

Trabajo de Fin de Grado

San Juan de la Cruz: el empleo de géneros tradicionales

Adrià García García

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Tutor: Guillermo Serés Guillén

Curso académico 2024 - 2025

*Gracias a ti,
por darme fuerza cuando no la tengo,
por darme amor cuando más lo necesito,
por darme esperanza cuando ya no me queda.*



Índice

1. Introducción.....	3
1.1 Estado de la cuestión.....	3
2. El uso de los metros tradicionales en la poesía de San Juan.....	11
2.1 “Tras de un amoroso lance”	11
2.2 “In principio erat Verbum”	14
2.3 “Vivo sin vivir en mí”	19
3. Conclusiones.....	22
4. Bibliografía.....	23

1. Introducción

El presente trabajo pretende descubrir los principales motivos que llevaron a San Juan de la Cruz a emplear géneros tradicionales, así como indagar cómo de idónea es su elección. El desglose de ambos ejes temáticos conduce al estudio de una conjunción clara de influencias personales, contextuales y espirituales. Comprender el entorno vital, litúrgico y comunitario en el que el santo vivía, así como realizar un análisis detallado de ciertos poemas clave, nos permitirá esclarecer el sentido profundo de esta opción estilística y su funcionalidad dentro de la obra sanjuanista

1.1 Estado de la cuestión

Llama la atención que San Juan de la Cruz, uno de los mayores poetas místicos del Siglo de Oro, cuya obra destaca por su rigor teológico y su densidad simbólica, optara por emplear metros tan sencillos y populares como el romance, la copla, la letrilla o el villancico. ¿Por qué un autor de semejante altura espiritual y literaria eligió formas poéticas tan alejadas del ideal culto con el que suele asociarse su obra?

El presente estado de la cuestión presenta las principales respuestas que la tradición literaria ha ofrecido a este fenómeno.¹

Wardropper [1954, 1958] señaló que muchos escritores místicos del siglo XVI hicieron un uso recurrente de la técnica del *contrafactum*. Para su expresión, los místicos acuden a lo que les ofrece la poesía profana y realizan una trasposición a lo divino. Al mismo tiempo, los medios utilizados son metros populares como la letrilla, el villancico, la copla, el romance, aunque también cultos. D. Alonso [1952] encuadró a San Juan de la Cruz en esta tendencia, afirmando que toda su composición poética era fruto de un “movimiento de divinización”. A su vez, Orozco Díaz [1959], resaltando la afición carmelita por divinizar la poesía profana mediante metros populares, confirma que, indudablemente, esta costumbre influyó decisivamente en la adopción de esa vía expresiva por parte del santo.

Esta práctica común y reconocida en el Carmelo ha sido abordada por García de la Concha conjuntamente con Álvarez Pellitero [1982], quienes, al explorar un manuscrito poético de

¹ Para la realización de este estado de la cuestión se han seguido, en parte, las líneas trazadas en el “Prólogo” de la extraordinaria edición de Paola Elia y M^a Jesús Mancho, *Cántico espiritual y poesía completa*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 37-96, aunque se han proporcionado aportaciones propias y actualizadas. Además se ha optado por una organización temática en lugar de una exposición cronológica, a fin de permitir una agrupación crítica de los distintos enfoques y evitar la dispersión de ideas.

un Carmelo vallisoletano, han subrayado el componente tradicional, popular y cantado de las composiciones carmelitanas. Las coplas, sinónimo de villancicos, los romances o los zéjeles se repetían con frecuencia: la estructura métrica de las composiciones se enmarca dentro de lo tradicional con “un estribillo más mudanza, o pie de seis o siete versos, con vuelta al estribillo”. Esto nos lleva a comprender la expresión poética carmelitana desde su contexto específico: la tradición popular castellana.

En esta línea, García de la Concha [1976], observando la poca presencia de liras, considerada una estrofa culta y, como consecuencia, poco usual en este ambiente carmelita, confirmaría la distinción que estableció el santo entre la poesía a lo divino, en la que integra patrones métricos de raigambre popular, y su poesía mística mayor, expresada en liras o sextetos alirados. Como resultado, fueron las formas populares, como los romances y los villancicos, la elección para la trasposición a lo divino sanjuanista.

Siguiendo el hilo trazado por los estudios precedentes, Torres [2015] reafirma el uso de la técnica del *contrafactum*: numerosos motivos procedentes de la lírica profana fueron reelaborados con un sentido religioso mediante la trasposición “a lo divino”.

De este modo, corrobora que San Juan de la Cruz adapta composiciones preexistentes, conservando parte de su estructura o versos iniciales, pero transformando su contenido para expresar una experiencia mística, mediante también el uso de metros populares.

Desde una vertiente más oral y performativa, críticos como Lobera Serrano y Von Prellwitz [1980] señalaron, a partir de la observación de la riqueza y variedad de los recursos fónicos, que bajo la notable influencia de los *contrafacta*, las composiciones en el ámbito conventual de la Orden muestran una clara relación con lo oral y lo musical. En consecuencia, el uso de metros populares no solo se relaciona con dicha técnica, sino también con su adecuación natural a la transmisión oral y a la ejecución musical.

Años atrás, Orozco Díaz [1959] ya reveló que los poemas sanjuanistas eran cantados en el ambiente de la Orden Carmelita. En este sentido, la técnica de la trasposición a lo divino, promovida en este ámbito, descansaba, como señaló García de la Concha [1970], en dos pilares fundamentales: su carácter tradicional y su dimensión musical.

Pacho [1991], en concordancia con lo que dice gran parte de la crítica, señaló que a través de este marco contextual se vierten influencias poéticas y literarias del contexto general, tanto cultas como populares.

La poesía de San Juan de la Cruz, en este sentido, se desarrolla permeable a las corrientes del Renacimiento y a las inquietudes espirituales del Siglo de Oro. El crítico sostiene que esta particular confluencia explicaría coincidencias textuales y duplicidades, como en el caso de “Vivo sin vivir en mí” y el origen de “Entréme donde no supe”, que pueden interpretarse como fruto de una práctica de torneos poéticos, habitual en los conventos descalzos. Asimismo, dentro de este contexto, cobran especial relieve las versiones a lo divino de “Vivo sin vivir en mí”, “Tras un amoroso lance” y “Un pastorcico...”.

