

Tradición y originalidad en el romancillo “En estas verdes hojas” de Sor Marcela de San Félix

Este artículo analiza el romancillo “En estas verdes hojas” de Sor Marcela de San Félix. Se profundiza en el uso que hace la poeta del jardín conventual y sus flores para construir un poema complejo y lleno de matices que este trabajo pormenoriza. También se investiga la construcción del retrato de Cristo a la petrarquista que hace la escritora valiéndose de las plantas del jardín. Este retrato, convencional solo en parte, demuestra la habilidad de Sor Marcela para reconstruir un topos poético particular e interpretarlo con objetivos sagrados. Sor Marcela hace una descriptio viri y muestra a Cristo tanto como amado idealizado (el retrato tradicional) y como el habitual varón de dolores.

Palabras clave: *Sor Marcela de San Félix, jardín, flores, planta, petrarquismo, retrato*

This article examines Sor Marcela de San Felix’s ballad “En estas verdes hojas.” I analyze in detail how she makes use of the convent garden and its flowers to construct a complex poem rich in shades of meaning. At the same time, I analyze how she utilizes these plants to compose a Petrarchist portrait of Christ. This portrait, which is conventionally Petrarchan only in part, reveals Sor Marcela’s ability to give a particular poetic topos a sacred reinterpretation. Sor Marcela provides a descriptio viri that depicts Christ as both the ideal lover and the more common Man of Sorrows.

Keywords: *Sor Marcela de San Félix, garden, flowers, plants, Petrarchism, portrait*

Nadie duda en la actualidad de la calidad literaria de Sor Marcela de San Félix (1605-1688). Son numerosos los estudios dedicados a su obra y es una de las pocas escritoras monjas con una edición moderna. Su originalidad como escritora se demuestra en su romancillo *En estas verdes hojas* en el cual observamos la creación de un universo botánico basado en la observación del jardín del convento. El cuidado con el que Sor Marcela detalla las plantas que observa y el valor que les otorga hacen de este poema

un texto muy sugerente dentro de la lírica conventual femenina. En el poema se aúnan la capacidad literaria de Sor Marcela, la incorporación de tradiciones contemporáneas a la escritura conventual y la adaptación de principios teológicos para un objetivo literario.

Después de repasar el estado de los estudios de la poesía religiosa en la edad premoderna, el objetivo de este trabajo es doble: por una parte, analizar las plantas del jardín que son descritas por Sor Marcela y que crean el universo poético del texto y, por otra, observar cómo Sor Marcela se sirve de la visión del jardín desde el que escribe para crear un retrato de Cristo *a la petrarquista*. La *descriptio puellae*, usada por Sor Marcela, sirve para crear la descripción de Jesús. Este tópico, común en la lírica barroca española, hace que la escritora recree a Jesús con las características habituales del retrato femenino y como se explica añade las características propias del petrarquismo a la descripción del cuerpo de Cristo a partir de las plantas del jardín.

El texto que fue categorizado por Electa Arenal y Georgina Sabat-Rivers como un “herbario a lo divino” (84) supera esta clasificación porque la escritora no se restringe a una enumeración de plantas en un sentido religioso, sino que también se vale de ellas para expresar sus sentimientos íntimos y, desde el jardín, recrear la belleza del Amado divino. Mi estudio sobre este poema busca mostrar la calidad artística de una escritora cuya producción se sitúa entre las primeras de su época y que, por cuestiones aquí mencionadas, ha sido parcialmente relegada. Este trabajo puede ayudarnos a comprender la creación literaria de Sor Marcela, en general, y su visión de la figura de Cristo como amante. Si bien aquí se centra en una idealización de Cristo, en otros textos ese amante consumará la unión con la poeta y de ser una idealización petrarquista y neoplatónica, se transformará en un galán que entra físicamente en el lecho de la voz poética, como es el caso de los muy ricos poemas eucarísticos marcelinos. Por tanto, los datos aquí aportados tratan de iluminar los conocimientos poéticos de la escritora y su construcción literaria.

LA POESÍA RELIGIOSA DE LA TEMPRANA MODERNIDAD

En los años que median entre 1985 y 2010, dos investigadores distintos se hicieron eco de la ausencia de un estudio completo sobre la poesía religiosa de la Temprana Modernidad. El primero, Bruce Wardropper afirma en “La poesía religiosa del Siglo de Oro” que “[l]a poesía religiosa no suele ser la lectura predilecta de los que estudian la literatura del Siglo de Oro” (195). El segundo, Julián Olivares, hace una apreciación similar: “Podemos afirmar, con Antonio Carreño, que ‘desde las postrimerías del Romanticismo escasamente ha estado de moda leer poesía religiosa, menos escribir sobre ella’” (9). Estas dos afirmaciones lamentablemente siguen presentes en el

momento de escribir este trabajo. Sin embargo, como afirma Wardropper, “la cantidad y la diversidad de la poesía religiosa son en verdad asombrosas” (196). Efectivamente, una somera mirada a la producción de este género durante el Renacimiento y el Barroco aporta numerosos testimonios que yacen hoy arrumbados en bibliotecas a la espera de un investigador que dedique su tiempo a ellos. Hay excepciones, por supuesto. La lírica sacra de Lope de Vega ha sido estudiada detalladamente; por ejemplo, Müller Bochat publicaría en 1963 “Lope poeta sacro”. Además, existe una magistral edición de las *Rimas Sacras* editada por Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez en 2007 y sobre el mismo poemario Yolanda Novo ofrece su trabajo ya clásico *Las rimas sacras de Lope: disposición y sentido* (1990). Se encuentra también un trabajo breve que compara la lírica sagrada de Lope y la de José de Valdivielso, publicado por Arantza Mayo en 2007. También el escrito por Audrey Aaron examina la figura de Cristo en la lírica de Lope, publicado en 1967. Asimismo, existen estudios particulares como los de Valentín Núñez Rivera o del mismo Julián Olivares dedicados a este género y el de Felipe Gómez Solís dedicado a las imágenes eróticas en la literatura espiritual publicado en 1990. Otros autores, sin embargo, apenas han merecido una edición de su lírica sacra, como es el caso de Francisco de Quevedo o José de Valdivielso.¹

La poesía religiosa femenina ha corrido mejor suerte, al menos parcialmente. No obstante, los estudios sobre las escritoras suelen venir justificados no tanto por el propósito religioso de su obra como por dar lugar merecido a las voces femeninas de la época. Así la antología *Tras el espejo la musa escribe* de Olivares y Elizabeth S. Boyce (1993) recoge numerosos testimonios de escritoras de la Temprana Modernidad y se completa con la colección de artículos *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe* de 2009. En esta colección encontramos figuras señeras de los estudios de la literatura escrita por mujeres como Stacey Schlau, Anne J. Cruz, Alison Weber y Electa Arenal, por mencionar solo unas pocas. Los trabajos de estas autoras nos ayudan a comprender la fructífera producción de las mujeres religiosas en los siglos XVI y XVII que ha sido, bien por ser femenina, bien por ser religiosa, arrumbada por el canon. Estas investigadoras ayudan a recuperar y estudiar los escritos de Luisa de Carvajal y Mendoza, Sor Marcela de San Félix o María de San Alberto, por enumerar solo tres. No podemos olvidar la base de datos mantenida por Nieves Baranda Leturio, BIESES (Bibliografía de escritoras españolas), fuente indispensable para cualquiera que se dedique al estudio de la literatura escrita por mujeres y cuyo trabajo ha dado lugar al fundamental *Las escritoras de la edad moderna. Historia y guía para la investigación* de 2018, cuya colección de artículos trata de dar cabida a las autoras que, generalmente, no han sido representadas en la historia

literaria. No obstante, son numerosos los vacíos a llenar, como la propia Schlau señala en “Cuerpo, espíritu y verso. Lectura de la poesía religiosa femenina”: “Aparte del trabajo que se está realizando sobre las compilaciones, los estudios de poesía en otras lenguas ... y los análisis de poetisas que se incorporan al canon literario, el campo continuará sin duda ampliándose y planteando estudios literarios e históricos más profundos” (215). Este artículo de 2018 en la citada antología de Baranda Leturio proporciona un excelente estado de la cuestión que debe hacernos reflexionar sobre la situación de la poesía religiosa, masculina y femenina. Una de las ampliaciones que debe hacerse en el campo, como menciona Schlau, es la de dar cabida a los estudios del erotismo en el mismo, así como de las tradiciones amoroso-eróticas contemporáneas. Así pues, en este trabajo una de las facetas que se estudian será, precisamente, la de la relación de la voz poética de Sor Marcela con las tradiciones petrarquistas. Porque, efectivamente, más allá de un herbario a lo divino, el poema es una idealización de la belleza de Cristo reflejada en la naturaleza que lo rodea.

Por lo antedicho, el interés de la poesía religiosa reside en que supera el ámbito de la fe y nos permite sumergirnos en las tradiciones de las que fue contemporánea. Es decir, si nos acercamos a ella de una manera lo más aséptica posible, observaremos que este género poético es enormemente rico y que incorpora la cultura poética del momento en que fue escrita. La poesía religiosa no se escribe en un vacío cultural y los escritores no se enajenaban del mundo para orar y escribir. Al contrario, la lírica sacra incorpora los metros, la imaginería y las figuras de la poesía profana para luego centrarse en lo sagrado. Buena parte del espacio de la poesía religiosa lo ocupa la poesía divinizada, siendo la divinización la reescritura o adaptación de textos profanos para darles un significado piadoso. Este proceso da como resultado los denominados *contrafacta* que según Wardropper sería la refundición de un texto cuyos elementos profanos se rehacen en religiosos (la amada se transforma en la Virgen, el amante en Cristo, etc.) (6). Uno de los ejemplos más conocidos es el de Sebastián de Córdoba y su *Garcilaso a lo divino* (1575), aunque no es el único ya que la divinización fue un proceso común a la hora de escribir lírica religiosa.² Pero más allá de los textos rehechos, la lírica religiosa que no adapta textos profanos también bebe de la tradición en la que se escribe. El mismo Wardropper nos da una pista indispensable para comprender esto: “Most devotional poetry does not consist of rewriting of secular poems. Usually, however, it echoes themes from profane verse. The mysteries of religion can best be conveyed (and even elucidated) by analogy with everyday experience” (*Spanish Poetry* 299). Sus palabras se completan, en cuanto a la escritura femenina, con las fundamentales de Nieves Baranda:

Como escritoras o poetas, las monjas no son en ningún caso iniciadoras de tradiciones poéticas, pero en cambio participaron en todas las corrientes de poesía religiosa que se desarrollan a partir de la segunda mitad del XVI: versiones de los salmos, poesía petrarquista a lo divino, los cantos devotos, la estética del conceptismo sacro y el romancero espiritual. (171)

Ambos autores nos guían ya hacia el objetivo de estudio de este ensayo, el romancillo *En estas verdes hojas* de Sor Marcela de San Félix. En él la poeta nos ofrece un magnífico ejemplo de la incorporación de las tradiciones poéticas de su época a un objetivo religioso. Aunque en el caso de este poema, no nos encontramos con un texto divinizado. El romancillo se incluiría en lo que Mariano de la Campa Gutiérrez agrupa en el romancero nuevo espiritual que según el investigador: “junto a estas *contrafactas*, otros poetas del romancero nuevo construían sus propios romances de temática religiosa sin ser fruto de la contrafacción” (70). La diferencia fundamental entre los *contrafacta* y ese romancero nuevo es que los segundos, aun estando insertados – como el de Sor Marcela – en las tradiciones líricas contemporáneas, no son la adaptación de un texto previo a motivos religiosos. Por poner un ejemplo, en la edición de José de Valdivielso realizada por J.M. Aguirre, podemos leer notas como: “*contrafactum* del romance que empieza ‘Peñas del Tajo desechas’” (37). Sin embargo, el texto de Sor Marcela que nos ocupa no nace o adapta un texto poético anterior, sino que se incorpora a la tradición de los bodegones poéticos mencionada, a la vez que sigue la tradición petrarquista para escribir un retrato de Cristo. Sin embargo, la capacidad literaria de la autora y su habilidad como escritora, hará que se apropie de ambas vertientes para crear un texto plenamente original. Para facilitar la comprensión de este trabajo es necesario establecer que no se sigue el orden lógico, verso a verso, del romancillo, sino que se hace un análisis de las principales plantas que no sirven para el retrato petrarquista para posteriormente analizar ese retrato de acuerdo con la botánica relacionada con la figura de Cristo.

