

Typologie et traits du personnage gascon dans les récits des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles

MIGUEL A. GARCÍA PEINADO
Universidad de Córdoba

Parmi l'archétype littéraire des fanfarons et des vantards, aucun n'a connu un succès comparable à celui de Pyrgopolinice, héros de *Miles Gloriosus*, écrit par Plaute, qui s'inspira d'une oeuvre grecque et fut plus tard imité par Térence dans son Trason de *Eunuchus*. En effet, Plaute est traditionnellement considéré comme étant le créateur de la longue lignée des "bravaches", "bretteurs" et "capitans", bref, de tout le champ sémantique de l'adjectif "vantard" (dérivé de "vanter" en 1592), et ses nombreuses acceptions telles que "bluffeur", "fanfaron", "hâbleur", "menteur", "crâneur", en français, "bravaccio" (1510, diminutif péjoratif de "bravo") en italien, et "matamoros" (1578) qui, en espagnol, désigne ce personnage classique mis en vogue par le théâtre latin et caractérisé par l'exagération des propos, le fort contraste existant entre les actes et les paroles, l'état de fortune et les prétentions auxquelles il aspire; c'est-à-dire, en somme, tout ce qui s'avère être significatif chez ces couards magnifiques qui, dans le théâtre français ont inspiré les pièces de Baïf (*Le Brave*, 1567), Odet de Turnèbe (*Les Contens*, 1584), Cyrano (*Le Pédant joué*, 1645), Scarron (*Jodelet duelliste* 1647-52), pour aboutir à l'éblouissante création du Matamore de Corneille (*L'illusion comique*, 1636).

Deux faits contribuent de manière décisive à l'apparition de ces oeuvres: d'une part, la popularité que le type du "vantard" retrouve au XVI^{ème} siècle et, d'autre part, le fait qu'au XVII^{ème} siècle, il acquiert les caractères satiriques de la soldatesque espagnole tel qu'il apparaît dans le nom du héros de la pièce comélienne, "Matamore" dont l'auteur lui-même affirme ironiquement, "qu'il ne se trouve point d'original parmi les hommes".

En 1532, le magnifique portrait d'un "Valet de Gascogne" que trace Marot dans sa célèbre *Épître au roi*, pour avoir été dérobé¹, contribue, et largement, au renouveau littéraire de ce genre de personnages; en voici un extrait intéressant, vers 8 à 14:

¹ Épître que Jean SERROY désigne par erreur sous le titre de *Épître au Roi, étant malade à Paris*, dans son livre *Roman et Réalité. Les Histoires comiques au XVII^{ème} siècle*. Paris, Librairie Minard, 1981.

"J'avais ung jour ung valet de Gascongne,
 Gourmand, yvroigne, et assureé menteur,
 Pipeur, larron, jureur, blasphemateur
 Sentant la hart de cent pas à la ronde,
 Au demourant, le meilleur fils du monde,
 Prisé, loué, fort estimé des filles
 Par les bourdeaux, et beau joueur de quilles."²

Les 130 vers de l'épître de Marot deviennent un véritable conte, ainsi que nous pouvons en déduire des paroles mêmes de l'auteur³; l'épisode du valet de Gascogne est décrit en termes du plus pur style de ce que l'on a dénommé plus tard "badinage marotique". Avec Marot les traits et les caractères du "miles gloriosus" et du "gascon" s'apparentent et se ressemblent à tel point qu'ils pourraient arriver à se fondre en un archétype unique dont les "qualités" et les défauts sont inhérents aux deux personnages.

Vingt-six ans plus tard, dans ses *Nouvelles récréations et joyeux devis*, Bonaventure des Périers nous offre un autre modèle de truanderie gasconne; par exemple, dans la Nouvelle cinquante intitulée *Du gascon qui donna à son père à choisir des oeufs*, l'auteur décrit le comportement d'un gascon qui n'hésite pas à tromper son propre père, comme nous pouvons le voir dans le court récit qui suit:

Un Gascon, après avoir esté à la guerre, s'estoit retiré chez son père, qui estoit un homme des champs desjà vieux et qui estoit assez paisible; mais son filz estoit escarabilhat, et faisoit du soudart à la maison comme s'il et eust esté le maistre. Un vendredy, à disner, il disoit à son père: "Pai, dit'il, nous avons assez de pinte pour vous et pour moy, encores que n'en beviez point". Son père et luy avoyent mis cuire trois oeufs au feu, dont le Gascon en prend un pour l'entamer et tire l'aulture à soy, et n'en laisse qu'un dedans le plat, puis il dit à son père: "Choisissez, mon père". Auquel son père dit: "Eh! que veux-tu que je choisisse? il n'y en ha qu'un" Lors le Garçon lui dit: "Cap de bieu! encores avez-vous à choisir: à prendre ou à laisser". C'estoit faict un bon party à son père. Et, quand son père esternuoit, il luy disoit: "Dieu vous ayde! mon père"; et un peu après: "S'il le veut, car il ne fait rien par force". Il estoit honteux comme une truye qui emporte un levain, car il n'osoit pas maudire son père, mais il disoit: "Vienne le cancre à la moitié du monde!" Et quand

² En voici la traduction espagnole:

"Tuve una vez un criado de Gasuña,
 glotón, borracho y resuelto embustero,
 ladrón, tramposo, blasfemo irreverente,
 olía a horca en cien pasos a la redonda;
 por lo demás, era un hijo modélico,
 muy alabado y estimado por ellas
 en los burdeles, buen jugador de bolos".

³ "Por abrèger le conte", vers 34.

il disoit à un sien compaignon: "Donne, dit-il, le cancre à l'autre moytié, afin que mon père en ayt sa part"⁴.

Vers la même époque paraît l'*Heptaméron*⁵ de Marguerite de Navarre dont la vingt-huitième nouvelle narre l'histoire d'un marchand de Bayonne et a un titre qui en dit long sur le contenu: "Bernard du Ha trompa subtilement un secrétaire qui le cuydoit tromper":

Estant le Roy François, premier de ce nom, en la ville de Paris, et sa seur la Roynne de Navarre en sa compaignye, laquelle avoit ung secretaire nommé Jehan, qui n'estoit pas de ceulx qui laissent tumber le bien en terre sans le recueillir, en sorte qu'il n'y avoit president ne conseiller qu'il ne frequentast et auquel il n'eust intelligence. En ce tempes aussy, vint en ladicte ville de Paris ung marchand de Bayonne, nommé Bernard du Ha, lequel, tant pour ses affaires que à cause que le lieutenant-criminel estoit de son país, s'adressoit à luy pour avoir conseil et secours à ses affaires. Ce secretaire de la Roynne de Navarre alloit aussi souvent visiter ce lieutenant, comme bon serviteur de son maistre et maïstresse. Ung jour de feste, allant le dit secretaire chez le lieutenant, ne trouva ne luy ne sa femme, mais ouy bien Bernard du Ha, qui, avecq une vielle ou aultre instrument, apprenoit à danser aux chamberieres de léans les bransles de Gascogne. Quant le secretaire le veit, luy voulust faire accroyre qu'il faisoit le plus mal du monde et que, si la lieutenande et son mary le sçavoient, ilz seroient très mal contens de luy. Et, après luy avoir bien painct la craincte devant les oeilz jusques à se faire prier de n'en parler point, luy demanda: "Que me donnerez-vous et je n'en parleray point?" Bernard du Ha, qui n'avoit pas si grand paour qu'il en faisoit semblant, voyant que le secretaire le cuydoit tromper, luy promist de luy bailler ung pastey du meilleur jambon de Pasques qu'il mangea jamais, le secretaire, qui en fut très content, le pria qu'il peust avoir son pasté le dimanche ensuivant après disner, ce qu'il luy promist. Et assuré de cette promesse, s'en alla veoir une dame de Paris qu'il desiroit sur toutes choses espouser, et luy dist: "Ma damoiselle, je viendray dimanche soupper

⁴ Bonaventure DES PERIERS: *Nouvelles récréations et joyeux devis, Conteurs français du XVI^e siècle*, édition établie et annotée par Pierre Jourda, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1956, pp. 477-478. Voyons la traductions espagnole:

Un gascón, después de haber estado en la guerra, se había retirado a vivir a casa de su padre, hombre de campo ya viejo y bastante apacible; pero su hijo, que era despabilado e imprudente, se comportaba en casa como si fuese el amo. Un viernes, a la hora de la cena, le dijo a su padre: "Padre, tenemos bastante vino para los dos, podemos empezar a beber". Su padre y él habían puesto tres huevos a cocer, de los que el gascón coge uno para empezar y coloca otro en su plato, dejando solo uno en la bandeja; después, dice a su padre: "Escoged, padre mío". A lo cual el padre contesta: "¿Y que quieres que escoja? sólo queda uno". Entonces el gascón le dice: "¡Cabeza de chorlito! todavía podéis escoged; tomadlo o dejadlo" (de esta forma dejaba la decisión a su padre). Y, cuando su padre entornudaba, le decía: "Dios os ayude, padre mío"; y un momento después: "si es que así lo quiere, pues él nunca hace nada a la fuerza". Estaba avergonzado como una marrana que arranca una semilla, ya que no osaba maldecir a su padre, pero decía: "¡Que le de una mala enfermedad a media humanidad!" Y cuando se lo contaba a un compañero suyo, añadía: "Que le de también a la otra media, para que mi padre pille su parte".

