología mítica* remite a unos poetas comprometidos con la tarea de compatibilizar cristianismo y paganismo. Uno de ellos pudo glosar en su *Noche oscura* cierto tenue recuerdo del ovidiano mito de Píramo y Tisbe[13].

III

¿Han podido operar las *Metamorfosis*, como registro culto y oculto, sobre las *Canciones* 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*[14].

Un fraile «buen latino y retórico» es incompatible con la caprichosa afirmación de que «San Juan de la Cruz no hubiera sido capaz de leer las *Metamorfosis* en latín»[15]. Por el contrario, no a otra lengua sonarían en su época 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[16]. 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, como fray Luis,

podían añadir el griego[17]; y sus «traducciones de Píndaro, Virgilio, Tibulo y Horacio, precisamente ejemplifican los saberes del *Libro de Job*»[18]. Fuentes clásicas y reinterpretación contrarreformista: lo llamamos *manierismo*, que es una variante mucho más restrictiva del eclecticismo servido en 1486 por Pico della Mirandola 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[19].

En fray Juan, la fusión manierista de dos mundos literarios, el *Cantar de los cantares* y la pastoral garcilasiana[20], se observa también en sintagmas mestizos como «ninfas de Judea» (canc. 31), curiosa traducción de *filiae Hierusalem* (*Cantar*, 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» (canc. 30), en las que late una referencia positiva de raíz órfica, pitagórica y platónica[21], y de la elusiva «filomena» (canc. 38), vocablo de estirpe ovidiana (*Met.* VI, 424-674) que remite al ave «que es el ruseñor» (*Declaración*, 38.6).

El mapa de fray Juan se completa si a los dos continentes cartografiados por Alonso se añade el de la mitología contada por Ovidio. 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[22]: 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 Pígalión 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 (519-559).

IV

La voz femenina de las *Canciones* se ha quejado y se quejará de una herida que mata: pendularmente, como en las *Metamorfosis*, «has llagado aqueste corazón» (canc. 9) recupera el motivo inicial de «habiéndome herido» (canc. 1). 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. Lo repetirá fray Juan: «y haciendo porque mueras / las flechas que recibes» (canc. 8). El daño amoroso mencionado por el carmelita («habiéndome herido») coincide (*uulnus*) con el provocado a una *laesa* Venus por Adonis, que

*iam iuuenis, iam uir, iam se formosior ipso est,
iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes.
Namque pharetratus dum dat puer oscula matri,
inscius extanti destrinxit harundine pectus:
laesa manu natum dea reppulit; altius actum*

uulnus erat specie primoque fefellerat ipsam[23].

La perplejidad de Venus, cuya «herida había penetrado más hondo de lo que parecía» sin que ella lo advirtiera, viene bien reflejada en la canción 9: «¿Por qué, pues has llagado / a questo corazón, no le sanaste? / [...] / ¿por qué [...] / [...] no tomas el robo que robaste?». Es que Adonis no se ha detenido.

Tataranieto de Venus a poco que se mire, el hombre no sólo era de estirpe divina, sino también fruto de un incesto: hijo de un pecado original[24]. Aunque mortal (y la muerte es lo que le está al fin reservado), a Adonis lo transformará en flor —salvándose así como una anualmente *repetita mortis imago* (v. 726)— el amor de una diosa, aquélla a la que en última instancia debía su ser. El amor entre un personaje divino y otro mortal: ¿no era éste el argumento de las *Canciones*? Orfeo —digo, Ovidio— y fray Juan muestran en sus cánticos que es posible, con los altibajos que se quiera, tan desigual relación; otros autores también, porque como «toda comunión entre dioses y mortales estaba establecida, según Platón, gracias a la mediación de Amor», «en los sistemas de Ficino y Pico el panteón griego en pleno empezó a girar en torno de Venus y de Amor»[25]. Así contada, la *teología mítica* de Venus y Adonis es fácilmente transferible a la cristiana, sobre todo si se aprecian las relaciones entre ese mito y libros canónicos como el *Cantar de los cantares*, donde, por ejemplo, la frecuente referencia a la mirra (I, 12; III, 6; IV, 6 y 14; V, 1, 5 y 13) es posible reactivador de asociaciones —en fray Juan o en un hipotético texto que intermediase entre sus *Canciones*, las *Metamorfosis* y el *Cantar*— con la pecadora madre de Adonis.

Fray Juan recupera en su canción 1 referencias léxicas que Ovidio esparce en el canto de Orfeo en que consiste el X de las *Metamorfosis*. Así, «el ciervo» remite al ámbito venatorio de la historia de Venus y el cazador Adonis (*celsum in cornua ceruum* [v. 538]: «el ciervo se alza a las alturas de sus cuernos»). Y el luego místico motivo de «huiste» es tema que Venus empleará en sus consejos para salvaguardar a Adonis de los peligros («*fortis*» que «*fugacibus esto*» [543]: «Sé valiente con los animales que huyen»), tal las liebres, los ciervos y los gamos a los que la diosa persigue (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* (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* llamará Dios; el *gemitus* de Orfeo-Ovidio lo emite el personaje masculino, definitivamente mortal y amado por una diosa.