LA VISIÓN DE LAS PLANTAS, MOTIVO DE REFLEXIÓN RELIGIOSA³

Como ya afirmé brevemente, en el romancillo *En estas verdes hojas* de Sor Marcela nos ofrece su visión personal del jardín monástico.⁴ A lo largo de sus 126 versos, la escritora se incorpora a la tradición de lo que John Slater denomina una “estética fitológica” que responde a “la predilección literaria por la alusión botánica y representación de plantas, con frecuencia en largas listas de flores o catálogos de cultivos” (21). Efectivamente, el texto es una enumeración de las plantas del jardín conventual a las que la escritora otorga un significado especial. No obstante, en algunos casos “la correcta identificación de las plantas que aparecen en la literatura del Siglo de Oro es

uno de los problemas textuales más difíciles a los que tienen que enfrentarse críticos, historiadores y lectores actuales” (Slater 22). En general las denominaciones de Sor Marcela son bastante claras y no ofrecen un problema interpretativo serio. De esta manera, salvo que sea necesario, no dedico espacio a discernir a qué planta se refiere, sino que me centro en el significado que la monja le otorga. Salvo en algunas ocasiones cuando me centro solo en el significado que la flora tiene en el poema y no tanto en el posible simbolismo general que pueda tener la planta en otros contextos.

Además de una utilización y modificación del retrato femenino petrarquista, Sor Marcela ofrece en su poema otras adaptaciones de la tradición que muestran su capacidad literaria. Así, en los primeros versos existe una versión renovada del *locus amoenus*: “En estas verdes hojas / que aquesta fuente riega / con agua de mis ojos / que suya no la lleva” (vv. 1-4). El tradicional *locus* de la poesía latina y renacentista, un lugar fresco y húmedo, así como apartado del mundo, aparece aquí interpretado. Según E.R. Curtius, el *locus* “es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo. A ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más el soplo de la brisa” (280). Sin embargo, para Sor Marcela las hojas son verdes pero la fuente no tiene más agua que sus propias lágrimas. Este lugar representa más bien el estado anímico de la escritora quien ante la verdura de las hojas, se siente seca siendo la única agua, la de sus ojos, la cual no sirve de refresco. Efectivamente, el jardín no solo sirve como reflejo de la creación divina, sino que también recuerda a Sor Marcela cómo debe ser su comportamiento. Así pues, el huerto posee un doble objetivo que la escritora maneja hábilmente: es un marco desde el que ella escribe – y por eso se describen minuciosamente las plantas que allí existen -- pero también un recuerdo de sus propias debilidades; sirve como testimonio de la grandeza de Dios, pero también de las menguas de la escritora, ambas en el marco referencial de la flora del monasterio.

Merece la pena detenerse un momento en ese manantial, aparentemente seco. El motivo de la fuente, en un contexto religioso, aparece en el Salmo 41: “como busca la cierva corrientes de agua, así mi alma te busca a ti, Dios mío” (*Biblia de Jerusalén*; Sal 42 (41): 1-2). La aspiración para refrescarse en el manantial es una metáfora del deseo de cercanía con Dios: el ser humano, como la cierva, necesita beber en ese manantial. Uno de los poemas más conocidos de San Juan de la Cruz es “Qué bien sé yo la fonte que mana y corre” que reproduce el motivo de la fuente, escondida en este caso, pero de donde manan todos los beneficios ansiados por el religioso. Según Salvador Ros García:

Para San Juan de la Cruz, como dirá expresamente al final del poema, la fuente es el símbolo del deseo – “aquesta viva fuente que deseo” –, del “deseo abisal” que lo deseable suscita, que nace a partir de su objeto, no de lo que le falta, sino de lo que le desborda, y que es “fuente abisal de amor” (CB 12, 9), del amor *de* Dios (en genitivo subjetivo), “siendo Dios aquí el principal amante, que con la omnipotencia de su abisal amor absorbe al alma en sí” (CB 31, 2). Símbolo que, como en la Biblia, tiene múltiples significados: de Dios, “porque Dios es como la fuente, de la cual cada uno coge como lleva el vaso” (2S 21, 2); del hombre, “porque esta alma es en la que está hecha esta fuente de que dice Cristo por San Juan que su agua salta hasta la vida eterna” (CB 20, 11); del amor, “fuente abisal de amor” (CB 12, 9); de la fe, “llámala fuente, porque de ella le manan al alma las aguas de todos los bienes espirituales”. (CB 12, 3) (S. pag.)

Esta idea, contrapuesta al texto de Sor Marcela, invita a plantearse si la visión de la fuente seca del jardín no es sino una metáfora del estado espiritual en el que se encuentra Sor Marcela. Si la fuente está seca ¿existe comunicación con Dios? O, como sucediera a Santa Teresa, ¿la monja se encuentra en un momento de desierto espiritual, solo aliviado por sus propias lágrimas? Consideremos que quien recuerda a la divinidad, quien crea el retrato de Cristo, no es esa fuente seca, sino las plantas, regadas a su vez con las lágrimas de Sor Marcela. ¿Existe por tanto una ausencia de Dios que la escritora trata de comunicar con la sequedad del surtidor? Basado en la idea de que la fuente es la presencia de Dios, o Dios mismo, no me parece descabellada esta idea acompañada por las lágrimas de la monja ante la ausencia de Aquél.

Que Sor Marcela se encuentre en el jardín del convento enlaza también con la idea del *hortus conclusus* que analizaremos más adelante en relación con la figura de Cristo. Los jardines conventuales trataban de ser un lugar de recreo para los religiosos y reflejar un espacio sagrado alejado de las tentaciones del mundo, lo que no sucede en estos versos. Según Constanza Temboury Redondo “[el huerto conventual] es un campo de pruebas en el que se intenta recrear el paraíso en la tierra” (476). Efectivamente, el lugar desde el que escribe Sor Marcela es un retiro del mundo. Sin embargo, a pesar de que debería servir de esparcimiento y de reflejo del cielo en la tierra, Sor Marcela lo presenta como una antítesis de esa imagen. Es más bien un lugar cuya desolación permite a la monja reflexionar sobre sí misma y sobre la grandeza de Dios y su creación.

Asimismo, en esta descripción del huerto conventual, y también de la posterior del cuerpo de Cristo, Sor Marcela está incorporando, al menos parcialmente, la idea ignaciana de “composición de lugar”. Según San Ignacio de Loyola, en sus *Ejercicios espirituales*, una de las premisas de la oración contemplativa es la de imaginar y recrear, con los ojos de la

imaginación, el lugar desde o sobre el que se quiere orar: “la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar” (24). Así pues, desde la composición del jardín, Sor Marcela podrá meditar sobre sí misma, pero también sobre el cuerpo de Cristo.

Este poema se hace eco, igualmente, de las reflexiones que el reformador de la orden trinitaria, San Juan Bautista de la Concepción, hace sobre la importancia de los huertos en los cenobios. La reflexión que con este romancillo hace Sor Marcela muestra la influencia del trinitario manchego que afirma, entre otras cosas, que

Fuerza es en todos nuestros conventos tener una muy buena güerta, así por ser todo el sustento de los religiosos como la perpetua clausura que siempre se ha de tener, y es necesario haya de nuestras puertas adentro algo con que los enfermos se recreen, los melancólicos se alegren, los afligidos de spiritu se desavahen y los cansados de los ejercicios espirituales se entretengan y aún con que los tibios y los flojos levanten el espíritu. (763)

Continúa más adelante con las siguientes palabras:

y si es verdad como lo es, que criando Dios a nuestros primeros padres tan perfectos y acabados les dio güerta y jardín que les fuese paraíso ... y si los príncipes y reyes y aun la gente muy ordinaria en una güerta y jardín hallan colmos de bienes ¿por qué no los ha de tener en ella un religioso, que de todo lo que ve saca mil provechos y todo lo aplica para reparo y medicina de males? Es certissimo no fuera posible decir los provechos que un religioso saca de estos lugares cuando con necesidad y licencia se sienta en un rinconcito de su güerta y se pone a mirar las yerbezuelas y flores, y en ellas unas veces considera su sustento, que la tierra, como madre suya, tiene cuidado de darle esos fructos, como la madre el pecho a su hijuelo. Yo sé un religioso que en muchos días que entraba en la güerta o salía del campo, no podía divertirse de considerar cómo la tierra producía aquellas yerbas y plantas, cómo les daba la vida, las asía pegaba y unía así. Seas tú, Dios mío, bendito mil veces – decía – que tal virtud comunicaste a las criaturas. (763-64)

Sin duda Sor Marcela conocía los textos de San Juan Bautista de la Concepción dado que su convento formaba parte de la rama reformada de la orden trinitaria, como afirma Isabel Barbeito (107), quien describe brevemente en su artículo “Marcela, hija y trinitaria de Lope de Vega” la historia de la fundación del convento de San Ildefonso en el que residió Sor Marcela hasta su muerte. De esta manera, observamos cómo Sor Marcela incorpora a este romancillo las tradiciones doctrinales del reformador de la orden trinitaria San Juan Bautista de la Concepción y así reflexiona desde la

huerta como proponen los textos del santo y la misma huerta le sirve como reflejo de la grandeza divina.