⁵ Bien que l'on accepte communément 1559 comme étant la date de parution de l'*Heptaméron*, la critique interne du texte invite plutôt à limiter l'ensemble de la composition aux années 1540-49, approximativement.

avecq vous, s'il vous plaist, mais il ne vous fault soulcier que d'avoir bon pain et bon vin, car j'ay si bien trompé ung sot Bayonnaois, que le demeurant sera à ses despens; et par ma tromperie, vous feray manger le meilleur jambon de Pesques qui fut jamais mangé dans Paris". La damoiselle, qui le creut, assambla deux ou trois des plus honnestes de ses voysines, et les assura de leur donner une viande nouvelle et dont jamais elles n'avoient tasté.

Quant le dimanche fut venu, le secretaire, serchant son marchand, le trouva sur le Pont-au-Change; et, en le saluant gratuitement, luy dist; "A tous les diables soyez-vous donné, veu le peyne que vous m'avez fait prendre à vous chercher!" Bernard du Ha luy respondit que assez de gens avoient prins plus de peyne que luy, qui n'avoient pas à la fin esté recompensez de telz morceaux. Et, en disant cela, luy monstra le pasté qu'il avoit souzb son manteau, assez grand pour nourrir ung camp. Dont le secretaire fut si joieux, que encores qu'il eust la bouche parfaitement laide et grande, en faisant le doux, la rendit si petite, que l'on n'eust pas cuydé qu'il eust sceu mordre dedans le jambon. Lequel il print hastivement, et, sans convoyer le marchand, s'en alla le porter à la damoiselle, qui avoit grande envye de sçavoir si les vivres de Guyenne estoient aussi bons que ceulx de Paris. Et quand le souppé fut venu, ainsy qu'ilz mangeoient leur potaige, le secretaire leur dist: "Laissez là ces viandes fades, et tastons de cest esguillon d'amour de vin". En disant cela, ouvre ce grand paste, et cuydant trouver le jambon, le trouva si dur qu'il n'y pouvoit mettre le cousteau; et, après s'y estre esforcé plusieurs foyz, s'advisa qu'il estoit trompé et trouva que c'estoit ung sabot de bois, qui sont des souliers de Gascoigne. Il estoit enmarché d'un bout de tizon, et pouldré pardessus de poudre de fer avecq de l'espece qui sentoit fort bon. Qui fut bien pesneux, ce fut le secretaire, tant por avoir esté trompé de celluy qu'il cuydoit tromper, que pour avoir esté trompé de celluy qu'il cuydoit tromper, que pour avoir trompé celle à qui il vouloit et pensoit dire verité; et d'autre part, luy faschoit fort de se contanter d'un potaige pour son souper. Les dames, qui en estoient aussi marries que luy, l'eussent acussé d'avoir fait la tromperie, sinon qu'elles congneurent bien à son visaige qu'il en estoit plus marry qu'elles. Et, après ce leger souper, s'en alla ce secretaire bien collere; et voyant que Bernard du Ha luy avoit failly de promesse, luy voulut aussi rompre la sienne. Et s'en alla chez le lieutenant-criminel, deliberé de luy dire le pis qu'il pourroit du dict Bernard. Mais il ne peut venir si tost que le dict Bernard n'eust desjà compté tout le mistere au lieutenant, qui donna sa sentence au secretaire, disant qu'il avoit aprins à ses depens à tromper les Gascons; et n'en rapporta autre consolacion que sa honte⁶.

⁶ Marguerite DE NAVARRE: *L'Heptaméron, Conteurs français du XVI^e siècle*, édition établie et annotée par Pierre Jourda, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1956, pp. 916-918. En voici la traduction espagnole:

Estando el rey Francisco, primero de este nombre, en la villa de Paris, y su hermano la reina de Navarra con él, tenía ésta un secretario llamado Juan que no era de los que dejan caer nada al suelo sin recogerlo, de suerte que no había presidente o consejero al que no conociere, mercader y hombre rico de quien no fuera amigo y con quien no tuviera tratos. Por aquel entonces llegó también a la citada villa de Paris un mercader de Bayona llamado Bernard du Ha, el cual, tanto por sus negocios como porque el lugarteniente civil era primo suyo, se dirigió a él para pedirle consejo y ayuda en sus negocios. El secretario de la reina de

Tous les traits qui caractérisent les personnages des trois textes cités ci-dessus (ceux de Marot, Des Périers et Marguerite de Navarre), c'est-à-dire, l'astuce, la désinvolture, la truanderie, l'audace, etc. vont acquérir une actualité et une célébrité certaines en la personne d'Henri de Navarre, futur Henri IV. Le rude Béarnais, pendant longtemps, avant d'être nommé roi, avait partagé la vie de dangers et de plaisirs des gentilshommes et hommes de mains gascons de sa bande turbulente. C'était un roi viril, empanaché, botté, cuirassé, un roi galant homme, ou gentilhomme, à la manière de François I^{er}. Les succès militaires du nommé "Vert Galant" à Arques (1589) et à Ivry (1590) ainsi que sa sympathie et énergie, lui valurent d'être considéré par la postérité comme le plus populaire de tous les rois de France. Sa venue au pouvoir, l'invasion de Paris par les seigneurs béarnais et la soldatesque qui les accompagne mettent plus directement encore la Gascogne à la mode⁷.

Navarra también visitaba a menudo al tal lugarteniente, como buen servidor que era de su señor y de su señora. Un día de fiesta en que el citado secretario fue a casa del lugarteniente, no encontró en ella ni a él ni a su mujer, pero bien pudo oír a Bernard du Ha, que con una viola u otro instrumento parecido, enseñaba a bailar a las criadas de la casa las danzas de Gascuña. Cuando el secretario lo vio, le quiso hacer creer que obraba muy mal y que si la esposa del lugarteniente y su marido se enteraban, se enfadarían con él. Y tras haberle puesto el temor ante los ojos, hasta hacerse rogar que no dijera nada, le preguntó: "¿Que me daréis si no digo nada?". Bernard du Ha, que no tenía tanto miedo como aparentaba, al ver que el secretario lo quería engañar le prometió regalarle un pastel del mejor jamón de Bayona que jamás comiera. El secretario, que se sintió muy contento, le rogó que lo preparara para el domingo siguiente para la cena, lo que el otro le prometió. Seguro de esta promesa se fue a ver a una dama de París, a la que deseaba fervientemente esposar, y le dijo: "Señora, el domingo vendré a cenar con vos, si os place, pero no os preocupéis más que de tener buen pan y buen vino, tan bien he engañado a un tonto de Bayona que el resto será a sus expensas; gracias a mi astucia haré que comáis el mejor jamón de Bayona que nunca se ha comido en París" La dama, que lo creyó, reunió a dos o tres de las más honestas de sus vecinas y les aseguro que las invitaría a un plato nuevo que nunca habían probado.

Cuando llegó el domingo, el secretario buscó al mercader. Lo encontró en el Pont-au-Change; saludándolo con donaire le dijo: "¡Que los diablos os lleven, dado el trabajo que me ha costado encontraros!" Bernard du Ha le respondió que eran bastante las gentes que habían pasado aún más fatigas que él y que no habían sido recompensadas con tales bocados. Y al decir esto, le mostró el pastel de jamón que llevaba bajo su capa, grande como para alimentar a un ejército; el secretario se sintió tan contento que aunque tenía la boca fea y grande, al hacérsele agua la puso tan pequeña que no había cuidado de que pudiera morder el jamón. Lo cogió apresuradamente y, sin invitar al mercader, se fue a llevárselo a su dama, la cual deseaba vivamente saber si los víveres de Guyena eran tan buenos como los de París. Y cuando llegó la hora de cenar y estaban comiendo la sopa, el secretario les dijo: "Dejad esta viandas insípidas y probemos el regusto picantón del pastel de jamón con este buen vino". Mientras que decía esto, tomó el pastel y al tratar de cortarlo lo encontró tan duro que no podía meter el cuchillo. Después de esforzarse por cortarlo varias veces, se dio cuenta de que había sido engañado y de que era un zueco de madera, que es el calzado que se utiliza en Gascuña. El zueco había sido pintado con un tizón y espolvoreado por encima con limaduras de hierro mezcladas con especias que oían muy bien. El secretario se sintió desolado, tanto por haber sido engañado por aquel a quien pensaba engañar, como por haber engañado a aquella que quería y pensaba decir la verdad; por otra parte, le fastidiaba mucho tener que contentarse con una sopa para cenar. Las damas, que estaban tan contrariadas como él, lo habrían acusado de haberlas engañado, si no hubiesen visto por su cara que lo sentía aún más que ellas. Y, tras esta ligera cena, el secretario se marchó muy encolerizado; viendo que Bernard du Ha no había cumplido su promesa, quiso también él romper la suya. Se dirigió a la casa del lugarteniente civil, decidido a hablarle todo lo mal que pudiera del citado Bernard. Pero no llegó tan rápido como para que éste ya le hubiera contado todo el incidente al lugarteniente, que dio su opinión al secretario diciéndole que había aprendido en su propias carnes a no engañar a los gascones. Y no sacó otro consuelo más que su vergüenza.

