

**María Esther Castillo García**  
SNI-Conacyt  
marescas2014@gmail.com

## ***Declaración de las canciones oscuras de Luis Felipe Fabre, un acercamiento palimpsestuoso a San Juan de la Cruz\****

### ***Declaración de las canciones oscuras of Luis Felipe Fabre, A Palimpsestuous Approach to San Juan De La Cruz***

#### **Resumen**

*Declaración de las canciones oscuras* (2019) es una parodia escrita por el escritor mexicano Luis Felipe Fabre (1974). A través de una serie de palimpsestos el autor refleja leyendas, mitos, crónicas, cuitas, situaciones ficticias y verídicas acerca del histórico traslado del cadáver de San Juan de la Cruz desde su natal Úbeda a Segovia. La novela se matiza con el reflejo de los versos de Noche oscura (del Alma), Cántico espiritual y Llama de amor viva del poeta reformador. Los enigmas de los poemas se descifran de una manera antitética: recta y burlesca con el fin de ilustrar las peripecias habidas durante el viaje secreto del desmembrado cuerpo del poeta. A partir de la utilización de un supuesto lenguaje castizo y barroco el narrador concibe una historia con trazas del humor crudo de la literatura picaresca, los desatinos ineludibles del teatro del absurdo y la herencia cervantina en decires, personajes y situaciones en el cruce genérico entre poesía, drama y prosa.

**Palabras claves:** Fabre; San Juan de la Cruz; Castillo; Parodia; Palimpsesto.

#### **Abstract**

*Declaración de las canciones oscuras* (2019) is a parody written by Mexican writer Luis Felipe Fabre (1974). Through a series of palimpsests, the author portrays legends, myths, chronicles, worries, true and fictitious situations about the historical transportation of Fray Juan e la Cruz's body from his native town Ubeda to Segovia. The novel is nuanced with the reflection of verses, Dark Night (of the Soul), Spiritual Chant and Love Flame from the reforming author. The enigmas from those poems are deciphered in an antithetical way: straight forward and burlesque in order to illustrate the occurrences during the secret journey of the poet's body. Through the use of a supposed traditional and baroque language, the narrator conceives a story with traces of raw humor from a picaresque literature, the inescapable nonsense of the theater of the absurd and the cervantine heritage in sayings, characters, and situations during the generic crossing between poetry, drama and prose.

---

\* Ensayo que surge en el marco de una investigación acerca de la retórica utilizada por Fabre en su obra poética.

**Keywords:** Fabre; San Juan de la Cruz; Castillo; Parody; Palimpsest.

## Introducción

El interés de Fabre por fray Juan de la Cruz no es extraño. Existe una lista de investigadores y creadores de diversas épocas, latitudes y circunstancias, que han dedicado parte de su vida y escritura a desentrañar y exponer la vida y la obra del reformador desde diferentes enfoques. Asimismo, muchos estudiosos han recorrido las aulas y los archivos de la Universidad de Salamanca siguiendo la huella del fraile carmelita en donde ostenta un lugar privilegiado. En este recinto Fabre estuvo periódicamente, aquí nacería su interés por el místico poeta.

Luis Felipe Fabre (1974-) es un autor devoto de la estética y retórica clásicas. En su primer libro de ensayos, *Leyendo agujeros* (2005), examina la obra de Ramón López Velarde, Néstor Perlongher y Nicanor Parra. Más tarde escribe *Poemas de terror y de misterio* (2013) en los que interpela la crítica a Sor Juana Inés de la Cruz; en *Escribir con caca* (2017) origina un ensayo escatológico sobre las andanzas vivenciales y literarias de Salvador Novo.<sup>1</sup> En esta primera novela, *Declaración de las palabras oscuras*,<sup>2</sup> Fabre consolida su peculiar atracción por fray Juan de la Cruz como lo ha manifestado en diversos encuentros y entrevistas:

Era la oportunidad de meterme en un momento del idioma que me fascina: el lenguaje del Siglo de Oro e incluso de un siglo anterior. Me parece un momento en que el idioma está en formación, vivo, muy maleable. Sin hacer una imitación de eso, quería que tuviera un eco arcaico de esa plasticidad (...) Por qué escribían así de maravilloso en aquellos siglos cuando nació La Celestina, Don Quijote y los versos de Sor Juana Inés de la Cruz (...) Creo que la respuesta es porque el lenguaje me parece que aún no estaba fijado, no había una Real Academia de la Lengua que te dijera cómo se debe escribir, todavía no había reglas fijas de ortografía. Es una parte de la historia de la lengua que es lava antes de ser piedra (...) ¿Cómo me aproximo a Fray Juan de la Cruz si no soy un místico, ni creyente? Decidí aproximarme desde el cuerpo y la picaresca. Ese humor tiene que ver con lo bajo, con los sirvientes, por eso los elegí como figuras protagónicas, porque no me atrevería a poner palabras en la boca de Juan de la Cruz. (Avendaño, 2019)

En esta novela Fabre logra conjugar un discurso castizo entre apasionado, hilarante y sarcástico, sobre el histórico y legendario traslado del cuerpo yacente del carmelita desde su natal Úbeda hasta Segovia. Con el carácter de una parodia ambulante (por su reproducción caricaturesca semejante a una *road movie*) el narrador entrelaza acciones, personajes fidedignos y ficticios, con el objetivo de replicar el ardor y el fanatismo religiosos en torno al cuerpo extinto de fray Juan de la Cruz. El relato, por consiguiente, refiere y consolida leyendas y realidades acerca de los cuerpos mutilados que han de preservarse como reliquias en múltiples escenarios eclesiásticos. En términos históricos, las reliquias representadas a través del cuerpo expresan el

<sup>1</sup> En la contraportada de este ensayo se informa: “A través de un exhaustivo pero lúdico repaso de la vida y obra de Salvador Novo, Fabre reivindica el carácter subversivo de su analidad, de una escritura que el propio Paz denominó como ‘escribir con caca’, en un México posrevolucionario cuyas vanguardias artísticas continuaban dominadas por el arquetipo del macho y su virilidad” (Sexto Piso, 2019).

<sup>2</sup> El libro está publicado en Sexto Piso, 2019. Todas las citas correspondientes pertenecen a esta edición. La imagen de portada es una reproducción de la pintura de El Greco (1541-1614): Laocoön, National Gallery of Art, Washington, D.C.

umbral de lo sagrado, como si nunca de ellas se hubiera alejado la santidad recibida de quien produjo tal o cual prodigio; esta asentada noción popular cristiana del cuerpo como templo de lo sagrado, pondera los cuerpos beatificados como immaculados, puros e incorruptos. Es por ello que tales restos han promovido trayectos de peregrinación y asentamientos fijos de devoción. En el caso de fray Juan de la Cruz, su cuerpo yacente padeció toda clase de excesos a la espera de la difusión exponencial de santidad durante el arbitrario traslado, sepelio y exhumación de sus restos desde el siglo XVI hasta el siglo XX.

El indudable arrebató espiritual despertado por el extinto fraile se transmutó en el legendario frenesí de todas las clases sociales, de los pobres y de quienes ostentaban un linaje eclesiástico y aristocrático, todos ansiaban algo de sus restos; personas devotas y representantes institucionales apetecían poseer un fragmento venerado, un retazo, una huella o cualquier vestigio físico, sea un miembro, un hueso u objeto.<sup>3</sup>

Fray Juan de la Cruz (Juan Yepes), según asienta Moliner en su libro *San Juan de la Cruz, su presencia y su escuela poética* (Palabra, 2008), fallece después de padecer unas calenturas pestilentes que le pasaron de una pierna a todo el cuerpo. Después de morir fue enterrado en el cementerio conventual de Úbeda; sin embargo, la mujer segoviana de alcurnia, Ana de Peñalosa, que había colaborado en la construcción del convento carmelita de Segovia y tenía devoción por el fraile, quiso traer sus restos a este lugar. Esa petición no era del agrado de los superiores del convento de Úbeda, pero aceptaron el traslado con la demanda de que este fuese en total secreto. Auxiliados por la oscuridad nocturna, los monjes exhumaron y acomodaron los restos del fraile en una parihuela, para que, a su vez, unas personas previamente designadas por la aristócrata Peñalosa trasladaran el cuerpo a través de los 332 kilómetros que separan Úbeda de Segovia.

En su intitulada *Declaratoria...* Fabre recapitula los testimonios del acontecer documentado en la Historia, las novelas y las leyendas, para entonces superponer la serie de palimpsestos que posibiliten una nueva glosa en forma de parodia, que no sería tal si el relato histórico previo no existiese. La novela no consiste en una investigación filosófica de la obra del poeta, como el autor mismo ha comentado, le interesa narrar la historia del viaje como una “*road movie*” sobre el cuerpo quebrantado. A través de un lenguaje castizo, Fabre logra mostrar un hipertexto atrevido, picaresco, escatológico, lúdico y erótico.

