

DE NUEVO, SOBRE LA "LITERARIEDAD" DE TERESA DE JESÚS

A Alicia de Colombi-Monguió

Varios son los críticos que durante los últimos años han defendido la "literariedad" de los escritos de Teresa de Jesús. El libro de Víctor G. de la Concha *El arte literario de Santa Teresa* señala de diversas maneras este aspecto de la obra teresiana. Demuestra, por ejemplo, que cuando la escritora abulense utiliza una figura divulgada, muy raras veces ofrece atribución formal (p. 248), prefiriendo la "apretada mención" de la imagen. De forma similar, el libro de Rosa Rossi examina la biografía de Teresa de Cepeda desde la perspectiva de su creación literaria. La importancia de estas ideas es, evidentemente, que ofrecen un fuerte contrapunto al esquema de valoración predominante de las obras de Santa Teresa desde aproximadamente 1950, el cual considera las obras como "espontáneas" o poco elaboradas¹. Ver los textos teresianos como obras improvisadas parece ser tarea difícil si se ahonda más en la cuestión de su literariedad, ya que a cada paso ellos mismos ponen en evidencia la intensidad de la reflexión con que fueron escritos. El presente estudio se orienta hacia dos aspectos de la obra teresiana que son muy distintos entre sí, pero que, no obstante, ejemplifican la consciente literariedad de esa obra.

¹ Espero que mi estudio esté en armonía con el espíritu de un artículo de Antonio Carreño que plantea algunos de estos mismos problemas, "Las paradojas del 'Yo' autobiográfico: El *Libro de la Vida* de Santa Teresa de Jesús", en *Studies in Honor of Gustavo Correa*. (Ed. Charles B. Faulhaber, Richard P. Kinkade, T. A. Perry), Potomac, Scripta Humanistica, 1986, pp. 28-46.

1. *Reminiscencias del Edén en el Libro de la vida*

La metáfora del riego en los capítulos 11-22 del *Libro de la vida* es la alegoría principal de la obra. Con razón ha sido objeto de varios estudios críticos². Se comprende que estos trabajos compartan una preocupación por la estructura, ya que, por un lado, la metáfora se hace muy elaborada a través de comparaciones menores y, por otro, frecuentes y prolongadas digresiones desvían la atención de la estructura global de la alegoría. A través de estas investigaciones se logró apreciar mejor cómo se entrelazaban la alegoría primaria y las comparaciones secundarias en este tratado. Lo que quedaba de alguna manera desplazado, quizá inevitablemente, era el significado del huerto mismo³.

² Durante los años setenta, Helmut Hatzfeld y Víctor G. de la Concha aplicaron las palabras "macroestilo" y "macroestructura" a la metáfora del riego. A Hatzfeld le interesaba la estructura; estudió la relación entre el anacoluto del estilo teresiano y los tres motivos dominantes de esta sección de la obra: el trabajo, el amor, y la humildad. Aunque las inquietudes de G. de la Concha iban más allá de las cuestiones estructurales, demostró (pp. 250-252) que las "microestructuras" en esta parte del libro (tales como la metáfora del ave, V. 13, 3, que representa a veces al alma como águila y como "avecita que tiene pelo malo", o la "centellica" que simboliza la oración de quietud en V. 15, 4-5) tenían la capacidad de resumir la macro-alegoría, y que los símiles de Santa Teresa, al tiempo que carecían de "fijación de la imagen" (p. 245), eran, no obstante, muy literarios.

³ Una excepción a esto es el reciente estudio de JOSEPH F. CHORPENNING, "St. Teresa of Avila as Allegorist: Chapters 11-22 of the *Libro de la vida*", *Studia Mystica*, 9 (1986), pp. 3-22. Este trabajo relaciona la imagen del huerto no sólo con el paraíso del *Génesis*, sino con la tradición monástica que equiparaba el monasterio y el paraíso. Afirma Chorpenning (p. 13) que la vida monástica como regreso al paraíso era un lugar común en la literatura del período patristico, pero, aparte el caso de las *Confesiones* de San Agustín, no sugiere cómo Santa Teresa pudo conocer esta literatura. De modo similar, Chorpenning dice (p. 12) que la imagen del jardín en el arte sacro y profano de la Edad Media "has been associated in one way or another with the archetypal *paradisum voluptatis* of Genesis 2.8", y sin embargo no ofrece ningún ejemplo de descripción paradisíaca

La alegoría del jardín, generalizada en la literatura medieval y renacentista, ha sido estudiada admirablemente por Robertson y Giamatti, entre otros. El propósito de este trabajo no es hacer añadidos a un excelente *corpus* crítico sobre el tema paradisiaco, sino demostrar los puntos de engarce entre la tradición del paraíso terrenal y el huerto del *Libro de la vida*. Santa Teresa, impulsada por milenarias connotaciones religiosas despertadas por el símbolo del jardín, y no sólo por el amor a la naturaleza, o por el amor a Dios inmanente en ella, encuentra en el huerto el vehículo apropiado para expresar la oración de unión.

En cierto sentido, todo jardín es un lugar sacro⁴. Dondequiera que la industria humana dé orden y estímulo a la expansión de la naturaleza, mantiene a raya la barbarie. El jardín como *locus sacer* no aparece trazado en ninguna parte con tanto dramatismo como en el Antiguo Testamento. El paraíso terrestre del *Génesis*, hogar idílico de Adán y Eva en su felicidad primera, y el jardín del *Cantar de los Cantares* se han fundido durante siglos para crear el quintaesencial "Jardín de las Delicias". No es de extrañar que los vergeles cerrados de la Edad Media y los intrincados jardines del Renacimiento hayan sido elaborados conscientemente para evocar aquella patria edénica de la que

medieval que la Santa haya podido conocer. Estamos de acuerdo en que el huerto teresiano contiene elementos paradisiacos, pero éstos derivan seguramente de la tradición del paraíso terrenal; ésta se origina, a su vez, sólo parcialmente en el *Génesis*. Se explica el que una "mujer sin letras" conozca la tradición debido a la enorme difusión alcanzada por la misma en la literatura hispánica de la época. Creo demostrar que los detalles específicos de la tradición del paraíso terrenal que perviven en el huerto del *Libro de la vida* son muchos más de los que el mismo Chorpenning había pensado.