Cuevas [1991], en consonancia con todos ellos, añade que se trata de una poesía eminentemente emotiva, ajena a cualquier propósito vanidosos o exhibicionista, cuya autoría suele ser colectiva y cuya forma se transforma a lo largo del tiempo mediante la tradición oral. En ella convergen elementos muy dispares, y el poema resulta ser fruto de una elaboración compartida y dinámica. La magia musical deja una huella indeleble en estos versos, marcados por una cuidada eufonía. Además, el crítico apela a la pasión del santo por la música, pues ello se refleja positivamente en su obra poética: “la secuencia fonemática, la distribución de acentos y pausas, las aliteraciones, la facilidad de las consonancias, la eficacia de los encabalgamientos, el tacto en el manejo de los hipérboles” son recursos que subrayan la fluencia melódica de sus composiciones. Todo este fenómeno se comprende mejor si se sitúa la poesía sanjuanista en la tradición del canto conventual, contexto en el que los moldes métricos y formales que él lleva a su máximo esplendor venían cultivándose largamente.

Retomando esta tradición crítica, Torres [2015] explica que la poesía de San Juan de la Cruz fue concebida, en gran medida, para ser cantada y recitada, en estrecha relación con el ambiente lírico y espiritual del Carmelo reformado, donde la oralidad, la música y la exaltación religiosa formaban parte de la vida cotidiana. Este entorno, que no era ajeno a las formas de la poesía popular y culta castellana, propiciaba la creación y transmisión de composiciones poéticas con un fuerte componente musical y devocional. A ello se suma la especial sensibilidad estética de San Juan de la Cruz, particularmente su afinidad natural con la música y la belleza. Su poesía, caracterizada por su musicalidad interna es lograda a través de la métrica, con especial predilección por el octosílabo, nace de una personalidad marcada por la interiorización artística y espiritual: todo lo que oía, leía o vivía era transformado en una expresión única. Además, esta dimensión sonora se refleja en los recursos formales que favorecen la memorización y la transmisión oral, como las rimas,

anáforas, políptoton, estructuras paralelísticas entre otros procedimientos repetitivos que resuenan en sus versos.

Por tanto, como señaló Orozco [1959], la expresión poética oral se convierte en el modo predominante en el ambiente carmelita y San Juan de la Cruz. Los versos surgen, en gran medida, como manifestaciones habladas o cantadas de un intenso lirismo, y así muchos quedaron en ese estado efímero. Otros, sin embargo, fueron conservados en la memoria colectiva y repetidos con frecuencia, lo que permitió que, con el tiempo, adoptaran una forma escrita. Para Orozco esta labor no fue realizada por el propio San Juan, sino por sus hermanos de comunidad, especialmente las religiosas. El Santo apenas se ocupó de recopilar sus composiciones. Fueron, en realidad, las monjas de distintos conventos quienes se encargaron de reproducir y difundir copias de sus poemas. En coherencia con lo anterior, Elia [1991] explica que estas encargadas de transcribir, recitar y cantar las canciones y coplas del poeta carmelita asimilaron profundamente el mensaje religioso de dichos versos, concediéndose la libertad de introducir modificaciones con el fin de ajustarlos a su sensibilidad personal, a sus emociones y a su propia cultura.

A su vez, González Cuenca [1993] estableció una distinción entre “poesía en cancioneros” y “poesía de cancionero”. Mientras que niega la influencia directa de esta última en la obra del santo, reconoce la presencia de la primera, caracterizada por su rápido acceso al dominio público sin requerir una lectura directa, ya que se ajusta a los esquemas de la literatura popular o popularizante. Son los romances y villancicos, cuya naturaleza favorece su memorización y transmisión oral, especialmente en entornos propicios a la recepción lírica, como era el caso del Carmelo Descalzo.

Por su parte, Lara Garrido [1995] analizó la técnica de composición mnemónica que fue empleada por San Juan de la Cruz durante su encarcelamiento en Toledo, como en los romances, ya que la estructura oracional, la organización métrica y la reiteración léxica responden a una intención clara de favorecer su memorización y su futura transmisión.

Sobre las actividades conventuales carmelitas, Jesús María [1949], realizando un excelente análisis sobre las festividades y recreaciones, explica que Santa Teresa de Jesús, aplicable también a San Juan de la Cruz, mostraba un vivo aprecio por las coplas y animaba a sus hijas e hijos espirituales a componerlas y cantarlas, especialmente en los momentos de celebración. Fomentó entre sus religiosos el uso de versos, coplas y villancicos tanto en las

principales fiestas litúrgicas como en otras conmemoraciones de carácter más íntimo o comunitario, como en las recreaciones. Fray Jesús María, recuperando un testimonio de Ana de Jesús, explica que la santa componía letrillas festivas y cantarcicos para las celebraciones, y pedía a sus hermanas que hicieran lo mismo, pues detestaba las actitudes “encapotadas” y oraciones “estrujadas”. Este ejercicio poético era una práctica espontánea y diaria entre los religiosos que, en muchos casos, procedían de medios humildes y se habían criado escuchando versos en la calle, lo que explica su dominio y preferencia por los metros populares, como el propio San Juan de la Cruz.

Años más tarde, Orozco [1959] señaló que los versos de San Juan de la Cruz están estrechamente vinculados ya sea a su experiencia espiritual más profunda, sus momentos de fervor místico, éxtasis y elevación interior, o bien a la vida comunitaria, en relación con celebraciones litúrgicas, actividades del convento, desplazamiento relacionados con fundaciones y visitas, e incluso con el placer compartido durante ciertos momentos de recreación colectiva. Este crítico pone de ejemplo las “Posadas”, breves representaciones escénicas vinculadas al ciclo navideño que solían celebrarse durante la denominada “noche de la calenda”. Durante estas representaciones se solía hablar o cantar en verso, utilizando coplas, letrillas u otras formas populares. Según Orozco, San Juan de la Cruz también participaba activamente en estas prácticas dentro del Carmelo masculino, donde las representaciones se llevaban a cabo en las galerías del claustro.

