

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUCASIOS
LUDWIG M. RAYBOLD
DE LA
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Méndez Pidal

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

EL ALCANCE DE LA CAZA: TRADICIÓN E INDIVIDUALIDAD EN SAN JUAN DE LA CRUZ

MARÍA JOSÉ TORRES RODRÍGUEZ

Para Antonio

EN LA ESPAÑA del siglo XVI la imagen literaria del amor como caza estaba profundamente arraigada y extendida. En la obra de San Juan de la Cruz el empleo del motivo no obedece sólo a una moda: al místico la utilización de símbolos zoomórficos en caza amorosa le permite no abandonar, ni por un momento, el mundo natural que tanto le sirve, pues detrás del predominante papel simbólico que desempeñan, los animales siguen recordando que «la doctrina sobre Dios y lo divino se busca en los significados recónditos de las cosas naturales». Tal idea es la que hace del santo uno de los mayores representantes de la conocida como «teología simbólica», doctrina que reflejará en sus textos de amor, pues San Juan desdeña las directrices marcadas por la literatura eglógica de su época para acogerse a los recursos que ofrece el pensamiento neoplatónico, a través del que «se deslizará la cultura grecolatina y con ella el descubrimiento y la intuición del mundo de la naturaleza». Desde la perspectiva de la caza, la naturaleza se presenta enfrentada en dos bandos: el de los cazadores y el de las piezas, diferenciados por el triunfo que otorga la fuerza. En la representación literaria la victoria no es siempre para los mismos, se reparte, pues serán los sentimientos, y no la fortaleza del animal, los que determinen el ser cazador o presa. En la producción de San Juan la caza se presenta muy rica en variedades: sus escenas cinegéticas recogen tanto la caza mayor como la menor, y también la de cetrería y la de montería, sirviéndose de ellas no sólo en una dimensión poética, sino también como elemento vertebrador de alguna de sus explicaciones prosísticas. Pero donde San Juan se muestra más hábil y atre-

¹ Cf. C. Cuevas García, «El bestiario simbólico en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz», en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Secretariado Diocesano Teresiano-Sanjuanista D.L., Miján (Ávila), 1986, pp. 181-203, esp. p. 198.

² Cf. R. Asún, ed., *San Juan de la Cruz. Poesía completa y comentarios en prosa*, Planeta, Barcelona, 1986, p. XXX.

vido es en el hecho de que el papel de cazador es compartido en su obra entre los animales que representan a Dios y los que simbolizan el alma.

Con este juego de distribuciones ya se abre el *Cántico Espiritual*. Su primera lira acerca la novedosa figura del ciervo cazador, bajo la que se esconde la identidad de un Dios que desempeña una función plenamente activa al perseguir y acosar al alma, pero que al mismo tiempo también parece ser cazado y herido, posibilidad que explicaría su huida. Para comprender el estadio de evolución que la obra del místico español supone en la adaptación de esta imagen, conviene recordar la tradición de este símbolo zoomórfico con el fin de ver qué valores asume y qué relaciones entablará a lo largo de su trayectoria literaria.

Una de las primeras referencias al ciervo se remonta a la Antigüedad clásica. Aristóteles ya lo presenta como presa codiciada para el cazador. Pero habrá que esperar a la época latina para que aparezca literariamente el remedio a sus heridas: Plinio dice que el mejor antídoto es el dictamo; esta hierba, con la misma propiedad de sanar las heridas de flecha, reaparecerá en los bestiarios H y B-Is. El primero, atribuido incorrectamente a Hugo de San Víctor, contiene los libros II y III de *De bestiis et aliis rebus*. La denominación B-Is se refiere al manuscrito que sigue el orden del bestiario latino B, pero con adiciones de San Isidoro, y sobre el que se basarán los tratados de Philippe de Thäun y Pierre de Beauvais. Ambos pertenecen a la primera familia de versiones realizadas sobre el *Physiologus* latino. El bestiario llamado CUL, manuscrito ilustrado del siglo XII perteneciente a la segunda familia, da cabida a un elemento nuevo que se asocia al ciervo por una relación de rivalidad: los perros ventores que seguían por el olfato el rastro del astado. Ante la astucia y resistencia de estos animales adiestrados, y la maliciosa experiencia y técnica de sus dueños, el animal salvaje sólo puede intentar huir escondiendo su rastro. Para ello se aprovechaba del viento y, sobre todo, del agua; en el río el ciervo encuentra un momento de descanso y refresco en su carrera, y un lugar idóneo para despistar a sus perseguidores.³ Algunas asociaciones, como esta última del animal y el agua en relación a la caza, no se constatan en los bestiarios, por lo que para conocer todas las cargas simbólicas que las imágenes zoomórficas portan, así como las redes de asociaciones que tejen hay que recurrir a los textos literarios.

En lengua romance el ciervo herido ya aparece en las jarchas. En esta tradición sus heridas no se ajustan a la ficción del éxito amoroso como cobro de una pieza, ya que esta «literatura romanceada»⁴ es la única en la que los elementos naturales no aparecen tras pasados con una orientación amorosa. La aparición del ciervo se justifica, entonces,

³ Cf. estos aspectos en F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, University of Carolina Press, Chapel Hill, 1960, pp. 173 y ss.; B. Latini, *Li Livres dou Tresor*, ed. y trad. S. Baldwin, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1989, pp. 86-87; X.R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal*, Encuentro, Madrid, 1996, pp. 93 y ss.; L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, I, trad. F. Gutiérrez, J.J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1997, pp. 241 y ss.

⁴ Cf. E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Alianza, Barcelona, 1975, p. 34.

como una mera denominación con la que se resaltan, en ambos amantes, cualidades emblemáticas de este animal: la timidez, la soledad, la bravura en época de celo, etc., llegando en ocasiones a la personificación.

