

EXPRESIÓN POÉTICA Y ANHELO DIVINO EN ANA DE LA TRINIDAD

por

Alberto Acereda*

La monja carmelita Ana de la Trinidad (Alcanadre, 1577- Calahorra, 1613), secularmente conocida como Ana de Arellano y Navarra, pertenece a la nómina de autoras del llamado Siglo de Oro español y novohispano de las que sólo hasta muy recientemente se ha empezado a ocupar la crítica literaria. La vida de esta religiosa y poeta riojana llega con pleno derecho a la secuencia de la historia de la literatura escrita en lengua española y se une a otras voces femeninas de la época como las de María de San José, Cecilia del Nacimiento, Ana de Jesús y otras, más conocidas, como las de Santa Teresa de Jesús y, algo después, Sor Juana Inés de la Cruz. A éstas cabe añadir la producción de otras varias autoras recogidas por Julián Olivares en su antología de escritoras áureas. En su condición de poeta menor y apenas conocida hasta fechas muy recientes, la poesía de Ana de la Trinidad aguarda todavía un estudio exhaustivo que ilumine el valor, la forma y el sentido de su lírica completa. A ello habría que añadir la determinación de otras posibles fuentes e influencias que vayan mas allá de la obvia filiación sanjuanescas y teresianas, como por ejemplo, la de la Cábala, presente en un autor como fray Luis de León y que acaso Ana de la Trinidad pudo conocer. En la limitación que supone un estudio parcial como éste, aquí se plantearán algunas ideas respecto a la expresión poética de Ana de la Trinidad, fundamentalmente a partir del marco en el que se escribió esta serie de sonetos para llegar al análisis concreto de uno de sus poemas más logrados, el soneto 3 que se inicia “Piadosa fuerza, vencimiento blando...”. Este poema, como los otros dieciocho que componen el corpus poético hasta hoy conocido de Ana de la Trinidad, se enmarca en la comúnmente denominada “mística”, la cual representa una de las manifestaciones más sorprendentes y peculiares de la historia literaria en lengua española.

*Arizona State University

“Mística” y poesía en Ana de la Trinidad

Si por “mística” aludimos aquí al conjunto de literatura religiosa apoyada en un estado individual de percepción y apetencia de Dios encaramado, en último término, a la unión con la divinidad, en el caso español pocos pueden contarse como autores místicos propiamente dichos. El misticismo hunde sus raíces en el pensamiento neoplatónico, según el cual el hombre es un puente tendido entre la materia y el mundo inteligible. La felicidad del alma humana, creían los neoplatónicos, depende de la ascensión hasta lo Uno, el Ser Supremo. Este camino ascensional, al que Plotino llamó la “epístrofe”, viene constituido por unas vías o etapas para cuyo recorrido se requiere adquirir ciertas virtudes (tales como prudencia, justicia, fortaleza, templanza y sabiduría) que desliguen al alma del mundo sensible. Al final del arduo proceso está la unión con lo Uno, el éxtasis que supone la plena felicidad para el ser humano. Esta concepción mística del neoplatonismo persiste en la Edad Media europea y así, en el ámbito de la España medieval, hay una mezcla del fermento árabe y semítico y de figuras como el mallorquín Ramón Llull, probable eslabón entre el misticismo musulmán y el cristiano. Después del aire racionalista del siglo XIII hubo una gran desconfianza en el poder de la razón humana y, en consecuencia, puede hablarse de todo un ambiente misticista del siglo XIV, cuna de pensadores como Eckhart, Tauler, Suso, Ruysbroeck y Gerson, entre otros. Junto a la pervivencia de la Escolástica medieval, el siglo XVI contempla la época dorada de la llamada teosofía, una de cuyas corrientes se inclinó hacia el pensamiento místico con el intento de conciliar el cristianismo con la Cábala, la doctrina esotérica de origen judeo-español, observable, por ejemplo, en Moisés de León y heredada ya en el Renacimiento por fray Luis de León. En cualquier caso, el origen y evolución de la mística resulta ser un fenómeno hartamente complejo para resumirlo aquí, y a su dilucidación el lector puede remitirse, entre otros, a los trabajos de Pedro Sáinz Rodríguez, Helmut Hatzfeld y Ángel L. Cilveti.

En lo que afecta a Ana de la Trinidad debe señalarse que desde mediados del siglo XVI se forja en España un conglomerado de circunstancias históricas, religiosas, sociales y culturales que alimentan la explosión de la llamada “mística”, que en el ámbito de la literatura se escinde en obras de ascética cristiana (como descripción de prácticas morales o ejercicios previos a la unión divina) y en obras místicas propiamente dichas, en las que se vienen estableciendo unos estados o vías necesarias de conversión-purificación, iluminación y unión. En este tipo de literatura se han agrupado autores de diferentes órdenes religiosos, desde el dominico fray Luis de Granada y los franciscanos fray Diego de Estella y fray Juan de los Ángeles a los agustinos fray Luis de León y Malón de Chaide, los jesuitas San Ignacio de Loyola y Luis de la Puente o los carmelitas San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Es precisamente en esta última orden, la del Carmelo, donde se enmarca la vida y la obra de la riojana Ana de la Trinidad.