Siguiendo este planteamiento, García de la Concha [1970] distingue dos tipos de composiciones poéticas. Por un lado, identifica las poesías trasladadas a lo divino con mayor o menor grado de elaboración, concebidas con la intención de alimentar la devoción de frailes, monjas y del pueblo cristiano en general. Aunque para García de la Concha sigue siendo válido el principio formulado por Orozco sobre la ausencia total de conciencia de autoría o propiedad intelectual, esto explica el carácter tradicional de estas obras y la aparición de variantes a lo largo de su transmisión oral, en muchos casos resulta posible investigar su autoría. Por otro lado, aquellas improvisadas durante festividades, momentos de recreación o en respuesta a diversas circunstancias. Según explica el autor, era habitual que, en contextos festivos o durante el tiempo destinado a la recreación en los conventos, se compusieran y entonaran versos breves de carácter popular. Se trataba de versificaciones sencillas, construidas casi siempre sobre esquemas métricos reiterativos, de vida efímera, y que rara vez pasaban a formar parte del patrimonio literario estable. Por tanto, los metros escogidos eran los tradicionales porque cumplían todos estos requisitos.

En armonía con estas ideas, Zafra [2015] señala que San Juan de la Cruz poseía una profunda sensibilidad hacia la música y el canto, y a lo largo de su vida compuso numerosas piezas destinadas a enriquecer la vida espiritual y festiva de la comunidad.

En las fiestas principales del convento, no era raro que las recreaciones se transformaran en verdaderos certámenes poéticos, o incluso en breves representaciones teatrales. El crítico sostiene que la letrilla *Suma perfección*, así como algunos de los avisos espirituales de San Juan, parecen haber tenido su origen en las sentencias breves que se colocaban en las tablillas nocturnas para la meditación personal: “Olvido de lo criado, / memoria del Criador, / atención a lo interior, / y estarse amando al Amado.” Esta composición, por su ritmo y musicalidad, encaja perfectamente con las melodías tradicionales empleadas para ese fin, y, al parecer, como apunta Zafra, aún hoy día en conventos como el de Cuenca, circulan variantes orales de sentencias atribuidas al santo, lo que confirma la pervivencia de su pensamiento en el marco de una tradición oral y musical profundamente arraigada en el Carmelo. En este contexto celebrativo y cotidiano, los metros tradicionales eran los más naturales y accesibles.

Por otro lado, Jorge Guillén [1961] resumió los fundamentos de la poesía sanjuanista, tal como se desprenden en el prólogo del *Cántico espiritual* por el propio San Juan de la Cruz: el amor como eje temático central; la inefabilidad de esa vivencia amorosa; la poesía como vehículo privilegiado para expresarla, mediante procedimientos transpositivos; una actitud irracionalista ante la creación poética; y, especialmente, la apertura de sentido que deja en manos del lector la reconstrucción subjetiva de la experiencia mística, dotando así de importancia al papel del destinatario en la formación de los poemas.

García de la Concha [1970] en sintonía con Guillén, precisa que, San Juan de la Cruz aspiraba a transmitir con la mayor eficacia posible el mensaje espiritual del que se sentía portador. Desde esta perspectiva, destaca que la búsqueda de la belleza expresiva y el cuidado estilístico, como el uso de metros tradicionales, no son fruto de una voluntad estética autónoma, sino que responden a una intención comunicativa profunda, orientada a interpelar al lector y facilitar su acceso a la experiencia mística, es decir, a sus hermanos y hermanas espirituales. Tal como ha subrayado Cuevas [1992a, 1992b], es en la interacción entre texto y lector donde afloran los matices más sutiles y personales de la poesía sanjuanista, lo que enriquece los contenidos que a primera vista podrían parecer evidentes. Esta dimensión receptiva es esencial para comprender el porqué del uso de ciertos recursos

formales. En este sentido, San Juan concibe sus poemas como obras literarias rigurosas, elaboradas con pleno dominio de su saber humanístico, el Santo utiliza el arte como instrumento, un medio al servicio del efecto que ha de producir en sus destinatarios. Así la elección de metros populares se debe entender como una estrategia poética orientada a facilitar la recepción de su mensaje místico por parte de los frailes y monjas carmelitas, sensibles a las formas líricas heredadas de la oralidad. Todo el organismo poético sanjuanista responde a una voluntad de conmover, persuadir y acompañar espiritualmente al lector u oyente. Los poemas de San Juan de la Cruz, partiendo de una intuición arrebatada, una “inteligencia de amor”, se convierten así en un vehículo de revelación cuidadosamente moldeado para tocar el corazón de los destinatarios.

Recientemente, Cuartas [2022] responde directamente a la pregunta de por qué recurrió Juan de la Cruz a los géneros tradicionales, más concretamente al romance. Este crítico argumenta que San Juan de la Cruz era plenamente consciente de su labor como escritor, de los fines que perseguía su escritura y de los destinatarios concretos a quienes iba dirigida. Por un lado, lo impulsaba la necesidad interior de expresar la experiencia mística vivida, y por otro, el conocimiento profundo de la urgente necesidad espiritual de sus receptores, a quienes consideraba necesitados de orientación y consuelo. Por tanto, para lograr una comunicación eficaz, sabía que debía emplear los recursos formales más adecuados. En este contexto, Fray Juan reconoce a los metros populares como formas poéticas idóneas por su belleza formal y su accesibilidad, que le permitían conmover a quienes lo leían o escuchaban, facilitando así una apertura espiritual al mensaje transmitido. Cuartas señala que el romance, ampliamente difundido y valorado en su época, ofrecía una vía eficaz de comunicación gracias a su estructura narrativa sobria y su tono objetivo, lo que lo convertía en un instrumento especialmente adecuado para transmitir contenidos doctrinales y fundantes de la fe. Dado que una parte sustancial de la Sagrada Escritura adopta también forma narrativa. Por ello, no le resulta extraño que el romance, por su naturaleza y familiaridad social, fuera elegido por San Juan como vehículo privilegiado para expresar su mensaje de salvación a sus hijos espirituales.

En síntesis, la crítica ha identificado cinco motivos clave que explican el uso de metros tradicionales en San Juan de la Cruz: (1) su uso en la práctica extendida en la época y en la Orden Carmelita Descalza de la “trasposición a lo divino; (2) su adecuación natural a la transmisión oral, la ejecución musical y la elaboración compartida y dinámica del entorno

conventual; (3) la facilidad mnemónica que ofrecen sus formas; (4) su costumbre en contextos festivos y recreativos de la vida comunitaria; (5) su eficacia formal como estrategia comunicativa y pastoral dirigida a sus frailes y monjas.