Avanzada ya la Edad Media, la caza, por haberse convertido –y para continuar siendo– privilegio de los señores, empezó a regirse por un estricto conjunto de normas. Estas leyes, en torno a las técnicas y las conductas, eran contempladas rigurosamente sobre todo en Inglaterra y Francia.⁵ Será en una parte de esta última zona geográfica donde surjan los primeros testimonios literarios, en lengua romance, sobre la caza del ciervo. El Mediodía francés fue la cuna de la lírica trovadoresca, de la que destaca en la introducción del motivo la producción de Rigaut de Berbezilh, cuya *cansó* «Atressi con l'orifanz» recrea la imagen del venado en persecución amorosa.⁶ De nuevo en la Península Ibérica, la ausencia del exordio estacional en la tradición gallego-portuguesa reduce las referencias a la primavera a contadas alusiones al tiempo caluroso y a una actividad propia de esta época: la caza. Tavani dice al respecto: «As únicas presencias animais, ademais dos paxaros, son os cervos, que abreven nas fontenas pero que máis a miúdo andan polos montes, algunha vez perseguidos polos cazadores do rei».⁷ Pero este valor literal se trasciende en clave amorosa hasta convertir al ciervo herido en trasunto del enamorado.⁸ El ejemplo son los versos iniciales de una cantiga de amigo de Pero Meogo, en los que la mujer insiste en el poder del animal equiparándose ella a una figura de alta extracción social, noble: el «montero del rei».⁹

⁵ De forma muy precisa se fijaba el modo en que debía morir el ciervo: hundiéndole una espada en el corazón o con una herida entre las astas y el cuello (cf. E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, p. 160).

⁶ Los versos del trovador dicen así: «Ma chansos er drogomanz/ lai on eu non aus anar/ ni ab dretz oillz REGARDAR,/ tan sui conques et aclus./ E ja hom no m'en escus,/ Miels de domna, don sui fogiz dos ans;/ ar torn a vos doloros e plorans;/ aissi co-l sers, que, cant a faig son cors,/ torna morir al crit dels cassadors,/ aissi torn eu, domn', en vostra merce,/ mas vos non cal, si d'amor no-us sove» (vv. 45-55). La traducción de la estrofa es la siguiente: 'Mi canción será intérprete allí donde yo no oso ir ni mirar con la vista levantada, tan vencido y atemorizado estoy. Y que nadie me excuse, Mejor que dama, de la que he huido dos años. Ahora vuelvo a vos doliente y llorando. Como el ciervo, que, cuando ha hecho su carrera, vuelve a morir al grito de los cazadores, así vuelvo yo, señora, a vuestra merced, aunque ello nada os importe si no os acordáis del amor'. Véase M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, I, Ariel, Barcelona, 1982, nº 38.

⁷ Cf. G. Tavani, *A poesía lírica gallego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1988, p. 148.

⁸ Cf. la figura del ciervo en la lírica gallego-portuguesa en A.D. Deyermund, «Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric», *Romance Philology*, XXXIII (1979), pp. 265-283; V. Beltrán «O cervo do monte à augua volvia». *Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, El Ferrol, 1984; M. Brea López, J.M. Díaz de Bustamante y M.I. González Fernández, «Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa», *Boletim de Filología*, XXIX [Homenagem ao Professor Rodrigues Lapa] (1984), pp. 75-100.

⁹ Este tenía el privilegio de ser uno de los jefes de palacio. Su condición de «monteiro maior» lo convertía en el responsable de la volatería y la cetrería, teniendo a su cargo a los demás oficiales de la montería, además de ser el director de las batidas en las que cazaba el monarca.

—Tal vai o meu amigo con amor que lh'eu dei,
 como cervo ferido de monteiro d' el Rei

(LPGP, 134,9, vv. 1-2).¹⁰

El género de las cantigas de amor se hace eco de uno de los rasgos definitorios del ciervo en los bestiarios: la velocidad en la huida.¹¹ Dos son las composiciones que recogen esta típica reacción del animal después de ser herido. Su carrera es, en estos textos, la única respuesta posible a la indiferencia de una amada cruel. Una muestra se halla en un poema del trovador portugués Johan Mendiz de Briteiros:

E, pois m'eu for, mha senhor, que será?

Pois mh- assy faz o voss'amor ir ja

como vay cervo lançad'a fugir

(LPGP, 73,3, vv. 19-21).

Bajo el mismo símil reaparece el ciervo en una cantiga de Vidal, judeu d'Elvas. La peculiaridad de este texto es que la imagen venatoria es ahora compartida tanto por el hombre como por la amada, i.e., por el cazador y la presa, rasgo que puede verse como un vestigio temprano del ciervo de San Juan, que llegará a ser un símbolo acumulativo y unificante al referirse también a los dos amantes:

Faz-m'agora por ssy morrer

e tras-me muy coitado

mha ssenhor do bom parecer

e do cos bem talhado;

a por que ey morte a prender,

come çervo lançado,

que sse vay do mund'a perder,

da companha das cervas

(LPGP, 156,1, vv. 1-8).

El siguiente eslabón cronológico nos lleva a la lírica tradicional castellana. En las composiciones antologadas por Margit Frenk Alatorre en su *Corpus*¹² se aprecia que el papel de cazador de montería se reserva para el hombre, siendo la mujer la única de los enamorados que se esconde bajo la imagen zoomórfica. Imagen que pierde, en la poesía castellana, el doble referente que se había constatado en el último texto de la lírica gallego-portuguesa presentado. Sirva como ejemplo de esta utilización el siguiente poema de la segunda mitad del siglo XVI:

¹⁰ Cf. M. Brea, coord., *Lírica profana galego-portuguesa*, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro», Santiago de Compostela, 1996, 2 vols. (a partir de ahora citado LPGP, n°).

¹¹ Cf. esta cualidad en X.R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal*, pp. 96-97.

¹² Cf. M. Frenk Alatorre, ed., *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987 (se citará abreviado: Frenk, *Corpus*, n°).

Ya va la cierva herida,

¡ola, hal,

jaqueda, aqueda, [a]lquedá!