Leídas las *Canciones* desde el grupo de control de las *Metamorfosis*, la lira inicial ya no «condensa 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»[26]; por el contrario, la canción 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»[27].

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: preferible ya a su mundo anterior, Venus sólo 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*[28]. Esos espacios eran los configurados en torno a las islas de Citera, Pafos y Chipre, que, abandonadas por la diosa enamorada, resultan ya «ínsulas extrañas» o ajenas para ella. La canción 13 de fray Juan consiste en una enumeración cuya ausencia de verbo la convierte en fantástica —en todos los sentidos—, y ahora en familiar para el lector de Ovidio:

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

Alejada de sus «ínsulas», el nuevo paisaje que frecuenta Venus se nuclea en torno a esas «montañas», que remiten a las cimas de las sierras (*iuga*) y a los riscos de maleza (*dumosa saxa*) que enseguida Ovidio traerá a su poema. La diosa del amor o cazadora de corazones, vulnerada o cazada ahora por el Amor, se convierte en cazadora de animales, como Diana. Esta fusión es de por sí curiosa, teniendo en cuenta que, después, la «teología órfica del Renacimiento», apoyada en el Pico de las *Conclusiones órficas*, presentará «ciertas desviaciones típicas de la lógica clásica» que llegarían a Hegel: los dioses de Pico «parecen impulsados por una ley de autocontradicción [...]. La casta Diana, pese a su frialdad, es una cazadora enloquecida y tan cambiante como la luna; el loco Dionisos, no sólo se encoleriza, sino que a través de su cólera purifica y consuela; Apolo inspira con su frenesí poético y medida poética»; Venus, «como diosa de la Concordia, ama la lucha» y «todos los dioses sin excepción aparecen en la teología órfica simultáneamente como incitadores y moderadores, son *dei ambigui* (para usar una frase de la *Hynerotomachia*); y puesto que cada dios comparte el carácter de los demás, pueden ayudarse y eclipsarse entre sí». Por su parte, Ficino había concluido «que es un error adorar a un solo dios. Para invocar la ayuda de Minerva es aconsejable rendir homenaje también a Juno y a Venus; y sería imposible asegurarse la protección de Venus sin enfrentarse a alguna faceta de Diana o de Marte. Al dirigirnos a un dios nos dirigimos a sus filiales; y dirigiéndonos a unos cuantos, nos dirigimos a todos. El politeísmo lleva al panteón»[29]. Unida aquí a Venus, la casta Diana cuadra con el rechazo órfico del matrimonio. En *Met.* x, 24 y 31-36, el típicamente ovidiano uso de la alusión apuntaría al principio órfico de la castidad, según el cual el matrimonio tiende a disgregar la perfecta totalidad inicial[30].

Venus vaga por lugares hasta entonces ajenos («no viviendo donde vives» [canc. 8]), pendiente sólo de acompañar al amado en su cinegético errar por sierras y selvas: *Hunc tenet, huic comes est, adsuetaque semper in umbra / indulgere sibi formamque augere colendo, / per iuga, per silvas dumosaque saxa uagatur / fine genu uestem ritu succincta Dianae*[31]. Se ha destacado entre los cultismos léxicos de fray Juan el *socio* de la canción 33: «y ya la tortolica / al socio deseado / en las riberas verdes ha hallado»[32]. Aduciré ahora que Ovidio acaba de llamar a Venus *comes*, ‘compañera’ de viaje de Adonis.

También en la canción 3 de fray Juan la enamorada va tras el amado:

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas;

ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

El «iré por esos montes» contrae relación de contigüidad con el ovidiano *per iuga, per silvas dumosaque saxa uagatur*. Que el *uagor* latino llevaría a considerar retrospectivamente a la cautiva Venus cayendo en olvido de sí misma, lo prueba Hurtado de Mendoza cuando amplía su glosa del pasaje ovidiano: «La diosa *está de sí tan olvidada* / que huye la ribera Citarea»[33].

Olvido y huida: he aquí dos temas para reelaborar en el subgénero místico. Fray Juan, que como Hurtado traduce por *riberas* el *litora* ovidiano, glosa así 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). 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»[34]; pero, desde mi ladera, la *Declaración* más bien podría haber pertenecido a otro subgénero en boga medieval y renacentista: el del analógico Ovidio moralizado[35]. Por eso, el «ni cogeré las flores» que controla *Met. x*, 533-534, sintetiza ahora 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 canciones 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 que se le pueden ofrecer en esta vida» (3.4).

El cambio que sufre Venus coincide con la metamorfosis que las *Canciones* signan en el olvido de la vida pastoril —la versión mantiene incluso el *non iam* ovidiano: *non iam Cythereia curat / litora*—, y que traduce el abandonado *semper in umbra*: «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» (canc. 19). Un motivo que procedía de la mujer errante «por toda aquesta vega» que señalaba que «el ganado perdí que antes seguía» (canc. 17).