El interés por la biografía, la semblanza y el fortuito descubrimiento de la obra poética de Ana de la Trinidad cuajó con la publicación en 1992 de un ramillete de diecinueve sonetos editados por el padre Tomás Álvarez en la Imprenta Editorial Monte Carmelo de Burgos, a petición de la comunidad de Carmelitas Descalzas de Calahorra. La edición, de sesenta y dos páginas, contiene una breve introducción seguida del texto de los sonetos,

acompañado cada uno de ellos por una interpretación pictórica de Ana Carmen Azagra. Finalmente, la edición se cierra con una sucinta relación sobre Ana de la Trinidad a cargo de Cecilia del Nacimiento, quien fuera su formadora y superiora en sus años en el Carmelo de Calahorra. El mismo padre Álvarez publicó igualmente un estudio sobre la monja riojana en la revista *Monte Carmelo*, y a ambos estudios puede remitirse el lector para conocer con detalle las curiosidades del hallazgo y la historia de la publicación final de los textos poéticos de Ana de la Trinidad. Como tal recuento ni resta ni añade al valor de tales sonetos, baste aquí apuntar que antes de morir la poeta carmelita entregó ésta a su superiora, Cecilia del Nacimiento, un pequeño cuaderno con dieciocho sonetos autógrafos.

Cuando años después el historiador de la Orden, Jerónimo de San José, pidió a Cecilia datos para escribir una historia del Carmelo teresiano, ésta no dudó en informarlo sobre Ana de la Trinidad y le envió una semblanza de la monja riojana y el mencionado cuadernillo de sonetos, así como otro más también autógrafo que ella había guardado. Cecilia del Nacimiento retuvo copia de los sonetos de su discípula y transcribió para su uso personal el texto completo de tales poemas, conservándolos entre varios papeles, con versos originales de la propia Cecilia y con varios otros textos poéticos de fray Luis de León, San Juan de la Cruz y de la Madre fundadora Santa Teresa de Jesús.

Con el paso de los años los sonetos de Ana de la Trinidad fueron atribuidos erróneamente a Cecilia del Nacimiento y se publicaron bajo su nombre, primero en 1946 por el padre Emeterio de Jesús María, en la revista *Monte Carmelo*, y de ahí los tomó igualmente José M. Díaz Cerón para su edición de las obras completas de Cecilia del Nacimiento (1971: 587-596). Afortunadamente, la verdadera autoría de Ana de la Trinidad pudo ser desvelada gracias al hallazgo del cuaderno original autógrafo en la aldea cántabra de Soto la Marina cuyo poseedor, José María Cáraves, facilitó la publicación y divulgación de estos textos. La edición de tales sonetos y las aportaciones biográficas recogidas por el padre Tomás Álvarez despertaron cierto interés por esta autora y llevaron a la publicación de algunos estudios particulares sobre Ana de la Trinidad, como son los preparados por Jesús Fernando Cáseda, en las páginas de esta misma revista, y por Vicente Robredo, en uno de los capítulos del libro de E. Sáinz Ripa dedicado a las Carmelitas Descalzas de Calahorra. Más recientemente, en junio de 1998, y con motivo del cuarto centenario de la fundación del Monasterio de San José de Calahorra, tuvieron lugar una serie de actos entre los que se dio un recital poético de Ana de la Trinidad a cargo del mismo Vicente Robredo.

A pesar, no obstante, de la existencia de estas aportaciones de interés en torno a la vida y la obra de Ana de la Trinidad, resulta necesario recalcar con mayor detalle en la forma y contenido de estos sonetos para dilucidar desde una perspectiva rigurosamente literaria el verdadero valor, si alguno tiene, de esta carmelita riojana. Por encima de vagas generalizaciones y etiquetas al uso, que poco o nada aclaran respecto al valor real de esta autora, se hace obligado primeramente estudiarla a partir del análisis puntual de sus textos, tarea que ya inició parcialmente la última sección del comentario de Vicente Robredo. Aquí me limitaré a explorar uno de esos poemas, el soneto 3, como texto paradigmático de ese anhelo divino que representa la poesía de Ana de la Trinidad. Antes de ello, sin embargo, procede ubicar esta lírica en su marco natural.

La lírica de Ana de la Trinidad y el ambiente carmelitano de Calahorra

La poesía de Ana de la Trinidad se gesta y se compone en el ámbito religioso del Carmelo de Calahorra, entre los años de 1601, fecha de su ingreso en la congregación, y 1610, año de la partida de Calahorra de la superiora vallisoletana Cecilia del Nacimiento. En carta a Jerónimo de San José la misma Cecilia del Nacimiento cierra su semblanza sobre la monja riojana refiriéndose a esos poemas escritos por Ana de la Trinidad y afirmando ser: “Unos sonetos que ella me dio, que compuso en diferentes afectos de su alma, para que se vea su buen espíritu, que es lo que me ha quedado suyo... Son de su letra, que la hacía muy buena, si no es el segundo, que va en media hojilla, aunque le hizo ella como los demás” (Tomás Álvarez, 59). La afición de Ana de la Trinidad por la poesía se enmarca en el interés carmelita por las artes y la literatura. Sabido es que muchos de los textos de su fundadora, Santa Teresa de Jesús, corrieron de mano en mano entre las monjas carmelitas y lo mismo sucedió con abundantes copias manuscritas de los textos de San Juan de la Cruz y del agustino fray Luis de León. El *Cántico espiritual* que San Juan de la Cruz parece que concluyó en 1584 tiene, por ejemplo, en sus manuscritos (y el de Sanlúcar de Barrameda es el mejor exponente al respecto) una consciente estructura de las vías místicas, sin olvidar sus destinatarias (las monjas del Carmelo) y como producto de una original utilización de la fuente latina de la *Vulgata* y del comentario en prosa del texto bíblico hebreo de fray Luis de León. Las relaciones textuales entre el agustino y el *Cántico espiritual* sanjuanescas fueron ya comentadas por Francisco García Lorca y matizadas por quien esto escribe, pudiéndose observar los continuos contactos textuales. Esto viene a cuento respecto a Ana de la Trinidad para certificar la complejidad del establecimiento de fuentes e influencias entre órdenes religiosas y autores concretos. El texto mismo de la *Exposición del Cantar de los Cantares* de fray Luis de León, directamente vertido del texto hebreo, fue escrito a instancias de una monja y difundido furtivamente en copias manuscritas, lo que a fin de cuentas supuso una de las causas del encarcelamiento de fray Luis de León. No se olvide que el propio agustino pasó sus últimos años hasta 1591 defendiendo varias comunidades de monjas carmelitas enfrentadas con sus superiores, al igual que también venían haciendo San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