Después de la fuente, aparece la primera y muy genérica mención de las plantas. Debemos interpretar las “verdes hojas” como metonimia del jardín en el que se encuentra la escritora y que nos describe. Primero Sor Marcela recrea una presentación total del lugar desde el que escribe para luego detenerse en los detalles de cada planta. Como afirmé anteriormente, eso se enlaza con la idea ignaciana de composición de lugar, dotando a su descripción de cierta veracidad mediante una primera idea totalizadora del espacio, idea observada también Arenal y Sabat-Rivers al afirmar que “la preocupación por la exactitud lleva a la monja a especificar que es una fuente que, por algún motivo que deja en silencio, no tiene agua” (84). De hecho, esas primeras hojas dan pie a los siguientes versos ya que, desde las mismas, se observa al Amado: “contemplo, amado mío / tu grande providencia / tu beldad soberana / y tu hermosura inmensa” (vv. 5-8). Esta idea es lo que, según Sabat-Rivers y Arenal, da un tono ligeramente panteísta al poema (85). Pareciera que Dios es las plantas y las plantas son Dios, según las palabras de la escritora. Esta imagen se repite a lo largo del poema y, sin embargo, el texto no se sale de la ortodoxia católica. Las plantas son remedo de la grandeza de Dios, pero no son Dios. Según John Slater, quien enlaza en su pensamiento con las palabras de San Juan Bautista de la Concepción:

Las plantas son vistas en muchas ocasiones como un espejo que refleja el especial conocimiento celestial o una página donde están escritas las lecciones clásicas ... se las considera [a las plantas] con frecuencia medios de conocimiento particularmente importantes, conocimientos que han sido colocados por Dios en las plantas y que deben ser descubiertos por los hombres (28-29).

Así pues, Sor Marcela, probablemente influida por el reformador trinitario, nos ofrece una visión en la que el jardín le sirve de lugar de reflexión, adaptando la idea del lugar ameno, pero también, y así usará su posterior descripción, como reflejo de la creación divina porque las plantas hablan además de la belleza de Dios y del Hijo.

Los siguientes versos serán una asunción de su poquedad frente a la grandeza de Dios, pero también desde las plantas. De esta manera, si las verdes hojas recuerdan las bondades de Jesús, también a través de ellas “conozco mi vileza / mi imperfección sin par / mi descuido y tibieza” (10-12). Y continúa: el crecimiento del jardín significa que mientras las hojas “que crecen tan apriesa / con sus calladas voces / significan mis menguas” (vv. 14-16). La observación de las flores es la que guía a la escritora a hacer una meditación en la que se humilla ante Jesús y su magnificencia. Este

ejercicio de *humilitas* es común en las escritoras religiosas que se ven superadas por los gestos de amor de Cristo, fundamentalmente su muerte en la cruz. Así es habitual encontrar versos en los que la observación de la cruz mueve a lágrimas enamoradas como por ejemplo en el conocido, y anónimo, soneto “No me mueve mi Dios para quererte”. La contemplación del cuerpo del Cristo llagado por las torturas será motivo de enamoramiento, pero también de humildad ya que en general las religiosas se ven incapaces de repetir un gesto de amor parecido, no obstante esta idea de sentirse fuerte en las flaquezas enlaza con la presentada en *La imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, quien afirma entre otras cosas que la flaqueza es fuente de aprendizaje y que en ella vive la consolación de Dios (322) y parte de ese aprendizaje es seguir la Cruz uniéndose a Cristo (321). Este deseo de unirse a los sufrimientos de Cristo o la superación por semejante gesto de amor es claramente notado por Julián Olivares: “Women religious especially identify with the wounds and suffering of Christ, much more so than male religious do” (113). Esa identificación enlaza con una idea expresada por Anne J. Cruz según la cual los hombres escritores deben transformar su voz poética en femenina para identificarse, por ejemplo, con el alma que ansía la unión con Cristo. Esto no sucede, obviamente, con la voz poética femenina. Las mujeres no solo se identifican, como afirma Olivares, con ese Cristo herido, sino que también su voz puede ser directamente la voz del alma que ansía unirse a Jesús. Con su *captatio benevolentiae*, Sor Marcela se presenta como un ser inferior que va a tratar de narrar la grandeza de Cristo desde una posición humillada al constatar cómo las plantas actúan, por así decirlo, como se esperaría de la poeta en su condición de religiosa.

En los siguientes versos encontramos la primera mención directa a una planta del jardín, el cinamomo que, no obstante, no debe ser confundido con el árbol de la canela que es propio de climas tropicales y que no podría crecer en el huerto madrileño de Sor Marcela. Quizás valga la pena recordar las palabras de Slater sobre la dificultad de reconocer la denominación botánica clásica de algunas plantas como es el caso del que nos ocupa: “Miro del cinamomo / aquella copia inmensa / de su olorosa flor / que tanto nos deleita / parece que a porfía / su multitud afecta / llevarse de las flores / la palma de belleza” (vv. 21-28). Existe un árbol denominado cinamomo o agriaz y es citado en el siglo XIII por Abú Zacaria (335) y responde a las características que narra Sor Marcela: un árbol oloroso, de sombra frondosa. No obstante, lo que nos interesa es este uso meramente ornamental de un árbol del jardín que demuestra que el objetivo de Sor Marcela es ofrecernos una perspectiva total de lo que la rodea. El árbol no sirve más que de elemento descriptivo para la escritora que quiere dar una visión del lugar que describe. Los detalles, como el cinamomo, nos permiten

ver que la escritora parece cumplir un doble objetivo: describir con cuidado las plantas del jardín y a la par, hacer una meditación sobre sí misma (las bajezas y menguas mencionadas), sobre la creación (grandeza de Dios) y sobre la belleza de Cristo (de quien creará el mencionado retrato floral y petrarquista). La reflexión enlaza con el citado texto de San Juan Bautista de la Concepción sobre la importancia del huerto como lugar de esparcimiento y reflexión en los cenobios trinitarios. No obstante, el árbol de la canela es mencionado en *El Cantar de los Cantares* y podemos enlazarlo con las palabras de Sor Marcela. Aunque insisto en que parece improbable que exista un árbol de la canela en el Madrid de Sor Marcela, la mención al olor, cercana a la del texto bíblico, nos invita a valorar el posible cruce de tradiciones. La canela, en *El Cantar* (4) sirve para describir la amada, cosa que no sucede en el texto marcelino. Por estas razones, la función descriptiva y ornamental me parece la más cercana a las intenciones de la escritora al incluir el cinamomo en estos primeros versos.

A continuación, se menciona la hiedra: “Muestra, por abrazar, / la siempre verde hiedra, / a que busque tu unión; / provoca mi tibieza / procurando ascender / si presumida trepa / humilde se aprisiona / que de amante se precia” (vv. 61-68). La planta trepadora, como las hojas verdes que inauguraron el romancillo, sirve para mostrar a Sor Marcela su tibieza, es decir, su falta de pasión por Dios. Según la escritora, ella debería ser como esa planta y abrazarse a Cristo sin dudarlo. Saltamos por tanto de un uso ornamental, el cinamomo, a un uso reflexivo de la flora. La aparición de la hiedra presenta otra adaptación de tópicos clásicos por parte de Sor Marcela. La hiedra no es una planta ajena a la tradición clásica como han estudiado distintos críticos cuya opinión resume Christine Orobítz: “Los mismos críticos señalan que, en la poesía aurisecular, la yedra contribuye a adornar el *locus amoenus* y que, unida a un árbol o a un muro, suele simbolizar el deseo amoroso y el abrazo de los amantes” (941). Un conocido ejemplo es la égloga I de Garcilaso donde Salicio se lamenta que “No hay corazón que baste, / aunque fuese de piedra, / viendo mi amada hiedra / de mí arrancada, en otro muro asida” (vv.135-36) En el romancillo que nos ocupa la hiedra es adorno del *locus* y para Sor Marcela representa, precisamente, el deseo amoroso al que aspira: unirse a Cristo, como la hiedra al árbol. No obstante, que la trepadora le sirva como recuerdo de sus tibiezas es novedoso. La planta sí se abraza al muro, o al árbol, pero Sor Marcela, que debe seguir su ejemplo, no se une así a su Amante. Para Sor Marcela, la hiedra no es solo imagen del abrazo de los amantes. Al ver la planta la escritora recuerda que ella debe seguir su ejemplo, aunque no lo hace, lo que provoca la reflexión que nos brinda.

La aparición del olivo es menos llamativa y los calificativos con que se refiere a él, no son tan novedosos: “misericordia y paz / este olivo me enseña

/ que siempre las procure / por costosas que sean” (vv.69-72). Efectivamente, desde la aparición de la rama de olivo en el libro del Génesis, capítulo 8, el olivo ha significado esperanza – desaparición de las aguas tras el diluvio – y la misericordia de Dios sobre la tierra. La *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados* recoge una esclarecedora entrada que está en relación con estos versos de Sor Marcela:

A la victoria sigue la paz y acompaña la misericordia. Por esso, la paloma hermosa, que en señal de paz y misericordia truxo a la arca un ramo verde de oliva dio a entender que la paz y la misericordia que la oliva figurava nacía de una victoria, que no menos se figurava en este árbol. (584)

De nuevo, aunque el motivo de la aparición de este árbol parece común, lo que sí sorprende es su presencia en un huerto conventual madrileño. No parece propio de este tipo de jardines, primero, y si bien en la zona de Madrid hay zonas olivareras, no deja de sorprender que un árbol de tan lento crecimiento aparezca encerrado en el huerto trinitario. Por esta razón, es muy posible que la aparición de este árbol sea forzada literariamente por Sor Marcela. Es decir, siendo un árbol de alto contenido simbólico para el cristianismo, parece necesario que aparezca en estos versos. Por tanto, podemos suponer que, si bien podría no haber estado en el patio conventual, su aparición aquí está bien motivada por su simbología.

La albahaca es una planta ornamental muy utilizada en la cocina, que aparece en el texto de Sor Marcela por su color verde, sinónimo habitual de esperanza. La albahaca es, para la Iglesia Ortodoxa, una planta sagrada. Numerosas leyendas afirman que esta planta creció en el sepulcro de Cristo. Igualmente, Santa Elena encontró las reliquias de la cruz siguiendo el olor de esta planta. Existen pocas fuentes primarias que investiguen el uso de la albahaca en la religión. Algunos libros botánicos se centran en un hecho contradictorio; y es que, por su nombre griego, *basílico*, la planta se asoció a un aspecto demoníaco. Sin embargo, el hecho de que la albahaca aliente la esperanza parece relacionarse con otra leyenda según la cual esta planta creció alrededor de la tumba de Cristo tras la resurrección. No obstante, insisto en que sería necesario un estudio más profundo que el que aquí hago para analizar el papel de esta planta en la religión. Aunque no parece aleatorio que Sor Marcela la incluya en su jardín: “süave la albahaca / símbolo de pureza / su verdor apacible / nuestra esperanza alienta” (vv. 81-84).

De los clavelones que se describen a continuación cabe destacar que la retórica de Sor Marcela no nos permite saber si se encuentran en el jardín – lo más probable es que sí – o si son observados en un jarrón donde fueron situados en pasadas celebraciones: “clavelones, adorno / de las últimas

fiestas / enseña que la muerte / como terrible, es cierta" (vv. 85-88). Generalmente, estas flores son conocidas también como claveles chinos y poseen una flor duradera y de vivos colores. Sin embargo, no son flores inmarcesibles, sino que también mueren y, por ello, son recuerdo de la muerte que siempre llega. La reflexión de Sor Marcela suavemente dice que, a pesar de la esperanza, la misma que poseen los clavelones por su durabilidad, la muerte siempre está presente.