Alejada de su vida muelle anterior, sin remedio remeda Venus a Diana y se torna en cazadora. Pero cazadora neófita, que sólo se atreve con piezas que no ofrecen peligro, como liebres, ciervos y gamos: *hortaturque canes tutaque animalia praedae / aut pronos lepores aut celsum in cornua ceruum / aut agitat dammas*[36]. Si en su traducción amplificadora reconduce Hurtado el tema del cazador cazado, proponiendo otra paradoja que tampoco figura en Ovidio y según la cual Venus «halla la caza» pero, «pensando matalla, la enamora»[37], fray Juan recupera el pasaje ovidiano en el inicio de la canción 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») y chipriota o venusino («y riberas») del canto órfico de las *Metamorfosis* reinterpretado por

la canción 3; pero las «aves ligeras» son novedad respecto a Ovidio, aunque ya habían sido mentadas por Hurtado, 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» (242), fray Juan sustituye la liebre del original (*lepor*) por unos «leones» que no sólo concuerdan con las «fieras» de Hurtado, sino que recuperan otro motivo de la canción 3, «ni temeré las fieras».

Como los dos últimos versos de la 29, los dos finales de la lira 3 parecen esquivar la relación directa con su respectivo texto de control ovidiano. Sin embargo, en la reelaboración glosística en que consistirían las *Canciones*, las «fieras» de esta estrofa se hallan en él (*feras* [v. 546]; *ferarum* [549]) y figuran implícitas no en el *animalia* (537) con que el poeta latino signaba la fauna que no ofrece peligro para el cazador (liebres, ciervos y gamos), sino en la lista de animales (jabalíes, lobos, osos y leones) que Venus rehuye: *a fortibus abstinet apris / raptosque lupos armatosque unguibus ursos / uitat et armenti saturatos caede leones*[38]. Lo siga o, como ahora, lo contradiga («ni temeré las fieras»), fray Juan aparece en dependencia del argumento ovidiano. Y si «la aliteración en un verdadero poeta no es un artificio nunca, sino un fenómeno intuitivo, profundamente ligado a la entraña de la creación»[39], tal fenómeno cohesionará la canción 3: *flores-*

-fieras-fuertes-fronteras. Aquí, el recién mencionado adjetivo *fortis* (539) de Ovidio pudo posibilitar, unido a la cadena *flores-fieras*, la inclusión del sustantivo *fuertes*, y éste a su vez conllevar la génesis, al margen creador de Ovidio, de *fronteras*, cuya afinidad con *fuertes*, ‘fortalezas’, no sólo es formal (aliteración), sino también semántica.

VI

Mi hipótesis sostiene que fray Juan construye ciertos fragmentos de sus *Canciones* como glosa del pasaje sobre Venus y Adonis del x de las *Metamorfosis*, siguiéndolo o modificándolo mediante los mecanismos de la omisión, la reducción, la sustitución y la amplificación. Esto último sucede en la lira 4: sus «bosques y espesuras» se vinculan con el ya citado verso clave 535, *per iuga, per silvas dumosaque saxa uagatur* («va errante por las sierras, por las selvas y riscos llenos de maleza»), de manera que el resto de la lira funcionaría como amplificación de este hexámetro, una glosa que asimismo tiene como referente a Ovidio. Porque Venus y Adonis se amartelarán sobre un «prado de verduras» (*caespes* [v. 546]: «césped»), y estas segundas flores de fray Juan («de flores esmaltado») conciertan con la *flos* (735) en que Adonis terminará transformado.

También 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» (canc. 5), coinciden con la suma belleza de Adonis, otro motivo pendular de las *Metamorfosis*: *Laudaret faciem Liuor quoque* («hasta la Envidia habría alabado su belleza»); *formosissimus infans; iam se formosior ipso est* (vv. 515, 522 y 523); *Non mouet aetas / nec facies nec, quae Venerem mouere, leones / saetigerosque suos oculosque animosque ferarum*[40]. La belleza de Adonis impresiona a Venus (*Venerem mouere*), pero no a las fieras que teme la diosa y amenazan al joven cazador. Hurtado y fray Juan traducen el *facies* ovidiano por «hermosura»[41] y añaden un elemento que, remontando al paisaje cinegético (*dumoxa*), asegura la rima: «espesura» (v. 276), «espesuras» (v. 16). Sin mencionar a la inmovible y salvaje fauna, el díptico de las canciones 4-5 de fray Juan sostiene que la belleza del Amado impresiona a la flora, donde la amada nota el rastro del cazador al que quiere cazar: «bosques y espesuras, / plantadas

por la mano del Amado»; «estos sotos [...] / con sola su figura, / vestidos los dejó de su hermosura».

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. 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*. Esa impresión lleva tanto a la mujer de las *Canciones* como a Venus a correr tras sus amados. No en vano, la belleza de un hombre las había apesado, a ellas y al paisaje: *Capta uiri forma* (v. 529); «gracia y hermosura en mí dejaste» (canc. 24), motivo pendularizado también por «su gracia en mí tus ojos imprimían» y «vestidos los dejó de su hermosura» (cancs. 23 y 5).