En su conjunto, esta pluralidad de lecturas se entrelazan, respondiendo a una conjunción clara de influencias personales, contextuales y espirituales. Esta riqueza interpretativa nos sirve de base para abordar, desde una perspectiva académica, un sólido análisis de tres poemas para poder descubrir los motivos que llevaron al santo a emplear estos géneros.

2. El uso de los metros tradicionales en la poesía de San Juan

Para aproximarnos a las razones que llevaron a San Juan de la Cruz a emplear metros populares, se llevará a cabo el análisis de tres composiciones distintas, cada una con un enfoque específico: 1) “Tras un amoroso lance”, con un estudio de cómo la forma tradicional se convierte en el instrumento idóneo para acompañar espiritualmente a sus hermanos del Carmelo reformado; 2) “*In principio erat Verbum*” abordado desde un estudio formal que evidencia su valor estilístico y mnemotécnico, a su vez, se examinará su estructura narrativa; 3) “Vivo sin vivir en mí” analizado en diálogo con su versión teresiana, con el propósito de explorar su dimensión comunitaria en el seno del Carmelo reformado y su función como expresión compartida de vida espiritual.

2.1 “Tras de un amoroso lance”

“Tras de un amoroso lance” se inscribe en la tradición mística de la caza celeste, donde el alma, como ave de presa, persigue a Dios. Sin embargo, más allá del triunfo amoroso, el verdadero foco del poema reside en el proceso de elevación espiritual: el vuelo mismo².

A continuación, se estudiará brevemente esta experiencia de ascensión:³

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,⁴ (T, vv. 1-2)

Tras haberse cumplido el deseo tanto tiempo anhelado, el poema nace como evocación de un encuentro deslumbrante, marcado por la intensidad de un éxtasis místico. La poesía brota como de una fuente amorosa, cuando se ha experimentado el amor y la certeza de ser amado por el Amado. En este contexto, la esperanza se presenta como virtud teologal que implica una entrega confiada en el Otro, o sea, fe en aquel que sostiene y acompaña. Confió, creyó y aguardó, con serena paciencia.

volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance (T, vv. 3-4)

² Juan de la Cruz, San, *Cántico espiritual y poesía completa*, eds. Paola Elia y M^a Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002. p.735

³ Para el análisis del siguiente poema, sigo fundamentalmente la lectura propuesta por Ilia Galán en “Una lectura estética y poética del “Amoroso lance” en San Juan de la Cruz, *Epistolario y escritos breves: Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, coord. por Francisco Javier Sancho Fermín y Rómulo H. Cuartas Londoño, Grupo Editorial Fonte - Monte Carmelo, Burgos, 2022, pp. 415-438. Aunque cuyas interpretaciones he adaptado y sintetizado.

⁴ Las citas de los poemas siempre proceden de la edición de Paola Elia y M^a Jesús Mancho, *Cántico espiritual y poesía completa*, Barcelona, Crítica, 2002.

Esta metáfora de ascenso, tan habitual en los Evangelios, nos recuerda que la realidad no es uniforme ni lineal. Alcanzar lo divino implica acceder a una esfera más alta, considerada superior, esto exige un esfuerzo intenso y decidido. Tan elevado fue ese movimiento “que le di a la caza alcance”. San Juan de la Cruz se asemeja a un halcón en busca de la Paloma, símbolo del Espíritu Santo. Imaginar a Dios como una presa que debe ser alcanzada es una audacia propia del amante apasionado: Dios se deja buscar como caza, del mismo modo que se encarna para hacerse uno con los hombres.

Para que yo alcance diese
a aqueste lance divino,
tanto volar me convino
que de vista me perdiese; (T, vv. 5-8)

La paradoja de “perder para ganar” constituye una de las aparentes contradicciones del pensamiento cristiano, en la que el “menos” se convierte en “más”. Esta lógica paradójica se vuelve fecunda cuando quien la experimenta ha sido redimido y su actuar está impulsado por el amor. La expresión “que de vista me perdiese” sugiere un acto de desapego: un distanciamiento no solo de las realidades materiales, sino también del yo superficial que impide la verdadera libertad. Solo liberado de esas ataduras, es posible ascender. Por eso, “tanto volar le convino”: ese esfuerzo era necesario y profundamente conveniente.

y con todo, en este trance,
en el vuelo quedé falto
mas el amor fue tan alto
que le di a la caza alcance (T, vv. 9-12)

Lo que antes era un lance se convierte ahora en un trance: un instante de estupefacción, de desorientación, en el que lo imprevisto irrumpe con fuerza. El poeta experimenta un momento en que pierde de vista al Amado, su presa espiritual, y queda entonces vacío, desposeído. La imagen de la caza alude al acto de capturar, desgarrar y asimilar a la víctima deseada. En clave cristológica, esa víctima es Cristo, ofrecido como oblación propiciatoria, entregado para ser interiorizado, consumido y unido íntimamente a cada creyente.

Por una extraña manera,

mil vuelos pasé de un vuelo, (T, vv. 29-30)

El instante del encuentro es narrado como si fuera un sueño prodigioso hecho realidad, una experiencia extraordinaria, casi inconcebible, pero que en un solo impulso, en un vuelo repentino, lo transforma todo: se pasa de un plano aparente a una dimensión auténtica del Ser. El salto resulta deslumbrante, maravilloso, pero más verdadero que la propia realidad sensible. Para quien lo vive, se trata de un milagro. Y el poeta ofrece una clave esencial: “porque esperanza del cielo / tanto alcanza cuanto espera” (T, vv. 31-32)

esperé sólo este lance,
y en esperar no fui falto,
pues fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance. (T, vv. 33-36)

Aquí se nos revela una clave que ya había sido anticipada en un verso anterior; el poema se construye con un ritmo de itinerario, que nos transmite la vivencia del éxtasis. Desde la soledad, el sujeto lírico aguardó únicamente ese instante decisivo. Anheló el encuentro, lo esperó con persistencia, sin resignarse, aunque con el temor de que no llegara a cumplirse. Pero no cesó en su empeño. por eso ascendió tan alto, y alcanzó: capturó al mismo Dios, que se dejó encontrar, se ofreció como alimento, y ambos, criatura y Creador, se fundieron en una Unidad Plural.