(Frenk, *Corpus*, 508).¹³

En la poesía de Cancionero las atribuciones del ciervo siguen siendo las que con más frecuencia ha recreado la tradición literaria. En unos versos del poeta Costana, el astado es, de nuevo, la imagen para una amada que ha caído en la trampa de un cazador que mata con amor:

Aquel Amor con que viene

la triste cierva engañada,

bramando,

donde el ballestero tiene

su muerte muy concertada

(Alonso, *Cancionero*, 108, vv. 61-65).¹⁴

Como cabía esperar la imagen del ciervo herido pronto rebasó el ámbito de la literatura profana. Su pasión lo convierte en el trasunto idóneo para explicar los efectos del amor entre Dios y el hombre. Uno de los iniciadores de esta adaptación a lo divino es el poeta y músico lisboeta Gregorio Silvestre, quien hacia 1557 compone este trístico:

El ciervo viene herido

de la yerba del amor;

caza tiene el pecador

(Alín, *Cancionero*, 562).¹⁵

¹³ En el siguiente dístico, ambientado en el tiempo del amor con la referencia espacio-temporal «floresta», la mujer vuelve a ser la pieza cobrada: Herida cayó la cierva/ en la floresta» (Frenk, *Corpus*, 509). A finales del siglo XVI el polivalente símbolo venatorio da síntomas de una existencia agotada. Los intentos de salvarlo poéticamente apuntan a un cambio de género gramatical («ciervas» por «ciervos») y a la atribución de unas implicaciones obscenas y burlescas; en esta última línea se inscriben varios textos entre los que recordamos una composición del *Cancionero Musical de Palacio*, elaborado entre 1505 y 1520, en la que el astado se refiere al marido engañado: «Venistes vos, marido,/ desde Sevilla;/ cuernos os han nacido/ de maravilla:/ no ay ciervo en esta villa/ de cuernos tales,/ que no caben en casa/ ni en los corrales» (Frenk, *Corpus*, 1.993, vv. 81-88).

¹⁴ Cf. A. Alonso, ed., *Poesía de Cancionero*, Cátedra, Madrid, 1986 (a partir de ahora se citará Alonso, *Cancionero*, nº).

¹⁵ Cf. J. Alín, ed., *El Cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968 (desde ahora mencionado abreviadamente Alín, *Cancionero*, nº). Otro ejemplo en la misma línea lo encontramos en *Los Cancionerillos de Munich* que también vuelven a lo divino el ciervo vulnerado: «Cuando de mi dueño/ se escapa el alma,/ como cierva herida/ me arrojó al agua» (Alín, *Cancionero*, 764).

Pero para dar cuenta de esta veta religiosa no podemos hablar sólo de textos que cristianizan motivos paganos; debemos volver la vista mucho más atrás para constatar ya la presencia de símbolos zoomórficos en las Sagradas Escrituras. Así en el Libro II de los Salmos aparece el binomio agua y ciervo;¹⁶ tras la imagen del animal se esconde el alma, con lo que la representación de la «fuente de aguas vivas» se reserva para Dios, y, entre ellos, siempre en la misma dirección una relación de búsqueda, ya que es proverbial la necesidad que el astado tiene de agua pura.¹⁷

Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum,

Ita desiderat anima mea ad te, Deus.

Sitivit anima mea ad Deum fortem, vivum;

Quando veniam, et apparebo ante faciem Dei?

(Salmos, XLII, 2-3).

San Juan coincide con el texto bíblico solamente en que el alma pecadora se presenta errante, en una huida que la aleje del dolor y la reconforte; ese consuelo lo encuentra en Dios, figura que el santo representa novedosamente, pues ya no se identifica con la imagen tradicionalmente reservada para Él en los textos bíblicos —fuente de aguas vivas—, sino que en el *Cántico Espiritual* se equipara con la utilizada en los Salmos para el hombre: la del ciervo lastimado. Pero este no será el único rasgo original del símbolo en San Juan: en su pluma transmite «no sólo el concepto de Dios como enamorado místico, sino también la emoción y mágico encanto de un símil que lo transfigura en realidad misteriosa transida de sentimiento y belleza».¹⁸ En la obra del santo, bajo la forma del venado que busca refrigerio en las aguas, se halla ese Dios activo que hiere al alma para recobrarla, al tiempo que ella también busca darle alcance:

¹⁶ Sin participar en escenas de caza amorosa, es posible encontrar la imagen del ciervo en otros libros bíblicos; en el Viejo Testamento, concretamente en los Proverbios, este símbolo zoomórfico también aparece combinado con el agua, elemento que, fuera de un contexto cinegético, se carga de fuertes y claras connotaciones eróticas para aludir a la cualidad más apreciada en una mujer casada, la fertilidad. (Cf. Proverbios, V, 16-19, en A. Colunga y L. Turrado, edd., *Biblia Sacra. Vulgatam Clementinam*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1994). Al ciervo de otro libro sagrado, el Cantar de los Cantares (cf. II, 8-9), vuelve San Juan los ojos para perfilar la etopeya del Amado del *Cántico Espiritual* en los siguientes términos: «Semejante es mi Amado a la cabra y al hijo de los ciervos; y esto, no sólo por ser extraño y solitario y huir de las campañas como el ciervo, sino también por la presteza de esconderse y mostrarse, cual suele hacer en las visitas que hace a las devotas almas para regalarlas y animarlas» (cf. R. Asún, *Comentarios*, p. 173). El carácter huidizo y esquivo del animal propicia la utilización de esta imagen zoomórfica para aludir, en ambos textos, a la misma figura: un Dios deseante que ama con timidez y recelo.

¹⁷ Cf. estos aspectos en X.R. Mariño, *El simbolismo animal*, pp. 93-94; L. Charbonneau-Lassay, *El bestiaro de Cristo*, I, pp. 241-243.

¹⁸ Cf. C. Cuevas, «El bestiario», p. 185.

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dexaste con gemido?