La cautivada Venus sigue errante (*uagatur*) a un hombre bellísimo 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 *canes* (v. 537) y que termina fatigada por tanta correría (554). Su habitual vida muelle, *semper in umbra* (533), no la capacita para ese 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 (542-552) que en sí mismos son ociosos: ¿por qué Venus, que sólo por amor caza, iba a saber más sobre el asunto que un Adonis experto en tal tarea?[42] Cierta célebre pasaje de la canción 7 de fray Juan («y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo») cuadra con el sentimiento de inquietud que embarga a Venus, temerosa por la suerte de un Adonis sujeto a los peligros de los animales que «vagan» por los lugares donde caza[43], inquietud manifiesta en sus mencionados consejos:

[...] «*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 [...]»[44].

A la luz de Ovidio, al «ni temeré las fieras» (canc. 3) se opone el «déjame muriendo» de la 7, que sirve de puente para llegar a los «miedos [...] veladores» de la 29, lira que se hace eco de este temor de Venus ante lo que pudiera sucederle a Adonis, posible cazador cazado en la inquieta imaginación de la enamorada. Pero la canción 32 es mucho más clara a este respecto:

Escóndete, Carillo,
y mira con tu haz a las montañas,
y no quieras decillo,
mas mira las compañas
de la que va por ínsulas extrañas.

De abajo arriba, ya sabemos que «la que va por ínsulas extrañas» es perífrasis por Venus, de modo que «compañas» concordaría con las fieras que teme la diosa. «Escóndete», que se sitúa en línea con el imperativo ovidiano *Parce* (v. 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[45].

Creo que 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*[46]. De modo que «Querido Esposo mío» y «Carillo» están por *care mihi*, y el verso que abre la lira 32 es una reescritura: «Escóndete, Carillo», *care mihi [...]* *effuge*.

Ahora se ve que con sus consejos pretende la diosa mostrar al escurridizo muchacho lo preocupada que está por él; pero también quiere suscitar su curiosidad para que se detenga 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 éste a preguntarle, ¿de qué «monstruosidad de una antigua culpa» (*ueteris monstrum [...] culpae* [v. 553]) me hablas? Venus se las ha ingeniado para detener al amado del que no puede separarse: para descansar. 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*[47]. Lo que en la acuciente y sintética versión de fray Juan de la Cruz sonaría: «¡Ay, quién podrá sanarme! / Acaba de entregarte ya de vero» (canc. 6). La herida de amor sólo 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 ninguna medicina mejor para el mal de amor que hacerlo.

VII

Las canciones 1, 3-9, 13, 19, 21-24, 29, 32 y 33 de fray Juan contienen, pues, 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. Aparentemente, las liras 10 y 11 quiebran los pasos que vamos siguiendo, en cuanto introducen motivos ajenos a ese mito: los ojos, la fuente y el reflejo. Pero son motivos que enlazan con otras figuras ovidianas: Narciso y Eco (*Met.* III, 341-510)[48]. Esta ligazón de mitos es la estructura que vertebra no sólo el libro X de Ovidio, sino también la égloga III, 121-192, de Garcilaso, que muestra, en nueve octavas de ecfrosis, 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 aquí se intercala el relato sobre el cazador Apolo y la ninfa Dafne. Dentro de ese fragmento, Garcilaso «evoca cómo Venus abandonó el cielo para unirse a un mortal como Adonis»[49].

Creo que el mecanismo de la glosa amplificadora relaciona las liras 10 y 11 con el argumento central de las *Canciones*, en tanto colman, junto con la 12, una laguna del libro X: el 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 (vv. 555-557): el «ameno huerto» de fray Juan. Tal coloquio sustituye en las *Canciones* a la escena en que Venus

besa a Adonis. Como indicó Wind, 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 della 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 Alcestris, 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*»[50].

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*[51]. Fray Juan aludirá luego a esta escena ahora omitida («Allí me dio su pecho» [canc. 18]), y la terminará recuperando:

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

En esta canción 27, la coincidencia llega en algún momento casi a la traducción: *posita ceruice reclinis*, «reposa, / el cuello reclinado». Una escena semejante, «la escena, tantas veces representada en la iconografía de la época, de Venus y Marte; o Venus y Adonis»[52], figura en la octava y última de las lirras 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»[53].

Si en las lirras 10 y 11 las figuras de Adonis y Venus, ahora recostadas sobre un *locus amoenus*, resuenan en las elididas de Narciso y Eco, el nexa que fray Juan emplea para engarzar ambos mitos es la «cristalina fuente» (canc. 11), objeto nada ajeno tradicionalmente a ese lugar. Por tanto, la glosa ovidiana que el carmelita habría hecho del propio Ovidio consistiría en completar su paisaje, en multiplicar sus referencias (a Narciso y Eco) y en poner voz a los dos personajes en este crucial momento, haciendo que Venus trate de amor y creándose al aquí silencioso Adonis. Parco, como él, en palabras, el Amado de las *Canciones* habla ahora por primera vez: «Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo y fresco toma» (canc. 12).