⁷ Jean SERROY: *Roman et Réalité*, p. 219.

Toutes ces esquisses des personnages gascons et de la Gascogne vont acquérir une véritable identité littéraire avec *Les Aventures du baron de Faeneste* d'Agrippa d'Aubigné⁸. Avec cette oeuvre on peut dire que la Gascogne aura désormais son espace romanesque à elle ainsi que son identité littéraire en ce qui concerne le personnage gascon⁹. Disons que d'Aubigné arrive à la fusion d'un ethnotype littéraire (celui du gascon) et d'un archétype théâtral (celui du "miles gloriosus" de Plaute), car son personnage principal, Faeneste, prend les dimensions d'un véritable type littéraire. Pour y réussir d'Aubigné entoure son "héros" de trois constituants fondamentaux:

- les traits physiques
- les gestes
- les traits phonétiques du parler

On dirait que le narrateur voudrait indiquer à son narrataire¹⁰ que les traits physiques et les gestes sont les déterminants des intentions, des apparences, puisque le personnage semble être gouverné par le verbe *paraître*, ce que nous pouvons déduire par la réponse de Faeneste à Enay dans le chapitre II du livre I:

Enay: "Voilà bien des affaires, mais puis que vous me les contez ainsi privement, vous ne trouverez pas mauvais que je vous demande pourquoi vous vous donnez tant des peines".

Faeneste: "Pour parestre".

Par contre, le parler de Faeneste va découvrir son véritable "être" car, malgré les simulations de traits physiques et de gestes, son expression gasconne, ses "gasconnades" vont le trahir; voyons avec plus de détails ces trois composantes.

— Traits physiques

Plus que son corps lui-même, Faeneste nous décrit les traits qui ornent son corps "en mouvement", comme il correspond à un homme d'apparences.

"Il faut dire cela en demenant les vras, vraslant la teste, changeant de pied, peignant d'une men la moustache..."¹¹

Il se complait aussi à nous décrire les robes:

⁸ Les deux premières parties publiées en 1617, la troisième en 1619 et la quatrième en 1630. Nous avons utilisé comme référence l'édition d'Henri WEBER: *Agrippa d'Aubigné: Oeuvres*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de La Pléiade"), 1969.

⁹ Citons l'intéressant article de Fausta GARAVINI sur la figure du gascon dans la littérature romanesque du XVII^{ème} siècle: "Les Gascons contre eux-mêmes?", *Revue Marseille*, n.º 101, 1975.

¹⁰ Comme Serroy l'a bien remarqué, *Les Aventures du baron de Faeneste* se présentent sous forme de dialogue brut: il n'y a donc pas de récit à proprement parler, du moins de récit objectif. Les contes ne constituent qu'un degré second de la narration, puisque ce sont les personnages eux-mêmes qui en sont les narrateurs (op. cit. p. 226).

¹¹ *Les Aventures du baron de Faeneste*, p. 679.

"Il commande à son bailet de nous en faire venir au valteau, où nous nous rendismes, aiant vonnes chaussettes de toile vlanche et fine".¹²

On peut affirmer avec Weber que: "dans les larges chaussees en valise, dan les bottes, les éperons qui ne quittent jamais un cavalier cheminant à pied dans les rues de Paris, dans cette fureur de perruques, fraises et panaches, ce soin des moustaches et ce souci nouveau de se blanchir les dents, s'incarnent aisément les vanités du paraître".¹³

— Gestes

Ce sont le complément idéal pour mettre en relief la vanité du personnage, qui essaie par tous les moyens possibles de "paraître" transcendant, important, riche, etc.:

"... il faut bouster courage, faire vonne mine, un curedent à la bouche pour parestre avoir disné".¹⁴

Faeneste tient toujours compte de l'avis d'autrui ou de l'impression qu'il produit:

"Ce qui m'y fist plutost regarder, estoit que le postillon et le bailet y regardoient en riant".¹⁵

"Me boila au-dessus des nuës, ye vaise la vougie, et estudiois quauque petits montets pour dire comme il faisoit".¹⁶

"... ye fis un grand cri au commencement, mais quand ye bis tou lou monde rire, ye m'enforcis de rire, vien aise que tout se passast en raillerio".¹⁷

— Le parler de Faeneste

Disons, tout d'abord, que le parler et la prononciation gasconne de Faeneste est le véritable trait qui différencie le baron de tous les autres hommes. La prononciation gasconne était fréquente à la cour d'Henri IV mais d'Aubigné exagère au maximum le langage qui nous raconte les mésaventures du Gascon à Paris ainsi que les escroqueries dont il est la victime; la présence constante de Faeneste et son jargon font que le lecteur entend plus Faeneste qu'il ne le voit.

D'une manière générale l'auteur déforme la prononciation gasconne et remplace tous les *v* par des *b*, étant donné qu'il ne connaît pas le son *v*:

¹² Ibidem, p. 681.

¹³ Henri Weber: *Oeuvres*, p. XLII.

¹⁴ Ibidem, p. 680. La analogía con *El Lazarillo de Tormes* es evidente.

¹⁵ Ibidem, p. 682.

¹⁶ Ibidem, pp. 684-5.

¹⁷ Ibidem, p. 685.

"benez-vous", "bous ne le nommez", "à bous", "le boyant", "billage", "pour bous dire", "bilén (vilain)", etc.

L'exemple inverse est aussi utilisé:

"Diavle", "honoravles", "villet", "ouvlier", "vout", etc.

Le *je*, en accord avec la prononciation gasconne, est écrit *ye*, ou *je*; c'est ainsi qu'on trouve dans le même paragraphe "aryent" et "argent":

"Il lui donne du chandelier par la teste et me prit huit livres de mon *aryent*. Nous fusmes appoentez par la compenio; il me pria d'ouvlier. Pour *l'argent*, je luy laissai bolontiers".¹⁸

La voyelle *o* est très souvent remplacé par *ou*:

"La Rouchelle", "louger", "cathoulique", "philosoupher", etc.

De la même façon le groupe *eu* est transformé en *u* et le groupe *ieu* en *iu*:

deux= "dux", honneur= "honur"
monsieur= "monsur", vieux= "bius".

Le groupe nasal *ain* devient parfois *en*:

train= "tren", vilain= "bilén".

Il y a aussi de simples déformations de vocables, à l'imitations de la cour:

"maneschal" (marechal), "caitaine" (capitaine).

On est amené à penser que les mots conforment la véritable personnalité de Faeneste, qui les "utilise" même pour se défendre:

"Autre coup: un fort honeste homme qui suit Monsur de Casteaubieux se mocquoit de mon pennache. je le tire par la cappe, je le mene sur le pré. Nous desfimes les voutons, l'egulette, la jartiere, et le ruven du soulier; et là nous y fimes—nous nous battîmes—, (à paroles, s'entent)"¹⁹.

C'est ainsi que le parler du baron est le trait le plus remarquable de sa personnalité, bien que l'effet que ce parler produit chez les autres personnages et auditeurs soit l'hilarité.

¹⁸ Ibidem, p. 676.

¹⁹ Ibidem, p. 676.

étant donné que ses paroles ne correspondent pas à ses actes, on dirait que, sur ce point, d'Aubigné semble bien suivre la phrase de Montaigne: "Le gascon y arrive, si le françois n'y peut aller". Comme on l'a déjà mentionné, Faeneste s'inscrit dans une lignée de soldats fanfarons, dont le théâtre est le lieu de prédilection, puisqu'il faut à leur bravoure une scène imaginaire, sur laquelle leurs exploits puissent prendre consistance dans les mots, à défaut d'avoir pu se réaliser dans les faits. Ce que d'Aubigné réalise avec son héros, c'est la fusion d'un ethnotype littéraire —celui du Gascon— et d'un archétype théâtral — celui du fanfaron—. Avec le "baron de Gascogne", le "miles gloriosus" trouve en France sa province d'adoption (...). Avec d'Aubigné, l'histoire gasconne, en tant que possibilité romanesque, tourne court: elle n'offrira plus, après lui, que des "gasconnades", suite de plaisanteries et de variations sur ce qui est devenu un thème —la "gloire" du Gascon—²⁰.

Après le superbe personnage et archétype littéraire de d'Aubigné, il semble que les mentions des gascons et leurs singularités se limitent à insister sur les défauts et vertus des habitants de la Gascogne. Nous trouvons de fréquentes allusions chez les auteurs du XVII^{ème}, citons La Fontaine qui parle souvent du Gascon²¹, ainsi que Boileau dans son *Art poétique*²².

On devra attendre deux siècles pour que la figure du gascon perde ses connotations péjoratives. Avec Dumas père et Théophile Gautier la Gascogne prend une dimension très différente, ainsi que ses hommes. Dumas et sa célèbre trilogie des mousquetaires²³ donnent un grand élan au "roman-feuilleton de cape et d'épée", à mi-chemin entre le roman historique (auquel il emprunte ses couleurs et son costume), et le roman d'action (auquel il doit ses péripéties), en même temps qu'il met à la mode la figure de d'Artagnan. Héritier de d'Artagnan, *Le Capitaine Fracasse* (1863) de Gautier nous met en scène le baron de Sigognac, dernier rejeton d'une noble famille gasconne appauvrie. C'est, en fait, Dumas et Gautier, qui fourniront à Rostand son Cyrano, car il s'en est approprié la langue, le style, les moeurs de la Gascogne et de l'époque de Louis XIII. Dans la pièce de Rostand, va de nouveau se produire la fusion entre théâtre et roman, si typique du personnage gascon qui avait réussi à "s'approprier" de l'ethnotype littéraire du Gascon et l'archétype théâtral du "miles gloriosus".