Como el ciervo huyste
aviéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ydo
(*Cántico Espiritual*, I).¹⁹

El crítico H. Hatzfeld ha analizado el tema de «la caza de Dios», tanto si Éste es sujeto u objeto.²⁰ De su mano conocemos que el concepto del alma capturada por Dios –tal y como aparece en la primera estrofa del *Cántico Espiritual*– es una idea que adquiere por primera vez forma literaria en Occidente. El pionero es el dominico alemán Maestro Eckart (1260-1327), pero será su discípulo Jan van Ruysbroeck (1294-1381) el verdadero artífice de su consolidación como imagen literaria. A raíz de la labor de este beato belga el esquema «alma pasiva-Dios cazador» se reiterará, con gran fecundidad, en distintos pasajes de la literatura devota.²¹ Continuator de esta tradición es San Juan, pero enriqueciéndola: el Dios que se esconde tras el ciervo del *Cántico Espiritual* se presenta como cazador, pues busca cobrar al hombre para recobrarlo a la fe; pero, a la par, este símbolo zoomórfico también es presa, ya que Dios sufre y es herido por un alma que aún no ha aprendido a amarle. Ya lo decía mejor que nadie el propio santo: «porque en los enamorados la herida de uno es de entrambos y un mismo sentimiento tienen los dos».²²

La caza de amor reaparece por segunda y última vez en el *Cántico Espiritual*. Ahora con un fin clarificador, pues San Juan glosa con una representación cetrera una lira, la XXXI,²³ clara deudora del Cantar de los Cantares, en la que no asoma resonancia cinegética alguna. Leamos la explicación que le corresponde a parte de esta estrofa:

porque, como habemos dicho, el mirar de Dios es amar; porque si Él por su gracia y misericordia no nos mirara y amara primero, como dice San Juan, y se abajara, ninguna presa hiciera en él el vuelo del cabello de nuestro bajo amor, porque no tenía él tan alto vuelo que llegase a prender a esta divina ave de las alturas, a mirarnos, y a provocar el vuelo y levantarlo de nuestro amor, dándole valor y fuerza para ello. Por eso, Él mismo se prendó en el vuelo del cabello, esto es, Él mismo se pagó y se agradó, por lo cual se prendó, y eso quiere decir: *mirástele en mi cuello, y en él preso quedaste*. Porque cosa muy creible es que el ave de bajo vuelo pueda prender al águila real muy subida, si ella se viene a lo bajo queriendo ser presa.²⁴

¹⁹ Cf. D. Ynduráin, ed., *San Juan de la Cruz, Poesía*, Cátedra, Madrid, 1992 (citado de aquí en adelante con la abreviatura Ynduráin, *Poesía*).

²⁰ Cf. H. Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 67-73.

²¹ Como ejemplo de esta aceptación recuérdese el poema «Mi Amado para mí» de Santa Teresa de Jesús, en E. de la Madre de Dios y O. Steggink, ed., *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979, p. 502.

²² Cf. R. Asún, *San Juan*, p. 219.

²³ Esta es la estrofa: «En sólo aquel cabello/ que en mi cuello volar consideraste,/ mirástele en mi cuello/ y en él presso quedaste,/ y en uno de mis ojos te llagaste» (Ynduráin, *Poesía*).

²⁴ Cf. R. Asún, *San Juan*, pp. 308-309.

El objetivo edificante y ortodoxo de las «Declaraciones» quedaba garantizado gracias a la amplia difusión de este motivo en la España de la época. Pero lo que hace peculiar a este pasaje es que el papel de cazador lo asume en exclusividad el alma devota, reduciendo Dios su intervención a «una voluntad amorosa de acercamiento y aproximación»,²⁵ que se cifra en el deseo de ser cazado, lo que explica que el espíritu humano, «ave de bajo vuelo», pueda dominar y poseer a la «divina ave de las alturas», que llega a tomar la encarnadura, nada menos, que de un «águila real muy subida».²⁶ Este novedoso enfoque en la relación es el mismo que articula las funciones en el poema «Tras de un amoroso lance».

A propósito de este planteamiento, Hatzfeld precisa que si bien el concepto del alma activa existe tanto en el misticismo oriental como en el occidental, será en este último donde se recubra fundamentalmente de dos lenguajes metafóricos, el de la caza y el de la guerra.

Ahora nos incumbe el que, ya a finales del siglo XIII, elabora el filósofo catalán Ramon Llull. En sus escenas cinegéticas de amor sobrenatural, Dios es la pieza alcanzada por la conciencia humana, conciencia activa que protagoniza las dos apariciones de la altanería en la obra de San Juan: la exégesis, ya vista, a la lira XXXI del *Cántico* y las coplas «Tras de un amoroso lance», cuyas innovaciones las convierten en uno de los mejores exponentes de la caza cetrera de amor, tanto humano como divino. Esta importancia reclama una mayor atención.

La primera singularidad de las coplas es la controversia suscitada en torno a sus posibles orígenes. Para esclarecer este aspecto hemos decidido, además de recoger sus precedentes inmediatos, recordar los eslabones más significativos de una larga tradición. En ella la utilización de la cetrería en el dominio de la literatura amorosa tiene una de sus primeras muestras en Ovidio. Las aves son utilizadas en el *Ars amandi* y en las *Metamorfosis* para referirse a los enamorados.²⁷

²⁵ Cf. M.J. Mancho-Duque, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1993, p. 238.

²⁶ Este es el único caso en que San Juan denomina específicamente a una de sus aves cetreras. Al identificar a Dios con esta rapaz el santo se acoge a una temprana convención de los bestiarios religiosos que reservaban este símbolo natural para aludir a Dios, seguramente condicionados por los bestiarios latinos que iniciaban las propiedades del águila con el Salmo, CII, 5: *Renovabitur ut aquilae iuventus tua*. Además de este valor, y sirviéndose de su proverbial capacidad para mirar directamente al sol, también se convierte en trasunto de Cristo al ser este el único que soporta la visión del astro rey, símbolo de Dios, sin cegarse. El cristiano llega asimismo a enmascarse tras la imagen del águila, pues ambos términos de la identificación consiguen renacer a la verdadera vida lavando en el agua sus culpas; la leyenda de que el ave se niega la comida y debe golpearse el pico en una piedra para alimentarse de nuevo permite que este símbolo encubra de nuevo al cristiano arrepentido, que se regenera en esa piedra tras la que está el verdadero alimento: Cristo. (Cf. estos aspectos en F. McCulloch, *Medieval Latin*, pp. 113-115; L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*, I, pp. 246-248.)