⁴ El jardín conceptualizado como *locus voluptatis*, como *paradisus claustris* y *paradisus deliciis*, y como *locus sacer* aparece en COMITO (pp. 32, 48 y 175 respectivamente). De la misma manera, Kenneth I. Helphand, profesor de arquitectura-paisaje en la Universidad de Oregon, dice que "en algún sentido todo jardín es un jardín paradisiaco" (en su próximo estudio sobre la historia de la arquitectura-paisaje titulado *The Green Path*). Estoy agradecida a Helphand por numerosas referencias sobre los jardines de Renacimiento.

se expulsó tan irrevocablemente al ser humano después de la Caída. Tampoco es sorprendente que el vergel del amor se constituyera en el lugar privilegiado para las citas de los amantes y las contemplaciones de los monjes en las alegorías medievales (cf. COMITO, STEWART). El jardín denota al mismo tiempo el objeto del anhelo del ser humano y el sitio de su desgracia. Y si, como ha señalado Lionel Trilling, no tenemos más remedio que sentir algún alivio al vernos "expulsados de aquel lugar" (citado en GIAMATTI, p. 358), tampoco podemos dejar de esforzarnos por "regresar" al paraíso de ese jardín perdido.

Teresa de Jesús no leía latín y aparentemente cesó de leer obras profanas "en romance" poco después de despertar su verdadera vocación religiosa. Sin embargo, no sería difícil mostrar que la escritora pudo conocer las características de la escena paradisíaca⁵ en los mismos libros de caballerías, a los que había sido muy aficionada de joven. La des-

⁵ Explica Patch (p. 139) que aparte de las referencias del *Génesis*, existía una descripción más o menos ortodoxa del jardín antes del siglo v. Incluso entre los Padres de la Iglesia había lugar para versiones individuales del paraíso. Desde muy temprano, mostraron algunos una tendencia a la alegorización estricta del jardín. En San Ambrosio, los cuatro ríos son símbolos de las virtudes cardinales. De acuerdo a la descripción convencional, el jardín está situado en la cima de una montaña, de modo que su acceso es difícil. Lo riegan cuatro ríos que tienen —igual que las cuatro aguas teresianas— un solo origen, que debe ser un lugar elevado. Hay árboles que simultáneamente están en flor y cargados de frutas. Los más importantes son el árbol de la vida y el árbol del conocimiento del bien y del mal (o un árbol que es símbolo de ambos). El aire, aunque limpio, lleva el perfume de las flores, puesto que aquí la primavera es eterna. Los campos son fértiles y a veces cubiertos de piedras preciosas. Los atributos del Edén se expresan comúnmente por medio de una "fórmula negativa" (cf. PATCH, p. 138): no hay inclemencias del tiempo, nunca oscurece, no existe la maldad en este lugar, etc. Y, lo que es más significativo, aquí los humanos pueden alimentarse sin esfuerzo. En las obras medievales no es raro evocar el jardín sin ninguna referencia abierta a su nombre de Edén (cf. GIAMATTI, p. 63). En la iconografía de la época, un jardín cercado y dividido en cuatro partes con una fuente en el centro indicaba que se trataba de un paraíso edénico.

cripción de la huerta del castillo de Miraflores en el *Amadís* (1508), por ejemplo, contiene todos los rasgos fundamentales de la tradición del paraíso terrenal:

Este castillo de Miraflores estaua a dos leguas de Londres y era pequeño, mas la más sabrosa morada que en toda aquella tierra hauía; que su assiento era en una floresta a un cabo de la montaña y cercada de huertas que muchas frutas lleuauan, y de otras grandes arboledas, en las quales hauía yeruas y flores de muchas guisas; y era muy bien labrado a marauilla; y dentro hauía salas y cámaras de rica lauor; y en los patios muchas fuentes de aguas muy sabrosas cubiertas de árboles que todo el año tenían flores y frutas; y un día fue allí el rey a caça y lleuó consigo a la Reyna y a su fija, y porque vio que su fija se pagaua mucho de aquel castillo por ser tan hermoso, dióelo por suyo⁶.

Más adelante Oriana hace entrar a Amadís al castillo por esta huerta, donde los dos amantes se reúnen después de una prolongada ausencia ("Mas ¿quién sería aquel que baste recordar los amorosos abraços, los besos dulçes, las lágrimas que boca con boca allí en uno fueron mezcladas?"), pregunta el narrador, p. 467). Ésta es sólo una de varias escenas donde se entrelazan los rasgos del jardín edénico y el discurso amoroso en esta obra, tan popular durante la juventud de Teresa de Cepeda.

La alegorización del jardín edénico fue omnipresente en las letras españolas del siglo xvi, tanto en la literatura profana como en la literatura sacra⁷. Teresa de Jesús, al es-

⁶ Según la edición de Edwin B. Place, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959; II, p. 432.

⁷ Un paraíso terrenal como alegoría que ayudase a evocar las maravillas del Nuevo Mundo es casi un tópico en la literatura de la Conquista. En su tercer viaje, Colón, un hombre quizá más conocido por sus destrezas marítimas que por su erudición, incluyó una descripción del Orinoco que conformaba más o menos al modelo del paraíso terrenal en su *Relación* (escrita hacia finales de 1500) a los Reyes Católicos (citada en KINKADE, p. 226): "La Sacra Escripura testifica que Nuestro Señor hizo el Paraíso Terrenal y en él puso el árbol

estructurar su propia alegoría en el *Libro de la vida*, no hace más que reelaborar la tradición del paraíso terrenal, que se había difundido y “popularizado” de tal manera que