Venus adujo el ciervo (v. 538) como animal habitualmente objeto de caza, y el ciervo huía en la lira 1 de fray Juan como imagen del amado que poco antes había herido a la enamorada. El de la canción 12 es, por el contrario, un «ciervo vulnerado», que podría suponerse herido por un cazador, oficio de Adonis. Pero Orfeo había relatado algo antes (*Met.* 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 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 (109-119). Conviene volver ahora a la canción 2 de fray Juan, cuyo ámbito pastoril parecía más próximo al del *Cantar de los cantares*, I, 7-8, que al argumento ovidiano. Porque sucede que Cipariso pastoreaba y a veces montaba al ciervo, llevándolo a beber a la «cristalina fuente» mencionada por la canción 11: *Tu pabula ceruum / ad noua, tu liquidi ducebas fontis ad undam*[54]. Cierta caluroso día, el ciervo, cansado como la Venus que fray Juan acaba de

abandonar momentáneamente, se tendió, igual que ella, en otro *locus amoenus*, lugar agraciado por la hierba y la sombra de los árboles: *fessus in herbosa posuit sua corpora terra / ceruus et arborea frigus ducebat ab umbra* (128-129). Y entonces, la desgracia. Sin pretenderlo —tampoco Cupido quería herir a Venus—, Cipariso clava una jabalina al ciervo, y la herida resulta mortal: *Hunc puer imprudens iaculo Cyparissus acuto / fixit et, ut saeuo morientem uulnere uidit, / uelle mori statuit* (130-132)[55]. Parece que fray Juan ha cruzado otro mito ovidiano, el de Cipariso, con el central de su glosa sobre Venus y Adonis, relacionados ambos por el mismo trasfondo de lugar ameno y eclécticas resonancias pastoriles y cinegéticas, y lo ha incorporado de manera sintética mediante traducción: «ciervo vulnerado», así, reproduce el tranco ovidiano *ceruus* [...] *uulnere* (129 y 131). Es el ciervo que «por el otero asoma», el mismo lugar donde la voz femenina de la canción 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 la 12, y su ambiente bucólico traduce la vida muelle anterior de la nueva Venus cazadora. Un ambiente pastoril que otras tres lirás dan 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» (cancs. 17, 19 y 20).

VIII

Las múltiples resonancias del *Cantar de los cantares* que hay en la canción 15, subrayan el modo en que vamos comprobando que solía componer el manierista fray Juan: cortando y pegando. Así,

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

conectaría 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*)[56]. Pero la canción 15 de fray Juan 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 ésta cuenta la historia de Hipómenes y Atalanta (vv. 689-704), relato 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 Cibeles y, más en concreto, un lugar próximo a él, también sagrado y con forma de cueva:

*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 init et uetito temerat sacraria probro*[57].

En la «cueva» (*spelunca*, 692), situada junto al templo, se consumará no sólo la profanación, sino el castigo para Hipómenes y Atalanta, que serán transformados en *leones* (704) por Cibeles, 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*[58].

El pasaje de la *cueva de leones* ovidiana incluye asimismo el tipo de «lecho florido» de estos animales, que «frecuentan como tálamos las selvas» (703). En cualquier caso, los dos primeros versos de la canción 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* (556). Ese lecho, situado en el «huerto» que se nombrará en la canción 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 comenta aquí: «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: se predica no del lecho, sino de los amantes que se unen sobre él. Pero también el lecho es el resultado de reconvertir el *caespes* («florido»), transformación posible porque Adonis accede a recostarse sobre él 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 alejarse de él y decir otro *Cantar: imitación compuesta* se ha llamado al procedimiento[59].

Las canciones 25 y 26 regresan al *locus amoenus* en que todos habíamos dejado a Venus y Adonis. La voz femenina espera, claro, que la «paz» sobre la que su «lecho» estaba «edificado» no sea perturbada. Ambas liras amplifican la mencionada escena expresando los deseos de ella: que «no parezca nadie en la montiña» (canc. 25) y que «mi huerto» no sea perturbado por el frío «cierzo», sino que se abra al cálido «austro»: las condiciones ideales de todo *locus amoenus*. Aquí «pacerá el Amado entre las flores», 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*)[60], y —¿resultará extraño a estas alturas?— de Ovidio, *Met.* IX, 749: *spes est, quae pascit amorem*[61].

IX

Hay más paralelos entre la palabra de fray Juan y la de Ovidio. Pero por ahora baste lo que en dos palabras llevo dicho y lo que resumen otras dos de la canción 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 simboliza 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 —ahora sí— poema de fray Juan de la Cruz.

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: Boticelli también habría disimulado en *La primavera* (1477-1478) una fábula de las *Metamorfosis*[62]. 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 asentó 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 (*De la dignidad del hombre*, [29])[63].

Tiempo habría de que el orfismo neoplatónico también se trivializara. Servirían a ese final, entre otras, la racionalización de los mitos[64] o la moda implantada en la poesía áurea de recurrir a Orfeo —ya desde el mismo Garcilaso— múltiple y cansinamente[65]. Sólo lo que no se dice —o al menos lo que se oculta— no se gasta: quizá también por eso fray Juan siga siendo todavía uno de nuestros líricos más contemporáneos.