La hierba doncella, también conocida como vinca, es ejemplo de humildad ya que a pesar de su belleza y de la vistosidad de sus flores, no deja de ser una mata que apenas sí levanta del suelo: "recuerdo de humildad / es la hierba doncella / aunque vistosa y grave / no sale de la tierra" (vv. 89-93). Esta flor tiene una visión similar a la del jazmín, que la escritora utiliza para describir las manos de Cristo analizado un poco más adelante. Para Sor Marcela, las plantas arbustáceas, que no suben desde el suelo, son sinónimo de humildad y esto las hace más hermosas.

No parece ilógico que surja a continuación el ajeno, cuyo amargor, afirma Sor Marcela, le sirve para contener sus apetitos (vv. 93-96) y similar significado tienen los alhelíes cuya fuerza durante el invierno invita a la escritora a hacer frente a las durezas (vv. 97-100). El ajeno aparece hasta ocho veces en el Antiguo Testamento donde siempre tiene un significado calamitoso. Por ejemplo, en los libros de Lamentaciones, Proverbios o en el profeta Jeremías. En el Apocalipsis una estrella denominada ajeno envenenará las aguas volviéndolas amargas, lo que provocará la muerte de parte de la humanidad.⁵

Después de hablar de las asperezas, no puede sorprender que hable del ciprés como "árbol de tristeza" (v. 102) pero que, sin embargo, le enseña a sobrellevar las soledades. Pasada y mencionada la flora relacionada con la humildad y la tristeza, la escritora hace un intermedio para hablar de los girasoles, cuyo ejemplo la monja debiera seguir: "entre todas las flores / puede la gigantea, / pretender, por amante / que alaben sus finezas: / del sol enamorada / siempre mirarle intenta, / y por vueltas que da, / siempre seguirle intenta / 'Oh cómo reprehende / el descuido y tibieza / con que busco, Dios mío / a tu amable presencia'" (vv. 113-120). Observamos aquí, con los heliotropos, un paralelismo con la hiedra que, al abrazarse con fuerza a un árbol o una pared, recuerda a la escritora cuál es su objetivo como religiosa, aspirar a una constante unión con Cristo, fuerte, que no pueda ser arrancada. Los girasoles, que dan vueltas siguiendo al sol, hacen lo que debería hacer la monja al buscar a Dios y notemos que utiliza el mismo sustantivo: tibieza. El mayor peligro, el que le recuerdan las plantas como el girasol y la hiedra, que debe evitar a toda costa es la tibieza y la falta de constancia.

Resulta llamativa también la diferenciación entre plantas que no suben del suelo (hierba doncella, jazmín), las plantas que aspiran a una ascensión (hiedra, girasoles) y otras plantas de distinto tipo (ajenjo, ortiga, albahaca, alhelí). Todas cumplen un objetivo y recuerdan a la escritora una virtud o una debilidad; sin embargo, se agrupan por tipo y se aúnan sus significados: algunas son amargas y recuerdan que hay que volver el rostro a las desdichas, las que miran al cielo recuerdan que hay que aspirar a Dios y los arbustos recuerdan que hay que ser humilde. Como señalan las editoras Arenal y Sabat-Rivers “en esta contemplación amorosa y detallada que hacía la monja de la naturaleza circundante, no solo descubría aspectos de su vida como esposa de Cristo – la fidelidad, la productividad, el crecimiento en Dios – sino que ésta, la naturaleza, le servía de gran maestra ...” (85).

LAS FLORES RETRATO DE CRISTO

La descripción de Jesús es la piedra angular del poema. Sin duda, estos versos son los que mejor muestran la capacidad poética de Sor Marcela porque en ellos la escritora vuelca todo su saber literario y su habilidad artística. Es decir, Sor Marcela de San Félix es capaz de adaptar a su objetivo el tradicional retrato petrarquista. Si bien este es rastreable en sus versos, es también obvio el trabajo de engarce con otras tradiciones que lleva a cabo la escritora. En general, la *descriptio puellae* se repite con diversos resultados en distintos poemas, así María de las Nieves Muñiz Muñiz afirma: “la *descriptio puellae* ocupa un lugar *sui generis* en la tópica literaria. Me refiero al hecho de que su estructura se asemeja a un mosaico de *loci* menores ... cuya selección, metáforas, *dispositio* y engarce son susceptibles de infinitas variaciones” (151). Lo que nos ofrece Sor Marcela es, precisamente, una de esas variaciones cuya novedad reside en describir el cuerpo de un hombre, Cristo, y no el de una mujer idealizada. Por este motivo merece la pena recordar las palabras de Leah Middlebrook sobre los cuerpos presentes en la tradición petrarquista: “the courtly Petrarchan tradition contains a discourse of fragmented bodies but conventionally those bodies are female and appear as erotized fragments represented through proliferations of comparison to jewels, metals, stars and the sun” (9). Por tanto, la descripción del cuerpo de Cristo desde las flores otorga características femeninas a un cuerpo masculino. Según Olivares, existe una tendencia en las escritoras femeninas a considerar a Cristo como un cuerpo femenino. El investigador sigue sugiriendo que esto sucede porque igual que el de una madre, el de Jesús puede ser alimento, mediante sus heridas puede ser penetrado – convirtiéndose su pecho en refugio de las escritoras – y el cuerpo de Cristo tiende a hacer acciones consideradas femeninas, especialmente relacionadas con la alimentación, aunque también por la sangre vertida. De esta manera, no debe sorprendernos que la escritora se

valga de sus conocimientos y haga una descripción de Cristo basándose en el canon petrarquista. Pero la poeta va más allá de esta tradición lírica incorporando también a su poema el neoplatonismo y *El Cantar de los Cantares*. Con estos tres pilares en sus manos, Sor Marcela nos ofrece su personal retrato de Cristo que demuestra la mencionada capacidad literaria de esta escritora. Según María Dolores Martos, en este retrato:

puede rastrearse un cambio de perspectiva en la reescritura de tópicos poéticos, que se reformulan desde la enunciación femenina. El retrato del amado (*descriptio viri*) que ofrece Sor Marcela de San Félix [en este poema] subvierte la habitual *descriptio puellae* y convierte el cuerpo masculino, en este caso trasunto del Amado, en objeto de deseo desde la mirada femenina". (236)

El retrato de Sor Marcela es una interpretación en la que la escritora utiliza sus conocimientos para ofrecer un texto que no diviniza textos previos, pero sí la tradición en la que se enmarca, utilizando esta para un objetivo piadoso.

Aunque se desarrollará posteriormente, merece la pena volver a las palabras de Middlebrook sobre el erotismo petrarquista y su influencia en la poesía religiosa. Partiendo del hecho que mucha de la poesía ascético-mística narra una relación de amor entre el alma y Dios – recordemos a la amada que busca al Amado en el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz, por poner un ejemplo claro – cuyo nacimiento suele enraizarse en el bíblico *Cantar de los cantares*. Muchas de las expresiones amorosas de la poesía religiosa se enhebran con las de la poesía profana. Así lo demuestran, por ejemplo, Arenal y Schlau en su fundamental estudio *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works* (1989, revisado en 2010) donde analizan la expresión de la sexualidad de las religiosas hispanas, así como el erotismo presente en sus escritos y cómo este forma parte de un autoconocimiento como autoras y un reclamo de su propia autoridad religiosa: "Sublimating sexuality in the real world but giving it free rein in the spiritualized erotic imagination, they submitted to external control by the Church but paradoxically won for themselves a self-knowledge, pleasure, independence, and recognition that secular women never achieved" (12).

Sor Marcela comienza el retrato de Cristo con una visión general de su cuerpo y de sus llagas: "En las guardadas rosas / a quien espinas cercan / de tus hermosas llagas / la memoria refrescan" (vv. 29-32). La metáfora del color, las rosas, cárdenas siempre en la poesía amorosa, no es especialmente llamativa. Sí lo es que las heridas sean hermosas y como Olivares afirma, las mujeres tienden a identificarse con ese cuerpo herido y torturado (113-14). Pero ese cuerpo que generalmente no nos parecería bello, representa, precisamente, la mayor belleza, la de la entrega por la humanidad del hijo

de Dios. El gesto de amor supremo representado por la crucifixión convierte a Cristo en un ser de belleza absoluta.

El cuerpo idealizado de la amada es también símbolo de la perfección y el cuerpo de Cristo que debe provocar compasión⁶ se hace bello por su entrega. Recordemos que los dos cuerpos, de la amada o de Cristo, son objeto de deseo, cuerpos a los que la voz poética desea unirse, por lo que independientemente de la idealización de uno o de otro, los dos responden a una idea de belleza. Por otra parte, Cristo es reflejo de la belleza absoluta y su muerte en la cruz, por ser un gesto de entrega absoluta, es reflejo del ideal de amor. De esta manera, Sor Marcela incorpora ya las primeras influencias del neoplatonismo. Cabe destacar también que comienza su retrato viendo a Cristo de cuerpo entero, lo cual no es habitual en el retrato petrarquista. Mientras que aquél se centraba en ciertas partes muy específicas del cuerpo deseado, Sor Marcela nos ofrece una visión total ya que contempla todas las llagas de Cristo que, según los Evangelios, son cinco. Por tanto, existen dos adaptaciones del retrato tradicional: la mención a un cuerpo vulnerado por la tortura y que este cuerpo sea visto en su totalidad.

Del petrarquismo recoge una imagen en los versos que siguen: “los vistosos jazmines / en su candor ostentan / lo lindo de tus manos / y liberal franqueza / porque, sin aguardar / que los cojan por fuerza / ellos se dan al suelo / sin hacer resistencia” (vv. 33-40). Las manos son un elemento habitual en la corriente italianista. Como recuerda Pilar Manero existen dos cánones descriptivos: el breve, más habitual en la lírica hispana renacentista y barroca, y el largo. Para este trabajo interesa el primero ya que Sor Marcela centra su descripción en las partes habitualmente utilizadas por el canon breve, adecuándolo a sus objetivos piadosos. Este canon, continúa Manero, se centra en la parte superior del cuerpo, fundamentalmente el rostro bajando a los labios y deteniéndose en el cuello. Álvaro Alonso nos recuerda que el canon breve “prefiere seleccionar una serie de elementos del rostro ... y uno ajeno a la cara (con frecuencia las manos)” (“Petrarquismo” 242). Sin embargo, la elección de las manos de Cristo no viene dada por su blancura o hermosura, sino por su mansedumbre, “los jazmines la llevan a pensar en la generosidad y franqueza que se desprende de sus manos”, afirman Arenal y Sabat-Rivers (84), lo que termina de completar mi propia idea. Al igual que el jazmín, las manos de Cristo son blancas, pero si observamos la planta, como dice la escritora, es mansa y cae hacia el suelo en lugar de elevarse. Lo que está destacando en estos pocos versos Sor Marcela es que Cristo se entrega por los hombres sin ofrecer resistencia. Esta imagen enlaza con aquella que analicé de la vinca (hierba doncella) cuya cualidad más apreciable era la humildad, a pesar de la belleza de sus flores. Efectivamente, como el jazmín, la hierba doncella no se eleva mucho del suelo. Así pues, el

interés de Sor Marcela en estas dos plantas reside, precisamente, en su modestia.