²⁷ Cf. P. Ovidio, *Arte de amar*, ed. V.J. Herrero Llorente, Aguilar, Madrid, 1973, Libro II, v. 363; P. Ovidio, *Metamorfosis*, II, ed. A. Ruiz de Elvira, Alma Mater, Barcelona, 1964, Libro V, vv. 605-606.

La cadena de textos conduce hasta la Edad Media. En esta época el ejercicio de la caza, y muy en especial la de cetrería, experimenta un notable auge. La prueba es la proliferación que en torno a ella experimentan textos no literarios y literarios. Entre estos últimos la ficción de la caza aparece tanto en narración como en poesía, siendo la lírica el género de las primeras manifestaciones en lengua romance, concretamente en occitano. Así lo atestigua la *cansó* «Tuit demandon qu'es deven-gud'Amors», en la que Rigaut de Berbezilh introduce dos aves emblemáticas en la designación del enamorado, el azor y el halcón, para explicar, mediante analogías con la práctica de la cetrería, en qué consisten el amor y el bien amar.²⁸ El *sirventés-cansó* del trovador Peire Vidal «Neus ni gels ni plueja ni fanh» contiene en su segunda cobla un auténtico tratado de amor en el que, equiparando el trato a las mujeres con la caza, concluye que los mejores triunfos se alcanzan siempre con destreza y técnica.²⁹ En la poesía gallego-portuguesa la caza de aves como trasunto de la pasión amorosa no tiene demasiado éxito. Los ejemplos son contados, destacando uno de Fernand' Esquio:

Enas rribas do lago, hu eu andar vi,
seu arco na maõ as aves ferir,
a las aves, meu amigo
(LPGP, 38,8, vv. 7-9).

En esta cantiga de amigo el autor «inserta no refrán a referencia principal á escena de caza, probablemente simbólica».³⁰ Ya en la lírica tradicional, de la que San Juan es heredero directo, el lenguaje de la caza de altanería se convierte en un lugar común para hablar de amor. El halcón y el azor eran las denominaciones rapaces más usuales para aludir al hombre, mientras que la presa que se cobraba más habitualmente era la garza, relacionada, por su hermosura, con la mujer.³¹ Sobre los halcones los bestiarios ya destacan el gran coraje que albergaban en un cuerpo tan pequeño y ese instinto depredador que ya desde muy jóvenes promueven, pues siendo todavía polluelos se les acostumbra a salir del nido para buscar el sustento por sus propios medios, demostrando así unas innatas cualidades de audacia y fuerza que les permiten medirse con toda especie de aves e, incluso, con pequeños mamíferos.³² Literariamente el cazador más habitual de la garza es esta ave, llegando a recibir una designación específica por la frecuencia con que cobra esta pieza: halcón garcero.³³ La garza siempre fue la captura más codiciada. Equipara-

²⁸ Cf. M. de Riquer, *Los trovadores*, I, nº 40, vv. 9-16 y 21-24.

²⁹ M. de Riquer, *Los trovadores*, II, nº 178, vv. 9-16.

³⁰ Cf. G. Tavani, *A poesía lírica*, p. 143; M. Brea y P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Xerais, Vigo, 1998, pp. 111 y ss.

³¹ E. Morales Blouin nos recuerda que la denominación «azor» y «gavilán» para el varón se constata en culturas tan distantes como la europea y la de la India (cf. *El ciervo y la fuente*, p. 129).

³² Cf. F. McCulloch, *Medieval-Latin*, p. 123.

³³ Aunque no siempre fue así, recordemos las palabras de don Juan Manuel (1282-1347): «la caça de los falcones altaneros vino a Castiella después que el sancto rey don Ferrando, que ganó Alendelusía, casó con

da a la mujer por su belleza, rara es la tradición literaria que no cante su largo cuello y sus ojos claros como ideal estético.³⁴ Así se constata en la lírica tradicional, de la que recordamos el siguiente dístico:

Lindos ojos á la garza,
y no los alça
por su belleza.
(Frenk, *Corpus*, 368).³⁵

Lo que interesa ahora es que esta ave acuática participe en una escena de caza. En el siguiente texto la garza aprehendida es la justa equivalencia de una mujer herida mortalmente de amor:

Por matar una garza
maté una donzella,
plega [a] Dios que no pene
mi ánima por ella
(Frenk, *Corpus*, 513).

La *Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente aporta también un ejemplo singular. Al enamorado se alude con un término humano «ballestero», mientras que la pieza herida, «garça», se identifica con una mujer por llevar enamorada el «alma»:

Mal ferida va la garça
enamorada;
sola va y gritos dava.
A las orillas de un río
la garça tenía el nido;
ballestero la ha herido
en el alma.
Sola va y gritos dava
(Frenk, *Corpus*, 512B);

la reyna donna Beatriz, que en ante desto dizen que non matavan la garça con falcones, sino con apores» (cf. J.M. Bleuca, ed., *Libro de la caza*, en *Obras completas de don Juan Manuel*, I, Gredos, Madrid, 1981-1983, p. 559).

³⁴ Para repasar la historia de la garza como correlato de la amada por conquistar, desde sus orígenes medievales, pasando por su elaboración en Hispanoamérica, hasta llegar a la poesía de posguerra, cf. F.J. Ynduráin, «Variaciones en torno a una imagen poética: la garza», en *Relación de clásicos*, Prensa Española, Madrid, 1969, pp. 257-279.