Las relaciones aquí esbozadas entre los textos de Ovidio, fray Juan y otros poetas renacentistas dejan en el aire nuevas preguntas. La filología pudiera responder algunas. Por ejemplo, la referida a los textos latinos y romances que, transmitiendo las *Metamorfosis* y sus comentarios, habrían estado al alcance del carmelita. Las cuatro versiones españolas del XVI (Bustamante, 1545; Pérez Sigler, 1580; Mey, 1586; Sánchez de Viana, 1589), no sólo 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 Anguillara (1563)[66]. Las 311 octavas en que éste vertió el «Libro decimo»[67] 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, fols. 145rv]). Entre otras cosas, esa definición 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 possiedono l'ultima dolcezza» (oct. 240). Asimismo, Anguillara introduce digresiones a cuento de Hipómenes y Atalanta. Las «Annotationi del decimo libro», una *declaración* en prosa debida a Horologgi, lo interpretan alegóricamente: Orfeo es la voz de la elocuencia, y ésta 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 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 muerte 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 sólo 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, Pigmalión muestra que la voluntad humana siempre tiende a amar, así como el daño que causa amar cosas —como una estatua— de poco provecho y sólo 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; «¡ 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 del amor. El mito de Atalanta e Hipómenes muestra 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...[68]

A punto de cerrarse el libro X, 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 Mente: *An tibi quondam / femineos artus in olentes uertere mentas, / Persephone, licuit, nobis Cinyreius heros / inuidiae mutatus erit?*[69]. Contra el original ovidiano, Anguillara menciona aquí al dios infernal Plutón (oct. 309). Clausurando asimismo su particular *libro décimo*, fray Juan escribe que «Aminadab tampoco parecía» (canc. 39), verso que ya no sólo resulta «un eco del Cantar de los cantares, VI, 11: “Anima mea conturbavit me propter quadrigas Aminadab”»[70], en cuanto éste «en la Escritura divina significa el demonio» (*Declaración*, 39.3), sino quizá también un eco del Ovidio amplificado por Anguillara.

X

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 uno de tales textos, y quizá fue el vértigo de esa influencia lo que tantas veces contuvo a la crítica literaria independiente. Hoy ya no, pero por la época en que fray Juan de la Cruz las estaba subrepticamente glosando, las *Metamorfosis*, otro secular modulador de acciones y creencias humanas, aún pertenecía a esa clase de textos privilegiados.

[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 quaesivi et non inveni illum vocavi et non respondit mihi*. Cito por la versión electrónica de la Vulgata (Gospel Communications, *BibleGateway*. [Muskegon, MI]: 1995. <<http://www.biblegateway.com>> [Consulta: 17 enero 2005]); cf. E. Nácar Fuster y A. Colunga (eds.), *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, BAC, Madrid, 1964, págs. 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».

[2] J. de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa* (prólogo de D. Ynduráin, edición de P. Elia y M. J. Mancho), Crítica, Barcelona, 2002, pág. 7 (la responsabilidad de tales paráfrasis, en pág. clii). Cito las *Canciones* y la *Declaración* por esta edición (págs. 1-202).

[3] A. Prieto, «Poesía carmelitana. Juan de la Cruz», en *La poesía española del siglo XVI, II. «Aquel valor que respetó el olvido»*, Cátedra, Madrid, 1987, 737-780, pág. 756.

[4] Á. Herrero, *Escóndete, Adonis. Textos para una poética en San Juan de la Cruz*, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Alicante, 1998, pág. 19. Tras la portada de esta antología, Herrero cita *Subida*, I, 9, 5: «Y mandando Dios al profeta que entrase más adentro y vería mayores abominaciones, dice que vio allí las mujeres sentadas llorando al dios de los amores, Adonis».

[5] Á. Herrero, *loc. cit.*, pág. 59.

[6] D. Hurtado de Mendoza, *Fábula de Adonis*, en *Poesía completa* (ed. de J. I. Díez Fernández), Planeta, Barcelona, 1989, págs. 107-126. Para la amplia recepción de este poema, 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, cf. la precisa anotación de Díez Fernández, págs. 450 y 452. En 1580, F. de Herrera había leído la *Fábula de Adonis* [*Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (ed. de I. Pepe y J. M. Reyes) Cátedra, Madrid, 2001, pág. 374].

[7] En el motivo del ciervo, de Virgilio a Garcilaso, lo que, «sin embargo, no ocurre nunca es que sea el ciervo quien hiera» (D. Ynduráin, «Introducción», en J. de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 37); en fray Juan, frente a lo que implica ese *sin embargo*, tampoco.

[8] Estos dos casos y otros son aducidos por D. Alonso, que atribuye los frecuentes opósitos de fray Juan a la expresión de la inefable experiencia mística (D. Alonso, «El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1981 (1950), 217-305, págs. 288-289). J. C. Nieto enfoca los mismos casos desde el paradjismo neoplatónico (J. C. Nieto, *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*, Swan, Madrid, 1988, págs. 131-138). Por otra parte, en fray Juan «desconcierta la soberana libertad para atribuir significados extraños a vocablos de uso unívoco corriente. Ningún autor místico se ha permitido tamaña manipulación» [E. Pachó, «Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz», en J. Á. Valente y J. Lara Garrido (eds.), *Hereménutica y mística: San Juan de la Cruz*, Tecnos, Madrid, 1995, 197-219, pág. 217].

[9] M. di Marco, «Dioniso ed Orfeo nelle *Bassaridi* di Eschilo», en A. Masaracchia (ed.), *Orfeo e l'orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma, 1993, 101-153, pág. 109. Para los caracteres de la religión y la teología órficas, cf. la «Introduzione» de Masaracchia, especialmente págs. 19-26.