Además, incorpora una planta relativamente novedosa en la lírica de la temprana modernidad como recuerda Javier de la Peña Álvarez en su tesis doctoral: “el jazmín es una flor que aparece tardíamente en la poesía amorosa” (139). Por tanto, es evidente el criterio poético de Sor Marcela al incorporar y utilizar una planta “moderna” en su poema. Es posible que el jazmín se encuentre en el jardín del cenobio, pero al incorporarla la poeta admite las tradiciones contemporáneas sobre la flora española. Así merece la pena insistir en que Sor Marcela no escribe desde el vacío, al igual que otras escritoras religiosas contemporáneas. Como apunta Julia Lewandowska, en muchos monasterios la escritura de las monjas “se manifiesta indisolublemente relacionada con la cultura letrada del momento” (*Escritoras* 210) y “las cortinas, las pinturas, las sillas y las mesas convertían los locutorios en espacios de carácter semiprofano que daban una buena acogida a acontecimientos ... a los que acudía el público secular” (177). Estas dos afirmaciones, unidas a las de Baranda Leturio y Wardropper, nos permiten comprender mejor los conocimientos poéticos de Sor Marcela y el porqué de la inclusión de los jazmines, más allá de su posible presencia en el jardín y, especialmente, por qué Sor Marcela los compara con las manos de Cristo. Fijarse en la mansedumbre de Jesús podría conectarse con la tradición bíblica del Siervo de Yahvé, que aparece en el profeta Isaías: “Ofrecí mis espaldas a los que me golpeaban, mis mejillas a los que mesaban mi barba. Mi rostro no hurté a los insultos y salivazos” (50:6). Efectivamente, el enviado de Dios a Israel, según el Antiguo Testamento, será maltratado para luego ser glorificado. Sabiendo que Yahvé lo protegerá, no ofrece resistencia. Asiste mansamente a las torturas sabiendo, como Jesús, que su recompensa será posterior. Si bien no podemos saber con seguridad si Sor Marcela conocía este pasaje, es un texto común en las celebraciones de Semana Santa y cabe la posibilidad de que alguno de los sermones escuchados por la religiosa incluyera este pasaje. No obstante, la humildad de Cristo aparece en otros pasajes bíblicos neotestamentarios como el de la *Carta de San Pablo a los Filipenses* que en su capítulo segundo insiste en que Cristo no hizo alarde de ser Hijo de Dios y que se humilló hasta someterse a la muerte de cruz. Es un texto que actualmente forma parte de la Liturgia de las Horas católica y que se usa para recordar la inmensa bondad de un Dios que sacrificó a su unigénito en una muerte humillante. Todos estos ecos están en los versos dedicados a las manos de Cristo, en los que destaca, precisamente, su mansedumbre y el no querer volver el rostro a las torturas.

Al continuar su retrato Sor Marcela incorpora un elemento relativamente sorprendente en los siguientes versos: el olor del amado, menos presente en las descripciones petrarquistas canónicas, aunque sí lo

está en *El Cantar de los Cantares* (1:2-3, 1:12-14): “Acuérdame tu olor / la fragante mosqueta / tan noble entre las flores / y tan linda en sí mesma” (vv. 41-44). Sor Marcela incluye aquí el olor incorporando la tradición que considera el cuerpo de Jesús como ofrenda odorífica para Dios. La mención del olor de Cristo viene ligada a la del olor de santidad como demuestra en su artículo Ariel Guiance, quien cita el comentario al *Apocalipsis* del Beato de Liébana para mostrar cómo el escriba medieval considera a Cristo incensario, es decir ofrenda agradable y aromática para Dios. Concluye Guiance que “[e]sta temprana identificación de Cristo como un ser de naturaleza aromática sentará las bases de un amplio conjunto de leyendas y tradiciones medievales en torno a esta dimensión sagrada” (138). Por tanto, Sor Marcela utiliza un sentido considerado menor – el olfato – para mostrar que su retrato se basa en la verdadera identidad de Cristo, a la que se añade no solo su cuerpo lacerado, sino también su naturaleza de sacrificio a Dios. Por esto ella debe incluir todas las facetas de su Amado. Según Anthony Synnott, “el olfato es el sentido menos apreciado y menos estudiado ... el olfato, al igual que el gusto, recibe poca atención en textos de fisiología” (434). Esta cita ayuda a comprender que el hecho de que Sor Marcela incluya el olfato en su descripción supone una novedad pues es un sentido considerado menor, incluso en los tratados fisiológicos, y no es común que aparezca en textos líricos. Son la vista, y en menor medida el oído, los sentidos que enamoran al ver a la amada, según la teoría platónica.⁸ En la tradición religiosa, regresando al artículo de Guiance, el olor es fundamental como referente de la santidad. Solo apuntaré que la tradición religiosa que reconoce a Cristo como ofrenda aromática entiende que el perfume – olor de santidad – de los cadáveres de los santos está vinculado a la virtud y a la elección divina de ese personaje. Por eso el cuerpo no se corrompe ni hiede, sino que posee un olor agradable y los miembros flexibles (así como una carencia de marcas de putrefacción) que denota su santidad: “como elegidos del Señor es lógico que dichos seres también compartieran esa dimensión aromática” (Guiance 139). En la tradición petrarquista y cortesana la dama también posee un olor agradable. Salvando las distancias y contando la mentalidad de Don Quijote, podemos recordar la descripción de Dulcinea que hace el caballero en la que idealizándola afirma que “yo sé muy bien a lo que huele esa rosa entre espinas, ese lirio del campo, ese ámbar desleído” (cap. 31). En la idealización de la amada, Don Quijote le otorga un olor agradable, mientras que Sancho, anclado en la realidad, no comparte la descripción. Esta afirmación puede ser extendida a otras descripciones de la amada en las que aparece este olor, por lo que entendemos que es común en la lírica amorosa dedicada a una fémmina, pero no deja de ser novedoso que Sor Marcela incorpore esta tradición a su retrato ya que se trata de un hombre. Por tanto, la escritora

vuelca sus conocimientos sobre la tradición olorosa de Cristo, pero también la que en ocasiones aparece en el retrato femenino y aúna ambas en su romancillo.

También novedosos son los siguientes versos en los que vuelve a estar presente un elemento relativamente ajeno al retrato normalizado: “el clavel estimado / tu sangre representa / y por esto merece / le traten con decencia” (vv. 45-48). Efectivamente, la mención de la sangre es poco habitual, pero recordemos que la visión de Cristo que nos está ofreciendo Sor Marcela es la del Varón de Dolores. Además, la sangre de Cristo es el elemento más sagrado para el cristianismo no solo por haber sido vertida en el Calvario, sino también por haber sido ofrecida por Él mismo en la última cena, reclamando que se repitiera en su memoria el gesto del Cenáculo. Según la creencia católica en las especies de la misa, pan y vino, el verdadero cuerpo y la verdadera sangre de Jesús, se hacen presentes. No obstante, Sor Marcela está incorporando aquí otros significados relacionados con la sangre. Primero debemos considerar que por su nombre el clavel representa los clavos de la crucifixión. Así en el recurso en línea Vocabulario de Comercio Medieval, encontramos la siguiente definición: “En latín *clavellus*, diminutivo de *clavus*, significaba clavo pequeño; de ahí viene el catalán *calvell* que en la lengua antigua significaba simplemente clavo y es aplicado por Ramón Llull a designar los clavos con que fue crucificado Jesucristo ...”. Siguiendo con el significado religioso, en *Símbolos del arte cristiano* Teodoro Úzquiza Ruiz incluye los claveles bajo una entrada propia con el siguiente texto:

Según una leyenda medieval, las lágrimas de la Virgen, al ver crucificado a su Hijo, cayeron al suelo y se trasformaron en claveles. Además, al clavel, por la forma que tiene de clavo, se le llamó comúnmente “clavelina” y, consecuentemente, su imagen se asoció a la Pasión de Cristo” (70).

Más allá del significado religioso Álvaro Alonso señala que el motivo poético del clavel desempeña diversas funciones en la lírica hispana, una de ellas es para elogiar la belleza masculina contraponiéndose en ocasiones a la belleza femenina, representada por la rosa (197). Entiendo que Sor Marcela, aun usándolo como metáfora de la sangre y como una flor íntimamente ligada a la Pasión, y como hará con otras comparaciones analizadas más adelante, usa este humor vital de forma metonímica: la preciosa sangre, roja como el clavel, es fruto de la belleza de Cristo que a su vez es reflejo de la belleza absoluta representada por Dios. Alonso añade que la flor es “imagen de la herida de amor” (198), imagen que también recoge Alicia Gallego Zarzosa en un artículo dedicado a los objetos de deseo en Quevedo que rastrea el alcance de la sangre/clavel en el Barroco hispano. Según Gallego, la visión

de la sangre de la mujer, fundamentalmente en la boca o en los labios femeninos, despierta el deseo y convierte a este líquido en objeto de amoroso-erótico. Sor Marcela parece apropiarse de esta metonimia ya que el clavel representa toda la sangre de Cristo observada por medio de las heridas de la pasión, fruto, además, del amor de Cristo por la humanidad. Es decir, podemos considerar las heridas de Jesús como las del amor por excelencia. La escritora está incorporando aquí tres niveles de lectura: la belleza del amado de la que el clavel es imagen, la sangre como elemento erótico y también como elemento sagrado. Así la mención de la flor permite a la monja incorporar tres tradiciones en boga en el momento de su escritura. Cristo y su sangre son los objetos de deseo a los que aspira unirse la monja, representados por los clavos-claveles de la Pasión. Por eso, supera los márgenes del retrato petrarquista tradicional e incorpora un elemento externo que, sin embargo, es común para hablar del objeto de deseo o del objeto amado, en este caso Cristo. Merece la pena volver a recordar el soneto “No me mueve mi Dios para quererte” donde es la figura de Cristo ensangrentado la que enamora a la voz poética, de manera similar a la de esta estrofa. En el poema anónimo el escritor afirma que “muéveme ver tu cuerpo tan herido / muévenme tus afrentas y tu muerte” (vv. 7-8) para luego afirmar que “muéveme, en fin, tu amor y en tal manera” (9).