de la vida, y d'él sale una fuente de donde resultan en este mundo quatro ríos principales: Ganges, Tygris, Eufrates... y el Nilo... Sant Isidro y Beda y Strabo, y el maestro de la Hystoria Scolástica, y Sant Ambrosio, y Scoto, y todos los sanos theólogos conciertan qu'el Parayso Terrenal es en el Oriente &c... Yo no tomo qu'el Parayso Terrenal sea en forma de montaña áspera, como el escrevir d'ello nos amuestra, salvo qu'él sea en el colmo... y creo que pueda salir de allí esa agua, bien que sea lexos, y venga a parar allí donde yo vengo, y haga este lago. Grandes indicios son estos del Parayso Terrenal, porqu'el sitio es conforme a la opinión d'estos sanctos & sanos theólogos. Y asimismo las señales son muy conformes, que yo jamás ley ni oy que tanta cantidad de agua dulce fuese así adentro & vezina con la salada. Y en ello ayuda asimismo la suavíssima temperancia... Torno a mi propósito de la tierra de Gracia y río y lago que allí fallé, a tan grande, que más se puede llamar mar que lago... y digo que si no procede del Parayso Terrenal, que viene este río y procede de tierra infinita, ques al Austro, de la qual fasta agora no se avido noticia. Mas yo muy assentado tengo en el ánima que allí, adonde dixé, es el Parayso Terrenal, y descanso sobre las razones y auctoridades sobre escriptas". De modo parecido, Benito Arias Montano, editor de la Biblia Poliglota Antuerpiense (1569-72), en el prólogo a su "Commentaria in XII Prophetas" (obra exegética para la que Rekens [p. 30] da la fecha de 1575), utiliza un lenguaje que trae ecos de la tradición del paraíso terrenal para expresar su reverencia para las Sagradas Escrituras (citado en LEFEBVRE, p. 91): "Mucho me alegraría que pudiese obtener ese género de vida, que no puedo explicar con vanas palabras, aunque lo hiciese extensa y claramente, pues, después de haber sido iniciado primero por medio de ejercicios escolásticos, que orientan el camino para tratar con exactitud y sabiduría la palabra de Dios, he sido admitido a acercarme a los sagrarios de los libros divinos, y al asomarme a sus umbrales, con la ayuda de Dios y de las lenguas antiguas, he recibido cierta luz y me parecía que entraba en aquel suavísimo y muy grato paraíso, del cual mana una fuente que dividida en cuatro brazos, recorre toda la tierra y las regiones que riega las enriquece con el mejor oro, con piedras finísimas y margaritas excelentes. Me parecía también estar en un monte altísimo, del cual nadie puede admirar la forma, la grandeza y la majestad que son las del Eterno, la Gloria del Cristo, y del reino de Dios. El hombre mortal, el hijo de Adán, sólo puede intuir con cierta semejanza. Admirando aquella inaudita belleza fui

no era posible pasarla por alto. Naturalmente, la escritora también tuvo modelos que imitar en sus lecturas de carácter devoto.

El ejemplo más evidente es el *Tercer abecedario espiritual* (1527 y 1544) de Francisco de Osuna. La deuda de Teresa con Osuna en cuanto a la metáfora del riego ha sido señalada por Etchegoyen, G. de la Concha y otros, pero el grado en que supera a su maestro merece ser revalorado. Osuna sugiere la comparación entre el corazón del justo y el jardín paradisíaco a comienzos (Tratado 4, Cap. 3) de esta obra que Teresa conocía muy bien. El franciscano no introduce la metáfora del riego, basada en *Proverbios* (5: 15-16), hasta mucho después (Tratado 18, Cap. 1): los que comienzan a practicar la oración tienen una cisterna, mientras que los más avanzados tienen un pozo y los perfectos tienen una corriente. La alegoría del huerto de Teresa de Jesús, enriquecida por una proliferación de detalles, no sólo une estos temas que están distantes en Osuna, sino que también les infunde vitalidad, ya que el alma de su huerto es un "hortelano que debe trabajar sin descanso hasta los estadios más avanzados de la oración". Su huerto es, pues, muy dinámico e infinitamente más complejo de lo que no pasa de ser una ecuación estática en el *Tercer abecedario* de Osuna⁸.

cogido de tal manera que determiné colocar el tabernáculo de mi vida en ese solo y único lugar, y he deseado permanecer en esas mansiones con tranquilidad, con descanso y con perpetua meditación de las costumbres para cultivar mi alma con la benignidad". No sería importuno recordar aquí que Fernando de Rojas había creado su propio jardín paradisíaco para los dos amantes de *La Celestina*. Cf. al respecto GEORGE A. SHIPLEY, "Non erat hic locus; the Disconcerted Reader in Melibea's Garden", *Romance Philology*, XXVII (1974), pp. 286-303. Me parece probable que nuestra escritora conociera la obra al menos por referencias. Lo esencial, en todo caso, es ver la difusión de que gozaba la descripción edénica en la literatura española de la época.

⁸ De hecho, la intencionalidad de la comparación de Osuna es fundamentalmente diferente a la de la alegoría de Teresa de Jesús. Dice Osuna (361): "a este paraíso viene Dios a reprehender a los que ama, cuando pecan, a lo cual viene muchas veces por nuestra fla-

En el "huerto" de Teresa de Jesús se respira el ambiente de un vergel de amor que no recuerda poco el que hemos visto en el *Amadis*. Una declaración de amor precede la exposición del jardín. La narradora se mueve por los distintos grados de oración con los que ella llama "siervos de el amor". Y en los momentos de mayor éxtasis, se dirige a la Divinidad con lirismo amoroso: "¡Oh Señor de mi alma y Bien mío!: ¿por qué no quisistes que en determinándose un alma a amarnos, con hacer lo que puede en dejarlo todo para mejor se emplear en este amor de Dios, luego gozase de subir a tener este amor perfecto?" (OC, p. 58). El huerto de Teresa, recuerdo vivo del paraíso terrenal, es pura actividad; es un *hortus conclusus* en marcha⁹, un jardín cercado al que le faltan las fortificaciones pero que, no obstante, está totalmente separado del mundo, en cuyo retiro el alma espera ansiosa la llegada de su Amado. Al fin y al cabo, el motivo para hacer que el jardín florezca es halagar al Señor:

Ha de hacer cuenta el que comienza, que comienza a hacer un huerto en tierra muy infructuosa que lleva muy malas hiervas, para que se deleite el Señor. Su Majestad arranca las malas hiervas y ha de plantar las buenas. Pues hagamos cuenta que está ya hecho esto cuando se determina a tener oración un alma, y lo ha comenzado a usar; y con ayuda de Dios hemos de procurar, como buenos hortelanos, que crezcan estas plantas y tener cuidado de regarlas para que no se pierdan, sino que vengan a echar flores que den de sí gran olor,

queza..." (Subrayado mío). Por el contrario, Dios viene al jardín de Teresa de Jesús a deleitarse y descansar. Osuna, pues, utiliza la comparación en parte para reñir, aunque ostensiblemente para el bien del propio lector. Dirigiéndose hacia la trascendencia del alma, el texto de Teresa de Jesús guarda más relación con la concepción del jardín como lugar dedicado al amor.