[10] E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1972 (1968), pág. 45. Obra que tiene a Pico casi como protagonista.

[11] D. Ynduráin, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 187, n. 6. La importancia de Pico como nexo entre corrientes aparece resaltada en varios lugares de este libro, pero singularmente en págs. 148-149.

[12] J. Lara Garrido, «El mito clásico como lenguaje simbólico y alegórico. Notas hermenéuticas sobre la contemplación en la *Epístola a Arias Montano* de Francisco de Aldana», *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Universidad de Málaga, 1999, 49-90, págs. 65, 76, 82 y 68.

[13] A. Alatorre, «La *Noche oscura* de San Juan de la Cruz», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Nueva Época, 228, 1989, págs. 15-21 (en concreto, págs. 20-21), quien indica que ya A. Marasso, «San Juan de la Cruz», *Humanidades* [La Plata], 29, 1944, pág. 23, «señaló brevemente la fuente ovidiana [Met. IV, 93-94] de la *Noche oscura*. Su hallazgo, por lo visto, quedó ignorado». Tampoco el voluminoso trabajo de M. Diego Sánchez, *Bibliografía sistemática de San Juan de la Cruz*, Espiritualidad, Madrid, 2000, cataloga el artículo de Marasso.

[14] A. Prieto, «Poesía carmelitana. Juan de la Cruz», págs. 754-755.

[15] A. Alatorre, *op. cit.*, pág. 20b, quien opta por citar la traducción de Bustamante, que «era, en sus tiempos, tan reeditada y tan popular como la poesía de Garcilaso».

[16] D. Alonso, *op. cit.*, págs. 219-268.

[17] Cf. L. Schwartz, «Las traducciones del griego de Fray Luis y su contexto humanista» (1998), en *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*, Universidad de Málaga, 2005, págs. 42-64.

[18] M. P. Manero Sorolla, «Autobiografía y corrientes espirituales en la “Exposición del Libro de Job” de Fray Luis de León», en M. P. Manero Sorolla (ed.), *Literatura y Espiritualidad. Actas del Seminario Internacional (Universitat de Barcelona, 3-4 abril 2000)*, Universitat de Barcelona, 2004, 83-103, pág. 91.

L. Schwartz enmarca la labor traductora de fray Luis, que 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» («Fray Luis de León traduce la elegía II, 3 de Tibulo» [1992], *loc. cit.*, 25-41, págs. 33 y 31).

[19] Pico de la Mirandola, *De la dignidad del hombre. Con dos apéndices: Carta a Hermolao Bárbaro y Del ente y el uno* (ed. L. Martínez Gómez), Editora Nacional, Madrid, 1984, pág. 126. Para la afinidad respecto a la transmisión secreta de los misterios religiosos —de Orfeo a Cristo— que Pico descubrió entre sus variopintas fuentes, cf. el capítulo I, «Teología poética», en E. Wind, *op. cit.*, págs. 27-34.

[20] D. Alonso, *op. cit.*, pág. 263.

[21] D. Ynduráin, «Canto de sirenas», en J. Paredes Núñez (ed.), *Presencia de San Juan de la Cruz. Baeza 1991*, Universidad de Granada, 1993, págs. 35-48.

[22] Cito siempre por P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis. Volumen II (Lib. VI-X)*, ed. bilingüe de A. Ruiz de Elvira, CSIC, Madrid, 1990, págs. 171-202.

[23] *Met. X*, 523-528: «pronto es un joven, pronto un hombre, pronto es más hermoso que él mismo, pronto gusta hasta a Venus y venga así la pasión de su madre [Mirra, cuyo incesto fue inducido por el amor del que Venus es diosa]. 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» (trad. de A. Ruiz de Elvira, que completo con información entre corchetes que procede de sus notas).

[24] Al dar vida a la estatua de Pigmalión (*Met. X*, 277-279), Venus viene a actuar como madre. Pigmalión y la estatua son los padres de Pafos, la cual a su vez dio a luz a Cíniras (297-299). Por fin, de la relación incestuosa entre éste y su hija Mirra (300-475) nació Adonis (503). Cf. A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 2000 (1975), págs. 459-462.

[25] E. Wind, *op. cit.*, pág. 47.

[26] D. Ynduráin, «Introducción», pág. 35.

[27] D. Ynduráin, *loc. cit.*, pág. 38.

[28] *Met. 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» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[29] E. Wind, *op. cit.*, págs. 194-199.

[30] C. Santini, «Orfeo come personaggio delle *Metamorfosi* e la sua storia raccontata da Ovidio», en *Orfeo e l'orfismo. Atti del Seminario Nazionale*, 219-233, págs. 230-231.

[31] *Met. 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» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[32] D. Alonso, *op. cit.*, pág. 291 y n. 26, que da a *socio* el sentido de ‘consorte’, seguramente pensando en que se refiere al esposo de uno de los títulos de las *Canciones*.

[33] La cursiva, como en todos los demás casos, es mía. Cf. 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».