San Juan de la Cruz adopta conscientemente un estilo que se enmarca en el *rudius loquere*, heredado de San Agustín, que sacrifica la corrección de la forma en favor de una mayor comunicabilidad⁵. Esta elección estilística se vincula estrechamente con el uso de metros populares, como la copla glosada en “Tras de un amoroso lance”, formas poéticas cercanas al oído de sus destinatarios: los frailes y monjas del Carmelo reformado, muchos de ellos procedentes de entornos humildes y familiarizados desde la infancia con la poesía oral y las canciones devocionales. Este gesto poético, como se ha visto en “Tras de un amoroso lance”, no implica una simplificación del mensaje, sino una estrategia deliberada para hacer accesible lo inefable a quienes caminan juntos en la vida espiritual. San Juan de la Cruz se dirigía habitualmente a almas guiadas y discípulos que, como él, anhelaban alcanzar la perfección por medio del camino místico. Por ello, no cabe suponer en sus

⁵ Cuevas, Cristóbal, “San Juan de la Cruz y la transgresión de la norma expresiva”, *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 1993, I, pp.49-73

escritos alusiones encriptadas o intencionadamente veladas. Su auténtica postura ante el mensaje que transmite y ante quienes lo reciben se comprende mejor si se interpreta desde la tradición de la predicación profética, comenzando por la de Jesucristo, quien en ocasiones presentaba sus parábolas sin ofrecer su interpretación explícita. Quizá por esta razón, el místico carmelita compone textos poético-proféticos que, deliberadamente, deja sin comentarios. “Tras un amoroso lance” está orientado a descubrir sentidos que iluminen distintos tipos de inteligencia, particularmente aquellas más sencillas.⁶

2.2 “*In principio erat Verbum*”

Los romances de San Juan de la Cruz comparten los rasgos propios de este género, son contruidos en versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, que en su caso concreto finalizan en *-ía*. En lo que respecta a la acentuación final de los versos, predomina el verso llano. En lo relativo al ritmo poético, prevalece el patrón trocaico, la cadencia general de la composición es lenta, a pesar de estar contruida con versos de arte menor.

La reiteración frecuente de una estructura binaria contribuye a imprimir un ritmo más pausado y solemne, que en determinados pasajes llega incluso a generar cierta sensación de monotonía, predominan los encabalgamientos suaves, lo que refuerza un tono melódico, sereno y contenido⁷:

y éste solo las unía
en un inefable nudo
que decir no se sabía;
por lo cual era infinito
el amor que las unía, (R. I, vv. 38-42)

Por otro lado, conviene destacar la presencia de pausas verbales y, en ciertos casos, de pausas internas como el braquístiquio. Este recurso expresivo contribuye a intensificar el tono del poema a la hora de ser cantado, ya que marca el ritmo del discurso y subraya determinados elementos, dotándolos de mayor relevancia:

—Hágase, pues —dijo el Padre—, (R. IV, v.1)

⁶ Cuevas, Cristóbal “Destinatarios de los escritos de San Juan de la Cruz: del “logos” poético al exegetico”, *Analecta Malacitana*, XV (1992), pp. 265-266

⁷ El presente análisis formal se inspira en diversos aspectos metodológicos y observaciones de la tesis doctoral de M^a Jesús Torres Jiménez, *Los romances de San Juan de la Cruz. Contextualización histórico-literaria y análisis intertextual*, Universidad de Málaga, 2015, pp. 409-447. No obstante, el análisis aquí expuesto no reproduce literalmente su lectura, sino que se construye a partir de una reelaboración de sus planteamientos.

Otros: ¡Acaba, Señor;
al que has de enviar, envía! (R. V, vv. 16-17)

Los vocativos y las interjecciones se manifiestan en los versos sanjuanistas como mecanismos de intensificación expresiva, generando una carga emotiva y afectiva de gran variedad tonal: desde registros marcados por la desesperanza o la exaltación, hasta matices de ternura contenida y delicada:

–Una esposa que te ame,
mi Hijo, darte quería, (R. III, vv. 1-2)

–Mucho lo agradezco, Padre
–el Hijo le respondía–. (R. III, vv. 11-12)

Las estructuras paralelísticas, características de la lírica popular, también se encuentran en los romances sanjuanistas, junto, obviamente, recursos como la anáfora. Asimismo, es frecuente la presencia del polisíndeton, que cumple una función intensificadora y enfática, aportando al texto una notable carga emotiva y un tono de vehemencia expresiva:

y tratarle con sus manos,
y andar en su compañía,
y gozar de los misterios
que entonces ordenaría! (R. V, vv. 33-36)

Se aprecia, principalmente, el empleo de técnicas reiterativas tanto a nivel sintáctico como léxico y fónico. Otros procedimientos que contribuyen a reforzar la memorización, así como a intensificar el ritmo y la cadencia del texto, son la políptoton, la aliteración o el quiasmo:

y que él en sus mismas manos
al mismo Dios tomaría,
y le tendría en sus brazos,
y consigo abrazaría (R. VI, vv. 15-18)

y que Dios sería hombre,
y que el hombre Dios sería (R. IV, vv. 41-42)

En definitiva, todos estos elementos contribuyen a configurar un romance claramente estructurado en torno a la musicalidad donde la forma acompaña y potencia al contenido. Por un lado, se aprecian recursos formales propios del romance: su estructura métrica regular, en este caso, marcada por un ritmo pausado y solemne, y el empleo de figuras retóricas principalmente reiterativas como la aliteración, el paralelismo o la políptoton. Estos procedimientos responden a la naturaleza del romance, concebido para ser transmitido verbalmente, y por ello recurren a estrategias que favorecen su memorización⁸. Por otro lado, tales recursos formales no solo refuerzan la musicalidad inherente al texto, sino que también intensifican su carga expresiva y emotiva dando lugar a una poesía pensada para ser recitada, cantada y vivida.