El retrato sigue su orden ascendente en los siguientes versos: “de tus hermosos labios / del coral dulce afrenta / su cárdeno color / me muestran las violetas” (vv. 49-52). Nos encontramos ya en el ámbito superior del cuerpo de Cristo, en el rostro. Desde estos versos, Sor Marcela se ceñirá más a la tradición petrarquista, aunque según su interpretación particular. Los labios, como no pueden ser de otra manera, son rojizos como el coral. Sin embargo, Sor Marcela interpreta la tradición al explicar que los labios de Cristo son violáceos, probablemente a causa de la tortura. La belleza idealizada exige labios sonrosados como el coral, pero la escritora está llevando a cabo un retrato verídico, no solo de la hermosura de Cristo, sino también del hombre crucificado como ya notaron Arenal y Sabat-Rivers (85) entendiendo como yo que la tradición de los labios de coral se enraíza en la lírica renacentista. De esta manera a pesar de lo sensual y hermoso de sus labios coralinos, son las violetas, y el color cárdeno, las que son remedo de éstos. La originalidad de estos versos reside en esa comparación entre el coral y las violetas, entre lo ideal y rojizo y la realidad violácea de esos labios maltratados. De hecho, el color cárdeno suele ser relacionado con la enfermedad o con el dolor, como demuestra Gerardo Fernández San Emeterio en un artículo dedicado al estudio de los colores en el *Quijote*. Allí este investigador analiza el nombre del personaje Cardenio como sinónimo de la enfermedad mental que padece y para ello aporta una cita de Pedro de Solís y Valenzuela en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* que

describe el cuerpo de Cristo crucificado como “[c]uerpo lastimado y cárdeno, a compasión movía” (103). No obstante, si bien la explicación dada parece la más probable, el uso de violetas y de su color podría tener su origen en *El Cantar de los Cantares* y en la traducción que del mismo hace Fray Luis de León: “sus labios violetas que destilan mirra que corre” (177). En su propio comentario la violeta no aparece, sino que traduce “*los sus labios como açucenas*” añadiendo lo siguiente: “Dioscórides en el capítulo dellas confiesa que hay género de açucenas coloradas como carmesí, de las quales se entiende en este lugar ser semejantes a los labios del Esposo, que no solo eran colorados sino olorosos también” (190). Fray Luis estipula claramente que los labios no son violetas, como la flor, sino rojos como una particular azucena. Por tanto, podemos considerar los dos extremos: por una parte, que los labios de Jesús son rojizos, como el coral y parte de la belleza ideal que representa el Amado, pero que al ser torturados en la Pasión se han vuelto cárdenos. O bien, con Fray Luis, que existe una confusión en los términos de *El Cantar*. Sin embargo, de León afirma que las metáforas bíblicas son superiores a las utilizadas por “aquel gran poeta toscano”. Es decir, el agustino afirma que la descripción de la belleza que se hace en libro bíblico es superior a la que hace Petrarca y para ello enumera algunas comparaciones usadas por el aretino. El conocimiento de la corriente sagrada, *El Cantar*, y también del petrarquismo hace que Sor Marcela entremezcle ambas para dar verosimilitud a su retrato de Cristo de belleza ideal pero maltratado en la crucifixión. Por último, pero no menos importante, podemos coincidir con Álvaro Alonso, quien al hablar del clavel, afirma que existe una confusión terminológica entre clavel y violas (201) como la que encontramos aquí: una miscelánea de términos (violeta, cárdeno, clavel) que, si bien en la actualidad no nos parecen intercambiables, sí tenían una semántica parecida durante la temprana modernidad. Los nombres de color, su significado y su enorme campo semántico es uno de los elementos que ha variado constantemente a lo largo de los siglos. De esta manera, no creo que exista una verdadera confusión, sino una traslación de significado en los términos usados por Sor Marcela que le permite cumplir su objetivo poético: mostrar los labios rojos, pero también amoratados sin contradecirse.

Menos novedosa es la siguiente visión de Sor Marcela que sirve más como una transición para ir, poco a poco, completando su visión de Cristo. Quizás lo más llamativo al incorporar esta imagen es la conciencia del retrato que posee. A pesar de que al principio de su descripción Sor Marcela se ha separado del retrato canónico, retoma las características de la descripción habitual. Desde la definición de los labios, del cuello y, posteriormente, del cabello, la escritora muestra cuál es su objetivo al describir la imagen de Cristo. Por esto debe incluir una mención del cuello:

“Majestüosa siempre / la cándida azucena / tu bellísimo cuello / venturosa semeja” (vv. 53-56). La blancura, así como la flor que la representa, son habituales en la imaginería petrarquista, también en la neoplatónica, lo que nos permite degustar los conocimientos de la escritora. A pesar de que la imagen pueda ser convencional, sorprende que sirva para describir a un varón y demuestra el universo poético del que bebe la autora. Además, hace constancia que Sor Marcela directa o indirectamente conocía la tradición neoplatónica en la que la blancura corporal refleja la pureza del alma. Según Ginés Torres Salinas: “la piel blanca de las damas petrarquistas supone así una expresión de la luz de sus almas” (320). Por tanto, Cristo – pureza y belleza absoluta – no puede ser ajeno a este color. Y, además que se le otorguen todas estas características, no deja de mostrar a Jesús con un aspecto femenino ya que el ideal al que responde – belleza, pureza – es el habitual aplicado a las damas. Sor Marcela, como se citó previamente, enuncia desde una perspectiva femenina la tradición petrarquista. De esta manera, como han demostrado distintos autores (Arenal y Schlau; Levandowska “(Des)alienar”), la escritora se hace dueña de las tradiciones para enunciarlas en una particular manera que incorpora la tradición al tiempo que la adopta “sin poner en cuestión la ortodoxia cristiana ni cuestionar la autoridad eclesiástica masculina” (Levandowska, “(Des)alienar 25).

Tampoco novedosa es la siguiente imagen, aunque es aplicada a la figura de Cristo: “la fecunda retama / tan rubia, como bella / de tus cabellos de oro / me dan memorias tiernas” (vv. 57-60). Efectivamente, la descripción de la amada siempre incluye un cabello dorado: “que en la vena del oro s’escogió” decía Garcilaso por poner un ejemplo bien conocido. Sin embargo, no he encontrado en la lírica renacentista un Cristo rubio. Al describir así la cabeza de Cristo, Sor Marcela resume en estos cuatro versos las tres tradiciones en las que escribe: neoplatónica, petrarquista y sacra de *El Cantar de los Cantares*. Afirma Ginés Torres Salinas que: “no es casual que el cabello de la dama sea de oro. O no se interpreta en su profundidad solo por el color del metal” (314) sino que:

en la imagen del oro se condensan amor y luz, vínculos ambos, ya lo sabemos, del universo, íntimamente relacionados entre sí para la doctrina neoplatónica. Si la luz es sello y manifestación del amor, el oro, metal de luz por excelencia, será aquel elemento de la naturaleza donde con más fuerza se manifieste, en forma de resplandor, la capacidad de atracción, la fuerza magnética de la belleza de la dama, de su alma luminosa. (315)

No me parece complicado otorgar estas características a Cristo porque, para Sor Marcela, Él representa con exactitud el amor y la luz, primero, pero

también es aquello que la atrae magnéticamente, como dice Torres. Cristo funciona aquí y previamente como una dama petrarquista, adquiriendo sus características porque Él es el ideal de belleza, ya no terrenal, sino también celestial. Así pues, entendemos la conexión entre el neoplatonismo petrarquista y estos versos.

Queda por examinar cómo se conjugan también a la tradición bíblica para lo cual Fray Luis es de gran ayuda, pues él traduce de la siguiente manera:

su cabeça es gentil mucho y bien proporcionada, como hecha de oro açendrado, sin ninguna falta ni tacha. Porque es cosa usada en todas las lenguas, para dezir que de cualquiera cosa que es perfecta y agraciada, dezir que es hecha de oro; y por esso lo dize la Esposa aquí y no por ser ruuios los cabellos. (188)

Esta interpretación denota lo rubio como sinónimo de la perfección, y me parece la más plausible. Ya propuse que no existen Cristos rubios, especialmente cuando se trata del Cristo crucificado, como es el caso en Sor Marcela. No obstante, Sor María de la Antigua en su romance “Monte de mi vida” incluye unos versos íntimamente ligados a los de Sor Marcela: “blanco y colorado / cabello rubio / tiene el bien de mi alma / que es bien del mundo” (vv. 21-24) que recoge el sentimiento de que si Cristo es reflejo de la perfección, debe ser rubio. Llama la atención que el Amante de Sor María tiene ojos azules también “dame jacintos / para ver en tus ojos / un cielo limpio” (vv. 18-20). Las dos monjas utilizan las imágenes de la perfección femenina para construir un retrato porque, como completo más adelante, si la dama es perfecta y reflejo de la belleza ideal, ¿Qué no será Cristo que es, literalmente, la Idea? Así pues, observamos que, en al menos dos religiosas, además de en Fray Luis parece vencer la imagen del cabello amarillo como denotación de la belleza del Amado lo cual nos ayuda a completar el retrato que de Cristo está haciendo Sor Marcela en el que se suma a una tradición más común de lo que en un principio podría parecer.

Ya se ha mencionado que una búsqueda somera aportará imágenes en las que el cabello de Jesús siempre es oscuro. No obstante, si afirmamos con el neoplatonismo que Cristo es la belleza absoluta, con *El cantar* y Fray Luis, podemos afirmar que la cabeza de Cristo representa la perfección, y para así denotarlo, Sor Marcela no puede – o no debe – usar otro adjetivo que no sea el dorado. Todas estas influencias de enorme riqueza son demostradas también por Antonio Sánchez Jiménez y Antonio Carreño en una nota al pie del soneto [50]: “No sabe qué es amor quien no te ama” de las *Rimas Sacras* de Lope. Allí indican cómo existe un conjunto de influencias en las que se engastan, como lo hace Sor Marcela, las tradiciones bíblicas, medievales, petrarquistas y neoplatónicas y que demuestra que sor Marcela, como Fray

Luis, se mueven en un doble universo, el bíblico y el de la tradición petrarquista:

Los encantos de la hermosura humana se truecan ahora por el mágico atractivo del nuevo amado a lo divino. Su retrato físico (cabeza, cabello, boca, cuello, mano) se asienta en una establecida tradición que se remonta ya al *Cantar de los cantares* ... Semejantes analogías las hace San Juan en *Cántico*. Pero detrás está también el retrato de la amada dentro de la lírica de Petrarca, el neoplatonismo propio de *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León ... (Lope de Vega 192).

El soneto de Lope, anterior al romancillo en el que nos estamos centrando,⁹ incluye también una mención al cabello rubio de Cristo: “tu cabeza es de oro y tu cabello / como el cogollo que la palma enrama” (vv. 3-4). Es decir, es necesario establecer que el cabello de Cristo es dorado por todas las connotaciones que este color representa respecto a la belleza ideal. Cristo puede ser similar a la dama no solo porque ser rubio sea representación de la perfección, sino también porque, como ya he apuntado brevemente, el cuerpo de Cristo se feminiza. A pesar de la aparente contradicción entre la afirmación de la no existencia de Cristos rubios y los ejemplos de Lope, Sor María de la Antigua y Sor Marcela aportados, no existe tal contraposición. Una búsqueda de imágenes, especialmente las que representan la Pasión, no aportará Cristos rubios. Paradójicamente, los autores mencionados dotan a Cristo del color de la perfección en su cabello, lo que no sucede, insisto en la escultura o la pintura contemporáneas.