El relato evoca los rasgos compositivos y estilísticos de las glosas satíricas presentes desde la Edad Media hasta los siglos XVI y XVII, tales como los juegos de ingenio y contraste entre el discurso y el tema. Leer la novela de Fabre es como asistir a una representación, presenciar un simulacro acerca de las dificultades de una comitiva cuya misión es el traslado de

<sup>3</sup> La mudanza de partes del cuerpo del fraile, de su entierro y desentierro, forman parte de una empresa datada desde el siglo XVI hasta el XX. Tras su muerte en Úbeda en diciembre de 1591, el cuerpo fue removido a finales de abril de 1593 y trasladado a Segovia, en lo que había sido la iglesia primitiva de los Trinitarios, a la sazón de los Carmelitas descalzos, donde permaneció hasta 1606, ahí se ha conservado la cabeza, el tronco de fray Juan de la Cruz y la tibia derecha en un relicario. En Úbeda quedaron la pierna izquierda, pie y parte del brazo derecho, después de varios pleitos y protestas. También se conserva actualmente en las Carmelitas de Medina del Campo una parte del brazo izquierdo, que doña Ana de Peñalosa hizo cortar para sí en Madrid. Asimismo, el dedo índice de la mano derecha que había sido amputado para doña Ana en el primer intento de traslado de 1592. No obstante, el trasiego del cuerpo continuó entre entierros y desentierros entre altares y urnas de todo tipo y tierra vil, durante siglos. Finalmente, durante el marco de los centenarios de la canonización de san Juan de la Cruz, en 1927 se inauguró un nuevo sepulcro, elaborado en los talleres de Félix Granda (el actual). Los restos del cuerpo se colocaron en la considerada arca del traslado de Úbeda a Segovia, que ya se había reutilizado entre 1808 y 1818. Se trata de un arca rectangular, con forro de terciopelo carmesí exterior. Tiene tres cerraduras, la central más antigua, y las laterales modernas del siglo xx. Estuvo conteniendo el cuerpo hasta 1991, en la actualidad se conserva en la iglesia de los Carmelitas, en una vitrina/expositor de la nave de la Epístola, cercana a la puerta de entrada: Notas de Rodríguez y Bezares (2019).

un cuerpo despedazado en vías de beatificación. Al mismo tiempo, el autor establece el trasfondo exuberante y erótico de la poesía mística ya observado por los estudiosos del tema.<sup>4</sup>

El viaje del cuerpo y sus cuidadores en el contexto histórico y literario de la época novelada (S. XVI), revive con la intención de Fabre por crear una glosa original. Es interesante que el autor invente una historia que de tan extravagante responda al comentario de Severo Sarduy, cuando menciona que la poesía de Juan de la Cruz hay que hacerla vivir así sea en el doble y el simulacro en lugar de una interpretación: “Crear sólo un reflejo, forzosamente deformado, del divino epitalamio. Ir en la copia hacia la materialización de las metáforas” (en López-Baralt, 1995, p. 422).

No es ocioso confirmar que el espejo deformante otorgado por la parodia refleja la historicidad cultural de los arrebatos espiritual y físico de la gente tras los cuerpos santificados; el escenario era frecuente en el contexto de las mentalidades de la sociedad de la época (sin demérito de la nuestra) compuesta principalmente por la gente que vivía en la marginalidad o en la franca miseria, las situaciones precarias daban (o dan) pie para vivir y comprender el mundo picaresco difundido e interpretado en las narrativas más históricas que literarias; las caminatas y odiseas siguen manifestándose como mera profesión de fe o como método para expiar algún pecado según la religión practicada y no solo la católica, e incluso como agradecimiento por peticiones concedidas a la figura religiosa pertinente. Recordemos las peregrinaciones a Lourdes, a Santiago de Compostela, o en nuestro país a la virgen de Guadalupe, por citar algunas de las tantas demostraciones piadosas, y no solo la gente desfavorecida era o es dada al fanatismo, también sucede entre la aristocracia laica y religiosa, enclaustrados o no. Un ejemplo lo brinda Fray José de Velasco cuando consigna en su escritura trazos de vida del hermano de Juan de la Cruz, Francisco de Yepes, y la serie de revelaciones que podrían ser ‘añagazas del demonio para confundirlo’ (Díaz, 2009, p. 507). La creencia popular era o es dada a las revelaciones y a los milagros “como un asidero al que las gentes se agarran para superar, o para justificar, los desequilibrios sociales, económicos y espirituales del momento” (p. 508). Es interesante que Fabre, al escribir sobre la importancia y traslado del cuerpo fragmentado, en tanto vestigio piadoso, implícitamente señale cómo la Iglesia católica, en aquellos tiempos y en los actuales, no escatima en medios para ensalzar la importancia de las reliquias a través de la organización de diversas ceremonias relacionadas con las mismas, entre las que sobresalieron las traslaciones y peregrinaciones, lo cual sigue siendo un provecho más de orden económico que de razón mística.<sup>5</sup>

La aventura de escribir en torno a uno de los poetas místicos más valorados y/o difundidos en las letras hispanas no evita ni redime a Fabre de riesgos interpretativos y valorativos ya tratados y actualizados por diferentes expertos a través del tiempo. Los nombres de poetas y estudiosos como Dámaso Alonso, Joaquín Casaldueiro, Carlos Bousoño, Gerardo Diego, Federico García Lorca, José María Moliner, Lázaro Carreter, Emilio Lledó, Domingo Ynduráin, Eulogio Pacho, Luce L. Baralt, destacan entre los hablantes de la lengua hispana fascinados por la obra del carmelita, a ellos habrían de sumarse otros nombres extranjeros.

<sup>4</sup> Como afirman López-Baralt y Márquez. F. en *Erotismo en las letras hispánicas* (1995).

<sup>5</sup> Como concluye Isabel Cofiño: “el carácter exaltado y extremo, encaminado a excitar la devoción de las gentes mediante resortes visuales, convirtió las traslaciones en actos de marcado carácter teatral (...), cuya riqueza y esplendor eran del gusto de un pueblo que siempre se mostró atraído por lo maravilloso y lo sorprendente. Estos actos fueron y son aprovechados para celebrar grandes festejos en los que lo sacro y lo profano se entremezclaban para crear una falsa ilusión de grandeza que creaba la idea de que la Iglesia seguía siendo una institución poderosa a la que las gentes podían seguir confiando la salvación de sus almas, algo indispensable para la continuidad del estamento eclesiástico” (2003, p. 378).

En cuanto a las composiciones novelísticas sobre el beatificado poeta no pasamos por alto la existencia de otras, fundamentalmente la saga elaborada por Juan Goytisolo en su novela *Las virtudes del pájaro solitario* (1988)<sup>6</sup>, en que el narrador da cuenta de una historia donde, además de reiterar las dificultades interpretativas provocadas por el *Cántico espiritual*, relata la fascinación causada por el propio fraile como sujeto histórico y personaje de leyenda. Goytisolo abstrae las dificultades que padeciera el fraile en su vida acerca de los dilemas interpretativos en el contexto vivido y los conflictos ideológicos suscitados.

## Tras las *Declaraciones* de San Juan De La Cruz

La trascendencia que ejerce la obra de fray Juan de la Cruz a través del tiempo semeja una forma de seducción textual o influencia amorosa. La seducción se piensa como un acto de inspiración que repercute de texto a texto, una influencia “ya sea como partícipes o como víctimas” (Bloom, 2011, p. 26).

Sea de resistencia o de continuidad, el amor, la seducción o la huella, la poesía sanjuanista ha invitado a la reflexión. Así pues, esta *Declaración* de esas “canciones oscuras”, en singular, es advertirle al lector un deslinde argumental entre el hipertexto y el hipotexto.<sup>7</sup> San Juan de la Cruz escribió poemas, pero también *declaraciones* en prosa, el título de Fabre propone entonces otra *declaración*, una glosa nueva o diferente, que se entienda a nivel de una confrontación, explicación o contracanto ante esos manuscritos explicativos que el fraile “declarase” para cada registro poético, así sea: *Noche oscura* (¿?), *Cántico espiritual* (1584) y *Llama de amor viva* (1584 o 1585).<sup>8</sup> Fabre elige el palimpsesto y escribe una glosa encapsulada en las glosas de San Juan.

La importancia del vocablo *declaración* interesa como principio insoslayable, porque sostiene la premisa de “no poner en duda” la naturaleza del referente en la tradición retórica del género. Tal como la tradición dicta, la *declaración* es un componente retórico al nivel de la *dispositio*. La *declaración* de Fabre, desde esta perspectiva, es una estrategia compositiva (un paratexto) que se comprende al marcar una pauta de lectura en alusión a la tradición misma de la cual abrevia el término *declaración*. Al reiterar el vocablo como título de su novela se está parodiando el género mismo.

Las *declaraciones* corresponden a una forma genérica tradicional de las escrituras elaboradas por autoridades eclesiásticas, al igual que los salmos, cantares, proverbios, bien conocidas por los poetas y religiosos de la época, cuyas pautas e ideales eran la base de sus

<sup>6</sup> El título de Goytisolo detalla el motivo poético acuñado por Juan de la Cruz descrito en una de las obras, de la cual solo quedaron fragmentos al decir de la crítica. Luce López-Baralt afirma: “El tratado de *Las propiedades del pájaro solitario*, que tanta luz adicional nos podría ofrecer, está, hasta el presente, perdido, aunque, al igual que nuestro colega sanjuanista, el P. Eulogio Pacho, no perdemos las esperanzas de que aún se pueda dar con el manuscrito inédito del texto. La versión más larga que poseemos de la imagen del pájaro solitario es pues, hasta ahora, la incluida en las glosas al «Cántico», de la que el esquema de los *Dichos* no es sino un apretado resumen. A San Juan debió serle muy familiar el motivo simbólico, ya que, pese a las diferencias en extensión, ambas versiones son prácticamente las mismas” (2002).