[34] Á. Herrero, «Anexo I. San Juan de la Cruz y la demostración de lo inefable», *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*, Palas Atenea, Madrid, 1988, 135-148, págs. 142 y 140.

[35] Cf. C. Álvarez y R. M. Iglesias, «Introducción» a su edición de Ovidio, *Metamorfosis*, Cátedra, Madrid, 2004 (1995), págs. 107-134 (especialmente el epígrafe «Fortuna de las *Metamorfosis*»).

[36] *Met. X*, 537-539: «azusa 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» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[37] *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».

[38] *Met. X*, 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» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[39] D. Alonso, *op. cit.*, pág. 281.

[40] *Met. X*, 547-549: «Ni tu edad ni tu belleza ni lo que ha impresionado a Venus impresiona a los leones, ni a los súidos portadores de rígidas cerdas, ni a los ojos ni a los impulsos de las fieras» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[41] D. Hurtado de Mendoza, *Fábula de Adonis*, v. 273; fray Juan de la Cruz, *Canciones*, v. 25.

[42] Nuestro saber de Adonis como cazador es a medias indirecto, por la referencia de los consejos de Venus (vv. 543-546); sólo al final lo vemos en acción con los *canes* y lanzando sus *uenabula* (710-713). Cf. 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).

[43] 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 M. J. Mancho: «Se dedican o entregan al servicio de Dios, a la contemplación divina», lo que se predicaría de «criaturas racionales» (J. de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, pág. 13 y n. 11), suposición que sólo puede basarse en el verso «de tí 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”» (D. Ynduráin, «Introducción», pág. 60). Por otra parte, el «todos cuantos *vagan*» relaciona la canción 7 con los «Pastores» de la 2, pues aquélla se refiere a los que con seguridad han visto al Amado y ésta a los que posiblemente lo vean.

[44] *Met. 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 [...]”» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[45] M. Alvar, «La palabra y las palabras en San Juan de la Cruz», en *Presencia de San Juan de la Cruz*, 183-215, págs. 206-207.

[46] *Met. 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 huida, sino el pecho a la pelea, no vaya tu dolor a ser ruinoso para los dos» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[47] *Met. X*, 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» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[48] Para esta otra conversión de la mitología pagana en teología cristiana, cf. el muy documentado trabajo de J. Lara Garrido, «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)», *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Universidad Europea, Madrid, 1997, págs. 303-344.

[49] A. Prieto (ed.), Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, pág. 207, n. 191.

[50] E. Wind, *op. cit.*, págs. 157-158.

[51] *Met. X*, 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» (trad. A. de Ruiz de Elvira).

[52] D. Ynduráin, *Aproximación*, págs. 29; cf. también pág. 151.

[53] J. de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, pág. 207. Aquí, de nuevo unas flores, las azucenas, evocan el *locus amoenus* o «ameno huerto», como he conjeturado que ocurría en la canción 3, y añado ahora que también en la 21: «De flores y esmeraldas...».

[54] *Met. X*, 121-122: «tú conducías el ciervo a nuevos pastos, tú a las ondas de una fuente cristalina» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[55] *Met. X*, 128-132: «El ciervo cansado dejó caer en la herbosa tierra su cuerpo, y de la sombra de los árboles obtenía fresco. 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» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[56] J. de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, pág. 21, nn. 71-75.

[57] *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 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» (trad. de A. Ruiz de Elvira, con inciso procedente de sus notas).

[58] *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 azafranadas 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 Cibeles, convertidos en leones» (trad. de A. Ruiz de Elvira, con incisos procedentes de sus notas).

[59] F. Lázaro Carreter, «Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, II, 1979, págs. 89-119.

[60] J. de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, pág. 32, n. 130.

[61] D. Ynduráin, *Aproximación*, pág. 29.

[62] Cf. el cap. VII, «La primavera de Boticelli», en E. Wind, *op. cit.*, págs. 119-132. Allí señala este autor que el «concepto» sostenido por Pico «de una Venus beneficosa, pacífica y cuidadosa fue una de las más refrescantes paradojas del neoplatonismo» (pág. 125).

[63] Pico de la Mirandola, *op. cit.*, pág. 139.

[64] Racionalizaciones sobre Adonis pueden leerse en F. de Herrera, *op. cit.*, págs. 605-606, n. 169 (del Brocense), y págs. 606-607 y 965-969 (de Herrera).

[65] Cf. P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1948, y V. Cristóbal, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18, 2000, págs. 29-76.

[66] Á. Alonso Miguel, «Pérez Sigler, traductor de las *Metamorfosis*», en I. Colón Calderón y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro* (pról. de A. Prieto), Ediciones Clásicas, Madrid, 2003, págs. 167-175.

[67] Manejo el ejemplar BNM R-15029 de la edición veneciana de 1572: *Le Metamorfosi di Ouidio, 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*, Francesco de' Franceschi Sanese, Venetia, MDLXXII, fols. 137r-150r.

[68] *Le Metamorfosi di Ouidio, Ridotte da Giouanni Andrea dall' Anguillara...*, fols. 148v-150r.

[69] *Met. X*, 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?» (trad. de A. Ruiz de Elvira).

[70] J. de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, pág. 45, n. 192.