Más allá del retrato, debemos considerar otras ideas condensadas en el poema de Sor Marcela. Olivares encuentra una fuerte tendencia en las escritoras femeninas a considerar a Cristo como un cuerpo femenino. El punto más importante para nosotros es la afirmación de Olivares sobre este poema: “ ... Sor Marcela compares the garden to Christ. In the courtly tradition it is the woman who is compared to a garden. In Sor Marcela’s comparison she also inverts the courtly encomium, leaving us with an androgynous representation of Christ”. (120) Estas palabras de Olivares son fundamentales para comprender el ejercicio literario que hace Sor Marcela en sus versos. Efectivamente, la tradición identificaba, apoyada en el clasicismo, pero también en *El Cantar*, a la mujer como un huerto cerrado (*hortus conclusus*). Acceder a la mujer suponía la entrada en un jardín, con todas las connotaciones eróticas que la idea de entrada puede conllevar. Además, como recuerda Raquel Fernández Menéndez, “este espacio se ha vinculado en la iconografía con el cuerpo femenino por su carácter cerrado y la importancia de los ciclos vegetales que rigen su funcionamiento” (239). Nos interesa ese carácter cerrado porque implica, como ya he mencionado, un acceso vedado. Pero el acceso a ese espacio también implica la

consecución de las aspiraciones del hombre (masculino), es decir unirse a una dama idealizada que ha llevado al caballero a buscarla y entrar en ese lugar (y en este caso ese huerto cerrado puede identificarse con una suerte de paraíso). Por esta razón, Sor Marcela convierte a su amante, a quien aspira unirse, en un huerto cerrado. Su comparación, como dice Olivares, convierte a Cristo en esa dama inaccesible, refugiada en un huerto. Aún más, si el huerto es reflejo del cuerpo femenino inaccesible y la entrada implica una unión, Sor Marcela ha convertido el cuerpo de Cristo en un huerto en el que desea entrar. Y a ese huerto, se entra, como recuerda Olivares, por medio de las heridas-puertas. El acceso a Cristo se hace mediante la llaga del costado, directa al corazón representada por los claveles y por las rosas.

En no pocas ocasiones, la entrada en el huerto, así como la conquista de la amada, son sinónimos de una unión íntima, con el claro erotismo que esto conlleva.¹⁰ Generalmente, se intentan eliminar los paralelismos entre el erotismo seglar y la poesía religiosa. No obstante, es tarea inútil porque, a pesar del objetivo piadoso, las imágenes no pierden fuerza. Y en el caso de la entrada en el huerto-cuerpo de Jesús resulta clara la sensualidad porque, finalmente, el objetivo de la religiosa es unirse a Cristo, unión que es normalmente explicada con imágenes que complementan a la del huerto y que, como aquélla, tienen un componente sensual. Acostarse en el pecho, dormirse en sus brazos, besar los labios del Amado, retirarse al aprisco son solo algunas de las muchas imágenes que completan la del huerto. Una imagen cuyo origen puede ser rastreado tanto en lo pagano (la tradición clásica del *exclusus amator* y los poemas de alabanza¹¹) como en lo religioso ya que imágenes similares aparecen en *El Cantar de los Cantares*. La entrada al huerto, o a la alcoba de la amada, implica una consecuente unión íntima que, como explico a continuación, no pierde su fuerza erótica.

La explicación religiosa *per se* no alcanza todos los significados de estas poesías. Insisto, las imágenes eróticas relacionadas con la entrada o penetración en un huerto no olvidan su sensualidad al ser usadas a lo divino. Sobre el traspaso del erotismo profano a la lírica religiosa han hablado extensamente numerosos autores cuya idea he resumido al afirmar que el erotismo no pierde su fuerza al ser divinizado. Por ejemplo, Alison Weber quien afirma, hablando de la poesía de Santa Teresa que “Teresa’s poem bears obvious debts to secular love poetry – its lexicon (dolor, herir, juntar, acabar, nudo, and atar) – has erotic correlatives in *cancionero* and burlesque poetry” (187) y unas páginas más adelante la investigadora demuestra la influencia de las canciones nupciales hebreas y el uso en estas de un lenguaje sexual para describir, en la lírica cristiana, la relación entre Dios y la humanidad (190). Electa Arenal muestra cómo la escritura de Sor Marcela está fuertemente influida por la tradición carmelita (243), y si aquella tenía o usaba un lenguaje erótico, entendemos mejor la imagen utilizada por Sor

Marcela sobre el cuerpo de Cristo como huerto al que acceder. De hecho, Arenal afirma que “the most erotic of Sor Marcela’s poems of divine love of God derive not only from the Biblical Song of Songs, San Juan de la Cruz and Carmelite women poets, but also from the manner in which sensuality and sexuality were expressed in life, in popular songs ... and in the theater of seventeenth-century Madrid” (246). Estas ideas nos ayudan a comprender mejor el universo literario de la trinitaria aquí analizada, quien vuelca en este romancillo un amplio abanico de imágenes bien conocidas por ella para ofrecernos un poema enormemente rico en matices.

La conciencia que Sor Marcela tiene de su escritura se muestra precisamente en la interrupción que sucede después de los versos dedicados al cabello del amado. Pareciera que la escritora ha completado su retrato al haber llegado a la parte superior del cuerpo e interrumpe la descripción reanudando la meditación con la que comenzara el poema y que se ha analizado al hablar de la presencia de las plantas en la primera parte de este trabajo. Sin embargo, retoma brevemente el retrato para completarlo: “las rojas clavelinas / y manutisas bellas / de mirar tu color / parece que se precian” (vv. 73-76). Hasta este momento la poeta había seguido un orden relativamente lineal: comenzando con el lugar desde el que escribe y reinterpretando un motivo clásico, planteaba una meditación a la que le ayudaba la observación de las plantas; posteriormente las flores le permitían crear el retrato de Jesús para terminar a continuación con la meditación. Pero recordemos que uno de los motivos del retrato petrarquista es la mención al color de la tez femenina que Sor Marcela no había descrito. Así pues, consciente de este “olvido” vuelve a interrumpir la oración y nos da una pequeña pincelada sobre el color del rostro de Cristo. Y no podemos evitar observar cuán típico es el color del amado, sonrosado y blanco. La flor que Sor Marcela llama “manutisa” interpreto que es la que actualmente llamamos minutisa, una flor de vivos colores que habitualmente sirve para la ornamentación. Las clavelinas están relacionadas con el clavel, por el color y por la familia botánica. Resulta llamativo que, sin repetirse, Sor Marcela vuelva a utilizar este género floral para referirse al rostro de Cristo. Recordemos que el clavel es la flor que se utiliza para hablar de la belleza masculina. Sor Marcela ya había utilizado esta familia taxonómica para referirse a Cristo, pero para compararlo con la sangre y, afirmé, indirectamente, para hablar de la belleza del Amado. Aquí no cabe duda de que el uso de la flor, como leímos en las citas de Álvaro Alonso, viene dado no solo por el color sino por la referencia directa a la belleza de Cristo que, como la de la dama, es sonrosada y blanquecina (gracias a las minutisas). De esta manera, la conciencia literaria es absoluta, al completar el retrato de Cristo. La parte más visible del cuerpo, el rostro, es donde entendemos que se encuentra la belleza más vistosa. Así pues, su

rostro es como una clavelina y posee las características típicas de la belleza femenina, ahora vueltas a lo divino y en cuerpo masculino. Sor Marcela no podía permitir ese “olvido” aparente. Lo incluyo entre comillas porque estoy seguro de que la escritora es consciente de que no había completado ese retrato y que faltaba la parte más común. Pero como si se tratase de una recolección lo coloca después de un intervalo en el que el Amado ya no estaba presente. El lector podría suponer que el retrato, por haber llegado al cabello, estaba completo. Sor Marcela sorprende así a quien la lea, dando un toque final preciosista.

Culminado su retrato la escritora se valdrá de otras plantas para completar su meditación en el poema. El análisis que he ofrecido de las mismas no es exhaustivo porque en ocasiones la propia escritora repite ideas. Así, la higuera (v. 134) le recuerda los años mal gastados, es decir el haber dejado pasar la vida sin volverse a Cristo. La higuera tiene un componente bíblico relativo a la importancia de la fe y de la oración. Según los textos de Marcos y Mateo, Jesucristo maldice una higuera que no da fruto y ésta se seca. Los discípulos se asombran de que la higuera se seque a lo que Cristo les contesta que si tuvieran fe le pedirían a la montaña que se lanzara en el mar y lo haría. Todo lo que se ora con fe se cumple. De ahí que la escritora se ve reflejada en una higuera que crece más que ella en una alusión a sus debilidades y a su falta de fe.

Quizás más llamativos son los versos en los que la voz poética se dirige a la totalidad del jardín, pero de nuevo, mostrando cómo la constancia de las plantas debe ser ejemplo para el ser humano: “tolerando rigores / y sufriendo inclemencias / me enseñáis, apacibles / a que tenga paciencia” (vv. 145-48). Esta idea enlaza con la evangélica en la que Jesús enseña a los apóstoles a tener confianza en el Padre: “y por el vestido ¿por qué os afanáis? Considerad los lirios del campo, cómo crecen. No trabajan, ni hilan” (Mt. 6: 28). De manera que, al observar las plantas de su jardín, Sor Marcela no puede sino alegrarse de que éstas le muestran la grandeza de Dios.

El colofón del poema resume el ejercicio que ha venido haciendo: “los árboles y plantas / las flores y las hierbas / publican tu hermosura / y dicen tu grandeza. / Todas, Señor, me animan / me enseñan y me fuerzan / a que te sirva y ame / te alabe y engrandezca” (vv. 157-64). Como afirmamos con Slater, las plantas son reflejo de la misericordia de Dios que en su grandeza ha dado al hombre poder sobre la creación. Y esa creación es un medio de conocimiento de Dios. Dando un paso más allá, para Sor Marcela, reflexionar sobre y desde la creación, ejemplificada en su jardín, le permite una meditación sobre sí misma y sus debilidades y como empuje a ser como la hiedra y ser constante en la alabanza de Dios.

CONCLUSIONES

Al inicio de este trabajo se llamaba la atención, mediante un breve estado de la cuestión, sobre la necesidad de retomar el estudio de la poesía religiosa española del Siglo de Oro. Las razones para que este género, uno de los más abundantes de aquella época, haya sido parcialmente apartado no tiene una justificación crítica. Los estudios sobre monjas escritoras tratan de llenar ese vacío. No obstante, como se demostró, estos estudios se enfocan, generalmente, más en recuperar a las mujeres silenciadas por la historia literaria que a la faceta religiosa de sus trabajos, aunque, obviamente, ésta no pueda ser esquivada.

Sin embargo, al analizar el poema de Sor Marcela mi objetivo era demostrar cómo la poesía religiosa es un género rico en matices que incorpora las distintas tradiciones de la época en la que se escribió. Efectivamente, aun cuando el tema principal del poema marcelino es hacer una reflexión a partir de la visión de las plantas, Sor Marcela lo hace engastando su romancillo en las tradiciones que ella conoce. Por una parte, la estética fitológica la ayuda a enumerar las distintas plantas que se encuentran en el jardín y otorgarles un significado creando un bodegón botánico. Así, como decíamos al principio, admira desde las plantas la grandeza de Dios y su creación. Y haciendo esto, incorpora la tradición del reformador de la orden trinitaria, San Juan Bautista de la Concepción.