³⁵ Otro dístico destacable es «Ojos garços ha la niña:/ quien ge los namoraría». A propósito de la expresión *ojos garços*, y sin olvidar que la garza real tenía el dorso y los ojos azulados, cf. la utilización del adjetivo «garço» y la vinculación que se establece entre la garza, los ojos garços y la mujer en F. López Estrada, «Volando en las alturas: persecución de una imagen poética en San Juan de la Cruz», en J. Paredes Núñez, ed., *Presencia de San Juan de la Cruz*, Universidad de Granada, Granada, 1993, pp. 265-289; esp. p. 268.

De Juan del Encina citamos un villancico en el que el ave, altiva, se muestra inaccesible ante la desesperación de un enamorado que ha agotado todos sus recursos:³⁶

Montesina era la garça
y de muy alto bolar:
no ay quien la pueda tomar
(Frenk, *Corpus*, 515).

El siguiente texto se desmarca de los vistos hasta el momento por presentar a la garza de modo activo: no tiene que resignarse a ser cazada, puede plantar cara a su adversario, al que se medirá en dura lid:

Halcón que se atreve
con garça guerrera
peligros espera
(Frenk, *Corpus*, 516).

En la misma línea, recorremos un paso más con el siguiente poema. En él la enamorada no sólo es determinante en la caza, sino que llega a atacar por propia iniciativa. Es, como ya apuntó Peter Dronke, «el tema de la dama que está demasiado ansiosa de poseer al hombre que admira mientras éste desea conservar su orgullo y su libertad».³⁷

Aquí te tengo,
páxaro triguero;
téngote en el lazo,
palomo torcazo
(Frenk, *Corpus*, 407).

La poesía de Cancionero nos enriquece con muchas muestras.³⁸ De ellas seleccionamos una de Rodrigo Cota, quien en su obra más conocida, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, encarna al Amor en ave depredadora:

³⁶ Cuando los pretendientes son varios, el acoso a la garza es tal que el amor deja de ser un juego placentero y se convierte en un tormento: «Si tantos monteros/ la garça combaten./ ¡por Dios, que la maten!» (Frenk, *Corpus*, 514). El sufrimiento puede afligir, tal como lo canta Gil Vicente, no sólo a la presa deseada, sino también a todo aquel que, cortejándola, es rechazado: «A mi seguem os dous açores/ hum delles morirá d'amores./ Dous açores qu'eu avia/ aqui andam nesta baylia./ Hum delles morirá d'amores» (Frenk, *Corpus*, 181).

³⁷ Cf. P. Dronke, *La lírica en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 143.

³⁸ Otro ejemplo es Frenk, *Corpus*, 510. A propósito de la mujer enamorada como depredadora amorosa se pueden ver las composiciones de la lírica medieval europea que Dronke comenta en *La lírica en la Edad Media*, pp. 143-145.

³⁹ Cf., por ejemplo, Alonso, *Cancionero*, 79.

En el aire mis espuelas
fieren a todas las aves,

...
Algún ave que librar
se quiso de mi conquista,
solamente con la vista
le di premia d'engendrar

(Alonso, *Cancionero* 107, vv. 316-317 y 325-328).

A los Cancioneros, especialmente al *Cancionero General* de López de Ubeda, se les debe una profusa recreación de la cetrería de amor. En ellos también puede hallarse el origen de la expresión de San Juan «le di a la caça alcance», que continúa el gusto cancioneril por los juegos fónicos.⁴⁰

En la producción romanceril del siglo xv e inicios del xvi la actividad cinegética se presenta mayoritariamente como distintivo de clase social;⁴¹ pocos son los textos que permiten otro nivel de lectura. Uno de ellos es el *Romance del conde Claros y la infanta Claraniña*, en el que el noble perfila su propia etopeya con la cualidad de la constancia, requisito imprescindible para el amor y la caza:

—Bien sabéis vos, mi señora,
que soy caçador real:
caça que tengo en la mano
nunca la puedo dexar

(Di Stefano, *Romancero*, 42, vv. 85-88).⁴²

Este breve repaso literario nos acerca hasta las coplas de San Juan, aunque para llegar a ellas tengamos que escuchar todavía las teorías que sobre su enmarañado origen conviven en el panorama de la crítica europea. Todas ellas apelan al criterio cronológico y a la similitud en la disposición de un léxico que hace de la caza de amor un lugar común, competencia tanto de autores cristianos como profanos:

En 1944 el investigador Francisco López Estrada defiende como precedente inmediato de «Tras de un amoroso lance» la composición titulada «Indirecta a una dama».⁴³ Este

⁴⁰ La fuente de esta expresión en San Juan también pudo ser otra, ya que «encontramos asimismo en Raimundo Lulio la enérgica expresión «alcanzar» (dar a la caza alcance)» (H. Hatzfeld, *Estudios literarios*, p. 71).

⁴¹ Cf. G. Di Stefano, ed., *El Romancero*, Narcea, Madrid, 1985, números 4, 29, 35, 51, 53, 83, 88, 90, 100 y 101 (abreviado a partir de ahora Di Stefano, *Romancero*, nº).

⁴² En el conocido *Romance del sueño de doña Alda* las aves están dotadas de una doble valencia. En la interpretación onírica parecen ser el trasunto amoroso de don Roldán y doña Alda; realmente son «pájaros de mal agüero» (G. Di Stefano, ed., *El Romancero*, 107).

⁴³ Cf. F. López Estrada, «Una posible fuente de San Juan de la Cruz», *Revista de Filología Española*, XXVIII (1944), pp. 473-477.

poema anónimo de tema profano aparece en la *Floresta de varia poesía*, editada en 1562 —cuando San Juan contaba veinte años— por el sacerdote D. Ramírez Pagán. Esta «supervisión» religiosa facilita el acceso del místico a esta colección de textos. De ella tomó esa imagería cetrera tan presente en los Cancioneros, con la que creó, de forma original, no sólo la glosa, sino también —según López Estrada— la copla inicial.