<sup>7</sup> El concepto de hipertexto o relación hipertextual entre los textos proviene de la propuesta de Genette en su obra *Palimpsesto* (1989). Él la define como la relación que se establece entre un texto literario (hipertexto) y otro (u otros) que la ha precedido (hipotexto) y que deriva por transformación simple y directa o compleja e indirecta (imitación). La parodia desde el punto de vista de Genette es, en consecuencia, un hipertexto (1989, p.495).

<sup>8</sup> Las obras de San Juan de la Cruz consultadas en este ensayo corresponden a la reproducción digital de la Editorial Monte Carmelo, 2019.

propias escrituras. Estaban pensadas para producir en el receptor piadoso variados efectos de iluminación espiritual y unión de amor con Dios, una forma de predicar sin el procedimiento de una elucubración teórica, según reitera Alicia Silvestre en su tesis doctoral sobre fray Juan de la Cruz:

Hay algunas semejanzas [bíblicas], en lo que respecta a la estructura del discurso (la inserción del original latino y su consiguiente explicación), suficientes para confirmar el influjo de las glosas bíblicas en las declaraciones del carmelita, no tanto en el fondo sino en la forma. No es tan peregrino considerar que la asiduidad lectora de los abundantes comentarios a los evangelios y en especial a los libros poéticos bíblicos: Salmos, Cantares y Proverbios, por parte del místico acabase conformando su manera de interpretar, de escribir y de ‘glosar’, que no es sino una de las primeras maneras históricas de ‘declarar’. (Silvestre, 2014, p. 64)

Podríamos decir que la glosa de Fabre es un palimpsesto distorsionado por reflejo deformante que provoca la parodia. Al aceptar que la glosa es un texto que permite incorporar nuevos o varios matices interpretativos, el género paródico representa una técnica más. Dado caso, podemos admitir que esta novela, en tanto hipertexto lúdico, puede despertar subsecuentes intereses entre los estudiosos de la obra sanjuanista. El hipertexto paródico de Fabre es a la vez una estrategia y un exhorto al crear otra forma de explicación y celebración en torno al hipotexto poético de San Juan. La creación de una glosa escrita como parodia (y viceversa) es el sesgo estilístico que el autor inaugura en esta novela.

## Lo que cuenta la nueva glosa

La novela inicia con un preámbulo en donde se advierte la serie de dificultades que originará el traslado del cuerpo extinto de fray Juan de la Cruz. Sobresale el comentario de la densa obscuridad que ha de interpretarse no solo como una descripción del entorno físico sino como alegoría poética de una cierta “noche oscura”. El carácter factible de un enigmático viaje, tan literario como legendario e histórico, establece el trayecto lineal de la trama que ordenará y difundirá comentarios malversaciones sobre los poemas: *Noche oscura*, *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*. Al parecer, para revelar tal itinerario novelesco habría de mostrarse una travesía semejante a los referentes históricos.

El camino tenebroso dificulta el avance de la comitiva a la vez que enriquece la idea del viaje nocturno, la negrura inicia y convoca imágenes escenográficas. El narrador enuncia y describe la actuación de tres personajes, que tanteando la oscuridad, darán cuenta de esta historia, de inicio a fin: el alcalde, Ferrán y Diego:

–¿Ferrán? –¿Qué? –¿sigues aquí? –¿Tú qué crees? –¿Ves algo? –No. Nada. ¿Y tú? –No sé. –¿cómo que no sabes ¿Ves algo o no? –No sé si veo o no veo esta oscuridad. No sé si esto que veo es la oscuridad de la noche o no veo la noche y ciego vago en la noche oscura. (...) –¿No hay nada! ¿No hay nadie más en esta oscuridad! ¿No ves que no estás

viendo? Mira que ellos no son nosotros. Mira que son ilusiones (...) falaces engendros de bilis, melancolía y flema. (9 y 12)

La oscuridad se convierte en el signo que al desplazarse y reiterarse a través de múltiples significantes fructifica como discurso y espacio escénico de la parodia. Además de mostrar la oscuridad hermenéutica de los poemas ('para los no entendidos en teología escolástica') el relato exterioriza la oscuridad óptica y acústica de un camino colmado de riesgos, que augura la serie de aventuras y escenarios, inéditas e intertextualidades.

El discurso enuncia y describe el gesto, la actuación y los dichos de estos idóneos personajes atravesando la penumbra, el escenario citado es tan recurrente como caricaturesco que se convierte en el oxímoron de la novela. El alguacil y sus ayudantes Ferrán y Diego<sup>9</sup> a tropezones y alucinaciones describen y discuten el grado de negrura, a veces "espeluznante", de cada paraje que necesariamente deben transponer y advertir (como todo preámbulo) para avanzar físicamente, pero, sobre todo, para sentar las bases formales del exordio; solo entonces se escucha el eco de esa noche que, a pesar de zumbidos, aúllos y hojas quebrantadas, parecía "tan callada". El narrador describe a estos personajes transitando entre puras ilusiones, quimeras y espectros, mientras se escucha el eco de los versos de *Noche oscura*, el *Cántico espiritual* y con menor extensión *Llama de amor viva* y la reedición de las correspondientes *declaraciones*. Los tres personajes subrayan la opacidad hermenéutica que da pie a la tergiversación de los contenidos, a los eufemismos, perífrasis y giros eróticos contenidos en cada poema.

Los 28 capítulos que estructuran la novela se encabezan con un resumen (en letra cursiva) en cada *declaración*, verso o estrofa. En cada capítulo, de no más de cuatro páginas, el narrador describe el trayecto de estos tres personajes a la par de los sesgos interpretativos de los poemas. Los comentarios de esta *declaración* le permiten al autor incorporar procedimientos retóricos relacionados con las formas explícitas del versar épico y una serie de hipérbolos ingeniosas y tonos picarescos para ilustrar el relato de las hazañas acaecidas a la comitiva, unas necesarias, otras accesorias, sobre los agravios sufridos contra el cuerpo yacente de San Juan en su camino a Segovia. Los primeros diez capítulos invocan de manera exclusiva el poema *Noche oscura*, los restantes intercalan versos y declaraciones del *Cántico espiritual* y de *La llama de amor viva*. Aquí citamos uno de esos resúmenes que anteceden cada episodio/capítulo:

*XIII. En el que yendo el alguacil, Ferrán y Diego de noche por el camino, distintas noches o canciones que confunden en una misma noche o canción, y en aquella cantada y confusa noche se cantan y declaran, por mayor confusión, los dos primeros versos de la primera canción de una canción distinta a la "Noche" pero de la misma oscura sustancia e igual tiniebla y que se conoce por "Canciones de la esposa" o "Cántico espiritual" o "Cántico" por más breve y más carillo.*

*Oscuridad.*

*Y si de pronto fray Juan de la Cruz abriera los ojos, ¿qué vería? Oscuridad. Que en despertando de su mortal sueño jamás daría hallarse dentro de una maleta pues vaya despropósito aquello de andar empacado cual si fuese tres jubones. ¿O quizá que vuelto ha sido a la pesadilla de su oscura prisión de Toledo? (60)<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> En la biografía sanjuanista, el Oidor, Luis de Mercado, fue quien ordenó a un alguacil y a sus ayudantes la misión de trasladar el cuerpo yacente de fray Juan de la Cruz de la Cruz de Úbeda a Segovia (Moliner, 2008).

<sup>10</sup> Cursivas y versales en el texto.

El narrador describe en el antepenúltimo capítulo (XXVI) el resumen de los contratiempos padecidos por la comitiva cuando han avanzado la mayor parte del trayecto y llegan a Madrid, paso previo a Segovia. En este lugar son recibidos por la madre Ana de Jesús (discípula de Teresa de Jesús). A las escenas conventuales se suman las dificultades exegéticas del discurso del carmelita. Acorde a la ficción de Fabre y al referente histórico del traslado del cuerpo, la comitiva se detuvo en este convento para suplir la maleta maltrecha que lo portaba e introducirlo en un arcón con el objetivo de presentar los restos de manera conveniente. Ferrán y Diego invocan e interrogan a Sor Ana de Jesús, la priora del convento, acerca de diversos poemas y *declaraciones* que no podían comprender. Diego no halla disculpa de su incompetencia ante “Vuestra Reverencia”. A ella se dirige y ella invariablemente replica:

¡Ni Juan pudo, hijo mío! Yo mismo se lo pregunté, ¿y sabes que me respondió? –No lo sé Vuestra Reverencia. –¡Mismamente! ¡Tales fueron sus fieles palabras! “Vuestra Reverencia, no lo sé”, así me respondió fray Juan cuando le pregunté qué secretas noticias, qué dulces razones, qué amorosos misterios y verdades guardaban sus amorosos dichos y canciones y versos. ¿Y sabes qué me dijo luego? –¿Qué dijo, Vuestra Reverencia? – Nada. –¿Nada? –¡Nada! –retomó de golpe la muy venerable tras una larga pausa–. Cientos de páginas declarando nada, páginas y páginas de ese subido saber no sabiendo, de comunicar sin decir y de decir no diciendo. Como si se hubiesen desatado a las palabras para que se ayuntase según su particular albedrío y concierto y así luego comunicarse la lengua su secreto que al final no es otro sino ninguno (...) ¿Sigues lo que estoy diciendo, hijo mío? –Me temo, Vuestra Excelencia que me he perdido. –¿Entiendes de teología escolástica, hijo mío? –Cómo podría aspirar a tan alta ciencia quien no puede apenas escribir su nombre. –¡Tanto mejor! (...) ¿Y sabes que me dijo fray Juan en aqueste libro que escribió por respuesta a mi insistencia? “Aunque a Vuestra Reverencia le falte ejercicio de teología escolástica, conque se entiendan las verdades divinas, no le falta el de la mística, que se sabe por amor, en que no solamente se saben, mas justamente, se gustan. (139)

En el prólogo a *Cántico espiritual* se puede evidenciar la explicación ofrecida por el propio fray Juan de la Cruz a Sor Ana de Jesús:

Prólogo.

Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo, en la cual se tocan y declaran algunos puntos y efectos de oración, a petición de la madre Ana de Jesús, priora de las descalzas en San José de Granada. Año de 1584.

1. Por cuanto estas canciones, religiosa Madre, parecen ser escritas con algún fervor de amor de Dios, cuya sabiduría y amor es tan inmenso, que, como se dice en el libro de la ‘Sabiduría (8, 1)’, toca desde un fin hasta otro fin, y el alma que de él es informada y movida, en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en su decir, no pienso yo ahora declarar toda la anchura y copia que el espíritu fecundo del amor en ellas lleva; antes sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se puedan bien explicar;



porque el Espíritu del Señor que ayuda nuestra flaqueza, como ‘dice san Pablo (Rm. 8, 26)’, morando en nosotros, pide por nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden. (San Juan de la Cruz, [1627] 2019, pp.11-12)

Esta cita del texto de San Juan, corrobora el argumento de Diego Ynduráin, cuando propone y corrobora la insatisfacción hermenéutica de las declaraciones que funcionan “como inducción que sitúa el verso a otro nivel, en un nivel al que la razón discursiva no es capaz de llegar” (1990, p. 60) y que, por consiguiente, requería la explicación del propio poeta. Esta opinión, consensuada por los especialistas en la obra de San Juan, le permite a Fabre reelaborar la dificultad exegética a través del escenario que permite la parodia:

–Excusadme vuestra reverencia, que temo no sólo desatine ya mi lengua sino también mis oídos pues nada entiendo de cuanto escuchan. –¿Sabes hijo mío ¿qué te diría fray Juan? Ama y deléitate en lo que no entiendes. –Tendría que amarlo todo pues nada entiendo. (...) Maravillas que no pueden ser puestas en dichos de razón, pues no es posible conocer por ciencia lo que significan (...) Resplandor significa amor que significa alma que significa joya que significa penas que significa virtudes que significa tinieblas que significa canto que significa cisne que significa muerte que significa purgación que significa gozo que significa herida que significa miseria que significa Dios que significa esposo que significa lo que el fuego hace al madero cuando ha entrado en él.

Diego nada significa. (148)

Estas citas iluminan la noción del palimpsesto en tanto indican la superposición de un texto sobre otro. La incompreensión de los poemas y *declaraciones* en el diálogo sustentado por los tres personajes que no comprenden los versos, más la reiteración del trayecto dificultoso, reproducen un itinerario en paralelo, el hermenéutico y el tangible. Los dos revelan y auspician toda clase de tropiezos en esta historia, unos justificables y otros añadidos en beneficio y consecución de la trama. La parodia de Fabre no se conforma con el recuento de los datos historiográficos.

## El territorio palimpsestuoso: la parodia

Las *declaraciones* de la obra de fray Juan de la Cruz incorporadas por Fabre además de los versos y las estrofas de los dichos poemas en palimpsesto, operan como el fundamento vinculante en la elaboración de la parodia. Genette, en su libro *Palimpsestos...* (1989), propone la relación intrínseca entre las nociones de hipertexto, parodia y palimpsesto:

La duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino,

cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, "designan la literatura como palimpsesto: esto debe entenderse más generalmente de todo hipertexto, como ya Borges lo decía acerca de la relación entre el texto y sus «avant-textes» El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura palimpsestuosa. O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez. (Genette, 1989, p. 495)

La inclusión del término "palimpsestuoso" en el título de este ensayo, siguiendo la ocurrencia de Lejeune, bien caracteriza la lectura del libro de Fabre. La novela es una *perversión* que funde y extiende la obra de fray Juan de la Cruz al exponer las transgresiones tanto hermenéuticas como físicas, al tiempo que expone las huellas de los trayectos recorridos de Cervantes a Goytisolo, Sarduy y de tantos más, atentos a la vida y obra de fray Juan de la Cruz.

La parodia es un género literario que descubre su visibilidad en el palimpsesto. Esto no significa que sobre la parodia como género exista consenso. Genette advierte, después de estudiar el género ampliamente, que "el vocablo parodia es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo" (1989, p. 37). Linda Hutcheon, una lingüista estudiosa de la ironía, el sarcasmo y la parodia, reitera los entrecruces y las dificultades taxonómicas entre la parodia, el pastiche e ironía. Hutcheon se apoya en Genette para especificar las diferencias entre un *ethos* pragmáticamente marcado entre la ironía y la parodia: en el primero es el grado de dificultad de su localización en el texto y en el otro el grado de visibilidad más la integridad del signo lingüístico: "Después de todo, la ironía es un mecanismo retórico; la parodia y la sátira son géneros literarios" (1992, p. 190). Lo más llamativo en la parodia, a su parecer, y considerando 'la integridad del signo lingüístico' es su orientación pragmática, la visibilidad textual como palimpsesto o sobreimpresión 'fotográfica', "donde el texto parodiado, el texto de fondo, permanece visible" (Hutcheon, 1992, p. 191). Con esta aclaración, dado el caso, no habría confusión entre el significado y significante. Giorgio Agamben, por su parte, agrega otra faceta de la parodia que incluye la afinidad y la distancia existente entre dos polos simétricos que operan en los textos literarios, "el como si" ficcional y el "así es demasiado" de una parodia. En su libro *Profanaciones* (2007), extiende el concepto de parodia a propósito de la novela, *La isla de Arturo* de Elsa Morante:

La parodia mantiene relaciones especiales con la ficción, que constituye desde siempre la clave de la literatura (...) Pero, en verdad, la parodia no sólo no coincide con la ficción, sino que constituye su opuesto simétrico. Porque la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste *es*, de hecho, tan insoportablemente real que se trata, más bien, de tenerlo a distancia. Al "como si" de la ficción, la parodia opone su drástico "así es demasiado" (o "como si no"). Por esto, si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se mantiene por así decir en el umbral, tensionada obstinadamente entre realidad y ficción. (60)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Comillas, versales y cursivas en el texto.

La distinción de Morante citada por Agamben en la creación de Fabre corrobora la función de la parodia. Concedamos el ‘así es demasiado’ ejecutado por Fabre como una radiografía que revela la serie de tensiones entre la realidad histórica y la verosimilitud ficcional al dar cuenta de los abusos, profanaciones y atentados contra la vida y obra del fraile.

En este tenor expondremos algunas situaciones y episodios en donde la exageración o el ‘así es demasiado’ es una huella que sobrepasa el referente de los textos de fray Juan. Otro tipo de textos proviene de la imitación de los cantares, de textos renacentistas y de parodias quijotescas. Sobre todo es notable la similitud o influencia de Don Quijote en la novela, a pesar de que Fabre señale sus titubeos:

En un intento por explicar y hacer poesía lejos de la poesía, esta historia que primero tiene que ver con el lenguaje, un “anti-Quijote”, esa novela heterosexual, más cerca de *La Celestina* que el hombre de los molinos y que demuestra que “San Juan de la Cruz era trans”. ‘Me encantaría que la gente me dijera que es una novela divertida, me interesó jugar con la idea de una narración. Es una especie de *road movie*, me interesa la picaresca, que es un género que yo disfruto mucho y me interesa que sea vista como *La celestina*, antes que *El Quijote*’. (Maristain, 2019, s/p)

Sin discutir las intenciones del autor ni otras huellas intertextuales, el simulacro del trayecto que contextualiza y evoca situaciones y personajes de cuño picaresco reproducen elementos ya diseñados por Cervantes. Para entrar en materia respecto de la novela del autor español, conviene citar el fragmento correspondiente del capítulo XIX de la primera parte, cuando don Quijote y Sancho, al atravesar un bosquecillo, divisan un cortejo, presumiblemente del fraile Juan de la Cruz:

Yendo pues, de esta manera, la noche oscura, el escudero hambriento y el amo con gana de comer, vieron que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres (...) descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies (...) llámome Alonso López; soy natural de la ciudad de Baeza (...) vamos a la ciudad de Segovia, acompañando un cuerpo muerto, que va en aquella litera, que es un caballero que murió en Baeza, donde fue depositado, y ahora, como digo, llevábamos sus huesos a su sepultura, que está en Segovia, de donde es natural. –Y ¿quién lo mató? – Preguntó Don Quijote. –Dios, por medio de unas calenturas pestilentes que le dieron– respondió el bachiller. (Cervantes, 1967, pp. 1097 y 1098)

El acto de ‘descubrir’ la procesión portando la ‘litera cubierta de luto’ más el nombre de Alonso López,<sup>12</sup> son datos históricos incluidos por Cervantes y recitados por Fabre, además de la adecuación de personajes y situaciones.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Alberto Sánchez ha documentado la existencia real de un Alonso López, vecino de Úbeda, posiblemente inspirador del bachiller de Alcobendas, que acompañaba al cuerpo muerto de San Juan de la Cruz y fue herido por Don Quijote. “Alonso López fue uno de los compañeros de Cervantes en la cautividad de Argel. El propio Cervantes estuvo en Úbeda para sacar trigo en 1592, al año siguiente de la muerte del fraile carmelita. En el texto del Quijote se recogen inequívocamente rasgos que

En estos reencuentros entre la comitiva y la muchedumbre y la serie de intervalos durante el viaje, el alcalde, Ferrán y Diego, se detienen en una taberna o posada a las afueras de Madrid (previo a Segovia). Ahí deciden tomarse un vino tranquilamente hasta que una moza rompe el descanso al provocar una serie de incidentes, uno de esos lances o episodios gratuitos tan frecuentes en Don Quijote y accesorios en la novela de Fabre:

una indiscreta y añosa condesa y su criada que, aunque llamábase Zoraida mejor respondía a los nombres de puta, sucia, bellaca, marrana, y otras ruindades en las que solazábase su ama –¡Habrase visto rufianes de peor ralea –quejóse la dama–, que estando en presencia de una condesa no le ofrecen al menos un poco de vino (...) – Excuse vuestra merced nuestra torpeza– apuró a decir Ferrán sirviendo dos vasos atendiendo a las tetas de su hermosa criada. (122)

Recordemos que, precisamente, en los capítulos XXXIX, XL y XLI de la primera parte de Don Quijote, se relatan las peripecias de una princesa árabe llamada Zulaida o Lela Zoraida o “la mora cristiana”, que abandonase Argel para hacerse cristiana, contando para su huida con la ayuda de un cautivo cristiano. La Zoraida de Fabre es “Hija y nieta de moros, si no es que de judíos, ¡Marrana!” (122), según exclama a cada paso la supuesta condesa achacándole culpas innmerecidas. A través del personaje Ricote (II, 63) Cervantes expresa la opinión más generalizada entre los españoles de la época acerca de los moriscos, con su negativa a integrarse al catolicismo imperante. En coincidencia, el personaje Ferrán, en la novela de Fabre, nos recuerda al Ricote de Cervantes, además de la mora Zoraida. El narrador comenta que ante los vituperios de la condesa en contra de los moros y judíos, Ferrán se sentía en peligro inminente:

Como si aquellas judaizantes quejas fuesen a él encaminadas, túvose Ferrán en peligro y por descubierto su linaje y la mancha negra que se crecía hasta oscurecerle los sesos en parejas ocasiones amenazaba ya con extenderse cuando sus ojos cruzaron con los negros ojos de Zoraida. Y refulgió en aquella negrura un latigazo de luz. Y tuvo entonces Ferrán que lo aliaba a Zoraida un inestuoso sentimiento de hermandad. Qué ganas de tener ya aprestados la mentida pureza de sangre y la licencia y sello verdaderos, y partir cuanto antes a las Indias llevándose la sospechosa morena consigo. (124)

Otro caso similar entre la novela de Fabre y la de Cervantes se presenta a propósito de las ventas y las venteras. Anota el narrador que, a causa de su delicada comisión, la comitiva debía liarse constantemente con los lugareños en diferentes lugares, muy al estilo de los lances de Don

---

proceden del mito caballeresco y pormenores que concurren en un suceso histórico que encendió las piadosas discusiones de una población enfervorizada en el culto al fraile carmelita” (Sánchez, 1990, p. 21).

<sup>13</sup> En la novela de Fabre se nombra a Alonso López como un posible personaje verídico. No obstante, José Ma. Martín Sánchez en una nota del periódico *El adelantado* (Segovia), del 2004, intitula su intervención como “Del increíble viaje del cuerpo de San Juan de la Cruz (Úbeda-Segovia)”, en el párrafo que interesa al respecto comenta el dato: “Ana Mercado y Peñalosa (...) gestionó su traslado [el cuerpo de San Juan] con el vicario general de la Reforma Carmelitana, a la sazón Fray Nicolás de Jesús María. Implicado también estuvo Juan (o ¿Francisco?) de Medina que ejerció para los trámites como alguacil de la corte, realizando en persona el traslado. Éste comenzó a fraguarse en secreto- no podía ser de otra forma-lo que serotismoe llevó a efecto en enero de de 1593 (...) El viaje resultó rocambolesco. En el camino largo, larguísimo para los transportes de la época, la comitiva se encontró con Cervantes o el escritor con la comitiva y lo puso en boca del Ingenioso Hidalgo y su escudero Sancho. Recogido quedó en el capítulo 19. I Parte...” (Martín, 2004). Sobre el dato del apellido “de Medina” el narrador de Fabre lo incluye y advierte: “bien podría llamarse Juan de Medina Zevallos o Ceballos o Zavallos, según la fuente que se consulte, e incluso, en algunos documentos, Francisco de Medina Zeballos...” (Fabre, 2019, p.15).

Quijote y Sancho en donde las aventuras en las ventas y con las venteras son un lugar común. El narrador de Fabre sostiene con ímpetu el peligro de portar y cuidar una maleta con un cuerpo yacente, amén de sacro, y cuyo olor, para colmo, era un testimonio del que nadie libraba su olfato, pues a todas luces despertaba a su paso extrema curiosidad. Tanto era así que en cada venta en la que se hospedaban resultaba la misma cantinela:

¿Qué lleváis en la maleta que tan delicada fragancia desprende? –preguntó, extasiada, la ventera. ¡Ah, la delicada fragancia! ¡El celestial aroma! El santo olor del fraile que ni el alguacil ni Ferrán ni Diego habían percibido nunca. (67)

En la ocasión que brinda la cita durante el trayecto entre Ciudad Real y cerca de Malagón, simplemente, al entrar la comitiva en la venta, las mozas del lugar se abalanzaron sobre la maleta enloquecidas por el aroma, tal alboroto obligaba a los delegados a inventar cada vez una historia diferente para apaciguar la inquietud popular. Generalmente era Diego, en su alarde y lucimiento de inventor de historias, el que adopta la función de intercalar un buen número de situaciones dialogadas, es este el caso cuando agrega la histórica nota sobre Doña Ana de Peñalosa a la espera de cuerpo bendito. Para salvar la situación y evitar el descubrimiento de un cuerpo yacente, Diego inventa que la maleta guarda los perfumes que la ilustre dama ha estado esperando. La desinformación era oportuna para explicar la proveniencia del aroma exhalado a través de la maleta. El episodio parece gratuito, pero necesario a la parodia donde se recrea a través del diálogo una de las tantas situaciones cómicas y comprometidas. Este tipo de episodios podrían eliminarse sin detrimento de la fábula principal, pero su valor radica en explotar las posibilidades humorísticas de una situación idónea en la parodia, al tiempo de mostrar que el palimpsesto no solo es una sobreposición, también es una envoltura de estilos provenientes de otros textos. En este caso regresemos nuevamente a Cervantes cuando incluye en su novela una serie de episodios y relatos que se desvían de la fábula principal. Fabre personifica a Diego no como el Sancho cervantino sino como el personaje gracioso heredado en las literatura medievales y renacentistas,<sup>14</sup> y cuyo discurso hiperbólico y eufemístico es oportuno en esta trama. La respuesta de Diego satisface a las venteras:

¡De Oriente! ¡Ya lo sabía! –dijo la menor (...) Agua de rosas. No, No, esperad... Esencias de jasmín y azahar! –ambicionó la ventera madre. –¡Ámbar! –ensoñó otra (...) ¿Es agalia! –enfureció otra más (...) Se disculpó Diego ya sin saber cómo salir de aquel embrollo: –No quebréis alcancías a cambio de desengaños, que no hallaréis aquí más que alcoholadas, alvalinea, carmines, bujelladas, lucenteros: viles postizos mentidos rostros. Dejad las purgas a los achacosos (...) Aquestos ungüentos artificiosos son de vejece y triste flujo de fealdades sin alvanzar a remediarlas.. (68 y 69)

<sup>14</sup> Diego es un personaje elaborado con diferentes funciones, ayudante oportuno, criado y gracioso. Como asienta Cañas “muchos de los graciosos no son elaborados sobre la base de un solo tipo. Quedan mezclados en el diseño de los personajes correspondientes dos tipos: el gracioso y el criado. Lo normal en los textos es encontrar a un único personaje construido sobre el tipo del gracioso. No obstante, algunas piezas incluyen dos agonistas construidos sobre el tipo del gracioso en su argumento, como sucede, por ejemplo, en *Amor es más laberinto*, de Sor Juana Inés de la Cruz” (Cañas, 2012, pp. 81-109).