⁹ Cf. CHORPENNING (p. 13): "It was a commonplace in the monastic literature of the Patristic period and Middle Ages that the monastic life was a return to, a reentry into, the garden of Paradise. This theme would typically be developed as follows: Like the garden of Paradise, the monastery is separated from the world and closed again on God".

para dar recreación a este Señor nuestro, y así se venga a deleitar muchas veces a esta huerta y a holgarse entre estas virtudes (OC, p. 59).

De conformidad con el discurso amatorio de estas palabras, se recordará que el verbo "holgar" puede tener una connotación sexual. Los *contrafacta* o imitaciones "a lo divino" de la poesía erótica son tan conocidos, que no requieren mayor comentario. Lo que sí parece significativo es que el discurso místico y el amoroso se "injerter" precisamente en el ámbito del huerto, y no simplemente para crear el efecto de una escena bucólica. El de Teresa no se convierte en un *locus amoenus* hasta que el alma, por amor, hace que lo sea por medio de su industria, aunque esa labor signifique podar despiadadamente lo indeseado —lo que Evelyn Underhill llama "that pruning and training of the human plant" (p. 280)— para que brote lo nuevo.

Es el riego *conditio sine qua non* de esta florescencia, y en esta labor cifra la escritora su alegoría. Los cuatro ríos del paraíso encuentran su equivalencia anagógica en los cuatro métodos del riego. La discrepancia más significativa entre la escena paradisíaca de origen patrístico y el regado terreno de Teresa es que en su humilde huerto las cuatro aguas nunca se pueden aprehender a un mismo tiempo. No podría ser de otra suerte, porque sólo en segundo lugar es el vergel teresiano un paraíso otorgado por el "hortelano celestial". En primer lugar, es un paraíso breve, granjeado gradual y concienzudamente por el trabajo del otro "hortelano" terrestre. Sin embargo, esta diferencia no disminuye la correspondencia fundamental: las aguas de este jardín, como los ríos del Edén, surgen de un único manantial divino.

Al representar la Gracia Divina con estas cuatro aguas, Teresa de Jesús se sitúa dentro de la tradición. La reelaboración creativa del *locus* del paraíso terrenal, en cambio, es innovadora. Sólo trabajando sin tregua logra el alma subir de un estadio de oración, representado por un tipo de agua, a otro más elevado. La diferencia entre las "cuatro

aguas" de Santa Teresa y los cuatro ríos del paraíso es más que nada funcional: el propósito de la escritora es explicar la progresión inefable del alma en oración, que sólo permite la pasividad en la "vía unitiva". De ahí que su visión del paraíso contradiga parcialmente la tradición en un aspecto básico: no había necesidad de trabajar en el Edén, mientras que el contento fácil que describe Santa Teresa en los grados más elevados de oración depende de la labor inexorable del hortelano en los grados más bajos. Lo que se subraya, por razones didácticas, es más el viaje que la llegada. En armonía con la mejor tradición geórgica, Teresa de Jesús se propone enseñar a sus discípulas espirituales cómo sacar agua con la noria, pero principalmente cómo atender a sus almas con el más exquisito cuidado. La cuarta agua, la lluvia que trae consigo el descanso, es el objetivo del hortelano terrestre, pero la autora es muy consciente de lo fácil que es desalentarse en momentos de "sequedad" espiritual. La macroalegoría del jardín es una estrategia para los que practican la oración; en consecuencia, lo que hay de paraíso aquí se capta, con paciencia, después de prolongadas tribulaciones.

En el tercero y especialmente el cuarto estadios de oración, los árboles del huerto brotan y florecen. Se recordará que las flores eran deseadas al comienzo porque se pensaba que su fragancia atraería al "dueño" del jardín, Dios, a venir y oler su perfume. Pero en la tercera fase, a medida que el alma se acerca a la oración de unión, se produce un curioso intercambio de papeles: el Señor u "hortelano celestial" asume la administración de esta parcela para que el hortelano terrestre, el alma, pueda descansar y oler las flores. La fabulosa fragancia del paraíso terrenal, asociada con el olor de la canela y otras especies, se destaca en las tempranas versiones cristianas del jardín (cf. GIAMATTI, p. 70). De modo similar, en Teresa de Jesús, el dulce aroma del jardín se conceptualiza como recompensa por haber cuidado los árboles, pero los maravillosos perfumes sólo se alcanzan con la florescencia primaveral del huerto entero. Esta "mujer sin letras", como Teresa de Jesús se autodenomina,

mina en numerosos lugares, funde en uno dos de los temas edénicos tradicionales: la fragancia y la suavidad del clima.

La declaración de la Santa sobre la "primavera" de este estado avanzado de plegaria, expresada en una variación de la "fórmula negativa" utilizada convencionalmente para describir los atributos del Edén (cf. la n. 5), es una de las "firmas" que identifican la tradición del paraíso terrenal en esta obra. Dice la escritora:

Ahora, hablando de esta agua que viene de el cielo para con su abundancia henchir y hartar todo este huerto de agua, si nunca dejara, cuando lo huviera menester, de darlo el Señor, ya se ve qué descanso tuviera el hortolano. Y a no haver invierno, sino ser siempre el tiempo templado, nunca faltarán flores y frutas, ya se ve qué deleite tuviera; mas mientras vivimos, es imposible; siempre ha de haver cuidado de cuando faltare la una agua, procurar la otra (OC, p. 84).