Toda esta situación, por tanto, y la cercanía de la también poeta Cecilia del Nacimiento en el convento calagurritano hace pensar que, como monja carmelita que fue, Ana de la Trinidad tuvo noticia y hasta leyó varios, si no todos, los textos poéticos de Santa Teresa de Jesús y de San Juan de la Cruz que por entonces corrían de mano en mano entre las compañeras de Orden. En el caso del Carmelo de Calahorra, todavía cabe buscar la presencia de copias con textos de fray Luis de León, dada la antigua amistad del agustino con Pedro Portocarrero, quien por descripción real había sido precisamente Obispo de la diócesis calagurritana entre 1587 y 1594, y a quien fray Luis de León había ofrecido varias obras. Tales escritos del agustino con dedicatoria a Portocarrero son los tratados *De los nombres de Cristo* (1583), e *In Abdiam Prophetam Explanatio* (1589), el corpus completo de su poesía original así como tres odas concretas, aspectos todos estos de los que ya me ocupé con detalle en otro lugar. Parece que existió, de hecho, una edición

frustrada de la poesía de fray Luis de León, anterior a la de Quevedo de 1631, que en forma manuscrita preparó el propio fray Luis para su protector Portocarrero. De ser así, no resulta descabellado pensar que corrieran copias de los textos del agustino entre las monjas del Carmelo de Calahorra a tenor de la gran amistad entre Portocarrero y fray Luis de León. Entre la salida de la diócesis calagurritana del Obispo Portocarrero hacia Córdoba en 1594 y la fundación del Carmelo de Calahorra en 1598 distan apenas cuatro años, por lo que resulta lógico pensar que cuando Ana de la Trinidad ingresó en el convento de Calahorra en 1602 pudo tener conocimiento directo o indirecto de varios textos poéticos tanto de fray Luis de León como de otros poetas religiosos castellanos, en especial Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz.

Junto a todo esto, tampoco hay que olvidar la existencia de una incipiente atmósfera carmelitana en la Calahorra de fines del siglo XVI. En 1594, por ejemplo, había llegado a la ciudad, sustituyendo a Portocarrero, el nuevo obispo don Pedro Manso de Zúñiga, antiguo canónigo lectoral de Burgos y confesor de la misma Santa Teresa de Jesús, quien pudo influir en el Carmelo calagurritano dando a conocer de forma manuscrita textos y escritos de la santa castellana. Lo mismo cabe decir de otras figuras directamente conectadas con Calahorra: el dominico fray Pedro Ibáñez o el Deán catedralicio Gaspar Ortuño, quienes también conocieron a Santa Teresa de Jesús, la madre Feliciano de San José, el obispo Juan Tadeo, así como Juan de San Pedro y Ustárroz (“fray Juan de Jesús María”), religioso calagurritano que llegó a ser General de los Carmelitas descalzos en Italia, según ya demostraron Giovanni Strina y Ricardo Fernández en estas mismas páginas, y Eduardo Gil de Muro en una biografía más amplia de reciente publicación. Parece, por tanto, lógico suponer que al verse Ana de la Trinidad inmersa en este ambiente carmelita de Calahorra y en la obra reformadora de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, decidiese leer con avidez, dado su gusto por la poesía, los textos de sus fundadores e incluso imitarles en la medida de lo posible, como vía de alcanzar calma espiritual y como autoconfirmación de un sentido anhelo divino. A la lectura de tales poetas hay que añadir la de otros textos de hermanas de la Orden, como la obra poética de su misma superiora, la mencionada Cecilia del Nacimiento. A la luz de todo esto, una lectura de los sonetos de Ana de la Trinidad confirma una cierta identidad de contenidos y símbolos, una recurrencia de imágenes y metáforas, de léxico y clima poético que acercan su obra a aquella poesía religiosa cultivada profusamente en las postrimerías del siglo XVI y los albores del siglo XVII español, siendo el *Cántico espiritual* sanjuanescos el texto aparentemente más cercano.

La breve crítica hasta hoy realizada en torno a la poesía de Ana de la Trinidad ha señalado su condición de poesía de amor divino y su bella ejecución sonetil. Vicente Robredo destacó aspectos concretos tales como la metáfora de la sed de Dios, las imágenes de la saeta, la llaga y la tortolilla e incluyó un análisis parcial del soneto 15, el que se inicia “Linces de lo profundo y escondido...”. A continuación se atenderá al valor literario de esta serie de sonetos, con especial atención a uno de ellos.