²⁰ Jean Serroy: *Roman et Réalité...* pp. 227-8.

²¹ Dans les *Contes et nouvelles: Le Gascon puni* (1666), *Le Roy Candaule et le maître en droit* (1674), etc.

²² Dans les vers 127-130 tout en commentant les oeuvres de La Calprenède:

"Souvent sans y penser, un écrivain qui se aime
Forme tous ses héros semblables à soi-même;
Tout à l'humeur gasconne en un auteur gascon:
Calprenède et Juba parlent du même ton".
(A veces, sin pensarlo, un escritor que se ama
crea a sus personajes, semejantes a él mismo:
en un autor gascón el humor es gascón
La Calprenède y Juba hablan el mismo son).

²³ *Les Trois Mousquetaires, Vingt Ans après, Le Vicomte de Bragelonne*

.....

.....

En torno a las imágenes ornitológicas de la literatura espiritual española. Implicaciones lingüísticas y estilísticas

FELIPE GÓMEZ SOLÍS
Universidad de Córdoba

0. Este trabajo analiza una parcela de la lengua de los espirituales españoles de los siglos XVI y XVII¹, como es el uso de imágenes ornitológicas². Tales imágenes se centran en la ascensión del alma y constituyen, por tanto, la antítesis de las imágenes asociadas al cuerpo. He aquí, pues, una formulación general:

Parece que aquella *avecica* del espíritu se escapó de esta miseria de esta carne y cárcel de este cuerpo, y así puede más emplearse en lo que le da el Señor (*Cuentas*, núm. 5, 527).

La oposición alma/cuerpo mediante imágenes ornitológicas, que aparece sobre todo

¹ La nómina de obras con sus abreviaturas es la siguiente: 1. San Juan de la Cruz (carmelita, 1542-1591): *Cántico espiritual* = *Cántico* (sigo la edic. de Cristóbal Cuevas, *Cántico espiritual. Poesías*, Madrid, Alhambra, 1983). 2. Santa Teresa de Jesús (carmelita, 1515-1582): *Obras Completas*, II, Madrid, BAC, 1954, edic. de Efrén de la Madre de Dios, como *Moradas del castillo interior* = *Moradas*, *Camino de perfección* = *Camino*, *Cuentas de conciencia* = *Cuentas*, *Libro de las Fundaciones* = *Fundaciones*, *Poesía* (también se ha utilizado el *Libro de la Vida*, edic. de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, BAC, 1976). 3. Fray Francisco de Osuna (franciscano, 1492-1540): *Tercer abecedario espiritual* = *Tercer abecedario* (en *Escritores místicos españoles*, I, edic. de la NBE, XVI, 1911). 4. Fray Luis de León (agustino, 1527-1591): *Poesías*, edic. de Oreste Macrí, *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya, 1970. 5. Fray Luis de Granada (dominico, 1504-1588): *De la introducción al símbolo de la fe* = *Introducción al símbolo de la fe* (edic. de la BAE, VI, 1944, vol. I de las *Obras de Fray Luis de Granada*). 6. Padre Luis de la Puente (jesuita, 1554-1624): *Vida del P. Baltasar Álvarez* = *Vida del P. Baltasar* (en *Obras escogidas del V.P. Luis de la Puente*, edic. de Camilo María Abad, BAE, CXI, 1958).

² Desde hace varios años se ha venido sistematizando el empleo de las imágenes y metáforas más recurrentes de la literatura espiritual española bajo la dirección del Prof. Ricardo Senabre. Las bases metodológicas pueden verse, entre otros, en R. Senabre, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, Universidad, 1964, "Acta Salmaticensis", t. XVIII, núm. 3, 129-130; *id.*, "Imágenes marítimas en la prosa de Ortega y Gasset", *Archivum*, XIII, 1963, 219; *id.*, *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1978; J. A. Martínez García, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad, 1975, 295-296; M.R. García Arance, *La imagen literaria*, Valladolid, Universidad, 1983, 83.

en la canción 13 "¡Apártalos, Amado /.../!" del *Cántico espiritua³*, halla un estrecho paralelismo con el misticismo neoplatónico de Plotino⁴:

De muy buena gana se yba el alma de el cuerpo (comentario al verso "Buélvete, paloma", 190); Lo qual dize porque les parecía *bolava* su alma de las carnes, que es lo que ella deseava (declaración, 187).

En efecto, la empresa espiritual es, por consiguiente, un *vuelo*:

Otra manera de arrobamiento hay, u *vuelo* del espíritu le llamo yo (*Moradas*, sextas, cap. 5, 437); En fin, yo no sé lo que digo; lo que es verdad es que con la presteza que sale la pelota de un arcabuz, cuando le ponen fuego, se levanta en lo interior un *vuelo*, —que yo no sé otro nombre que le poner (*id.*, 440)⁵.

O este otro ejemplo de *Vida del P. Baltasar Álvarez*:

Si viene con más suavidad interior se llama *vuelo* del espíritu, como deseaba David alas de paloma, para huir, volar y descansar en la soledad (cap. 14, 79).

En todos estos casos que se han aducido, *volar* es 'elevarse'⁶.

Los espirituales que más emplean esta imagen son San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Luis de la Puente. En San Juan, su uso es insistente, sobre todo en la estrofa 13 (véanse los versos "Que voy de buelo!", "Al ayre de tu buelo, y fresco toma"). Tropezamos así con metáforas verbales, como *buela* o *bolava* (proceso):

Bolava su alma de las carnes (declaración, 187); El espíritu *buela* al recogimiento sobrenatural a gozar del espíritu del Amado, que es lo que ella deseava y pedía (comentario al verso "¡Apártalos, Amado /.../!", 188).

³ Una de las estrofas más complicadas y difíciles de todo el *Cántico* (cfr. D. Ynduráin, *Poesía. San Juan de la Cruz*, Madrid, Cátedra, 1983, 88-90).

⁴ Vid. E. A. Maio, *St. John on the Cross: The Imagery of Eros*, Madrid, Playor, 1973, 94.

⁵ Víctor García de la Concha ha puesto también de relieve las imágenes del *vuelo* (cfr. *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978, 70, 250, 256 y 257). Veamos esta otra formulación de *Camino de perfección*: "Ya sabéis que no hay peor ladrón para la perfección del alma que el amor de nosotras mismas /.../ hay muchas cosas para quitar esta santa libertad de espíritu, con la cual podía *volar* a su Hacedor sin ir cargada de tierra o de plomo" (cap. 10, 104-105).

⁶ Como en la oda luisiana "¿Qué vale cuanto vee/.../?": "Rompiste mi cadena, / ardiendo por prenderme: al gran consuelo / subido he por tu pena; / ya suelto encumbro el *vuelo*, / traspaso sobre el aire, huello al cielo" (núm. 12, 246). Cfr. J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor (Nueva Colección), 1979, 465; G. Bachelard, "Le rêve du vol", en *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, Librairie José Corti, 1943; M. Darbord, *La poésie religieuse espagnole, des Rois Catholiques à Philippe II*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965, 74, 218 y 231; D. Ynduráin, *Poesía. San Juan de la Cruz*, cit., 89; H. Hatzfeld, "La espiritualidad medieval (Investigaciones lingüísticas sobre la alta espiritualidad en francés antiguo)", en *Estudios de literaturas románicas*, Barcelona, Planeta, 1972, 215.

Más abundantes son las metáforas sanjuanistas de sustantivo, como éstas:

Mas con el *buelo* del espíritu, fuera de la carne, donde libremente se goza (189); Paloma, en el *buelo* alto y ligero que llevas de contemplación (comentario al verso "Buélvete, paloma" 190)⁷.

Estas metáforas convergen en la construcción de complemento preposicional *buelo de contemplación*: "Por el *buelo* entiende la contemplación de aquel extaxi que avemos dicho, y por el ayre entiende aquel espíritu de amor que causa en el alma este *buelo* de contemplación" (comentario al verso "Al ayre de tu *buelo*, y fresco toma", 191), y que San Juan toma del *Tercer abecedario espiritual*:

El que sabe subir en alto por el *vuelo* de la contemplación (trat. VIII, cap. 1, 400)⁸.

El gozo del vuelo espiritual se entrecruza, a la vez, con una sensación de miedo. Aldo Ruffinatto ha analizado este aspecto en la obra de San Juan de la Cruz en un interesante trabajo⁹. Asimismo, Santa Teresa concibe el vuelo como un arrobamiento ("Otra manera de arrobamiento hay, u *vuelo* del espíritu le llamo", sextas moradas, cap. 5, 437), no exento de velocidad: "Que parece es arrebatado el espíritu con una velocidad que pone harto temor, en especial a los principios" (*ibid.*)¹⁰.