Este análisis apunta a que la elección del romance por parte de San Juan de la Cruz debe entenderse en el marco de la espiritualidad carmelitana reformada, donde la transmisión oral y la música forman parte de la vida conventual. Así lo demuestra el *Libro de Romances y Coplas del Carmelo de Valladolid*⁹, un manuscrito que recoge composiciones utilizadas en los conventos teresianos, y en el que figura el “Romance del nacimiento” apenas modificado respecto a la versión original y sin mención alguna del autor.

Este hecho pone de manifiesto que estaba destinado a ser cantado y vivido dentro de la liturgia y la espiritualidad del Carmelo. Además, el anonimato refleja la noción de intelectualidad compartida que había y refuerza esta concepción popular del arte, propia de la tradición oral.

La elección del romance por parte de San Juan de la Cruz responde, a su vez, a su carácter lírico-narrativo. Tradicionalmente, esta forma poética ha sido utilizada para dar voz a historias que conjugan acción y emoción, combinando la estructura secuencial de la narración con la dimensión expresiva de la lírica. Los romances sanjuanistas se insertan en la categoría de romances-cuento, ya que desarrollan una sucesión de escenas significativas articuladas mediante progresión argumental y dialogal¹⁰. Esta forma permite desplegar, con sencillez formal y profundidad teológica, los grandes momentos del misterio cristiano.

⁸ San Juan de la Cruz compuso estos romances en la cárcel, circunstancia que obliga a suponer el empleo de estos recursos mnemotécnicos hasta poseer los instrumentos necesarios para escribir, aportados por el nuevo carcelero fray Juan de Santa María. Sobre su encarcelamiento en Toledo, véase, por ejemplo, Crisógono de Jesús, *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1982, p. 152.

⁹ V. García dela Concha y A. M^a Álvarez Pellitero, *Libro de Romances y Coplas del Carmelo de Valladolid (c.1590-1609)*, Ed. Universidad, Salamanca, 1982.

¹⁰ Torres, *Los romances de San Juan de la Cruz. Contextualización histórico-literaria y análisis intertextual*, Universidad de Málaga, 2015, p. 467.

Los nueve romances de San Juan de la Cruz configuran una secuencia narrativa coherente desde la Eternidad Trinitaria hasta la Encarnación: romance I, se introduce el misterio central –la existencia eterna de la Santísima Trinidad, definida por el Amor–; romance II, presenta un diálogo entre las Tres Personas; romance III, el Padre le propone al Hijo llevar a cabo la Redención; romance IV, el acto de la Creación; romance V, las súplicas del pueblo de Israel por la llegada del Mesías; romance VI, el Espíritu Santo le revela a Simeón que no morirá sin antes abrazar a Dios; romance VII, el Padre decide liberar a la esposa de la ley de Moisés y entregar al Hijo como esposo; romance VIII, momento de la Anunciación; romance IX, el nacimiento del Hijo y su desposorio con la humanidad.

Para comprender plenamente este carácter lírico-narrativo del romance, resulta revelador detenerse en analizar el romance IX que constituye, a mi juicio, uno de los momentos más bellos del conjunto. En él, San Juan narra tres escenas de fuerte carga simbólica y afectiva, articuladas en torno al motivo nupcial.

El romance final expone la culminación del plan divino, al presentar el momento central de toda la secuencia: el nacimiento del Hijo y su unión nupcial con la humanidad. Por fin, ha llegado el momento de la Encarnación:

Ya que era llegado el tiempo
en que nacer había,
así como desposado
de su tálamo salía
abrazado con su esposa
que en sus brazos la traía; (R. IX, vv. 1-6)

Mediante un simbolismo nupcial, el desposado (Cristo) saliendo del tálamo entra triunfal al mundo, trayendo a su esposa (humanidad) en brazos. Prosigue con la escena terrenal que todos conocemos:

al cual la graciosa Madre
en un pesebre ponía,
entre unos animales
que a la sazón allí había.
Los hombres decían cantares,

los ángeles melodía,
festejando el desposorio
que entre tales dos había. (R. IX, vv. 7-14)

La Virgen, como Madre, en sus brazos le recibe. Lo único que le puede ofrecer “la graciosa” es un pobre pesebre con animales. Sin embargo, la alegría por esta unión es extrema. Prosigue con el llanto de Dios:

Pero Dios en el pesebre
allí lloraba y gemía,
que eran joyas que la esposa
al desposorio traía.
Y la Madre estaba en pasmo
de que tal trueque veía:
el llanto del hombre en Dios,
y en el hombre la alegría,
lo cual del uno y del otro
tan ajeno ser solía. (R. IX, vv. 15-24)

Tras la unión conyugal, llega el intercambio de presentes entre el Esposo y la Esposa, quien queda desbordada ante tal generosidad: nunca se había visto el llanto en Dios, ni en el hombre la verdadera alegría.

San Juan de la Cruz, al escoger el romance como forma de expresión, se vale de la herramienta poética más apta para narrar; para dar forma verbal a los grandes misterios de la fe mediante escenas vivas y encadenadas con claridad narrativa. Como ha podido apreciarse en el análisis del romance IX, se ha reproducido una secuencia de escenas de forma dinámica y entrelazada de una gran doctrina teológica. En ese sentido, el recurso del romance-cuento tiene una finalidad espiritual y comunicativa: transmitir la fe a través de imágenes sensibles y comprensibles para todos.

Pues, el romance es el género lírico-narrativo adecuado porque el mensaje de Dios se manifiesta como relato: es el testimonio de lo que Él ha realizado al revelarse definitiva y plenamente como salvador de los extraviados, entregando por amor a su propio Hijo. No se trata de un mensaje que se demuestre racionalmente ni que surja de una especulación filosófica o de un proceso de introspección mística, sino de una historia que se narra, se transmite y se acoge. En esa línea, en su *Romance de la Trinidad*, San Juan de la Cruz

retoma la palabra fundacional de la Iglesia, el Credo, para presentarla nuevamente como símbolo de fe, envuelto en una forma narrativa de hondura popular, accesible para todos. Desde esta perspectiva, el romance se revela como el vehículo poético más idóneo para relatar la “historia originaria” y confesar el contenido esencial de la fe: una fe que se cuenta, no se impone; que se atestigua, no se argumenta. Alejado de disquisiciones eruditas y de detalles secundarios, el poema concentra el núcleo del mensaje cristiano de forma comprensible, en versos que pueden memorizar y asimilar los fieles.¹¹

2.3 “Vivo sin vivir en mí”

San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús están compartiendo contexto, compartiendo día a día y compartiendo una gran amistad. Esto se ve reflejado en sus poemas hermanos “Vivo sin vivir en mí”.