La lírica de Ana de la Trinidad: Estudio del soneto 3

Los diecinueve sonetos que hasta hoy conocemos de Ana de la Trinidad constituyen otro testimonio más de la existencia de toda una lírica femenina en el Siglo de Oro español, y en el caso de La Rioja, posiblemente el más claro exponente de una poesía de anhelo místico. La idea clave de esta colección es el ansia por lo divino, la búsqueda del encuentro con Dios mediante la formulación estrófica del soneto de tradición italiana. La elección del soneto como forma de expresión mística resulta bastante original pues había sido la lira la estrofa más empleada en los grandes poemas místicos del siglo XVI español. Sin embargo, el soneto como vía de expresión amorosa divina y/o mundana conecta esta serie de poemas de Ana de la Trinidad con sonetistas de la talla de Garcilaso, de Lope, de Quevedo o de Góngora y en la poesía inglesa con el cultivo del soneto por Shakespeare y John Donne, entre otros. Contemporáneamente, el soneto clásico pervive en España en varios frentes, entre ellos el de la angustiada poesía religiosa de Unamuno, el de los enamorados “sonetos espirituales” de Juan R. Jiménez, y al calor de éste, en varias voces del 27, como la de Gerardo Diego, la posterior de Miguel Hernández y, ya en la inmediata posguerra, las del grupo garcilasista. En cualquier caso, la lectura de los sonetos de Ana de la Trinidad, de acuerdo con la edición de Alvarez que aquí siempre se sigue, es por sí misma la constatación de que estamos ante la apetencia de Dios en una suerte de vivir desviviéndose, en plena humanización de esas ansias divinas por el sentimiento vivo de la realidad, que incluso en el caso extremo del arrebató místico (soneto 3) nunca se pierde.

En el soneto 1 la poeta se siente herida por el amor divino estableciéndose el correspondiente juego metafórico de la llaga y la saeta. El soneto 2 recalca en el tópicó del amanecer mitológico expresado aquí a lo divino e identificando a Dios con el sol y presentando un yo poético que sufre infeliz hasta la llegada de Dios. El soneto 3, como se detallará en las siguientes líneas, es la explicación de la experiencia mística propiamente dicha. El soneto 4 supone la confirmación de Dios como único deseo y supremo bien para el yo poético, incluyéndose aquí la simbología del ave fénix que resurge de sus propias cenizas, de la salamandra renacida, y de la llama de amor viva, de raíz sanjuanésca. El recurso del símil guía todo el soneto 5 comparando la insignificancia del yo poético con la grandeza divina. La idea del inmenso Dios frente a la nada humana adelanta, a mi parecer, algo del existencialismo de la poesía española de la inmediata posguerra (Vicente Gaos, José Luis Hidalgo o Blas de Otero, por ejemplo) aunque, claro está, sin tener en Ana de la Trinidad un enfrentamiento con la divinidad. El soneto 6 adquiere un sentido de ausencia divina con los consiguientes deseos de muerte terrenal, en la línea de algunas glosas de Santa Teresa de Jesús. También en relación con la santa castellana y con la filosofía del llamado “quietismo” aparece el soneto 7 que plantea la soledad como única vía para fundirse con lo divino. El soneto 8 es un poema ascensional, de vuelo terrenal hacia la inmensidad celeste y constituye un texto de alimentación espiritual para todos los que esperan la unión con la divinidad. Por otro lado, el siguiente soneto, el número 9, es un poema de anhelo. La poeta busca a Dios y cree encontrarlo en su mismo dolor. Ese doler por Dios, el penar por lo divino es en sí mismo un modo de gozar de Dios. También aquí es observable todo un léxico de raíz mística: campos, breñas, flores,

quejas amorosas o penas sabrosas. El soneto 10 tiene conexiones con la metáfora, también mística, de la caza divina. La poeta es esclava de Dios y éste se presenta como cazador del yo poético. El soneto 11 plantea, a través de una metáfora del diluvio que es la vida, la voluntad de una nueva vida espiritual, la trascendencia de lo terrenal a lo celeste cristiano. El soneto 12 confirma la dificultad de alcanzar la unión mística, y todo él es un anhelo de llegar a Dios. Cuando Ana de la Trinidad cierra el primer cuarteto afirmando “y a gozarle del todo nunca llego” (soneto 12, v. 4) lo que está haciendo, en fin, es confirmar que esta colección de sonetos no llega nunca a ser un ejemplo de misticismo poético propiamente experimentado sino más bien deseado, con la excepción del soneto 3 del que se tratará después. El soneto 13 reitera el anhelo de unión con Dios y aparece aquí la idea del sueño como medio de alcanzar esa unión, idea que, como también se expondrá después, cierra el soneto 3. El siguiente soneto, el número 14, es la confesión de un amor divino al que Ana de la Trinidad quiere llegar pero que, por su condición de ser mortal y terrenal, le es imposible alcanzar. Lo inefable de la experiencia mística es clave en este poema: “que no hay lenguaje o nombres en el mundo / a que compare cosa tan subida” (soneto 14, vv. 7-8). El soneto 15 se apoya en el recurso de la enumeración que, en último término, alude a los ojos de Cristo y que está formalmente muy trabajado. El símbolo del sol aparece de nuevo en el soneto 16 al establecer la poeta una identificación de Dios con el sol; Dios como centro solar y emanador de energía por la que todos tenemos algo de Dios en nuestro interior: “el centro tuyo busca en ti escondido” (soneto 16, v. 11). En el soneto 17 vuelve a aparecer la idea de la imposibilidad de llegar a Dios al no responder éste a la llamada de la poeta; Dios esquivo pero a la vez amante deseado. Ese mismo deseo de amor eterno en y con Dios, una suerte de hambre divina, es la clave del penúltimo soneto de la serie. Finalmente, el soneto 19, que cierra la colección, incluye otras metáforas típicas de esta poética religiosa, como la idea de las estaciones terrenales y la viuda tortolilla. La hipérbole del llanto constituye un nuevo ejemplo más de la esperanza en Dios y la carencia de respuestas.