Sólo en el paraíso es el clima eternamente templado; sólo aquí se encuentra en la misma estación flores y frutas en los árboles. Teresa de Jesús, pues, dialécticamente invoca la tradición del paraíso y al mismo tiempo la rechaza por razones extraliterarias. Escribiendo dentro de las compulsiones de la obediencia y la didáctica, señala la posibilidad de que la plenitud primaveral no perdure, y así subraya lo difícil que es alcanzar el dichoso, aunque efímero, estado de la unión. Cuando rehúsa desterrar de su huerto al invierno para siempre, da a entender que el florecimiento de la primavera es precisamente lo que experimenta el alma en la unión contemplativa. Dicho de otra manera, el alma unida a Dios "muerta", al mundo, está de modo figurado y teológico, "dentro del jardín" del paraíso.

Una y otra vez en la literatura sacra y profana, las flores primaverales anuncian el renacimiento y la resurrección. El jardín es el lugar óptimo para que entre el alma en relación armoniosa con el universo, y la primavera, el momento ideal para que "florezca" toda su potencialidad. Sin embargo, por mucho que se esfuerce el jardinero terrestre

por alcanzar esta "primavera" del espíritu, no podrá lograrlo sin la lluvia celestial de la Gracia, don que la narradora repetidamente se declara indigna de recibir. El alma, mientras tanto, debe mantenerse en guardia para sacar agua del pozo si deja de llover; y así de su empeño depende el futuro del huerto.

De todo lo anterior, se puede inferir que la tradición del jardín edénico que Teresa de Jesús conocía por sus lecturas resultaba por lo menos tan importante como los propios huertos que gustaba cultivar en los monasterios del Carmelo. La apropiación dinámica de la tradición del paraíso terrenal realizada por la escritora para elaborar su propia alegoría de la oración sugiere que la crítica reciente acierta al valorar la obra teresiana como menos involuntaria y más conscientemente creada de lo que se había pensado. Teresa de Jesús utiliza de forma selectiva, pero al mismo tiempo revitalizadora, las convenciones del Edén en el proceso de su propio "florecimiento" espiritual y literario. Las reminiscencias del primer jardín en la cuidada parcela de la Santa sugieren que, mientras que el paraíso en la tierra no es accesible a la mayoría de los seres humanos, el místico experimenta una relación extraordinaria con el "hortelano celestial". Santa Teresa, ingeniosa pero al mismo tiempo "tocada" por la Gracia divina, logra "regresar al jardín" incluso dentro de los límites de su existencia terrestre. Cuán apropiado, pues, que la escritora lamente el tener que dejar ese huerto, para retomar lo que ella llama el "destierro" de su vida cotidiana.

2. *Hacia el lector concéntrico: Modos de enunciación en Las moradas del castillo interior*

Aunque el objeto de la segunda parte de mi estudio es, por así decirlo, los "receptores" del enunciado en *Las moradas del castillo interior*, tendré que tomar como punto de partida a la "emisora" del mismo, debido a que la cuestión de los públicos es prácticamente inseparable de las

distintas modulaciones en la voz de la narradora. La narrativa de *Las moradas* es multidireccional; de hecho, se podría afirmar que la maravillosa configuración teocéntrica del castillo interior, tal como lo describe Teresa de Jesús, halla su paralelo en la "rueda" del texto. En el centro se sitúa la narradora, prestando coherencia y unidad al todo, y haciendo frecuentemente de intercesora entre quienes tienen experiencia en la oración y quienes no la tienen. Partiendo de este "eje", la fuerza dinámica de la narración irradia hacia varios destinatarios, implícitos o explícitos. La estructura de la narrativa sirve, pues, de "espejo" a la del castillo interior, de modo que es particularmente apropiado que, en el epílogo, la narradora invite a sus hermanas a entrar y pasearse por estas moradas, es decir, por las cámaras de sus almas pero también las de su texto. Mi propósito al explorar los públicos implícitos en la obra es medir el efecto que ejercen sobre el enunciado mismo.

La perspectiva de la narradora de *Las moradas* permanece unificada (cf. G. DE LA CONCHA, p. 113), pero su voz experimenta una especie de fragmentación. El hablante posee una pluralidad de modos que se refleja gramaticalmente en los pronombres personales utilizados por la escritora. El voluble "yo" es objeto de constantes expansiones y disminuciones; se refiere, según el momento, a la Santa, a la comunidad de las Descalzas ("nosotras"), a otros religiosos ("nosotros"), y finalmente a la inmensa comunidad humana (de nuevo, pero genéricamente, "nosotros"). Sin embargo, veremos que muchas veces estos mismos pronombres, en lugar de ser sujetos, se hacen destinatarios de la locución. Los pronombres y formas relacionadas, por tanto, pueden funcionar como deícticos (*shifters*) que anuncian un cambio en el discurso. Estos cambios, que producen la impresión de un texto poco elaborado, en realidad son síntoma de una situación comunicativa muy compleja.

Especialmente en las primeras secciones de la obra, la voz narrativa padece constantes cambios de punto de vista. La narradora se incluye al tratar debilidades que todavía la acometen, pero rápidamente se excluye para sacar una mo-