También incorpora la petrarquista al crear el retrato de Cristo que se entremezcla, como hemos constatado, en las tradiciones bíblicas, neoplatónicas y carmelitanas. La descripción de Jesús, que en un primer momento podría parecer una mera adaptación de la tradicional *descriptio puellae*, se hace más compleja al hacer una lectura detallada de este poema. Generalmente, al acercarnos a la poesía religiosa tendemos a pensar que es solo eso, un texto que habla de religión. No obstante, es evidente que los poemas religiosos en general, y este en particular, poseen una riqueza que es necesario entresacar con lecturas cuidadas. Esto nos ayudaría a recuperar este género, quizás olvidado por considerarlo solo eso, religión, cuando entre sus versos existe un universo literario que va más allá de las connotaciones sacras.

La lectura que he ofrecido no debe restringirse a este poema. Los datos aportados y el análisis llevado a cabo pueden aplicarse a otros textos, tanto de Sor Marcela como de otras figuras contemporáneas a ella o incluso a la poesía religiosa general. Por otra parte, aunque la figura de Sor Marcela está siendo reclamada repetidamente en los últimos años, aún necesitamos más estudios que la recuperen apropiadamente y que se unan a los que ya se han centrado en esta señera escritora de la Edad de Oro. El romancillo es titulado en la edición "Otro. Al jardín del convento". Ese *otro* no debe confundirnos y hacernos pensar que es un poema más. Esa palabra solo implica que

estamos ante otro romancillo de la colección de Sor Marcela. El análisis ofrecido demuestra la riqueza del universo de la escritora, particularmente en este texto, y nos ayudará a comprender mejor la creación literaria de esta figura.

University of Oklahoma

NOTAS

- 1 Sobre la poesía religiosa de Francisco de Quevedo existe una tesis doctoral inédita de Elizabeth S. Davis de los años 70 de difícil acceso. De Valdivielso, la única edición existente es la de José María Aguirre de 1985. Existen en general artículos dedicados a la poesía religiosa, pero, insisto, no hay un estudio panorámico sobre el tema.
- 2 El estudio de la poesía divinizada más extenso y profundo es el llevado a cabo por Francisco Javier Sánchez Martínez en su trabajo *Historia y crítica de la poesía lírica culta "a lo divino"* de 1995. No existe una edición del texto, a parte de la autoeditada por el propio autor, pero es una obra magna que aborda con detenimiento los aspectos de la poesía divinizada en la temprana modernidad española.
- 3 Sobre el papel de las flores en la clausura novohispánica interesa el breve artículo de Nuria Salazar Simarro que muestra distintos niveles de significación de las flores para las comunidades religiosas en Nueva España y que podríamos considerar herederas de las que ofrece Sor Mala y que analizamos en este artículo. También Alejandra Mayela Flores Enríquez aporta a este campo en algunos trabajos sobre el significado del jardín conventual en la tradición carmelitana novohispana.
- 4 Para la historia de la fundación del monasterio trinitario de Madrid, que está acompañada de una edición de la vida de Sor Marcela, remito a la edición de Susan Smith *Nuestras monjas. El convento de las Trinitarias de Madrid y la vida de Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega*. Aunque no aporta datos de interés para el objetivo de este trabajo, sirve para conocer mejor el entorno donde vivió y fue monja la escritora aquí analizada.
- 5 Lamentaciones 3:15 y 3:19; Jeremías 9:15 y 12:15; Proverbios 5:4; Apocalipsis 8:11 para mencionar solo algunas de las apariciones del ajeno.
- 6 Compasión y arrepentimiento, según la idea cristiana que Cristo haya muerto por las torturas es culpa del ser humano y sus pecados. La observación del cuerpo del Hijo de Dios debe conmover al observador quien se debe doler de su culpa.
- 7 Escrita en 2010 y aún inédita, puede ser consultada en la base de datos de la Universidad Complutense de Madrid.

- 8 Recordemos muy brevemente que solo una breve visión enamora a Petrarca de Laura y a Dante de Beatriz. O que Calisto, solo por ver a Melibea muy brevemente, cae perdidamente enamorado de ella.
- 9 Las *Rimas Sacras* se publicaron en 1613; Sor Marcela tenía entonces 8 años y no entraría en el convento hasta los 16 en 1621 y fue en el cenobio donde produjo toda su obra literaria.
- 10 Podemos pensar en la entrada de Calisto en el huerto de Melibea, pero también en el descubrimiento de Galatea por parte de Acis. En ambos casos, la entrada a un lugar ameno implica una posterior intimación.
- 11 En mi artículo “Abre [Celia] la puerta al sacro esposo” profundizo en la imagen del *exclusus amator* en la lírica religiosa. Ver Valdecantos Monteagudo.

OBRAS CITADAS

- ALONSO DE MIGUEL, ÁLVARO. “El clavel como motivo poético.” *I canzonieri di Lucrezia: atti del convegno sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII*. Eds. Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi. Padova: Unipress, 2005. 193-205.
- . “Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas.” *Cuadernos de filología italiana*. Número Extraordinario. (2005): 235-46.
- ARENAL, ELECTA, Y GEORGINA SABAT-RIVERS. *Literatura conventual femenina. Sor Marcela de San Félix hija de Lope de Vega*. Barcelona: PPU, 1988.
- ARENAL, ELECTA, Y STACEY SCHLAU. *Untold Sisters. Hispanic Nuns in their Own Works*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2010.
- ARENAL, ELECTA. “Sex and Class in the Seventeenth-Century Cloister: Sor Marcela de San Félix’s Love Poems to God.” *Studies on Women’s Poetry of the Golden Age: Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares Rochester: Tamesis, 2009. 233-55.
- BARANDA LETURIO, NIEVES. “Producción y consumo poéticos en los conventos femeninos.” *Bulletin Hispanique* 115.1 (2013): 165-83.
- BARBEITO CARNEIRO, MARÍA ISABEL. “Marcela, hija y trinitaria de Lope de Vega.” *Letras femeninas* 35.1 (2009): 105-25.
- BERNAT, ANTONIO, Y JOHN T. CULL. *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Biblia de Jerusalén*. Desclée Brouwer, 2009.
- CAMPA GUTIÉRREZ, MARIANO DE LA. “El Romancero espiritual y el Romancero nuevo.” *Perspectivas actuales del hispanismo mundial*. Ed. Christoph Strosetzki. Münster: WWU, 2019. 67-83.
- CONCEPCIÓN, JUAN BAUTISTA DE LA. *Obras completas: edición crítica*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1995-2002.

- CRUZ, ANNE. "Transgendering the Mystical Voice: Angela de Foligno, San Juan, Santa Teresa, Luisa de Carvajal y Mendoza." *Echoes and Inscriptions: Comparative Approaches to Early Modern Literatures*. Ed. Barbara Simerka and Christopher Weimer. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2000. 127-141.
- CURTIUS, E.R. *Literatura europea y edad media latina*. Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, RAQUEL. "Hortus conclusus. Tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde." *Revista de Escritoras Ibéricas* 7 (2019): 237-60.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, GERARDO. "Algunas calas en el uso de los nombres de color en el 'Quijote.'" *Anales Cervantinos* 28 (2006): 95-111.
- GALLEGO ZARZOSA, ALICIA. "El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo. Los objetos de deseo." *La Perinola: revista de investigación quevediana* 16 (2012): 65-75.
- GARCILASO DE LA VEGA. *Poesía*. Ed. Ignacio Aguilar. Madrid: Cátedra, 2020.
- GUIANCE, ARIEL. "En olor de santidad. La caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval." *Edad media: revista de historia* 10 (2009): 131-61.
- KEMPIS, TOMÁS DE. *La imitación de Cristo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2018.
- LEÓN, LUIS DE. *El Cantar de los Cantares de Salomón*. Ed. José María Becerro Hiraldo. Madrid: Cátedra, 2003.
- LEWANDOWSKA, JULIA. "(Des)alienar las voces femeninas del convento: 'la celda propia' de Sor Marcela de San Félix." *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 18 (2013): 11-35.
- . *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2019.
- LOYOLA, IGNACIO DE. *Ejercicios espirituales*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2018.
- MANERO SOROLLA, MARÍA PILAR. "Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento." *Cuadernos de Filología Italiana*. Número Extraordinario (2005): 247-60.
- MARTOS PÉREZ, MARÍA DOLORES. "La voz poética." *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*. Eds. Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz. Madrid: UNED, 2018. 225-48.
- MIDDLEBROOK, LEAH. *Imperial Lyric*. University Park: Penn State UP, 2009.
- MUÑIZ MUÑIZ, MARÍA DE LAS NIEVES. "La 'descriptio puellae': tradición y reescritura." *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad media y el Renacimiento*. Ed. Cesc Esteve i Mestre. Salamanca: U de Salamanca y SEMYR, 2014. 151-89.
- OLIVARES, JULIÁN. "In Her Image. Christ and the Female Body in Women's Religious Poetry of the Golden Age." *Calíope* 1.1-2 (1995): 111-33.

- OROBITG, CHRISTINE. "La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorepresentación." *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Ed. Christoph Strosetzki. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2001. 941-53.
- PEÑA ÁLVAREZ, JAVIER DE LA. "Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco." Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- ROS GARCÍA, SALVADOR. "La experiencia del 'deseo abisal' en San Juan de la Cruz: 'Qué bien sé yo la fonte que mana y corre.'" *Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes. Web.
- SALAZAR SIMARRO, NURIA. "El lenguaje de las flores en la clausura femenina." *Diario de Campo* 65 (2004): 26.
- SCHLAU, STACEY. "Cuerpo, espíritu y verso. Lectura de la poesía religiosa femenina." *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*. Eds. Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz. Madrid: UNED, 2018. 195-221.
- SLATER, JOHN. *Todos son hojas: literatura e historia natural en el Barroco español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- SYNNOTT, ANTHONY. "Sociología del olor." *Revista mexicana de sociología* 65.2 (2003): 431-64.
- TEMBOURY REDONDO, CONSTANZA. "Patio, huerto y jardín. Del espacio íntimo al espacio público." *Sociedad y utopía. Revista de Ciencias Sociales* 47 (2016): 462-88.
- TORRES SALINAS, GINÉS. "Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica." *Revista de Filología* 39 (2019): 307-28.
- URQUIZA RUIZ, TEODORO. *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos: Sembrar, 2012.
- VALDECANTOS MONTEAGUDO, DIEGO. "'Abre [Celia] la puerta al sacro esposo': la adaptación del *exclusus amator* en la lírica de sor Violante del Cielo, sor Marcela de San Félix y sor María de la Antigua." *Studi Ispanici* 49 (2024): 75-95.
- VALDIVIELSO, JOSÉ DE. *Romancero espiritual*. Ed. José María Aguirre. Madrid: Espasa Calpe, 1984.
- VEGA, LOPE DE. *Rimas Sacras*. Eds. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- WARDROPPER, BRUCE. *Spanish Poetry of the Golden Age*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1971.
- . "La poesía religiosa del Siglo de Oro." *Edad de Oro* IV (1985): 195-210.
- . *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- WEBER, ALISON. "Could Women Write Mystical Poetry? The Literary Daughters of Juan de la Cruz." *Studies on Women's Poetry of the Golden Age: Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Rochester: Tamesis, 2009. 185-202.
- ZACARIA, ABU. *Libro de la agricultura*. Trans. José Antonio Banqueri. Madrid: Imprenta Real, 1802. Web.