En definitiva, ninguno de estos sonetos, a excepción posible del número 3, puede considerarse, en verdad, poesía mística hasta sus últimas consecuencias, y tampoco en ninguno de ellos es posible establecer una idéntica estructura formal común. El hilo conductor de todos ellos, sin embargo, es la idea de lucha, el desasosiego existencial del ser humano que busca lo divino. Todos nacen del deseo de expresión poética de un anhelo cristiano insatisfecho. Todos, excepto el referido soneto 3 que constituye, a mi juicio, el ejemplo más cercano a una dimensión y talante místico en Ana de la Trinidad.

El poema es una enumeración de sensaciones, de estados físicos, intelectuales y anímicos, que avanza morosamente hasta alcanzar en los dos versos finales una interrogación retórica en la que la poeta sale de un estado de éxtasis que ella identifica con el despertar de un sueño placentero: “¿a quién iré que tus efectos hable, / oh, dulce sueño, donde me recuerdo?” (vv. 13-14). La vida contemplativa, pues, se percibe en esa puntual experiencia como sueño, pero no en el sentido que luego habrá de traer Calderón, sino como posibilidad de goce divino aunque sólo sea por un instante, en momento equiparable a la extática unión con Dios. Sería interesante establecer paralelos y diferencias

con el tratamiento que en torno al tema del sueño iba a emprender años después la mejicana Sor Juana Inés de la Cruz en su *Primero sueño*, con todas sus connotaciones metafísicas y divinas. En el soneto 3 de Ana de la Trinidad, la enumeración es el recurso clave del poema y todo él contiene muchos de los ingredientes y símbolos recurrentes en la literatura mística: la fuerza divina, el vencimiento y supeditación del yo poético, el embebimiento, la música, el licor, la gloria, la infusión, el silbo, el fuego, la virtud, la omnipotencia, las tinieblas, la locura, el silencio, la pausa, la luz y, finalmente, la transcendencia y el arrebató místico. Ana de la Trinidad acumula en los doce primeros versos casi toda la gama de percepciones sensoriales humanas que desembocan finalmente en el transcendimiento y en la poetización de la experiencia mística. Tales percepciones se agrupan, por ejemplo, en las sensoriales auditivas (“música suave”, v. 2; “silbo grave”, v. 6; “silencio”, v. 12), las sensoriales táctiles (“piadosa fuerza”, v. 1; “vencimiento blando”, v. 1; “fuego que en el crisol me está apurando”, v. 8; “toque”, v. 11), las sensoriales gustativas (“licor precioso, gusto que a Dios sabe”, v. 3), las sensoriales visuales (“tiniebla, noche oscura”, v. 10; “luz”, v. 12), quedando sólo al margen las sensoriales olfativas. Sin embargo, todo el poema recoge, además, una idea de lucha entre la debilidad del yo poético (“vencimiento blando”, v. 1; “embebimiento”, v. 2; “gloria insufrible”, v. 4) y la fuerza de la divinidad que atrae al yo poético (“piadosa fuerza”, v. 1; “favorable mando”, v. 4; “omnipotencia”, v. 9; “embestimiento”, v. 9). El alma del yo poético se postra ante Dios y en ese instante final y sublime aparece un punto de luz, tal y como la tradición mística, y más cercanamente Santa Teresa, describía el punto culminante de la experiencia contemplativa y unitiva con la divinidad. Lo inefable de esa experiencia mística viene expresada en el soneto de Ana de la Trinidad a través de una sucesión de términos a veces inconexos entre sí (de acuerdo con la idea general del poema que equipara la experiencia mística con un dulce sueño) pero que en conjunto dotan al soneto de un envidiable acorde entre fondo y forma.

En su intención de hacernos partícipes de su experiencia divina, Ana de la Trinidad acude, con plena intuición, al uso de construcciones nominales en detrimento de las adjetivales, como demuestra el empleo de treinta y tres sustantivos frente a sólo once adjetivos, éstos casi siempre con un sentido positivo (“suave”, v. 2; “precioso”, v. 3; “favorable”, v. 4; “amable”, v. 10; “dulce”, v. 14) que coincide semánticamente con el estado de gozo que siente el yo poético. En cuanto a las construcciones verbales, resulta igualmente sabio el manejo de los verbos, escaseando éstos con la funcionalidad de mostrar el estado de quietud y relajación en que se encuentra el alma del yo poético. De hecho, sólo aparecen diez verbos, todos con sentido más intelectual que físico: “sabe”, por dos veces, una en cada cuarteto (vv. 3 y 6); otros dos con idea de lentitud proporcionada por el gerundio: “está animando” (v. 4) y “está apurando” (v. 8); o bien con verbos que alternan la idea de estatismo (“es”, v. 11) y transformación (“vuelve”, v. 11). Sólo al final del soneto hay un sentido de movimiento con el uso del tiempo futuro (“iré”, v. 13) alternando con el presente (“recuerdo”, v. 14), con idea de un despertar del dulce sueño que ha sido toda esa experiencia mística. Movimiento, pues, más intelectual que físico, en consonancia con la morosidad que desprende todo el poema.