1. En la caracterización del vuelo espiritual existe un gusto bastante generalizado por determinadas *aves*, como la *paloma* —muy usada— o el *águila*. Pero no faltan, por el

⁷ Veamos, pues, otras muestras sanjuanistas: "Porque Dios no se comunica propriamente al alma por el *buelo* del alma" (comentario al verso "Al ayre de tu *buelo*, y fresco toma", 191), "Al ardor de tu *buelo* arde más, porque un amor enciende otro amor" (192); "Assí el alma, en este *buelo* que haze a esta divina arca del pecho de Dios" (declaración a la canción 14 "Mi Amado las montañas", 195) o "Que en este *buelo* espiritual" (anotación, 194).

⁸ Vid. otra fórmula afín: "Nos enseñe el Espíritu Santo a gemir, o por lo que en el *buelo* de la contemplación no podemos alcanzar" (trat. IX, cap. 1, 418). Para el franciscano, por otra parte, el *vuelo* equivale al 'recogimiento': Porque los muy nuevos deben ser muy informados, mayormente para tan alto vuelo como es el del recogimiento" (trat. VIII, cap. 1, 400).

⁹ A. Ruffinatto, "Los códigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz", *Dispositio*, vol. IV, núm. X, 1979, 1-25.

¹⁰ Como contraste a la velocidad del *vuelo*, destacan las imágenes de la *paja* = '*alma quieta movida por el ámbar*' = '*Dios*': "Y tomava ya por sí no hacer más que hace una *paja* cuando la levanta el ámbar" (*ibid.*; además para H. Hatzfeld esta imagen es la más acabada dentro de la descripción del efecto de la contemplación infusa, quietud y éxtasis: cfr. "El estilo nacional de los símiles de los místicos españoles y franceses", en *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1976, 135) y la *pluma* = '*alma que se eleva*' cuando se le quita el polvo = '*estorbos espirituales*': "Y Casiano dice que nuestra alma es como la *pluma*, que en quitándola el polvo o lodo que la tenía en la tierra, luego sube a lo alto. Así, quitados los estorbos del espíritu se sube libremente a Dios", *Vida del P. Baltasar*, cap. 49, 224. Aquí el término *pluma* hace hincapié en la noción 'leve, de poco peso' (W. Beinhauer cita la expresión "Más ligero que la pluma", *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1978, prólogo de D. Alonso y versión española de F. Huarte Mortón, 310; y M. Moliner, esta otra "A vuela pluma", *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1975, II. s.v. *pluma*).

contrario, formulaciones metafóricas basadas en términos genéricos, como *ave* o *pájaro*¹¹. Para el místico el alma está hecha para volar, porque necesita salir del cuerpo, de tal forma que la *ave* representa, por una parte, el 'alma en libertad'¹²:

Mas nuestra ánima e parte superior della, que es *ave* muy ligera, nasce para bolar a la divinidad (*Tercer abecedario*, trat. XVII, cap. 5, 520)¹³.

Parece que aquella *avecica* del espíritu se escapó de esta miseria de esta carne y cárcel de este cuerpo (*Cuentas*, núm. 5, 527)¹⁴.

Y por otra, designa a los 'varones contemplativos' (Osuna):

Porque escripto está que las *aves*, que son los varones contemplativos, concurren y van a los que son a ellos semejantes (*Tercer abecedario*, trat. XV, cap. 5, 490).

Aquí aparte de la noción 'libertad', la *ave* acarrea el concepto social del animal, presente también en el contemplativo.

La mención *ave* arrastra, además, otras metáforas como las *alas* = *entendimiento* y *voluntad* ("Las dos *alas* principales de nuestra ánima son el entendimiento y la voluntad", *Tercer abecedario*, trat. XII, cap. 1, 451; "Aunque esto es así, no deja de haver algunos que piensan e trabajan por alcanzar este reposo de contemplación, meneando la siniestra *ala* del entendimiento", *ibid.*)¹⁵ o el *nido* = 'celda' (mística del recogimiento):

Quasi de esta forma hacen los justos, cuando se entran en sus *nidos*, que son sus celdas, donde examinan todos sus propósitos y deseos, que son como hijos suyos (trat. IX, cap. 4, 423).

El *nido* conlleva, por otra parte, connotaciones eróticas¹⁶ en Santa Teresa¹⁷ y San Juan

¹¹ La presencia de *aves* y *pájaros* en la poesía española es un lugar común. Vid. D. Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1966, 137; S. Novo, *Las aves en la poesía castellana*, México, Academia Mexicana, 1955; J.M. Blecua, *Los pájaros en la poesía española*, Madrid, Hispánica, 1945, selección y prólogo; V. García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, cit., 73 y 260.

¹² Desde el Antiguo Egipto, las aves simbolizan ya a las almas humanas (J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit., 91).

¹³ La construcción *ave ligera* de Osuna será recogida por San Juan de la Cruz en la canción 20 del *Cántico espiritual* "A las aves ligeras": "Llama *aves* ligeras a las digresiones de la ymaginativa, que son ligeras y sutiles en *volar* a una parte y a otra" (comentario al verso, 232).

¹⁴ En *Libro de la Vida* (cap. 13, 65) tropezamos con este otro ejemplo: "Espántame lo mucho que hace en este camino animarse a grandes cosas; aunque luego no tenga fuerzas el alma, de un *vuelo* y llega a mucho, aunque —como *avecita* que tiene pelo malo— cansa y queda".

¹⁵ Cfr. V. García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, cit., 122. Este sentido no se aparta del simbolismo más generalizado. Las *alas* son también espiritualidad, imaginación y pensamiento (cfr. J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit., 60).

¹⁶ Cfr. M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, II. cit., s.v. *nido*; F. Gómez Solís, *Imágenes eróticas y bélicas de la literatura espiritual española (Siglos XVI-XVII)*, Cáceres, Universidad, 1990, 77.

¹⁷ Remitimos a los versos que siguen: "Un amor que ocupe os pido./ Dios mío, mi alma os tenga./ Para hacer un dulce *nido*/ Adonde más la convenga" ("Si el amor que me tenéis", núm. 25, 973).

de la Cruz¹⁸, como lo ha puesto de relieve Domingo Ynduráin, y la idea petrarquista de la soledad en compañía inherente a la imagen del *pájaro solitario en el tejado*¹⁹, anunciada por Osuna ("Este *pájaro* es el corazón que arriba dijo, y ha de ser solitario, según acota Sant Agustín, porque ha de buscar a Dios solo poniéndose en el tejado", *Tercer abecedario*, trat. XVI, cap. 9, 510) y recogida ampliamente por San Juan de la Cruz en la canción 15 "La noche sosegada" del *Cántico espiritual*²⁰.

2. Pasemos, pues, a analizar las dos aves más frecuetes: la *paloma* y el *águila*²¹. La *paloma* representa el alma y participa de las características de todo anima alado, como la espiritualidad o el poder de sublimación²²:

Pues como esta *palomica* de el alma andava bolando por los ayres de amor (*Cántico*, canción 14, anotación, 192).

Es utilizada, sobre todo, por Osuna y San Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual* (estrofas 13, 14, 34 y 39), y la fuente es, sin duda, el *Cantar de los Cantares* de Salomón. Los espirituales refieren, además, tal procedencia. Por ejemplo, San Juan de la Cruz dice lo siguiente:

Llama al alma blanca *palomica* por la blancura y limpieza que a recebido de la gracia que a hallado en Dios. Y llámala *paloma* porque assí la llama en los *Cantares* (canción 34 "La blanca palomica", comentario al verso primero, 299)²³.

También en *Tercer abecedario espiritual* existen referencias explícitas de la fuente bíblica:

Llamando e diciendo al ánima aquello de los *Cánticos* (*Cant. V a*): Ábreme, hermana mía, amiga mía, *paloma* mía (trat. IX, cap. 1, 417)²⁴.

Aparte de los *Cantares* se entrecruza el relato bíblico del *Génesis* 8, 8-12, que narra el vuelo de la *paloma* del Arca de Noé. Es San Juan, en primer lugar, quien vuelve a insistir sobre el origen de la imagen:

¹⁸ Por ejemplo en la canción 35 del *Cántico espiritual*: "En soledad vivía,/ y en soledad a puesto ya su nido,/ y en soledad la guía,/ a solas su querido,/ también en soledad de amor herido" (302).

¹⁹ D. Ynduráin, *Poesía. San Juan de la Cruz*, cit., 180. La idea del 'pájaro solitario en el tejado' es bíblica: "Insomne estoy y gimo/ cual solitario pájaro en tejado", *Salmos*, 101, 8 (cito por *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Española Desclée de Brouwer, 1971).

²⁰ Véase el comentario del verso "En par de los levantes de la aurora", 206-207. Cfr. H. Hatzfeld, "El estilo nacional en los símiles de los místicos españoles y franceses", en *Estudios literarios sobre mística española*, cit., 131-132.

²¹ Véase un estudio global en V. Sackville-West, *El águila y la paloma*, Barcelona, Lauro, 1945.

²² Cfr. J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit., 53.

²³ Cfr. D. Ynduráin, *Poesía. San Juan de la Cruz*, cit., 90.

²⁴ He aquí otra referencia bíblica: "Esta *paloma* sin hiel de malicia es la única *paloma* del Señor, que en los cánticos se dice ser el ánima fiel" (trat. VII, cap. 5, 394).

Aquí compara al alma el Esposo a la *paloma* del arca de Noé, tomando por figura aquel yr y venir de la *paloma* al arca, de lo que al alma en este caso le acaecido (canción 34, comentario al verso "Al arca con el ramo se a tornado", 300)²⁵.