Según Hatzfeld, la poesía “Vivo sin vivir en mí” de Santa Teresa fue compuesta el martes de Pascua de Resurrección de 1571, tras recobrase de un éxtasis, poco antes de su matrimonio místico, mientras escuchaba en Ávila a la novicia Isabel de Jesús cantar: *Véante mis ojos*. Por su parte, Hatzfeld sitúa la versión de San Juan de la Cruz en torno a 1578, año en que el fraile visitó el convento de Beas y experimentó una vivencia similar al oír a otra novicia entonar un canto alusivo al amor divino: “Quién no sabe de penas”. Sin embargo, el crítico señala que, aunque es posible que San Juan conociera el poema teresiano y pensara en él al componer el suyo, no resulta imprescindible sostener tal hipótesis. En su opinión, ambos partieron de una letrilla muy difundida desde el siglo XV: “Vivo sin vivir en mí, y de tal manera espero, que muero porque no muero” de origen trovadoresco, frecuente en la lírica popular y reelaborada con fines devocionales durante la Contrarreforma, mediante el procedimiento conocido como glosa “a lo divino”. Hatzfeld, no obstante, no descarta por completo la posibilidad de una cierta competencia temática entre los dos santos. Ambos glosaron otras canciones semejantes que él interpreta como muestra del ambiente creativo compartido. Desde esta lectura, el vínculo entre ambas versiones se explica como manifestación de una emulación fraterna propia del clima lírico, festivo y espiritual que caracterizaba la vida conventual del Carmelo reformado.¹²

¹¹ Pikaza, Xabier, “El romance de Dios”, *De la rueca a la pluma*, 10 de noviembre de 2013, pp. 1-16 <http://blogs.9periodistadigital.com/xpikaza.php/2013/11/10/p342840#more342840>

¹² Hatzfeld, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*. Gredos, Madrid, 1955, pp. 203-207

Según Tomás Álvarez, el punto de partida externo del poema “Vivo sin vivir en mí” radica en una letrilla profana. Tanto en la versión de Santa Teresa como en la de San Juan de la Cruz nos encontramos ante un claro *contrafactum* poético: ambos autores transforman una copla amorosa, probablemente popular, para conferirle un sentido espiritual. Aunque se han propuesto diversas variantes como posibles fuentes, ninguna ha sido identificada con certeza. Álvarez descarta, por ejemplo, las sugeridas por Hatzfeld: ni el cantarcillo de Salamanca: “Véante mis ojos...”; ni la copla oída en Beas: “Quien no sabe de penas” presentan coincidencias métricas o temáticas suficientes como para considerarlas inspiraciones directas. En efecto, difieren tanto en la forma estrófica como en el estribillo (“que muero porque no muero”) que articula las glosas del poema místico. No obstante, Álvarez observa una leve variación entre los villancicos iniciales de ambas versiones: “y tan alta vida espero” en el caso teresiano; “y de tal manera espero” en el de fray Juan, lo que, a su juicio, refuerza la hipótesis de una copla común como punto de partida, adaptada libremente por ambos santos dentro del marco de la espiritualidad carmelitana¹³.

La amistad entre Juan de la Cruz y Teresa de Jesús se configura como un auténtico espacio de fecundidad espiritual compartida, donde la búsqueda de Dios se vivía con el diálogo constante con los hermanos y hermanas del Carmelo reformado. El camino místico de San Juan solo puede comprenderse desde esa comunidad viva de fe, nutrida de afecto fraterno, acompañamiento y mutuo aliento. En los momentos cruciales de su maduración espiritual, los hermanos espirituales fueron copartícipes de una experiencia que se profundizaba en común, en medio de oraciones, silencios, confidencias y pruebas.

En ese marco nace también la expresión poética tradicional, como forma encarnada de esa vida espiritual colectiva, poemas como *Vivo sin vivir en mí* surge del corazón mismo de un ambiente de creación compartido, donde la poesía era parte de la vida cotidiana: se recitaba en comunidad, se cantaba en recreaciones, se integraba en la liturgia y en las festividades. Por tanto, estos poemas fortalecen el camino espiritual de toda la comunidad, alentando, consolando y orientando. Son, en ese sentido, cantos para caminar juntos, para elevar el ánimo en medio del esfuerzo y para recordar, en un lenguaje accesible y profundo a la vez, la meta última que los unía a todos: la unión del alma con Dios.¹⁴

¹³ Álvarez, Tomás “*Vivo sin vivir en mí*. En los albores de la poética de Fray Juan y de la Madre Teresa” *Estudios Teresianos*, Burgos, Monte Carmelo, II, 1996, pp. 39-60

¹⁴Gil Muñoz, Teresa “Amistad que “Fervoriza en el camino del cielo”. Encuentros desde el poema “Vivo sin vivir en mí” con Juan y Teresa, *Epistolario y escritos breves: Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*,

En la literatura de San Juan de la Cruz, los frailes y monjas son impulsados con firmeza hacia una dignidad suprema, al invitarles a reanimar unos textos de excepcional densidad. Con lúcido instinto poético, el Carmelita ha logrado construir una palabra desafiante, precisamente porque exige una implicación activa por parte de quien la recibe. Y aunque el texto orienta, en lo esencial, la respuesta espiritual es del lector quien debe determinar el modo y el momento de esa respuesta. Su capacidad de suscitar nuevas recepciones los convierte en verdaderos textos atemporales, siempre dispuestos a ser revividos en situaciones diversas.¹⁵

coord. por Francisco Javier Sancho Fermín y Rómulo H. Cuartas Londoño, Grupo Editorial Fonte - Monte Carmelo, Burgos, 2022, pp. 340-355.

¹⁵ Cuevas García, Cristobal, “Destinatarios de los escritos de San Juan de la Cruz: del “logos” poético al exegético”, *Analecta Malacitana*, XV (1992). pp. 263-264

3. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha podido comprobar que el uso de géneros tradicionales en la poesía de San Juan de la Cruz es fruto de una decisión deliberada y llena de sentido. Estos metros le sirven para comunicar con claridad, belleza y hondura una experiencia espiritual difícil de expresar con palabras.