Junto a todo esto, el gran acierto de Ana de la Trinidad radica en la capacidad de generar al mismo tiempo cierto dinamismo, a partir del empleo del asíndeton, que imprime aquí idea de velocidad encaminada al arrebató místico, y alternarlo con la habilidad de generar una dimensión conceptual que singulariza cada uno de los elementos sensitivos enumerados en el soneto. El asíndeton, además, suele ser bimembre en los cuartetos (por ejemplo, “Piadosa fuerza, vencimiento blando” v. 1) coincidiendo con el doble protagonismo de Dios y el alma de la poeta, para hacerse trimembre ya en el primer terceto (por ejemplo, “virtud, omnipotencia, embestimiento”, v. 9), y aun cuatrimembre en algún caso (“silencio y pausa, luz, transcendimiento”, v. 12). Sólo en muy contadas ocasiones aparece la conjunción copulativa “y” para detener la enumeración y curiosamente esto ocurre en el segundo verso de cada cuarteto y en el verso que cierra la enumeración, alcanzándose de este modo una pausa que testimonia el éxtasis final de la poeta: “silencio y pausa, luz, transcendimiento” (v. 12).

A todo esto hay que añadir, además, la ausencia de cualquier tipo de encabalgamiento (ni versal, ni medial, ni oracional) como resultado de la voluntad de la propia autora de no dotar al poema de un sentido de velocidad sino más bien de pausa y serenidad morosa.

El acierto formal de este poema y su funcionalidad en el marco de la idea general del soneto (la poetización de la experiencia mística) es observable en el nivel fónico del lenguaje y, dentro de él, en la sabia utilización del endecasílabo y sus variantes rítmicas, en la rima y las asonancias y consonancias interiores. La expresividad fónica y rítmica de este soneto es demostrable a partir de la división clásica de los ritmos yambo (átónica), troqueo (tónica-átónica), anapesto (átónica-átónica-tónica), dáctilo (tónica-átónica-átónica) y anfibraco (átónica-tónica-átónica). De los catorce endecasílabos de este soneto, ocho llevan acento en sexta sílaba y seis lo colocan en cuarta y octava sílabas. Tal disposición favorece la musicalidad del poema ya que se opera una alternancia de apoyatura rítmica sobre un pilar acentual (acento en sexta sílaba) y sobre un doble pilar, más musical (acento en cuarta y octava sílaba). En este particular, Ana de la Trinidad adquiere una voz personalísima y el recurrente uso del endecasílabo con acento en cuarta y octava sílaba (observable en toda la colección de los diecinueve sonetos) singulariza aún más su poesía al apartarse, por ejemplo, del endecasílabo sanjuanescó, mucho menos tendente al empleo de esta tipología de endecasílabo. Vale la pena reproducir el soneto completo indicando a la derecha tales apoyaturas vocálicas acentuales:

Piadosa fuerza, vencimiento blando,	e	e
embebimiento y música süave,		u
licor precioso, gusto que a Dios sabe,		u
gloria insufrible, favorable mando,	i	a
raíz que mi sustancia está animando,		a
peregrina infusión y silbo grave,		o
ciencia que de experiencia el alma sabe,		e
fuego que en el crisol me está apurando,		o

virtud, omnipotencia, embestimiento,		e	
tiniebla, noche oscura, bien amable,	o	(u)	e
toque que vuelve loco al que es más cuerdo,	e	(o)	e
silencio y pausa, luz, transcendimiento:		u	
¿a quién iré que tus efectos hable,	e		e
oh, dulce sueño, donde me recuerdo?	e		e

La musicalidad del poema queda favorecida no sólo por la mencionada alternancia de acentos rítmicos en sexta o en cuarta y octava sílaba, sino en el hecho mismo de hacer recaer en varias ocasiones tales acentos en una misma vocal dentro del mismo verso, como ocurre, según se observa, en los versos 1, 11, 13 y 14. La vocal “e” se hace música y sirve a Ana de la Trinidad para abrir y cerrar rítmicamente el poema. Bien es verdad, además, que algunos de estos versos admiten doblemente el acento en sexta sílaba y también en cuarta y octava (como en los versos 10 y 11) y ahí radica otro de los aciertos de este soneto. Prueba de ello, por ejemplo, es el posible juego que se establece entre los conceptos de oscuridad (“noche oscUra”, v. 10) y claridad (“IUz”, v. 12) a partir de la identidad fónica de la vocal “u” y del contraste diferencial semántico. El dominio lingüístico y especialmente fónico de Ana de la Trinidad es extensible, efectivamente, a los otros sonetos de la serie. Sólo en el ámbito de la musicalidad del endecasílabo en sílabas cuarta y octava con reincidencia en la misma vocal (algo todavía más musical, si cabe) basta traer a colación versos como los siguientes (indico con letra mayúscula la doble vocal acentuada): “la oscura sOmbra de la nOche ahuyente” (soneto 2, v. 2); “puedes matAr mi sed, quitAr mis duelos” (s. 4, v.3); “en ti me escOnde adonde nO me sienta” (s. 7, v. 6); “huye ligEro en tu secrEto nido” (s. 8, v. 2); “aunque de mAr a mar la mAr crecido” (s. 8, v. 7); “que cuanto gUsto todo el mUdo alcanza” (s. 9, v.10); “mi nave lLEna de divErsas flores” (s. 11, v. 8); “siendo mi amAda patria el Alto cielo” (s. 11, v. 14); “espesas sElvas donde me hE perdido” (s. 15, v. 5); “no matarÁ tu sed la mAr salada” (s. 16, v. 9); “que aunque morEna, soy tambiÉN hermosa” (s. 18, v. 7); “de mis contEntos puesta en sEco ramo” (s. 19, v. 7); “porque, si viEne con aquElla tasa” (s. 19, v. 11); “tardando tAnto, ya serÁ tardía” (s. 19, v. 12). Volviendo al soneto 3, toda la mencionada disposición acentual del endecasílabo genera igualmente, un exquisito simbolismo fónico, apreciable, por ejemplo, en el cuarto verso (“gloria insufrible, favorable mando”), donde el acento rítmico sobre la “i” puede generar una idea de dolor, de herida, semánticamente paralelo al adjetivo mismo “insufrible” (la poeta que sufre en esa ansia divina) que pasa a ser luego vocálicamente una “a”, con idea de abertura, de placer ante el “favorable” mando divino (la poeta que goza de la cercana visión divina). En otros casos hay recurrencia vocálica inmediata en los versos con acento en sexta sílaba, como la “u” en el primer cuarteto: “música” (v. 2) y “gusto” (v. 3), o recurrencia alternada, como la “o” en “infusión” (v. 6) y “crisol” (v. 8). Hay que señalar igualmente el acierto de Ana de la Trinidad para situar el acento en palabras importantes semánticamente para el poema: fuerza, vencimiento, música, gusto, sustancia, experiencia, luz o sueño.