raleja o ejemplo para sus hermanas. Muchas veces sustituye "nosotras" por "vosotras" para indicar el cambio de una actitud superior, la de una maestra espiritual, a una de mayor igualdad; al mismo tiempo, puede denotar cierto grado de turbación en la narradora. Obsérvense, por ejemplo, los cambios abruptos en este breve pasaje: "Por eso, hijas, si alguna *fuere* por este camino —como he dicho—, no *andéis* asombradas; bien es que haya temor, y *andemos* con más aviso, ni tampoco confiadas que por ser tan favorecidas os *podéis* más descuidar, que esto *será señal de no ser* de Dios, si no os *vierdes* con los efectos que queda dicho" (OC, p. 428; subrayado mío). O, como en este otro ejemplo, una lección para las hermanas termina cuando la narradora se sumerge en la vasta humanidad caída y redimida: "En fin *hermanas*, sin éstas hay otras; y creedme, que es lo más seguro no querer sino lo que quiere Dios, que nos conoce más que *nosotros mismos* y nos ama" (OC, p. 432). Estas mutaciones en la voz narrativa ocurren menos frecuentemente entre la cuarta y la séptima *morada*, donde la experiencia de la narradora verdaderamente la coloca hasta por encima de los "hombres de letras muchas" a los que continuamente se refiere, al mismo tiempo que carga su voz de mayor confianza y control. El efecto general de las sustituciones, sin embargo, es el de arrastrar el hilo de la narración hacia distintos rumbos a la vez, produciendo cierta aspereza pero, al mismo tiempo y paradójicamente, mucha flexibilidad en la textura de la obra. Por lo tanto, lo que afirma G. de la Concha sobre la "ampliación del radio del destinatario" (p. 190) es igualmente aplicable a la voz narrativa, polivalente y compleja.

El tema de los públicos no carece, tampoco, de complicaciones, ya que *Las moradas del castillo interior* contiene un elaborado sistema interno de destinatarios, que convive, inevitablemente, con otros lectores menos "internos" de la obra. Dejaré para el final algunas consideraciones de orden general sobre los lectores de Teresa de Jesús. Lo que interesa analizar aquí es el sistema de destinatarios al que me he referido antes, en el cual se hace

hincapié dentro de la obra. Para empezar, el discurso de Teresa de Jesús se dirige explícitamente a sus hermanas Descalzas, a las que se refiere diversamente como "hermanas" e "hijas". Pero este primer destinatario se divide entre aquellas que tienen experiencias como las que ella describe, las iniciadas, y "las personas que no han pasado por esto". La narradora hace el papel de pivote entre los dos grupos, y sin embargo no parece que sea totalmente imparcial. Una y otra vez se dice a las principiantes que no deben querer entenderlo todo. Como si la obligaran a confirmar la autenticidad de su historia, la narradora afirma esta tautología: "Pensad lo que quisierdes; ello es verdad lo que he dicho" (OC, p. 443). Cuán irónico es que la humilde escritora, tan diestra en encubrir su identidad cuando quiere, tan ingeniosa al usar el lenguaje figurado para procurar una mayor claridad, haya expresado finalmente su verdad de una manera tan categórica.

Un segundo destinatario en *Las moradas* son las autoridades ("quien me lo manda escribir") a cuya presencia alude una temerosa Teresa de Jesús cuando incluye en el prólogo la siguiente salvedad cautelosa: "Si alguna cosa dijere que no vaya conforme a lo que tiene la santa Iglesia Católica Romana, será por ignorancia y no por malicia" (OC, p. 364). La autoridad eclesiástica, desde luego, parece estar siempre presente en la mente de la escritora, como también la de la censorial Inquisición. Veamos, por ejemplo, esta alusión indirecta a los libros prohibidos por el *Índice* de 1559: "Una vez mostradas a gozar de este castillo, en todas las cosas hallaréis descanso —aunque sean de mucho trabajo—, con esperanza de tornar a él, *que no os lo puede quitar naide*" (OC, p. 450; subrayado mío). El resentimiento de la escritora hacia las autoridades por haber "allanado" su biblioteca es tema recurrente en su obra. Su expresión aquí, en el epílogo de *Las moradas*, apenas podría interpretarse como reprimenda benigna.

De manera similar, la presencia Divina en la obra no es mera presuposición ideológica, sino un destinatario explícito. La narradora apostrofa o invoca a Dios repetida-

mente, rogándole que hable a través de ella, como si fuera a través de un bardo. Sus invocaciones al Espíritu Santo para que le “mueva la pluma” han sido señaladas varias veces por la crítica anterior. En el siguiente ejemplo, donde vemos una variación sobre ese tema, la narradora echa mano de un razonamiento algo tortuoso para verse libre de una pequeña confusión: “Luego ya confieso que fue ver y que es visión imaginaria. No quiero decir tal, que no es esto de que trato, sino visión intelectual; que como no tengo letras, mi torpeza no sabe decir nada; *que lo que he dicho hasta aquí en esta oración, entiendo claro que, si va bien, que no soy yo la que lo he dicho*” (OC, p. 415; subrayado mío). Aparte las referencias a Dios como fuente del “furor poético”, el tratado contiene varias oraciones líricas dirigidas a Dios y a Cristo que son, en realidad, características de toda la obra teresiana.

Se podría argüir que el texto de *Las moradas*, un texto introspectivo, *whiterly* (cf. BARTHE, p. 4), también necesita la presencia ontológica de un destinatario que lo abarque todo, al que llamaré “básico”. De hecho, éste sería el lugar crucial donde podrían converger la narradora y sus públicos, puesto que el hablante cuenta la suya entre las almas que la conciernen. A través de este destinatario básico la narradora y el lector tienen finalmente la oportunidad de unirse, pues el lector competente, y sobre todo el lector creyente, pueden con razón sentirse incluidos en él. Es, por lo tanto, el destinatario básico implícito el que mejor expresa la relación ideal entre los públicos internos y “externos” de *Las moradas*.

Fundida con aquel destinatario básico, Teresa de Jesús es también destinatario implícito en este texto eminentemente autoreflexivo, ya que se apodera de esta oportunidad para sacar sentido de su propia experiencia. Parece sentir la necesidad de desviar de su persona la atención del lector. Para ello, recurre frecuentemente a la narración indirecta de sus experiencias, pero ésta es una manera de ser genuinamente humilde, de rechazar el papel de pedagoga para aprehender el proceso de su propia vida y relación con

Dios. Teresa de Jesús aplica a sí misma su propio consejo a las hermanas, el de conocerse y comprenderse, y por esta razón el rumbo que toma el enunciado en esta obra fundamentalmente autobiográfica es oblicuo. En *Las moradas* la comunicación, o la pedagogía, y el autoanálisis siempre se entrelazan. En un momento determinado, como hemos visto, la narradora habla desde un punto de vista superior para en seguida perderse en el "nosotras" de la comunidad religiosa a la que pertenece. El hablante no es un producto acabado, perfecto, sino que tiene que seguir conociéndose en su propia progresión espiritual a expensas de la meta didáctica que se ha propuesto.