Esta es una de las representaciones o escenarios que pueden considerarse como metaparodias. En la parodia de Fabre ya se había establecido el contexto de los exquisitos efluvios del cuerpo yacente de San Juan. Luego entonces, la gente esperaba la llegada de la comitiva para corroborar el dato. Lo que resta en la trama es seguir reproduciendo tal peculiaridad en diferentes escenarios. Las representaciones y los escenarios de Fabre asientan el género de la parodia y la metaparodia como ese exceso donde el hipertexto palimpsestuoso es visible, porque permite su notoriedad. A esto se refiere Linda Hutcheon cuando afirma que en la parodia, a diferencia de la ironía, existe un contexto semántico en donde solo hay un significante y un significado, coexiste una relación textual (intertextual) más manifiesta (1992, p.191). Fabre plantea no el dilema de la ironía en donde se dude del referente asentado como los aromas del cuerpo de San Juan (valga como ejemplo), en consecuencia, él exhibe la mecánica paródica que resignifica el palimpsesto en su cualidad intertextual. Como hemos reiterado, la propuesta acogida por Agamben, acerca del ‘así es demasiado’ de la parodia se corrobora a cada paso en el afán palimpsestuoso de esta novela.

Por otra parte, esos aromas emanados por los perfumes, según afirmase Diego, y que Fabre ha fomentado a través del efecto paródico en el palimpsesto, era una eventualidad relacionada con el supuesto olor a santidad. Cuentan varios memoriosos, en este y otros casos de personaje santificados, que los aromas pestilentes del padeciente fray Juan de la Cruz se transformaron en aromas deleitables cuando murió. Así también recoge la anécdota Eduardo Alonso en su novela *El preso de la ballena, Fray Juan de la cruz, pájaro solitario* (2013) aquí se cuenta que en el convento de Úbeda a donde llegó el fraile a morir, el padre Crisótomo estaba admirado cuando el cirujano Villarreal refería su propia incredulidad:

Dos semanas después, el día diecisiete de noviembre, el doctor Villarreal hacía la cura de costumbre y al retirar las vendas de las heridas percibió un olor muy agradable. Acercó la nariz a las llagas y comprobó que despedían aroma de almizcle. Extrañado y temeroso, murmuró. –No sé qué decir. ¿Será esto lo que llaman morir en olor de santidad? –¿Habláis de un milagro, doctor? (...) Aquella misma tarde las criadas de la señora Clara Benavides, que lavaban casi a diario las hilas y vendajes del enfermo, recibieron el mismo olor grato y propagaron la maravilla por toda la ciudad. En adelante dejaron de lavar las vendas de cada día y las guardaban y cortaban en trozos para repartirlas como reliquias. El prodigio de las vendas perfumadas atrajo a la puerta del convento a gentes piadosas que insistían en ver y tocar al santo. (Alonso, 2013, p. 400)

El olor a santidad es un acontecimiento reiterado en leyendas y ficciones. Juan de Jesús Orozco menciona el dato curioso relativo al aroma que despedía el cuerpo yacente de San Juan de la Cruz, citando a su vez a Méndez Plancarte: “...quedó su semblante bañado de hermoso resplandor, y difundió su cuerpo por todo el convento tal fragancia, que deleitaba el sentido, y confortaba el corazón” (2008, p. 23). Vaussard en su libro *El Carmelo* dedicado a Teresa de Jesús, describe el dolor de Ana de Jesús sobre el cuerpo de su mentora y el dicho perfume que exhalara el cuerpo yacente santificado:

Y en oración, en medio de una paz profunda y un celeste júbilo, y exhalando suaves perfumes, ella permanece entre los brazos de su compañera, que piensa morir de dolor [...] Su traje de desposada no ha perdido aún la forma y el perfume de su carne, y el doblar de la campana, sonando sobre su juventud, mientras que el «MAGNIFICAT»

contaba en su alma sangrante y gozosa, he aquí que va a sonar de nuevo; mas esta vez, de debajo del negro manto, ella no se levantar á más, y un himno eternal es lo que cantará entonces... (Vaussard, 1931, pp. 90 y 270)

Este dicho aroma es un asunto que beneficia la parodia de Fabre. El deleitable olor del cuerpo sacro que despertaba toda clase de apetencias entre la gente, como mostramos en el parrafo citado de las mozas en la venta, replica el viaje del cuerpo como desasosiego y gozo.

La inquietud y el gozo fomentado por el cuerpo y su efluvios respaldan y amplifican el carácter erótico que Fabre imprime en su obra. Enseguida citaremos otro ejemplo en el episodio dedicado a “Filomela”, otra parodia del canto de la “dulce Filomena” documentado en los textos de fray Juan de la Cruz. Pero antes de llegar a dicho episodio es importante subrayar que la fascinación del autor sobre el cuerpo, erotizado o no, es también un remanente de épocas pretéritas. Según Bajtin, en las épocas medievales y renacentistas, el cuerpo y las cosas individuales, “forman parte aún del conjunto creciente del mundo y sobrepasan por lo tanto los límites de su individualismo; lo privado y lo universal están aún fundidos en una unidad contradictoria” (p.36). Este discernimiento sobre la contradicción entre lo público y lo privado interesa a Fabre desde dos vertientes, una anecdótica en la forma de autorizar la presencia y el ánimo que despertaba un cuerpo bendito en épocas renacentistas, y otra generada por el hipertexto al exaltar el puro y llano efecto erótico de un cuerpo por sí mismo y por su integridad a la vida en general.

La reiterada referencia simbólica de los versos y poemas de San Juan posibilitan la invención de escenas, su transformación obedece a la dualidad del símbolo, esta característica le permite a Fabre introducir coordenadas históricas y legendarias provenientes de los especialistas sanjuanistas y de otros creadores que han decidido fabular la vida y/o la obra del reformador.

Como enunciamos antes, es en el capítulo XIV donde el narrador continúa con la secuencia lineal de la trama y del trayecto para detener a los tres personajes en el encuentro con la moza entrada en carnes llamada Filomela (asimilando la consonante de *Filomena*) a quien le han infringido el corte de la lengua. La invocación de la “dulce Filomena” en el canto del carmelita, alude a una *avis rara* que pone en entredicho la mención de Filomela como una pastora en la novela:

en el que resuena un mudo eso del canto de filomena [...] que es el canto que declara el verso segundo de la trigésimo novena canción del ‘Cántico’ que canta ‘El canto de la dulce Filomena’ que es el mismo que el canto de Filomela. (Fabre, 2019, p.75)

La Filomena de la leyenda grecolatina canta la historia de la desventurada princesa ateniense violada por Tereo, doblemente profanada por él al amputarle de raíz la lengua; esta versión, inserta en la mitología clásica y en los anales históricos, ha generando un archivo de sobreimpresiones elaborado por poetas latinos como Ovidio y Virgilio, además de otros místicos como fray Buenaventura y evidentemente por fray Juan de la Cruz, y otros posteriores como Garcilazo. Mas conviene citar un fragmento de *El cántico espiritual*:

El aspirar del aire, el canto de la dulce filomena, el soto y su donaire, en la noche serena, con llama que consume y no da pena. Lo segundo que el alma dice para dar a entender aquello, es a saber: el canto de la dulce filomena [...] 8. Lo que nace en el alma de aquel aspirar del aire es la dulce voz de su Amado a ella, en la cual ella hace a él su sabrosa

jubilación; y lo uno y lo otro llama aquí canto de filomena. Porque así como el canto de la filomena, que es el ruiseñor, se oye en la primavera, pasados ya los fríos, lluvias y variedades del invierno, y hace melodía al oído y al espíritu recreación, así en esta actual comunicación y transformación de amor que tiene ya la Esposa en esta vida, amparada ya y libre de todas las turbaciones y variedades temporales, y desnuda y purgada de las imperfecciones, penalidades y nieblas, así del sentido como del espíritu, siente nueva primavera en libertad y anchura y alegría de espíritu. En la cual siente la dulce voz del Esposo, que es su dulce filomena, con la cual voz renovando y refrigerando la sustancia de su alma, como a alma ya bien dispuesta para caminar a vida eterna, la llama dulce y sabrosamente. (Fragmento y declaración: San Juan de la Cruz, [1627] 2019, p. 328)

López Baralt en su ensayo, “La Filomena de San Juan de la Cruz: ruiseñor de Virgilio o de los persas”, realiza un minucioso estudio sobre el tema, y como su título sugiere se trata de una búsqueda filológica sobre la procedencia del símbolo utilizado por el poeta:

no parecería exagerado considerar que el canto del ruiseñor juancruciano se asemeja más a la melodía exaltada del *bolbol* de los persas que a la triste cantinela de la filomena de las *Geórgicas* de Virgilio. La contextualidad sufi, aparentemente más alejada históricamente de la clásica para este poeta egresado de la cultísima Salamanca, resulta, sin embargo, particularmente fértil a la hora de decodificar los secretos más importantes de la *rara avis* del “Cántico”. Acaso la Madre Ana de Jesús se encontraba a salvo, culturalmente hablando, de la espesa tradición virgiliana y supo decodificar sin mayor problema la filomena sanjuanística como ave del éxtasis [...] a despecho de su nombre aristocrático de larga estirpe clásica, la misteriosa, oximorónica filomena juancruciana es una avecilla que se comporta con la alegría extática de sus congéneres orientales. Al amparo protector de su nombre griego se esconde un *bolbol* al uso sufi. (López-Baralt, 2002, p. 129)