Santa Teresa, en segundo lugar, hace idénticas referencias en las *Moradas*:

Aquí halla la *paloma* que envió Noé a ver si era acabada la tempestad, la oliva, por señal que ha hallado tierra firme dentro en las aguas y tempestades de este mundo (séptimas, cap. 3, 487)²⁶.

Dejando a un lado la génesis de la imagen zoológica, los dos espirituales resaltan el carácter amoroso de esta ave —idea nada nueva por cierto—, que enraíza con la tradición bíblica²⁷ y clásica²⁸. Las propiedades amorosas se manifiestan una y otra vez²⁹. San Juan cuenta en el comentario al verso "Buélvete, paloma" de la canción 13 cómo una de las características de la *paloma* es la pasión amorosa. El grupo sintagmático *el amor con que ardes* es un buen reflejo:

Mas atájole el Esposo el paso diziendo: Buélvete, *paloma*; como si dixera: *Paloma* en el buelo alto y ligero que llevas de contemplación, y en el amor con que ardes y simplicidad con que vas —porque estas propiedades tiene la *paloma* (190).

Osuna, que ofrece referencias más abundantes, escribe *palomas amorosas* dentro de un fragmento indudablemente erótico:

Para lo cual tienen por muy saludable remedio gemir y sospirar al Señor como *palomas* amorosas dél, sabiendo que no hay boz que tanto penetre sus divinos oídos como el deseoso sospiro, al cual no tan solamente oye, mas esle como saeta que lleva yerva de amor /.../ ca debes saber que el sospiro que sale del corazón es flecha muy ligera enviada con el arco del deseo al Señor que está en las alturas (*Tercer abecedario*, trat. XI, cap. 4, 447).

²⁵ Cfr. D. Ynduráin, *Poesía. San Juan de la Cruz*, cit., 175.

²⁶ Cfr. V. García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, cit., 121 y 248.

²⁷ Vid. X. León-Dufour, *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, Herder, 1975, 82 y 638; además, *Cantar de los Cantares* (2, 14; 5, 2) y *Mateo*, 3, 16. Recuérdese cómo el Espíritu Santo (el Amor) desciende como *paloma* y viene a Jesús.

²⁸ Entre los romanos la *paloma* estaba consagrada a Venus (*apud* D. Ynduráin, *Poesía. San Juan de la Cruz*, cit., 89-90). Cfr. M.R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, 70-71, 74 y 86; D. Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, cit., 154.

²⁹ Vid. F. Gómez Solís, *Imágenes eróticas y bélicas de la literatura espiritual española (Siglos XVI-XVII)*, cit., 77.

La *paloma* es, pues, para el franciscano la ave más amorosa³⁰:

Porque no hay ave tan amorosa como la *paloma* (trat. X, cap. 3, 433).

Y forma parte de la mística del recogimiento:

Y ha de ser muda, porque para con el Señor no son menester palabras, sino amor, del cual tiene la paloma mucha abundancia y es cosa muy necesaria para el recogimiento (trat. VII, cap. 5, 394).

La noción 'llanto de la paloma' expresada por sus ojos amplía el sentimiento amoroso de la imagen zoológica. Idea —por cierto, no original de los espirituales españoles— recogida por el *Cantar de los Cantares*³¹ y comentada una y otra vez por Osuna:

Tus ojos son de *paloma*, sin lo que de dentro está escondido. Los ojos de la *paloma* son llorosos, e porque las ánimas devotas tienen costumbre de llorar se dice tener ojos de *palomas*, lo cual es de gracia e virtud, mayormente si las lágrimas se derraman por estar el Señor absente, deseando su presencia, para lo cual da el Señor una secreta gracia (trat. II, cap. 5, 341)³².

El llanto pasa a un segundo plano en la obra de San Juan de la Cruz —la idea aparece implícita. Lo importante para el carmelita es la consecuencia del lloro: los ojos de la *paloma* son claros y amorosos, como en el texto que sigue de *Cántico espiritual*:

Porque la *paloma* no sólo es zenzilla y mansa sin hyel, mas también tiene los ojos claros y amorosos; que por eso, para denotar el Esposo en ella esta propiedad de contemplación amorosa con que mira a Dios, dixo allí también que tenía los ojos de *paloma* (canción 34 "La blanca palomica", comentario al verso primero, 299).

³⁰ He aquí otra acuñación del franciscano: "Y si queremos que como *paloma* nos enseñe el Espíritu Santo a gemir" (trat. IX, cap. 1, 418). Las propiedades amorosas de la *paloma* se describen también en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias: "/.../ unas *palomillas*/ que después que una a otra se han picado,/ suelen juntar los rostros y mexillas/ con un gemido blando, y regalado./ Y toda su esquiviza y acedia,/ se convierte en contento y alegría" (emblema núm. 199, *apud* A. Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1977, 123).

³¹ Concretamente en "¡Qué bella eres, amada mía,/ qué bella eres!/ Palomas son tus ojos/ a través de tu velo" (4, 1). O estos otros versículos: "Sus ojos como palomas/ junto a arroyos de agua" (5, 12).

³² He aquí otras referencias de *Tercer abecedario espiritual*: "De los que lloran por la ausencia del esposo se dice aquello de los *Cánticos*: Tus ojos son así como de *paloma* sobre los arroyos de las aguas que están lavadas con leche y sentadas cerca de las corrientes plenisimas. Los ojos de las *palomas* son de sí mesmos llorosos, y ellos nunca cesan de gemir por el mucho amor que en sí tienen /.../ así los que encendidos por amor lloran por haver la gracia del Señor, son a Él más agradables que todos los otros hombres y se les comunica; e los ojos destes se dicen estar sobre los arroyos de las lágrimas que derraman, porque no esperan ser en sólo llorar consolados, sino en el gozo espiritual que después Dios les infunde como cosa que sobrepuja y vale más que las lágrimas" (trat. X, cap. 3, 433).

En el fondo de este llanto, motivado por la ausencia del amado late, pues, el primitivo símbolo de esta ave de la casta monógama³⁵, que ha pasado a la *tórtola*³⁴. Sólo San Juan de la Cruz y Osuna presentan de forma exhaustiva esta imagen. El primero, en la conocida estrofa 34 del *Cántico espiritual*³⁵:

También llama aquí el Esposo al alma *tortolica*, porque en este caso de buscar al Esposo, a sido como la *tórtola* quando no hallava al consorte que deseava. Para cuya inteligencia es de saver que de la *tórtola* se dize que, quando no halla a su consorte, ni se asienta en ramo verde, ni bebe el agua clara ni fría, ni se pone debaxo de la sombra, ni se junta con otra compañía; pero en juntándose con él, ya goza de todo esto (comentario de los versos “Y ya la tortolica/ al socio deseado/ en las riveras verdes a hallado”, 300-301).

El segundo repite el tema de esta forma:

Porque el pájaro halló casa para sí, y la *tórtola* nido donde torne a poner sus pollos /.../ *Tortolica* se dice aquí nuestra carne si está domada como la glosa declara, porque la *tortolica* se contenta con un solo esposo (*Tercer abecedario*, trat. XVI, cap. 9, 511)³⁶.

En efecto, tanto la *tórtola* como la *paloma* designan a los bien casados³⁷. Tropezamos

³⁵ Cfr. C. Cuevas García, edic. al *Cántico espiritual*, cit., 299-300. Aristóteles habla de ello en su *Historia de los animales*, IX, 8 y Claudio Eliano narra cómo las *palomas torcaces* no pueden compartir un lecho ajeno: “Las palomas torcaces son celebradas como las más continentales de las aves. Por ejemplo, cuando el macho y la hembra se han apareado y, por así decirlo, tienen el pensamiento común de constituir una familia, se pegan el uno al otro y son continentales, no osando ninguna de estas aves compartir un lecho ajeno, pero si proyectan amorosas desviaciones hacia otros pájaros, el resto se congrega en torno a ellos, y los machos despedazan a los machos y las hembras a las hembras. Esta es la ley de la continencia que se extiende a las palomas” (*Historia de los animales*, Madrid, Gredos, 1984, traducción y anotación de José María Díaz-Regañón López, Libro III, t. I, 173). En otro lugar del mismo libro, el autor caracteriza a la *paloma* como “la más sobria de las aves” (153).

³⁴ Símbolo de la fidelidad y del afecto entre los seres humanos (cfr. J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit., 446). “Es símbolo de la mujer biuda, que muerto su marido no se vuelve a casar y guarda castidad” (S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta, I, E, 1943, edic. preparada por M. de Riquer según la impresión de 1611 con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en 1674, s. v. *tórtola*). Cfr. *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, Madrid, Gredos, 1979, s.v. *tortolilla*; C. Eliano, *Historia de los animales*, cit., Libro X, t. II, 69.

³⁵ Esta imagen ha sido estudiada, entre otros, por M. Bataillon, “La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*”, *NRFH*, VII, 1953, 291-306, incluido en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, 144-166; D. Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, cit., 301 y M. R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, cit., 49-50, 66, 70-71, 76, 79, 84, 95, 115 y 121.