En varios lugares me he referido a los públicos "externos" a la obra, los lectores de Santa Teresa. En nuestra época parece que cada vez menos lectores se enfrentan con la obra de Teresa de Jesús por el puro gusto de leerla. Ésta es una cuestión que va quizá más allá de los estrictos límites de la crítica literaria, y sin embargo me parece necesario plantearla, porque parece que la misma Teresa pensaba que estaba escribiendo para "alguien" más allá de las hermanas o del confesor, y que —como en el caso del destinatario básico— el mismo texto pide la existencia de ese "alguien".

Tomaré como punto de partida al lector "real", de carne y hueso. La efectividad de una obra se puede calibrar en parte por la distancia entre aquel lector y lo que se ha dado en llamar el "público autorial", un oyente cuyas características lo capacitan para fácilmente comprender el texto y que, de hecho, está en posesión de las preferencias artísticas del escritor. En último término, sin embargo, será preciso plantear un tercer público "ideal" que no solamente comprenda sino que también *crea* lo relatado por el narrador¹⁰.

¹⁰ Cf. RABINOWITZ, p. 124, sobre el "público narrativo" ("narrative audience"). Estoy consciente de que el artículo de Rabinowitz trata los públicos específicamente para la obra novelesca. No obstante, creo que algunas de sus observaciones son provechosas para analizar

En *Las moradas del castillo interior*, la distancia entre los públicos autorial e ideal es posiblemente mayor que la deseable en una obra tan personal como ésta. En la autobiografía, naturalmente, lo ideal es el "abrirse" o confesarse del hablante a un oyente que, por su parte, cree "a pies juntillas" lo que se le dice. Entre los allegados a la escritora, inclusive entre sus confesores, había quienes difícilmente podían creer o incluso imaginarse los modos de experiencia que ella narraba. ¿Cuánto más trabajosas pueden resultar, entonces, la comprensión cabal y la creencia para el lector real del siglo xx, separado del público autorial por una distancia cada vez más amplia de información cultural y cronológica? ¿Cómo formar un puente que restituya a la lectura algo de la efectividad que es de suponer que la autora se proponía?

La respuesta a la pregunta no es fácil. No puede serlo porque, si alguna vez fue necesario hacer individuaciones para el proceso de la lectura, es aquí donde los lectores se encuentran ante la doble disyuntiva del conocimiento y la fe. Cualquiera que haya intentado explicar las obras de Teresa de Jesús a estudiantes de universidad en el clima secularizado de nuestros días entenderá que el asunto del lector real no es una simple cuestión teórica. Aun suponiendo que esta clase de lector haya hecho la investigación necesaria para aproximarse al público autorial, queda la cuestión de si sus creencias le permiten unirse al público ideal. Pero, insisto, el problema de creer o no creer a la Santa se daba ya entre sus contemporáneos. En cierta manera (y aunque parezca obvio decirlo), la ideología o receptividad del lector parece ser el "meollo" de la cuestión. De ahí resulta fácil entender que algunos de nuestros alumnos se asusten ante la alta espiritualidad que emana de la obra teresiana. Dicho de otra manera, unirse al público ideal requiere para ellos tal acto de fingimiento que la obra pierde algo de su "verdad".

la estructura narrativa de una obra de carácter más explícitamente autobiográfico.

Por otro lado, se conocen casos de lectores que ni siquiera son particularmente "competentes", es decir, personas que tienen poco conocimiento de la época o de la cultura hispánica y que, no obstante, se enfrentan con la obra teresiana y experimentan lo que sólo se podría llamar una "conversión". El ejemplo más conocido, desde luego, es la vida de Edith Stein, una brillante alumna de Husserl, que por casualidad tomó en sus manos el *Libro de la vida* de la Santa, lo leyó de una sentada, y dijo "Ésta es la verdad"¹¹. Stein, judía ortodoxa, pidió el bautismo, entró al Carmelo en Colonia, y fue asesinada en Auschwitz. Ejemplo muy distinto de una lectora de Santa Teresa que se acerca al fenómeno de la conversión lo ofrecen las letras españolas en el caso de Ana Ozores, protagonista de *La Regenta* de Leopoldo Alas, que durante un período relativamente breve toma a la Santa como "modelo inmortal" a imitar, pero al fin renuncia a lo que llama "misticismo falso", para entregarse nuevamente a "prácticas religiosas" más convencionales¹². No dudo que, desde el punto de vista de Teresa

¹¹ La historia de la conversión de Edith Stein se relata en numerosos lugares. Un buen ejemplo es el libro de W. HERBSTRIETH (pp. 30-31). Mary E. Giles me ha sugerido la importancia del fenómeno de la "conversión" del lector. En una carta (enero de 1989) me relata una experiencia similar de una amiga que, viajando por Inglaterra, encontró de casualidad el *Libro de la vida*, lo leyó durante una semana, dijo "Ésta es la verdad", y experimentó una transformación espiritual que la salvó de la tentación del suicidio. No es fácil encontrar casos de lectores de Teresa que hayan sido lo suficientemente influyentes como para que alguien haya escrito de sus experiencias. Giles me ha nombrado el caso de Madame Acarie, aristócrata francesa que participó en la reforma católica a finales del siglo xvi, quien tuvo que ver con la introducción del Carmelo en Francia, y finalmente entró a la Descalcez, tomando como nombre Marie de l'Incarnation. No he podido encontrar una referencia específica sobre su experiencia de conversión aunque sí se cuenta (cf. JIMÉNEZ DUQUE, p. 13) que Santa Teresa apareció varias veces ante ella.

¹² Según la 2ª edición, Madrid, Alianza, 1967, p. 673. Esta *imitatio vitae* se encuentra sobre todo en el cap. 21 de la novela. Ana Ozores imita a Teresa hasta en su amistad espiritual con su confesor, D. Fermín de Pas, a quien le escribe una larga carta sobre su progreso

de Jesús, la reacción de la "conversión" sea la ideal, ni tampoco que haya habido varios casos de semejante fenómeno entre lectores anónimos de la obra teresiana. Pero éste me parece un tipo de lector "privilegiado", sobre el cual, en la mayoría de los casos, resultaría difícil obtener datos.