Esta estirpe sufi, según López-Baralt, más elocuentemente erótica, es la que prefiere Fabre en su parodia, y en este caso la utiliza para describir a su Filomela. La comitiva se aventura “entre andurriales y la noche oscura de nadie”:

¿No les han advertido a los buenos señores que aquestos montes están encantados? [...] efecto y vueltas son las sombras que vagan por el bosque a sus antros y cavernas. En cuanto a las aves anuncien el nuevo día, los pastores nos dispersaremos [...] Una hermosa pastora le sonrió al alguacil desde el resplandor de la leña que ardía [...] Había entre los pastores una que llamaban Filomela. Era joven, hermosa y muda. Vestía una burda piel de ciervo sobre sus blancas ropas de lana. Sus cabellos eran rubios. Sus ojos negros. Y oscura y confusa era su historia. (77)

Entre veras y fantasías quijotescas es nuevamente Diego quien protagoniza el súbito enamoramiento de la pastora, todo consistió en un beso suyo sin prevenir que ella, con sus dientes, le apresarían la lengua hasta sangrar. Al ver la situación, otro pastor, sabedor de tales reacciones, la apresó por el vientre para obligarla a abrir la boca y liberar a Diego mientras se escuchaba una voz que musitaba ‘¡Oh noche que juntaste/Amado con amada...!’ El verso invocado se trastoca en la personificación de aquella onomatopeya memorable del canto de



filomena. Un signo transpasando fronteras y textos, parodiando aquella unión cantada de “los cuerpos del esposo y la esposa transformados”, tan loados y citados del verso sanjuanista y que, con otro sentido, el carmelita demuestra la orientalización de su dulcísima filomena. Sin duda ya el místico poeta animaba o personalizaba el “donaire” de Filomela (“el soto y su donaire”), no a un soto sino a una persona, pues si el calificativo se piensa en nuestros usos lingüísticos, dotar de tales atributos a un soto sería inaudito. Fabre contrasta este tipo de comentarios sobre la poética sanjuanista y, aprovechando la maleabilidad de los signos (noche, oscuridad, cuerpo), decanta y subraya el planteamiento erótico que también admira en la obra del poeta.

## Cuerpo y erotismo

Fabre aborda y entiende la obra de fray Juan de la Cruz desde la corporalidad y no desde la espiritualidad. En una entrevista realizada por Olympia Ramírez establece la relación literaria entre el cuerpo textual y el cuerpo erotizado:

Yo creo que hay una relación enorme entre texto y cuerpo. Creo que hay una relación erótica con el texto, con la materialidad del texto y, para mí, son casi inseparables. Generalmente los cuerpos me gustan porque tienen texto de algún modo. E incluso, a mí los relatos porno, a veces más que las películas porno, me encantan. Entonces creo que sí hay una relación muy textual con el cuerpo. (Ramírez, 2019)

En la propuesta del autor reechemos la carnalidad del cuerpo como un rasgo semiótico del “cuerpo figurado”. Al revisar las aproximaciones trazadas entre cuerpo y texto en el singular erotismo poético de Juan de la Cruz corroboramos la elocuencia discursiva que el cuerpo genera a través del tiempo. Catrina Imboden en *El cuerpo figurado* propone: “la comunicación humana está basada en la corporeidad del discurso y, viceversa, el cuerpo, al inscribirse en un sistema significante, deviene cuerpo figurado, esto es, una construcción discursiva” (2006, p.7). El “cuerpo figurado” enfatiza su transparencia a través de descripciones exuberantes. Un ejemplo sobresaliente lo enuncia el narrador a partir de esa minucia de cortes físicos y de sustancias vertidas en vendas y harapos que cubrían los restos de San Juan. Percibimos la actitud grotesca del abuso entre propios y extraños, religiosos, humildes y oficiosos:

Llegáronse con sus sierras los carpinteros y con sus tijeras las costureras (...) todas las gentes con innumerable concurso provistas de filos según su oficio y posición, todas apeteían su tajada. Pelos de la barba, de los brazos de las piernas, los más discretos. Uñas, pedazos de oreja, los acomedidos, y los callos que con grietas se le habían hecho en los pies. (21)

Otro pasaje que subraya el deseo canibalesco que despertase la carne dolorida y la materia que de ella segregara inicia este discurso: “Recordó fray Mateo –Incluso un hermano–, hallando una escudilla rebosante de aquella pus, dada su dulce fragancia la juzgó por sabroso potaje y la comió toda” (41). Tratándose de la aristocracia se menciona aquel extraño deseo de Doña Ana de Peñalosa cuando al principio se le había concedido poseer al menos un dedo reseco, pero deseaba poseer el cuerpo completo. Los episodios citados permiten entrever los escenarios que trazan el

horizonte perceptual donde el cuerpo, la piel, las heridas, las segregaciones y excrecias, negocian constantemente entre la carne y su envoltura; la instauración discursiva y textual del erotismo y su apetencia se genera por el cuerpo tan revelado y avasallado.

Una referencia relevante acerca del erotismo del “cuerpo figurado” se encuentra en la argumentación de Georges Bataille en el libro *El erotismo* (2005). En el apartado “Mística y sensualidad” el filósofo recita la sentencia de san Buenaventura: “*in spiritualibus affectionibus carnalis fluxus liquore maculantur*”, para argumentar que Sta. Teresa y San Juan de la Cruz la referían para establecer sus equivalencias entre los sistemas de efusión erótica y mística, como cuestiones que solo los religiosos comprenden. Cuando Bataille pondera el paso de la experiencia mística y el erotismo al campo de lo obscuro, exalta la sensualidad como impostura, como irrisión: “Para vivir sensualmente, debemos representarnos siempre una comedia ingenua, siendo la más irrisoria la obscenidad de las prostitutas” (2005, p. 249). Bataille agrega en su explicación que el campo de lo obscuro en liga con la prostitución debió ser escandaloso para aquellos místicos, pero no solo en la mística cristiana, sino en todas las corrientes, sean musulmanas, budistas, etcétera. Esta forma de apreciar el tema del erotismo entre lo místico y lo obscuro permite entrever en la novela de Fabre una situación análoga al representar actuaciones y discursos de talante erótico, en ese determinado estrato social que anota Bataille, y que el mismo autor corrige:

¿Cómo me aproximo a Fray Juan de la Cruz si no soy un místico, ni creyente?, Decidí aproximarme desde el cuerpo y la picaresca. Ese humor tiene que ver con lo bajo, con los sirvientes, por eso los elegí como figuras protagónicas, porque no me atrevería a poner palabras en la boca de Juan de la Cruz. (Avendaño, 2019)

Al subrayar lo que el autor denomina como el humor de los ‘sirvientes’, más la mención de Bataille, cuando empata las imágenes de un supuesto movimiento místico/erótico en el microcosmos de las “clases bajas”, también reparamos en la fórmula del “carnaval” propuesta por Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2018), en esa relación al margen de la vida oficial y en coincidencia a la vida picaresca presente en libros como *El Lazarillo*, *El Buscón*, *Don Quijote*, *La Celestina*, las obras de Quevedo, y evidentemente la obra de Rabelais en donde Bajtín encausa el concepto de carnaval. De la propuesta de Bajtin nos interesa la noción del “drama de la vida corporal” (2018, p.115) cuando se refiere no al cuerpo individual sino al cuerpo genérico, público, el de la especie humana en todas las etapas de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte, en donde ocurre su retorno a la tierra, un renacer a la vida que con frecuencia está adornada con motivos eróticos. Este “drama” lo ubica Bajtín en relación a la cultura cómica de la Edad Media, cuya semejanza proviene del drama satírico de la Antigüedad:

La gramática jocosa estaba muy en boga en el ambiente escolar culto de la Edad Media. Esta tradición, que se remonta al *Vergilius grammaticus*, se extiende a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento y subsiste aún oralmente en las escuelas, colegios y seminarios religiosos de la Europa Occidental. En esta gramática, todas las categorías gramaticales, casos, formas verbales, etc., son transferidas al plano material y corporal, sobre todo erótico. No sólo las parodias en el sentido estrecho del término, sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. (Bajtín, 2018, p.32)

Fabre orienta ese “drama de la vida corporal” en su novela como reflejo de la tradición pública o popular en la veneración, deseo y sometimiento de un cuerpo santificado. La atribuida jocosidad y vulgaridad coronada por el jubiloso erotismo discursivo de esta nueva *Declaración...* es consecuente con las afirmaciones del autor y su interés por ‘lo bajo’, y como característica inherente al exceso publicitado en una parodia.