Hatzfeld hace una objeción a este planteamiento.⁴⁴ Echa en falta que no se reseñe una obra anterior a las coplas, que ya había vuelto a lo divino este tema, se trata del *Tercer abecedario* (1527) de fray Francisco de Osuna. La cronología permite que San Juan la hubiese leído, aunque no se puede obviar que el empleo de la imagen de la altanería con referencia divina era un hábito literario muy difundido.

En 1952, el crítico M. Darbord especula con un nuevo texto,⁴⁵ el que se encuentra en el manuscrito nº 883 de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, fechado, tipográficamente, sobre fines del siglo XVI o principios del XVII. Su estudio aboca a una doble conclusión nada comprometedora. Afirma que este poema no es el modelo inspirador de las coplas y que éstas, por su parte, presentan una filiación harto difícil. Pueden inscribirse dentro de la tónica habitual de refacción a lo divino de una obra profana, técnica casi sustancial a la poesía lírica del siglo XVI, o bien, ser una composición completamente original inventada por San Juan, sin ningún espíritu de réplica.

Doce años después, en 1964, Dámaso Alonso establece su genealogía.⁴⁶ Según él la poesía que dio pie y frente a la que se escribió «Tras de un amoroso lance» es una del manuscrito 3.168 de la Biblioteca Nacional, datada entre 1585 y 1600.⁴⁷

De pensamiento contrario por tratarse de una obra profana, San Juan reelabora casi literalmente la primera estrofa, en la que introduce sólo los cambios necesarios que su adaptación al sentido místico demandaba. El propio santo ya precisa esta acomodación en el título que escoge para el poema: «Otras de el mismo, a lo divino».

Establecida esta composición como precedente casi seguro de las coplas, el ilustré filólogo no rechaza la posibilidad de que el místico conociese, e incluso se viese influenciado, por la poesía de D. Ramírez Pagán —valorando así la ascendencia defendida por López Estrada— y por un texto nuevo, con el que presenta sorprendentes coincidencias. Se trata de la llamada *Letra del Gavilán*,⁴⁸ perteneciente al *Cancionero Turinés* del que San Juan pudo conocer obras sueltas antes de su composición, alrededor de 1600.

⁴⁴ Cf. H. Hatzfeld, *Estudios literarios*, pp. 68-69.

⁴⁵ Cf. M. Darbord, «Autour de la "cetrería de amor" de Saint Jean de la Croix», *Bulletin Hispanique*, LIV (1952), pp. 203-204.

⁴⁶ Cf. D. Alonso, «La caza de amor es de altanería. (Sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz)», *Boletín de la Real Academia Española*, XXVI (1947), pp. 63-79.

⁴⁷ Para las diferencias y afinidades encontradas por el profesor cf. D. Alonso, «La caza de amor es de altanería», p. 70.

⁴⁸ Los puntos en común entre este texto y el del místico son analizados en D. Alonso, «La caza de amor es de altanería», pp. 74-76.

Aparecen así, siguiendo la teoría un tanto ecléctica de D. Alonso, una terna de textos con los que las coplas guardan una gran similitud. El parentesco se establece de diferente manera y en distintos grados, aunque la paternidad literaria parece recaer casi con toda seguridad en ese texto del manuscrito 3.168 de la Biblioteca Nacional.

Los ejemplos se suceden hasta nuestros días, pero con esta breve muestra se ha intentado ofrecer una panorámica de los precedentes y de la discutida génesis de las coplas. Discutida porque varios pueden ser los textos modelos de los que San Juan se acordó para forjar un nuevo eslabón en una imagen —la de la caza— que él revitalizó dotando a significantes tópicos de un significado trascendental y sublimador.

Para acabar podemos concluir que la caza de amor es una imagen antiquísima que mantiene su eficacia en literaturas diversas gracias a su cercanía a la sensibilidad popular y, sobre todo, a su versatilidad. En la caza del ciervo, San Juan vivifica la herencia literaria por una necesidad de comunicación mística. Su símbolo zoomórfico es la imagen elegida para el amante —así se presenta en las tradiciones provenzal y gallego-portuguesa consultadas—, pero también lo es para la amada —tal y como constatamos en las líricas gallego-portuguesa, tradicional y de cancionero. Se convierte así en un símbolo bivalente que esconde en primer lugar a Dios, pero que de una forma indirecta alcanza también al alma, términos reales los dos que, al compartir la misma metáfora, buscan igualar en intensidad la pasión amorosa que los unirá. Mientras ese momento de la unión íntima entre los amantes llega, la ficción de la caza será también un procedimiento idóneo para referir los estadios que anteceden al éxtasis. Si bien es sabido que las imágenes eróticas son las más apropiadas para expresar ese logro final, las de la caza se especializan en los pasos previos: la búsqueda, la espera, la persecución, el acoso, la captura..., en una palabra, el plano de lo terrestre, del que hay que partir para llegar al mundo espiritual. Surge, así, en íntima relación con los animales que participan en escenas de caza, un nuevo símbolo, el del vuelo, el de la sublimación.⁴⁹ Es el camino empedrado de escollos se separa la

⁴⁹ No está de más recordar a este propósito que el mismo Cristo elegía preferentemente para su labor pastoral lugares elevados y que la propia Redención se llevó a cabo en un lugar encumbrado: el monte Calvario, escenario de la Crucifixión. San Juan recoge también este valor en su obra, pues en boca de la amada del *Cántico Espiritual* (cf. Ynduráin, *Poesía*) aparece el siguiente deseo: «Buscando mis amores/ yré por esos montes y riberas» (*Cántico Espiritual*, III, vv. 1-2). Después en las «Declaraciones» con que glosa esta lira el poeta aclara que «por los montes, que son altos, entiende aquí las virtudes: lo uno por la alteza de ellas; lo otro por la dificultad y trabajo que se pasa en subir a ellas, por las cuales dice que irá ejercitando la vida contemplativa» (cf. R. Asún, *San Juan*, p. 182). En los *Comentarios* a los versos iniciales de la estrofa XXXVI del mismo poema, San Juan le reconoce al monte una nueva dimensión, la de marco de experiencias religiosas decisivas: «la noticia matutina y esencial de Dios, que es conocimiento en el Verbo divino; el cual por su alteza es aquí significado por el monte, como dice Isaías, provocando a que conozcan al Hijo de Dios, diciendo: Venid, subamos al monte del Señor; y otra vez, estará aparejado el monte de la casa del Señor» (R. Asún, *San Juan*, p. 325). Esta misma propiedad se explicita en la metáfora «Mi Amado, las montañas» (*Cántico Espiritual*, XIV, v. 1), en la que a la consideración sagrada de los espacios altos hay que añadirle una intención divinizadora que se siente desde el momento en que se identifica a Dios con las montañas, de las que se destacaca «la “altura” y, además... la dilatada expansión que permite de la vista, simbólicamente designadora de la Inteligencia y Conocimiento divinos» (cf. M^J. Mancho-Duque, *Palabras*, p. 172).

