

**El texto-tipo moderno del soneto  
«No me mueve, mi Dios, para quererte».  
En busca de una versión común**

**The modern standard text of the sonnet  
«No me mueve, mi Dios, para quererte».  
In search of a common version**

Gabriel María Verd Conradi, s.i.  
Facultad de Teología  
Apartado 2002  
18080 Granada  
España  
gvc@jesuitas.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 25, 2021, pp. 301-324]  
DOI: 10.15581/017.25.301-324

**RESUMEN:**

*En la primera mitad del siglo XVII apareció el soneto No me mueve, mi Dios, para quererte en manuscritos e impresos desde tres focos distintos: España, México e Italia, con textos similares pero no totalmente uniformes. Durante cuatro siglos los lectores y copistas fueron eligiendo las mejores variantes de los textos primitivos, conformando así un texto depurado y básicamente coincidente. De modo que en el mundo hispánico corre una versión muy parecida en lo fundamental, pero sin uniformidad en los detalles, por falta de un texto autorizado por su creador. El objetivo de este estudio, basado en más de trescientos documentos (desde principios del siglo XVII hasta hoy), es intentar desvelar, en la muchedumbre de las ediciones, ese texto moderno, depurado y mayoritario, siempre de acuerdo con las fuentes. Al evitar las pequeñas variantes particulares, podría servir de referencia en las ediciones y estudios del soneto.*

**ABSTRACT:**

*The sonnet, To Christ Crucified (No me mueve, mi Dios, para quererte) appeared in manuscripts and books from three different sources: Spain, Mexico and Italy, with similar but not completely parallel texts in the first half of the 17th Century. For four centuries, readers and editors were choosing the best variations of primitive texts, thus forming a refined and basically coincident text. So in the Hispanic world there is a version fundamentally very similar, but with differences in the details because of the absence of a text authorized by the author. This study, based on more than three hundred documents from the early 17th century until today, seeks to reveal, in the multitude of editions, that modern, refined and majority text, always in accordance with the sources. By avoiding particular small variations, it could serve as a reference in editions and studies of the sonnet.*

**PALABRAS CLAVE:** *NO ME MUEVE, MI DIOS, PARA QUERERTE*, SONETO, CRÍTICA TEXTUAL, MÉTRICA.

**KEYWORDS:** *NO ME MUEVE, MI DIOS, PARA QUERERTE*, SONNET, TEXTUAL CRITICISM, METRICS.

*La Perinola*, 25, 2021 (301-324)

RECIBIDO: 11-05-2021 / ACEPTADO: 02-06-2021

Como los cantos rodados, el soneto *No me mueve, mi Dios, para que-rrerte* se ha ido puliendo con el paso de los siglos sin que perdiera su esencia ni la configuración que lo hacen tan eficaz. Pues ese pulimento, señalado por Hergueta hace casi cien años<sup>1</sup>, no ha consistido, por parte de los editores, en un intento deliberado de construir el mejor soneto, sino en la tendencia instintiva a elegir las mejores variantes de los textos primitivos. Pues veremos que ese «mejor soneto» (no las versiones particulares, que de todo hay), no añade nada que no estuviera en los manuscritos y ediciones más antiguas, lo que es muy importante. Las mejores variantes se fueron imponiendo, las de mayor fluidez y eficacia, o bien, de más naturalidad y elocuencia, dos cosas no fáciles de conciliar, pero que, juntas, conforman la admirable expresividad del soneto.

El hispanista John V. Falconieri no está de acuerdo con Hergueta, o lo matiza, pues —dice— los sonetos de la familia que coincide con la versión moderna «[se] remontan al periodo más primitivo [...]». Lo que habrá pasado es que los sonetos de cada familia iban rodando por ese río purificador y que al final la crítica, casi inconsciente, escoge la piedra más preciosa y perfecta<sup>2</sup>. En ese caso, no se trataría de una selección de las mejores variantes, sino de la selección del soneto de la mejor familia. Pero la familia no existe como entidad para el lector, está en la mente del investigador, y dentro de cada familia (identificada por la coincidencia en los giros fundamentales) hay variantes menores. La familia no es un texto monolítico. Volvemos, pues, al planteamiento de Hergueta de la variedad de textos. Los lectores eligen las mejores variantes, o los textos con las mejores variantes, y puede resultar, según Falconieri, que coincidan con los sonetos de la familia más primitiva.

El objetivo de este estudio es intentar sacar a luz de entre la multitud de las ediciones, ese texto depurado común (el que dan por supuesto Falconieri y Hergueta), al que llamo «texto-tipo moderno» o «soneto-tipo moderno».