El sentido transgresor entre la voluptuosidad y la santidad contrae y expande la indagatoria novelesca acerca de otro aspecto. En varios capítulos se aborda el enigma de lo homoerótico en relación con el misticismo poético de San Juan, en uno de ellos, el XVII, se expresa y describe sexualmente, pero a través de una comparecencia onírica, misma que orienta el figurado erotismo *trans* (homoerótico) que Fabre atribuye a San Juan, y que resurgiría como una imagen más entre los textos eróticos que le sugiere la poesía sanjuanista. Hemos citado antes el pasaje que relaciona a la “dulce Filomena” del poeta y la pastora Filomela de esta novela. En el párrafo siguiente vuelve a nombrarse la imagen de la mujer, pero acompañada por Diego, Ferrán, y el mismo San Juan de la Cruz en alusión al poema *Noche oscura*:

Y se llegó Ferrán hasta Filomela de extraña ansias inflamado, como si, más que por su propio cuerpo, llamado fuera por el cuerpo del fraile, y a Filomela se abrazó. Quiso besarla o quiso hallar con su lengua la lengua de Diego al fondo del abismo (...) Tuvo Ferrán entonces haber caído en una trampa, pero de ansias de amores inflamado, no se resistió cuando las cuatro manos de aquel hermafrodita también lo despojaron de sus ropas. Y quiso perderse Ferrán en aquel asalto. Quiso perder el cuerpo perdido del fraile y perder su propio cuerpo en aquellos otros cuerpos para salvarse de noche tan espantable (...) En aquel adentro suyo se perdió Ferrán y en aquel ya no distinguir lo suyo con lo vuestro. En aquel no saber de quién tal rabo, de quién tal coño, de quién tal culo, perdió Ferrán su cuerpo como en la noche oscura perdió fray Juan el suyo... (91-92)

Fabre inventa una representación onírica para exponer los deseos homoeróticos en fray Juan de la Cruz, como figura invocada y como exégesis poética. Por otra parte, al hablar de rasgos homoeróticos en la poesía del místico, podría también especularse aquella influencia sufi, ampliamente comentada por López-Baralt (2002), en defensa o en celebración de la sexualidad compatible con el misticismo y en contra a la exaltación más tenaz de la castidad absoluta.

El erotismo místico, si bien se aleja semánticamente de la carnalidad del cuerpo, no logra desprenderse de él, de una u otra manera las interpretaciones que configuran la eroticidad parten, emigran o regresan al cuerpo (Hernández, 2016, p. 6). La parodia palimpsestuosa, por lo visto, le permite a Fabre divulgar una figura travestida en la poesía de San Juan, como si una imagen, una huella enrevesada, distinta o única, lograrse plasmar la diferencia exegetica en la retórica erótica de *Noche oscura*, una que no condescienda solo a la interpretación tradicional, es decir, a la acepción de la poesía de San Juan de la Cruz en donde la parte femenina corresponde al alma del yo lírico en unión con dios, un ente masculino.

## Comentario final

El carácter palimpsestuoso de la novela, que tratamos de exponer a través del mecanismo exuberante de una parodia, actualiza la perspectiva canónica del arte literario vigente en la época de fray Juan de la Cruz. Al elegir la parodia como género asequible para presentar parte de la obra poética del reformador carmelita, el autor tiene que negociar entre la alabanza y el regodeo o entre el elogio y el sarcasmo de los textos poéticos, caracterizando su texto como una nueva glosa o *declaración*, tal como reza el título de la misma. El “así es demasiado” propugnado por Agamben como la característica fundamental de la parodia, le ofrece a Fabre la oportunidad de mostrar una realidad sobrepasada en violencias, pasiones, obscenidad y desenfreno contra un cuerpo yacente, pero también el acierto de mostrar la exuberancia de recursos lingüísticos y estilísticos, no tanto o solo, del poeta místico sino los propios. Fabre exalta los recursos poéticos y culturales de un tiempo y manera de pensar ancestral en esta su misión de volver a escribir sobre el fraile y su obra, pero también empata sus propios recursos poéticos y filológicos. Los logros literarios del autor, al aproximarse a la obra de uno de los poetas por él admirados, responden a la sugerencia de Sarduy anotada arriba: “la poesía de Juan de la Cruz hay que hacerla vivir así sea en el doble y el simulacro en lugar de una interpretación”.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2007). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alonso, E. (2013). *El preso de la ballena, Fray Juan de la cruz, pájaro solitario*. Madrid: Atrio Libres.
- Avendaño, R. (2019). “Hay muchas lecturas reductivas sobre el poeta San Juan de la Cruz: Luis Felipe Fabre”. *Crónica*. Recuperado de: <https://www.cronica.com.mx>.
- Bajtín, M. (2018). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. [Versión PDF]. Ed. Digital: Titivillus.
- Bataille, G. (2005). *El erotismo*. Cd. de México: Tusquets.
- Bloom, H. (2011). *Anatomía de la influencia*. Ciudad de México: Santillana/Taurus.
- Cervantes, M. (1967). “Don Quijote de la Mancha” en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Cañas, J. (2012). “Tipos y personajes en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz. *Edad de Oro*”. *Dialnet*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4042161>
- Cofiño Fernández, I. (2003). “La devoción a los santos y sus reliquias en la iglesia postridentina: el traslado de la reliquia de San Julián a Burgos”. *Revistas Usal*, España. Recuperado de: <https://revistas.usal.es>
- De la Cruz, San J. (2019). *El cántico espiritual*. [Versión PDF]. Ed. digital: Titivillus.
- \_\_\_\_\_. (2019) *Noche oscura*. [Versión PDF]. Ed. Digital: [www.montecarmelo.com](http://www.montecarmelo.com).

- Díaz, A. (2009). "La sociedad del siglo de oro, vista por el biógrafo de Francisco Yepes, Fray José de Velasco". *Studia histórica-Studia moderna*, 6, no.5, pp. 07-521. Recuperado de: <https://www.researchgate.net>.
- Fabre, L. F. (2019). *Declaración de las canciones oscuras*. Ciudad de México/Madrid: Sexto piso.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Goytisolo, J. (1988). *Las virtudes del pájaro solitario*. Editor digital: Titivillus.
- Hutcheon, L. (1992). "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". En *De la ironía a lo grotesco en algunos textos literarios hispanoamericanos* (pp. 173-193) Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Hernández, L. J. (Comp.). (2016). *Semiótica y erotismo*. Venezuela: Universidad de los Andes.
- Imboden, C. (Ed.). (2006). *El cuerpo figurado. Tópicos del Seminario, 16*. Puebla: BUAP.
- López-Baralt, L. (2002). La Filomena de San Juan de la Cruz: ¿Ruisenior de Virgilio o de los Persas? *Revista de espiritualidad*, 242, pp. 105-129. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7113340>. 1634articulo.pdf
- López-Baralt, L. y Márquez, F. (Eds.). (1995). *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Maristain, M. (2019). San Juan de la Cruz es de los primeros poetas trans: Luis Felipe Fabre". *Maremoto - Maristain*. Recuperado de: <https://monicamaristain.com/san-juan-de-la-cruz-es-de-los-primeros-poetas-trans-luis-felipe-fabre/>.
- Martin, J. M. (2004, Agosto 7). Una historia de la Segovia de ayer. Del increíble viaje del cuerpo de San Juan de la Cruz (Úbeda-Segovia). *El adelantado*. Recuperado de: <https://hablandodeclase.blogspot.com/2014/10/san-juan-de-la-cruz-despedazado.html>
- Moliner, J. M. (2008). *San Juan de la Cruz, su presencia mística y su escuela poética*. Madrid: Palabra/Arcaduz.
- Orozco, J.J. (2008). *Estela de San Juan de la Cruz en la Nueva España*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Ramírez, O. (2019). "Luis Felipe Fabre y las relaciones entre cuerpo y literatura". *Sopitas.com*. Recuperado de: <https://www.sopitas.com/noticias/hay-festival-luis-felipe-fabre-cuerpo/>.
- Rodríguez, L. E. y Bezares, S.P. (2019). Arcas y cuerpo de San Juan de la Cruz en los Carmelitas de Segovia. Evolución de una sensibilidad devota. *Revista de Espiritualidad* 78, pp. 591-604. Recuperado de: <file:///Documents/san%20juan%20de%20la%20cruz%20el%20cuerpo%20fragmentado%20multiples%20veces.pdf>
- Sánchez, A. (1990). Posibles ecos de San Juan de la Cruz en El Quijote de 1605. *Anales Cervantinos*. Recuperado de: <https://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos>,
- Sarduy, S. (1995). Bosquejo para una lectura erótica del cantico espiritual seguido de Imitación. En: L. López-Baralt y F. Márquez Villanueva (Eds.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras* (pp. 420-430). Ciudad de México: El Colegio de México.

Silvestre, A. (2014). La subida del Monte Carmelo de San Juan de la Cruz y el umbral de la traducción. (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca. Recuperado de:  
[https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/127881/DFM\\_SilvestreMirallesA\\_MonteCarmeloTraduccion.pdf?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/127881/DFM_SilvestreMirallesA_MonteCarmeloTraduccion.pdf?sequence=1)

Vaussard, M.M. (1931). *El Carmelo*. Madrid: Ed. Literarias. Recuperado de:  
<https://files.core.ac.uk/pdf/1153/71525681.pdf>

Ynduráin, D. (1990). *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*. Madrid: Cátedra.