³⁶ Otro espiritual, como Fray Luis de Granada, toca el tema en *De la introducción al símbolo de la fe*: “Porque no sólo formó los animales para servicio de nuestros cuerpos, sino también para maestros y ejemplos de nuestra vida: como es la castidad de la *tórtola*, la simplicidad de la *paloma*, la piedad de los hijos de la cigüeña para con sus padres, y otras cosas tales” (I, cap. 14, 220). “Y no es menos ejemplo el de la *tórtola*: la cual, después de muerto el marido, permanece en perpetua viudez, sin admitir otro” (239).

³⁷ Ya desde S. de Covarrubias: *Tesoro*, s. v., *paloma*.

con esta idea en la imagen teresiana del *palomar* = 'fundación reciente' ("Pues comenzando a poblarse estos *palomarcitos* de la Virgen Nuestra Señora, comenzó la Divina Majestad a mostrar sus grandezas en estas mujercitas flacas", *Las fundaciones*, cap. 4, 697) y en la *paloma fecunda* = 'persona que engendra muchos hijos espirituales', de Luis de la Puente:

Porque, aunque de su inclinación era como *paloma*, deseoso de estar en su recogimiento meditando, orando y contemplando; pero en cualquier colegio donde estuvo fue *paloma fecunda*, engendró muchos hijos espirituales y criándolos de modo que fuesen perfectos (*Vida del P. Baltasar*, cap. 12, 70).

Y que reitera en el mismo capítulo:

/Los obreros evangélicos/ son también como *palomas*, que, con ligereza, vuelan a sus nidos, donde ponen sus huevos y sacan sus hijuelos, por ser aves muy fecundas /.../ porque, aunque son de suyo más inclinados a la quietud del rincón, donde oran, gimen y meditan los divinos misterios /.../ pero allí también engendran hijos espirituales, y los crían con grande perfección, y vuelan con ligereza a diversos lugares, como a diversos nidos, para engendrar en ellos semejantes nidos (*ibid.*).

Aparte de la ternura amorosa de la *paloma*, esta imagen añade la mención 'blancura'. Esta idea asociada a la *leche* (*Cantar de los Cantares*)³⁸ tiene gran relevancia en los repertorios lexicográficos³⁹. Nuestros escritores no sólo la recogen, sino que, al mismo tiempo, la comentan. Osuna es, igualmente, el más persistente:

/El ánima/ cuando se ve limpia por tener en sí al Señor suyo, que deshace todos sus pecados y la torna como *paloma* blanca lavada con leche purísima de gracia (*Tercer abecedario*, trat. XXI, cap. 3, 564); E porque el amor de aquéstos es lleno de limpieza y no contaminado con las cosas terrenas, se comparan los ojos dellos a los de las *palomas* blancas, que parecen estar lavadas con leche por ser tan blancas como ellas. Onde así como las *palomas* blancas son más agradables y comunicables que las otras, así los encendidos por amor lloran por haver la gracia del Señor (trat. X, cap. 3, 433)⁴⁰.

Y, finalmente, San Juan de la Cruz inicia la estrofa 34 con "La blanca *palomica*"⁴¹.

³⁸ Concretamente: "Sus ojos como palomas/ junto a arroyos de agua,/ bañándose en leche,/ posadas junto a un estanque" (5, 12).

³⁹ Véase, por ejemplo, el término *paloma* en *Tesoro, Diccionario de Autoridades, DRAE* y *Diccionario de uso del español*. W. Beinhauer recoge las fórmulas "Más blanco que una paloma" y "Más limpio que una paloma" (*El español coloquial*, cit., 311).

⁴⁰ En el ejemplo que transcribimos a continuación el sema 'blancura' se asocia al *rocío* y a las *gotas de la noche*: "Ábreme, hermana mía, amiga mía, *paloma* mía, mi sin mencilla, porque mi cabeza está llena de rocío, e mis cabellos llenos están de las gotas de las noches" (*Tercer abecedario*, trat. IX, cap. 1, 417).

⁴¹ En el comentario al verso, San Juan es bien explicativo: "Llama al alma blanca *palomica* por la blancura y limpieza que a recebido de la gracia que hallado en Dios" (299).

La segunda ave más frecuente en las obras de los espirituales españoles es el *águila*. Como sucediera con otros animales, contiene un sentido ambivalente antitético, que se observa en el simbolismo primitivo⁴², en la tradición bíblica, en los libros de emblemas medievales⁴³ y barrocos como los *Emblemas morales* (Madrid, 1610) de Sebastián de Covarrubias⁴⁴. Veamos, pues, esa doble significación a partir de unos textos recogidos del *Tercer abecedario espiritual*. Así esta ave rapaz falcónida se usa para referirse tanto al 'demonio' como al 'alma contemplativa'. En uno y otro caso los dos significados ofrecen el sema 'sabiduría', presentes también en obras del siglo XVII, como el *El Criticón* de Baltasar Gracián⁴⁵.

En primer lugar, la equiparación del *águila* y el 'demonio' arrastra ya desde la *Biblia*⁴⁶ y es recogida por Covarrubias en el *Tesoro*⁴⁷. En tal identificación subyace, además, la crueldad —a veces sádica— de esta ave con sus polluelos⁴⁸, que se repite una y otra vez en las obras de nuestros espirituales⁴⁹. De las formulaciones metafóricas, la más completa es la que nos presenta Osuna: *el águila filisteo ('demonio') persigue al ciervo ('varón contemplativo') y lo ciega arrojándole polvo en los ojos ('malos pensamientos')*:

Por tanto, según esto, es de notar que vence o perturba el demonio al que está orando como el *águila al ciervo*, que para vencerlo vase, según se dice, a un arenal, e allí se revuelca y se carga de polvo y arena menuda las alas, e poniéndose sobre la cabeza del *ciervo*, e aferrando sus uñas, comienza con grande astucia a sacudir

⁴² J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit., 57-58.

⁴³ A. Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, cit., 40.

⁴⁴ Véase C. Bravo Villasante, *Emblemas morales*, Madrid, FUE, 1978; J. M. Cossio, "Una nota a los *Emblemas morales*, de Covarrubias", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Santander, XIV, 1932, 113-115. Cfr. A. Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, cit., 120 y *Tesoro*, s.v. *águila*.

⁴⁵ En efecto el *águila* se identifica con la persona inteligente en el *Diccionario de Autoridades*, DRAE y *Diccionario de uso del español* (s. v. *águila*). Del *Criticón* vid. la crisis III, II parte (cfr. R. Senabre, *Gracián y El Criticón*, Salamanca, Universidad, 1979, 52-53).

⁴⁶ El *águila* se identifica con el rey Nabuconodossor, tirano soberbio y sacrílego (*Ezequiel*, 17) y es prohibida como comida por ser impura (*Deuteronomio*, 14, 12; *Jeremías*, 4, 13).

⁴⁷ S. de Covarrubias, *Tesoro*, s. v. *águila*.

⁴⁸ "Es simbolo de la crueldad" (*Tesoro*, s. v. *águila*). Por otra parte C. Eliano afirma lo siguiente: "He aquí la prueba de legitimidad que somete a sus polluelos: los pone de cara a los rayos del sol cuando aún son pequeñitos e implumes, y si alguno parpadea porque no puede soportar el resplandor de los rayos, lo expulsa del nido y lo destierra de este hogar" (*Historia de los animales*, cit., Libro II, t. I, 132). También Osuna narra la capacidad de este animal para soportar el sol, aplicada al proceso espiritual; así los *ojos del águila* equivalen a las 'especulaciones': "Y no curemos mucho de los ojos agudos del *águila*, que son las especulaciones que escudriñan la lumbre del sol de justicia muy encubrada" (trat. XXIII, 586).

⁴⁹ Concretamente Fray Luis de Granada cuenta la misma actitud del *águila*: "La cual es que hace mirar sus hijuelos al sol de hito en hito, y el que halla tan flaco de vista que no sufre la fuerza destos rayos, desecha el nido como inhábil y ajeno de la nobleza real del *águila*" (*Introducción al símbolo de la fe*, I, cap. 17, 226). E igualmente Osuna: "Los cuales, según se dice, desde allí examinan sus hijos volviéndolos hacia el sol, e parando mientes si lo miran derechamente sin pestañear, e si no lánzanlos de su compañía" (*Tercer abecedario*, trat. IX, cap. 4, 423).

el polvo que trae sobre los ojos del *ciervo* hasta que lo ciega, y él no viendo por donde va, se despeña, y a las veces de tal alto que se hace pedazos, y el *águila* hace dél lo que quiere.

Desta *águila* filisteá cargada de polvo de sus malos pensamientos, con que piensa cegar al *ciervo* ligero, que es el varón contemplativo, se puede muy bien decir lo del Profeta (trat. VII, cap. 5, 393)⁵⁰.

La caza del *águila* y el *ciervo* es relatada también por Covarrubias⁵¹.

En segundo lugar, el *águila* se asemeja al 'varón contemplativo' en *Tercer abecedario espiritual* por los semas 'altura'⁵² y 'luminosidad'⁵³. He aquí, pues, una completa formulación:

Entre las otras causas por que el varón contemplativo se compara al *águila*, es una principal aquella que escribe el sancto Profeta, diciendo (Deu XXII b): Es así como *águila* que provoca a volar sus hijos, extiende sobre ellos sus alas volando encima dellos muchas veces. El que sabe subir tan alto por el vuelo de la contemplación y pone en las alturas el nido de su recogimiento, no es razón que olvide los que acá en lo bajo quedamos, sino que nos provoque a volar /.../ A la cual cumbre y altura deve el contemplativo, como el *águila*, provocar a que lo otros vuelen, siendo en ello tan solícito como el *águila* para que sus hijos vuelen, cuando los siente para ello aparejados (trat. VIII, cap. 1, 399-400).