En resumen, parte de la supuesta "improvisación" en el estilo de Santa Teresa no es, en realidad, tal, sino que ocurre lo contrario: una situación retórica muy complicada resulta en modos de enunciación que entran a veces en conflicto y crean la impresión de una falta de control. En *Las moradas del castillo interior*, la desdoblada voz de la narradora habla a cuatro destinatarios entrelazados, uno de los cuales da de sí para incluir al lector que se ha aventurado a unirse al público ideal. La narradora polífona se extiende a todos éstos, pero ellos, a su vez, condicionan el enunciado, produciendo cierto desequilibrio, aunque también movimiento y expansión en el tejido de la narrativa. Queda en esta obra madura de Teresa de Jesús una medida de aquella digresividad característica de su obra temprana, que en *Las moradas* surge como consecuencia inevitable de tener que complacer (o simplemente tener a raya) a tantas personas a

espiritual, la cual el Magistral lee —precisamente— en un jardín. (La escena contiene matices eróticos que pasan de ser sutiles). Creo que es inevitable ver en la última oración de la novela —"Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo"— un subtexto teresiano. Me refiero al momento en *Vida* 7.8, donde la Santa cuenta cómo, estando con una visita en el locutorio, "vimos venir hacia nosotros —y otras personas que estaban allí también lo vieron— una cosa a manera de sapo grande, con mucha más ligereza que ellos suelen andar. De la parte que él vino no puedo yo entender pudiese haver semejante sabandija en mitad del día, ni nunca la ha havido, y la operación que hizo en mí me parece no era sin misterio; y tampoco esto se me olvidó jamás. ¡Oh grandeza de Dios, y con cuánto cuidado y piedad me estávades avisando de todas maneras, y qué poco me aproveché a mí!" (OC, p, 45). Teresa interpreta esta aparición del sapo como una advertencia, y se distancia de las perniciosas compañías. Ana Ozores, desmayada justamente en la Catedral cuando recibe el beso que le provoca la imagen del sapo, ya ha sucumbido ante la tentación carnal. Alas era, desde luego, muy buen lector de Teresa de Jesús.

la vez. No obstante, como lo explica Wayne C. Booth (pp. 98-99), la "impureza" de una obra, su contaminación retórica, no disminuye necesariamente su grandeza, sino que incluso puede aumentar nuestra admiración por ella. Los repetidos requerimientos de Santa Teresa al concéntrico lector de *Las moradas del castillo interior* recalcan su sensibilidad y vulnerabilidad. Aún más que éstas, subrayan su inteligencia para adivinar el pensamiento de sus detractores y su destreza en eludirlos, con el fin de llegar a los públicos sobre los que desea influir y a los que verdaderamente quiere tanto impresionar como alentar.

ELIZABETH B. DAVIS

The University of Oregon, Eugene.

OBRAS CITADAS

- BARTHES, ROLAND: *S/Z*. Trans. Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1974.
- BOOTH, WAYNE C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1961.
- CHORPENNING, JOSEPH F.: "St. Teresa of Avila as Allegorist: Chapters 11-12 of the *Libro de la vida*", *Studia Mystica*, 9 (1986), pp. 3-22.
- COMITO, TERRY: *The Idea of the Garden in the Renaissance*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1978.
- ETCHEGOYEN, GASTON: *L'amour divin. Essai sur les sources de Sainte Thérèse*. Bordeaux, Feret & Fils, 1923.
- G. DE LA CONCHA, VÍCTOR: *El arte literario de Santa Teresa*. Barcelona, Ariel, 1978.
- GIAMATTI, A. BARTLETT: *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton, Princeton University Press, 1966.
- HATZFELD, HELMUT: "Santa Teresa: *Libro de su vida* (caps. 11 a 22)" en *Estudios de literaturas románicas*. Barcelona, Planeta, 1972.
- HERBSTRIETH, WALTRAUD: *Edith Stein. A Biography*. Trans. Bernard Bonowitz OCSO, San Francisco, Harper and Row, 1971.
- JESUS, SANTA TERESA DE: *Obras completas*. Ed. Efrén de la Ma-

- dre de Dios y Otger Steggink, 2ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.
- JIMÉNEZ DUQUE, D. BALDOMERO: *Anne of St. Bartholomew*. Trans. Religious of Carmel of Pittsford, Madrid, Espiritualidad, 1979.
- KINKADE, RICHARD P.: "Mito y realidad en el mundo medieval", en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of Johns E. Keller*, Ed. Joseph R. Jones, Newark, Juan de la Cuesta, 1980.
- LEFEBVRE, ALFREDO: *La poesía del Capitán Aldana (1537-1578)*. Concepción, Universidad de Concepción, 1953.
- OSUNA, FRANCISCO DE: *Tercer abecedario espiritual. Escritores místicos españoles*. Ed. Miguel Mir, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles 16, 1911.
- PATCH, HOWARD R.: *The Other World. According to Descriptions in Medieval Literature*. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1950.
- RABINOWITZ, PETER J.: "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences", *Critical Inquiry*, Autumn, 1977.
- REKERS, BERNARD: *Benito Arias Montano, 1527-1598. Studie over een Groep spiritualistische Humanisten in Spanje en de Nederlanden, op Grond van hun Briefwisseling*. Groningen, U.R.B. Kleine der A.3.4., 1961.
- ROBERTSON, D. W.: "The Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens: A Topical Approach through Symbolism and Allegory", *Speculum*, 26 (1951), pp. 24-29.
- ROSSI, R.: *Teresa de Avila. Biografía de una escritora*. Roma, Riuniti, 1983; versión española en Barcelona, Icaria, 1984.
- STEWART, STANLEY: *The Enclosed Garden. The Tradition and the Image in Seventeenth-Century Poetry*. Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1966.
- UNDERHILL, EVELYN: *Mysticism. A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*. New York, E. P. Dutton, 1911.