Como se ha visto en los tres poemas analizados, estos géneros le permiten alcanzar distintos objetivos: en “Tras de un amoroso lance”, acompañar espiritualmente a sus hermanos; en “*In principio erat Verbum*”, transmitir de forma memorística y cantada el núcleo de la fe cristiana; y en “Vivo sin vivir en mí”, dar voz a una experiencia colectiva, compartida en comunidad. Por tanto, todos estos textos nacen de un ambiente de música, festividad y fraternidad, en el que la poesía formaba parte de la vida diaria.

Además, estos géneros conectaban con el oído y el corazón de sus destinatarios, la mayoría personas sencillas, acostumbradas a escuchar y a cantar este tipo de composiciones desde la infancia. San Juan buscó hablarles con su misma lengua, desde la humildad del *rudius loquere*. De ahí que sus poemas no estén pensados simplemente para ser leídos, sino sobre todo rezados, cantados y vividos.

Con este trabajo he comprendido que en San Juan de la Cruz la elección de géneros populares se adapta perfectamente al mensaje, haciéndolo más fecundo. Sus versos tradicionales son una forma de amor: amor a su comunidad, amor a su sensibilidad, amor a su contexto, y sobre todo, al Dios que quiso también hacerse cercano. Así, su poesía se configura desde un espacio de encuentro.

4. Bibliografía

Alonso, Dámaso, “El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz”, en su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1952.

Álvarez, Tomás “Vivo sin vivir en mí. En los albores de la poética de Fray Juan y de la Madre Teresa” *Estudios Teresianos*, Burgos, Monte Carmelo, II, 1996, pp. 39-60

Crisógono de Jesús Sacramento, *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1982

Cuartas Londoño, R. H., “La Trinidad en el romance sobre el Evangelio: “In principio erat Verbum”, *Epistolario y escritos breves: Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, coord. por Francisco Javier Sancho Fermín y Rómulo H. Cuartas Londoño, Grupo Editorial Fonte - Monte Carmelo, Burgos, 2022, pp. 277-292

Cuevas García, Cristóbal, “Estudio literario” *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1991.

—, “Aspectos retóricos de la poesía de San Juan de la Cruz”, *Edad de Oro*, XI (1992)

—, “Destinatarios de los escritos de San Juan de la Cruz: del “logos” poético al exegético”, *Analecta Malacitana*, XV (1992).

—, “San Juan de la Cruz y la transgresión de la norma expresiva”, *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 1993, I, pp.49-73

Elia, Paola, “La poesía de Juan de la Cruz entre la oralidad y la escritura”, *Ínsula*, DXXXVII, (1991).

Galán, Iliá, “Una lectura estética y poética del “Amoroso lance” en San Juan de la Cruz, *Epistolario y escritos breves: Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, coord. por Francisco Javier Sancho Fermín y Rómulo H. Cuartas Londoño, Grupo Editorial Fonte - Monte Carmelo, Burgos, 2022, pp. 415-438

Gil Muñoz, Teresa “Amistad que “Fervoriza en el camino del cielo”. Encuentros desde el poema “Vivo sin vivir en mí” con Juan y Teresa, *Epistolario y escritos breves: Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, coord. por Francisco Javier Sancho Fermín y Rómulo H. Cuartas Londoño, Grupo Editorial Fonte - Monte Carmelo, Burgos, 2022, pp. 340-355.

García de la Concha, Victor, “Conciencia estética y voluntad del estilo en San Juan de la Cruz”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVI, (1970).

—, “Tradición y creación poética en un carmelo castellano del Siglo de Oro”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LII, (1976).

- , y Álvarez Pellitero, Ana, *Libro de Romances y Coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1609)*, Ed. Universidad, Salamanca, 1982.
- González Cuenca, Joaquín, “La tradición en la técnica poética de San Juan de la Cruz”, *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 1993, I, pp. 205-219.
- Guillén, Jorge, “Poesía de San Juan de la Cruz”, *Papeles de Son Armadans*, LVIII, (1961).
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*. Gredos, Madrid, 1955, pp. 203-207.
- Jesús María, fray “Ensayo sobre la lírica carmelitana hasta el siglo XX”, *Monte Carmelo*, LIV, (1949).
- Juan de la Cruz, San, *Cántico espiritual y poesía completa*, eds. Paola Elia y M^a Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002.
- Lara Garrido, J., “La primacía de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz”, en Valente, J. Á. y Lara, J., (eds.), *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 123-151.
- Lobera Serrano, Francisco, y Prellwitz, Norbert, “Sulla poetica di San Juan de la Cruz: *En una noche oscura*” (I^a parte), *Studi Ispanici*, (1980).
- Orozco Díaz, Emilio, *Poesía y mística*, Guadarrama, Madrid, 1959
- Pacho, Eulogio, “La poesía de San Juan de la Cruz. Presentación”, *Monte Carmelo*, XCIX, (1991).
- Pikaza, Xabier, “El romance de Dios”, *De la rueca a la pluma*, 10 de noviembre de 2013, pp. 1-16
<http://blogs.9periodistadigital.com/xpikaza.php/2013/11/10/p342840#more342840>
- Torres, M^a Jesús, *Los romances de San Juan de la Cruz. Contextualización histórico-literaria y análisis intertextual*, Universidad de Málaga, 2015.
- Wardropper, Bruce B., “Hacia una historia de la lírica a lo divino” *Clavideño*, XXV, 1954, pp.1-11.
- , *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- Zafra, Rafael “Las coplas descalzas: música y poesía en santa Teresa y sus carmelitas” *Scripta theologica*, XLVII, (2015).

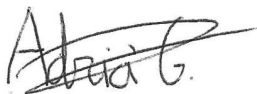
Grau: Llengua i Literatura Espanyoles

Curs acadèmic: 2024/2025

L'estudiant Adrià García García amb NIF 47242660Q lliura el seu TFG *San Juan de la Cruz: el empleo de géneros tradicionales*.

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió x o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia. Declaro, així mateix, que no he fet un ús indegut de la IA i que, en el cas d'utilitzar-la, ho he fet palès amb una reflexió sobre la seva aportació al present treball.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 14 de juny de 2025