Este tema se repite insistentemente en *Tercer abecedario espiritual*. En el siguiente ejemplo se comparan los 'varones recogidos en sus celdas' con las *águilas en altos nidos*:

Onde muy bien se pueden comparar los varones recogidos en sus celdas a las *águilas* en sus altos *nidos* (trat. IX, cap. 4, 423).

En este otro se asocian los semas 'altura' e 'inteligencia' en la metáfora *ala del entedimiento*:

⁵⁰ Idéntico procedimiento se encuentra en el simil *pajarero*: 'demonio': "Por cosa muy provada tiene el demonio del tentar más al hombre del pecado a que lo ve más inclinado, como el *pajarero*, que allí pone los lazos do ve que más se juntan las aves" (*Tercer abecedario*, trat. XX, cap. 6, 551).

⁵¹ "Mata al ciervo con maravillosa astucia, hinchéndose las alas de tierra y, saltándole sobre la cabeza, le va sacudiendo en los ojos el polvo, con que le ciega y le haze correr desafortadamente, hasta que llegando a algún despeñadero o barranco, la dexa caer, adonde se mata o se perniquiebra, y así puede aprovechar dél" (*Tesoro*, s. v. *águila*).

⁵² Según San Jerónimo el *águila* es emblema de la ascensión y de la oración (*apud* J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit., 57). Para Michel Darbord "L'aigle est l'oiseau de la contemplation insoutenable pour les autres hommes et celui qu'il représente fut élevé si haut" (*La poésie religieuse espagnole, des Rois Catholiques à Philippe II*, cit., 139). La imagen del *águila* que empieza a volar, y que procede de la *Biblia*, la usan Osuna en su *Tercer abecedario espiritual* y Bernardino Laredo en su *Subida* (para el caso de Santa Teresa, vid. V. García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, cit., 162, 169, 249 y 250).

⁵³ De aquí la agudeza visual, puesta ya de relieve por C. Eliano (*Historia de los animales*, cit., Libro I, t. I, 97-98; Libro VII, t. I, 312-313; Libro XII, t. II, 133).

Estas *alas*, según que Sant Juan dice, son de *águila*, cuyo vuelo e conversación es en el cielo; porque los que siguen esta manera de oración más se deven llamar celestiales que terrenos /.../ meneando la siniestra *ala* del entendimiento como quien rema con un solo remo para venir al reposado puerto (trat. XII, cap. 1, 451).

Pero junto al tipo de caza tradicional basada en las constantes de la naturaleza —el *águila* persigue al *ciervo*—, existen otras imágenes cinégeticas que rompen tal estructura: las imágenes de cetrería, que tuvieron gran relieve durante la Edad Media⁵⁴ y que se transmitieron por vía popular por escritores como Gil Vicente⁵⁵. Son utilizadas sobre todo por Osuna y San Juan de la Cruz.

Estas imágenes, que configuran la equivalencia del *águila* y Cristo⁵⁶, presentan dos formas diferentes. En primer lugar, el *águila* = '*Cristo*' es cazada por una *ave inferior* = '*alma*'. Esta idea de origen luliano⁵⁷ está muy arraigada en la obra de San Juan de la Cruz, como se manifiesta en el comentario del verso "Y en él preso quedaste" de la canción 31 del *Cántico espiritual*: "Porque cosa muy creyble es que el ave de baxo buelo pueda prender al *águila real* muy subida, si ella se viene a lo baxo, quiriendo ser presa" (290), y especialmente en la copla "Tras un amoroso lance"⁵⁸.

Variante del *águila*, se halla el *halcón* = '*alma*' que caza a la *garza* = '*Dios*', del *Tercer abecedario espiritual*:

El ánima prende y arrebat a Dios con lazos de caridad y amor, porque Dios no se sabe negar al amor; antes luego se da por vencido, como la *garza* cuando lanza el *halcón* que la prende (trat. XII, cap. 2, 454).

También la *garza* ha sido una imagen constante en nuestra tradición poética, como lo

⁵⁴ Obsérvese la abundancia de libros de cetrería medievales: cfr. J. Fradejas Lebrero, "Libros medievales de cetrería", *Revista de la Universidad de Madrid*, XVI, 1967, 28-30; H. Hatzfeld, "La espiritualidad medieval (Investigaciones lingüísticas sobre la alta espiritualidad en francés antiguo)", en *Estudios de literaturas románicas*, cit., 214.

⁵⁵ Véanse algunos ejemplos en R. Senabre, "Un villancico de Gil Vicente", en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, t. II *Estudios de lengua y literatura*, Madrid, FUE, 1986, 623-631. Sobre las imágenes de la cetrería y su presencia en otros autores, como Encima, Ramírez Pagán o Damián de Vegas, véase V. García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, cit., 325, 333-334.

⁵⁶ Tal metáfora se constata en S. de Covarrubias: "Y porque una mesma cosa en diversas consideraciones tiene diversos y contrarios sentidos, assí el *águila*, no embargante lo dicho, significa Christo en razón de su excelencia entre los demás hombres, por ser hombre y Dios, como el *águila* entre las demás aves, por ser reyna de ellas" (*Tesoro*, s. v. *águila*).

⁵⁷ Como lo ha puesto de relieve H. Hatzfeld en el trabajo "Influencia de Raimundo Lulio y Jan van Ruysbroeck en el lenguaje de los místicos españoles", en *Estudios literarios sobre mística española*, cit., 69-75. La idea del *águila* que se abaja para ser cazado se halla también en S. de Covarrubias (cfr. *Tesoro*, s. v. *águila*). Vid. también V. García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, cit., 334.

⁵⁸ Remito a la edic. de C. Cuevas, cit., 542. Aquí subyace la imagen erótica de la caza de reminiscencias populares. Vid. D. Alonso, "La caza de amor es de altanería", en *La poesía de San Juan de la Cruz*, cit., 90-95 y 172; id., "La caza de amor es de altanería (Sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz)", en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, 254-275.

ha demostrado Francisco Ynduráin⁵⁹.

Topamos, en segundo lugar, con *cazador* = '*Cristo*' que persigue a la presa = '*alma*', también de origen ruysbroeckiano⁶⁰. Es empleada por Santa Teresa especialmente. Recuérdense los versos del poema "Yo toda me entregué y di": "Cuando el dulce Cazador / Me tiró y dejó herida"⁶¹.

3. En resumen, las imágenes ornitológicas, que manifiestan la oposición cuerpo/alma mediante el *vuelo* (o con la metáfora verbal *volar*) en escritores como Osuna, Santa Teresa o San Juan de la Cruz, más usadas son la *paloma* y el *águila*. La primera, que procede de los relatos bíblicos del *Génesis*, *Cantar de los Cantares* o de narraciones de autores latinos, resalta el amor que subyace a la unión mística y la inocencia por la blancura; presenta la variante de la *tórtola*, símbolo de la fidelidad conyugal. El *águila*, por el contrario, se relaciona con las imágenes de la *serpiente*⁶² y el *león* al contener un sentido ambivalente contrapuesto, como las equivalencias *águila* = '*demonio*' (este caso desarrolla la imagen de la caza del *ciervo* = '*alma*') y *águila* = '*varón contemplativo*' por la altura y la luminosidad, muy empleadas por Osuna en su *Tercer abecedario espiritual*. Por otra parte, las imágenes de *cetrería*, que rompen el tipo de caza tradicional, establecen asimismo las equiparaciones *águila* = '*Cristo*', que es cazada por una *ave inferior* = '*alma*' (una variante es el *halcón* = '*alma*' que caza a la *garza* = '*Dios*' y *cazador* = '*Cristo*' que persigue a la *presa* = '*alma*' (una vez más, son Osuna, Santa Teresa y San Juan de la Cruz los espirituales que más acuden a este lugar).

⁵⁹ F. Ynduráin, "Variaciones en torno a una imagen poética: la garza", en *Miscelánea ofrecida al Ilmo. Sr. don José María Lacarra*, Zaragoza, 1968, 465-478. Sobre lo mismo, Fray Luis de Granada, *Introducción al símbolo de la fe*, I, XIV, III, 218; M. Herrero García, *Sermonario clásico español*, Madrid, Escelicer, 1962, 42.

⁶⁰ Cfr. H. Hatzfeld, "Influencia de Raimundo Lulio y Jan van Ruysbroeck en el lenguaje de los místicos españoles", en *Estudios literarios sobre mística española*, cit., 74-75; "El estilo nacional en los símiles de los místicos españoles y franceses", *ob. cit.*, 135.

⁶¹ Sobre la presencia de esta imagen de Santa Teresa, véanse los comentarios que hace V. García de la Concha al poema "Mi Amado para mí", en *El arte literario de Santa Teresa*, cit., 325-330.

⁶² Cfr. F. Gómez Solís, "Animales fabulosos y algunos naturales de los espirituales españolas", en *Actas de III Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Granada, 1990, en microfichas.