Caída de la Redención, en el que la caza equivale simbólicamente a la destrucción del mal. Este modo de superación, que no es otra cosa que la vía purgativa, aparece nítidamente en la dualidad de planos que ambienta cualquier escena cinégetica recreada por San Juan; plásticamente parece no ser tan evidente cuando la imagen es de montería, pero existe, basta escuchar al propio San Juan explicar «que la propiedad del ciervo es subirse a los lugares altos».⁵⁰ El poeta juega con estos dos mundos entre los que, para él, sólo es posible un movimiento de ascensión. No concibe la caída desde la cima, aunque no niega la posibilidad del desfallecimiento. Con esta concepción, el símbolo del vuelo se convierte, en su obra, en una imagen bivalente —como lo es también la del ciervo— que aúna fuerzas contrarias: el gozo de las alturas y el dolor que produce el peso de lo terrenal, que puján por destruirse en una lucha que por ser de amor es deseada. Estas limitaciones humanas no se expresan en todas las ocurrencias de la caza en San Juan, sólo son reconocidas en las coplas, en las que, junto al exultante gozo por la posesión del Amado, se cuentan las vicisitudes hasta llegar a Él: «En el buelo quedé falto» (I, v. 6), «deslumbróseme la vista/ y la más fuerte conquista/ en oscuro se hacía» (II, vv. 2-4), «tanto más baxo y rendido/ y abatido me hallava» (III, vv. 3-4), flaquezas vencidas milagrosamente: «Por una estraña manera/ mil buelos pasé de un buelo» (IV, vv. 1-2).⁵¹ Así se alcanza la desnudez del espacio, de esa región divina en la que el alma peregrina descansa al fin. Pero para llegar a ese estado cimero el poeta recorre diversos peldaños. El primero, y más importante, es la utilización de elementos naturales precisamente para apartarse de ellos, pues el objetivo que se persigue es de tipo espiritual. Los animales se abandonan, pero no se rechazan, porque para San Juan cumplen una función testimonial al ser la prueba de la sabiduría divina —creencia que se atestigua tempranamente, pues ya San Pablo en la Epístola a los Romanos, I, 20 confiere a la creación el valor probatorio de la existencia de Dios— y también el único medio para acercarse a Él. Muestra de que sólo poseen el valor de ser intermediarios son las escasas ocasiones en que estos animales merecen nombre: dos para el ciervo en las cuarenta liras del *Cántico Espiritual*;⁵² en la glosa a la estrofa XXXI de este mismo poema sólo una vez aparece la especificación «águila real» para aludir a Dios, al que también se le reconoce con la denominación genérica «divina ave de las alturas», paralela y opuesta a la resevada para el hombre, «ave de bajo vuelo»; en los treinta y seis versos de las coplas no hay ya ningún nombre, ni común ni propio, para aludir a los animales. Su función es así teleológica, con un carácter inductivo que lleva

elemento de «decoración de discursos», *Cántico de los Cantares*, *Estudio de los Cantares*, Madrid, 1982, pp. 203-209, y G. L. Grande Ojeda, «Métrica y yuxtaposición en la cuarenta vía de XIV», en *Actas del Congreso*

⁵⁰ Cf. R. Asún, *San Juan*, p. 219.

⁵¹ Cf. Ynduráin, *Poesía*.

⁵² Esta imagen zoomórfica presenta una última ocurrencia en la lira XX; se trata de una imprecación, calcada sobre el pasaje II, 7 (reiterado en II, 5) del Cantar de los Cantares. El paralelismo entre ambos textos es sólo formal, aunque sorprende que de los dos términos exhortados en el poema salomónico y de los once del *Cántico Espiritual* sólo coincida uno: «ciervos». San Juan los emplea ahora para aludir a los hombres faltos de fortaleza, pues siguiendo la tradición libresca del ciervo el santo también reconoce en ellos «esta potencia concupiscible más intensa que otros muchos animales, así son muy cobardes y encogidos» (cf. R. Asún, *San Juan*, p. 256).

desde lo concreto hasta la verdadera vida, la de las ideas, bien sean las logradas por la razón o las dadas por la fe. Este ascenso, en el que no se deben olvidar influencias neoplatónicas, es el que se transmite con la imagen del vuelo, inherente a toda escena de caza. Además esta representación inscribe a San Juan en la tradición cristiana en la que el vuelo para llegar a Dios es un procedimiento constante –basta pensar en misterios como el de la Ascensión de la Virgen o en la propia descripción de los ángeles. La elevación es moral y se consigue a través de una catarsis que depura al hombre hasta impulsarlo a sus mayores grandezas. Grandeza por la que se puede entender que el animal más débil, el alma devota, haga presa en su Creador. Pero el mérito no sólo es del hombre: sus esfuerzos serían valdíos si Dios no se dejara cazar, no bajase hasta sus criaturas, dando así sentido a su propia existencia y enalteciendo la de un hombre que sólo puede liberar su espíritu en las alturas:

Tras de un amoroso lance
y no de esperanza falto
volé tan alto tan alto
que le di a la caça alcance

(«Otras de el mismo, a lo divino», vv. 1-4).⁵³

⁵³ Cf. Ynduráin, *Poesía*.