Directamente relacionado con el particular de las vocales, resulta sorprendente el cuidado de Ana de la Trinidad respecto al manejo vocálico. En este sentido, un recuento de todas las vocales del poema confirma el dominio de la vocal “e” sobre todas las demás, siendo de mayor a menor el uso de la “e” (61 veces), la “a” (40 veces), la “i” (39 veces), la “o” (34 veces) y la “u” (19 veces). Esta particularidad, que aparentemente puede resultar banal, no lo es tanto si pensamos, por ejemplo, que una mirada al primer cuarteto denota una clara intencionalidad y un ajuste casi exacto del uso de cuatro de las cinco vocales. Curiosamente, Ana de la Trinidad emplea doce veces en ese cuarteto las vocales “a”, “e”, “i”, “o” y la mitad menos uno, o sea, cinco veces, la vocal “u”. Todo esto puede conectar con fray Luis de León y su arte poética expuesta en la Dedicatoria del Libro Tercero de su tratado *De los nombres de Cristo* (1583), dedicado curiosamente al obispo calagurritano Pedro Portocarrero, en donde fray Luis afirma: “porque pongo en las palabras concierto, y las escojo y les doy su lugar; ... el bien hablar no es común sino negocio de particular juicio, así en lo que se dice como en la manera como se dize; y negocio que de las palabras que todos hablan elige las que convienen y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende dezir, sino también con armonía y dulzura” (vol. 3, 10-11). En la línea del agustino, acaso pueda haber en la obra poética de Ana de la Trinidad un consciente manejo de esas palabras, y aun de vocales y consonantes, tal y como propone la contención de la poesía original de fray Luis de León. Así parece confirmarlo, por ejemplo, el uso de juegos vocálicos en la misma sílaba de diferentes versos del soneto 3. De este modo, por ejemplo, todas las sílabas octavas de los tercetos llevan la vocal “e”, y en las sílabas segundas hay un juego de “u-e-e // e-e-u” que unido a otras particularidades del simbolismo fónico y vocálico podrían desvelar insólitos paralelos que animan a pensar en la voluntad y conciencia poética de Ana de la Trinidad al elaborar estos poemas.

En este sentido, otro camino por el que la autora logra dotar su poema de armonía y musicalidad es el de la rima interna, la asonancia y aun las consonancias interiores. Estas repeticiones de ciertos sonidos favorecen la melodía del soneto elevando el efecto poético con el engarce de la forma de expresión (musicalmente placentera) y el mundo expresado (el camino del yo poético hasta la unión con lo divino). Así, por ejemplo, la rima interna en “-encia” aparece en el verso 7: “ciENCIA que de experiENCIA el alma sabe” y reaparece igualmente después en el verso 9: “virtud, omnipotENCIA, embestimiento”. Este recurso de la rima interna tiene otros muchos ejemplos en la serie completa de sonetos como en los siguientes, que vale la pena reproducir para demostrar el magisterio fónico y poético de Ana de la Trinidad: “mas temiENDO si me ama o me aborrECE / crECE el dolor creciENDO la esperanza” (soneto 2, vv. 13-14); “en ti me escONDE adONDE no me sienta” (s. 7, v. 6); “sin cesAR de llorAR mis tristes ojos” (s. 17, v. 14). Lo mismo cabe decir de las asonancias internas como: “huye ligErO en tu secrEtO nido” (s. 8, v. 2); “que siEndO el crudo inviErnO” (s. 8, v. 5); “que cuanto gUstO todo el mUndO alcanza” (s. 9, v. 10); “desde que vi en mi cuEllo el yugo puEstO” (s. 10, v. 3); “que la llAmA que en mi AlmA está prendida” (s. 11, v. 3); “espEsAs sElvAs donde

me he perdido” (s. 15, v. 5); “florIdOs paraÍsOs deletitosos” (s. 15, v. 6); “que hasta mi muErtE ausEntE persevera” (s. 19, v. 4). Siendo éstos solamente algunos ejemplos, interesa destacar también que la musicalidad generada por tales rimas interiores corre paralela al consciente manejo de las variedades rítmicas del verso endecasílabo. Un detenido recuento de los acentos rítmicos de los catorce endecasílabos del soneto 3 lleva a la conclusión de que el mayor índice de frecuencias corresponde al ritmo con acentos en sílabas pares, es decir un ritmo yámbico que no cansa al lector. Es más bien un ritmo de calma y relajación que coincide con el contenido semántico del poema y con el estado anímico de la poeta, entre el sueño y las ansias divinas, pero sin exaltación ni alteración: el alma que anhela el encuentro divino y el goce eterno. Aun así, Ana de la Trinidad evita la monotonía rítmica del yambo al combinar este ritmo con la melodía del anapesto en sílabas 3-6-10, como ocurre en el verso 6: “peregrina infusión y silbo grave”, verso y ritmo que se colocan justamente en la mitad de lo que es la poetización en doce versos de la experiencia mística propiamente dicha. La preponderancia del ritmo yámbico, generalmente puro con acentos en sílabas 2-4-6-8-10, como en los versos 3, 5, 10, 13 y 14. Por este camino, Ana de la Trinidad se mantiene también dentro de la tradición renacentista y barroca del endecasílabo de ritmo yámbico y a veces anapéstico, alejándose de los troqueos. En definitiva, la morosidad del ritmo yámbico del soneto confirma el acertado manejo de lo fónico en Ana de la Trinidad y un instinto musical que puede hacerse extensible al resto de los sonetos de la serie, como por ejemplo el cuarteto inicial del soneto 9, de clara alternancia entre yambos y anapestos, de consciente y acertada armonía musical.

A modo de conclusión

Sería injusto cerrar este parcial trabajo sin apuntar algo que, en mi opinión, sorprende de esta colección de sonetos: el hecho de que Cecilia del Nacimiento mencione en su referida carta un soneto “segundo” escrito en hoja aparte y no en el cuadernillo donde se hallan los otros dieciocho sonetos de Ana de la Trinidad. Si tal soneto segundo coincidiera con el número 3 de la edición del padre Tomás Álvarez (el aquí comentado) se confirmaría aún más el hecho de que éste y no otro constituye un texto especial para la autora misma: la poetización de una experiencia mística por parte de Ana de la Trinidad.

Con todo, cabe insistir en que a la vista de esta colección de sonetos, Ana de la Trinidad no es poeta mística experimental en la acepción estricta del término, como sí lo fueron Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz. Y aun así, la carmelita riojana, como también le había ocurrido al propio fray Luis de León, llega a estados de contemplación muy cercanos y semejantes a los de un verdadero misticismo, según se ha comprobado en el soneto 3. Sea como fuere, lo que parece claro es que del anhelo divino y su culminación mística por parte de la carmelita riojana surgió la necesidad de expresarlo poéticamente. Con el soneto 3 estamos ciertamente ante uno de los más sentidos ejemplos de un poético anhelo divino en lengua española, ante un soneto que logra aunar forma y contenido, palabra y alma en los albores de un siglo de poetas.

Entre tradición y originalidad, Ana de la Trinidad se ubica en el marco de la mística renacentista y barroca producida en España, pero también adelanta algunas de las ideas que contemporáneamente recuperará la poesía religiosa española: la angustiada lírica unamuniana, la del Gerardo Diego más cristiano, la poesía del primer Blas de Otero imitador del *Cántico espiritual* sanjuanescos (tan frecuentemente omitido), y aun la de algunos de los más sentidos poemas religiosos de José María Valverde o José García Nieto, entre otros. Esta y no otra es la humilde pero digna aportación de Ana de la Trinidad, entre el anhelo divino y su sentida expresión hecha sonetos.

OBRAS CITADAS

Acereda, Alberto. “La originalidad poética de San Juan de la Cruz”. *Revista Marroquí de Estudios Hispánicos* 2 (1991): 17-27.

... “Fray Luis de León y Pedro Portocarrero: Tres odas del agustino al Obispo de Calahorra”. *Berceo* 124 (1993): 9-19.

Álvarez, Tomás. *Ana de la Trinidad. Poetisa riojana y carmelita*. Burgos: Monte Carmelo, 1992.

... “19 sonetos de una poetisa desconocida. La carmelita Ana de la Trinidad”. *Monte Carmelo* 2 (1992): 241-249.

Cáseda Teresa, Jesús Fernando. “La poesía mística de Sor Ana de la Trinidad”. *Kalakorikos* 1 (1996): 85-94.

Cilveti, Ángel Luis. *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974.

Díaz Cerón, José M. *Cecilia del Nacimiento. Obras completas*. Madrid, 1971.

García Lorca, Francisco. *De fray Luis a San Juan*. Madrid: Castalia, 1972.

Gil de Muro, Eduardo T. *Como con suave melodía*. Burgos: Monte Carmelo, 1996.

Hatzfeld, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1955.

León, fray Luis de. *De los nombres de Cristo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931, 1934, 1938. 3 vols.

Olivares, Julián. *La musa ante el espejo*. Madrid: Hiperión, 1995.

Robredo, Vicente. “Ana de la Trinidad, piedra preciosa”. Sáinz Ripa, Eliseo, coord. *Las Carmelitas Descalzas del Monasterio de San José de Calahorra (La Rioja). 1598-1998*. Calahorra: MM.CC. del Monasterio de San José, 1997. 107-122.

Sáinz Rodríguez, Pedro. *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Voluntad, 1927.

Strina, Giovanni y Ricardo Fernández. “La infancia de fray Juan de Jesús María (Juan de San Pedro y Ustíarroz) en la Calahorra del Renacimiento”. *Kalakorikos* 1 (1996): 135-149.