De los artículos de Hergueta y Falconieri se deducirían dos cosas, una exacta y otra errónea. Primero, que el texto del soneto no ha sido uniforme en sus cuatro siglos de historia, sino que ha ido cambiando. Y que ha ido cambiando para mejor, siendo a la vez, fiel a los orígenes: se sustituyen arcaísmos, se prefieren lecturas que, siendo antiguas, eran más expresivas, se simplifica y se intensifica el texto al mismo tiempo. Pero es inexacto que se diera solo una línea de evolución perfeccionista. Se dio, pero mezclada con mutaciones arbitrarias; y se abrieron caminos equivocados, provocando algunas distorsiones, que han llegado hasta nuestros días. Hubo varias trayectorias divergentes, que además eran

1. Hergueta, 2017, p. 110: «Como toda poesía popularizada, se ha ido modificando y ganando en galanura al pasar de unas generaciones a otras, a la manera que los cantos rodados de los ríos van limando asperezas a compás que la corriente los arrastra».

2. Falconieri, 1982, p. 499. Este artículo de Falconieri es muy importante porque da cuenta de ocho nuevos manuscritos con el soneto, que había descubierto en sus búsquedas por Italia, duplicando así los ocho conocidos hasta entonces.

simultáneas. Los ejemplos que seguirán lo dejarán claro. En consecuencia, no es cierto que en la actualidad reine en solitario en los libros ese soneto perfecto, que, además, ni Hergueta ni Falconieri lo reproducen.

Pero en el fondo tienen razón, porque sí nos ha llegado una corriente que encauza un soneto con un alto grado de depuración y coincidencia (conviviendo con versiones erróneas). Lo que hay, como fruto de esa larga depuración coincidente, es un texto *común subyacente o virtual*. Es virtual, porque nadie lo ha fijado ni lo ha establecido, pero (aunque virtualmente) existe y se puede sacar a luz.

Se llegó a esa versión coincidente por el proceso de depuración. Los textos más antiguos del soneto, que aparecen dispersos, diferían entre sí, pero la actuación de los lectores y copistas, eligiendo las mejores lecturas, hizo que las copias con esas mejores lecturas se parecieran, y que el texto coincidiera en lo esencial. Ese texto coincidente, como he dicho, existe de un modo subyacente. Es cuestión de extraerlo. Y el modo objetivo de conseguirlo es seguir el criterio de la mayoría: elegir las expresiones *mayoritarias*, con la condición de que estén de acuerdo con las fuentes. Es «el texto-tipo moderno del soneto».

Ese texto coincidente común, como no ha sido fijado, varía en pequeños detalles, en variantes menores. Las hay de varias clases. Unas provienen de los textos primitivos, son generales y de menor importancia, como estas dos del verso 9: «*de tal manera*» y «*en tal manera*». Estas variantes se solventarán por el criterio de la mayoría. Otras variantes son primitivas, pero de particulares, como cuando se cambia «el infierno *tan temido*» del verso 3 por «el infierno *merecido*». Estas variantes particulares antiguas no se extendieron ni consolidaron. Pero el poder de la imprenta, con sus grandes tiradas, permitió que desde el siglo xix se propagaran y fijaran algunas variantes particulares modernas sin fundamento en los textos primitivos. Por eso, el criterio selectivo de la mayoría ha de estar sometido a la condición de que los textos estén de acuerdo con las fuentes.

Una mirada sobre la historia textual del soneto nos ayudará a comprenderlo. Aparece como anónimo en el siglo xvii en manuscritos e impresos desde tres focos distintos: España (1628, 1641), México (1638) e Italia (1640, 1644, 1648), con textos no uniformes. El primer libro en el que se ha encontrado es la *Vida del espíritu* (Madrid, 1628)<sup>3</sup> del presbítero madrileño Antonio de Rojas; por cierto, con un texto muy deficiente<sup>4</sup>, mientras que manuscritos contemporáneos lo tenían muy perfecto. Los primeros copistas, con una información muy limitada, tenían pocas opciones de selección; copiaban o retocaban el texto a su

3. La *Vida del espíritu* se publicó cinco veces en su lengua original: Madrid 1628, 1629 y 1630; y dos veces en Lisboa en el mismo año de 1645, siempre con el *No me mueve*, que falta en las traducciones al francés, al italiano, al flamenco, al alemán y al inglés. Rojas fue un autor importante de la vía del recogimiento (Verd Conradi, 2017a).

4. Sobre su texto del soneto, ver Verd Conradi, 2017a, pp. 157-162.

entender. La imprenta les amplió el panorama a los copistas y lectores, aumentando su capacidad de selección, lo que contribuyó a ir conformando y extendiendo un texto más depurado y coincidente.

Así se llegó a un texto básicamente común, que, con la industrialización de la imprenta en el siglo XIX, se generalizó en los estudios literarios, antologías y devocionarios tanto en España como en América.

Pero, como he dicho, ese texto común, aunque básicamente uniforme, no lo es del todo, lo que se explica, porque falta una fuente primordial, un texto autorizado por su creador, y porque desde el principio se ha difundido independientemente por sendas distintas. Cada estudioso o antólogo recurrió a los textos que tenía a mano, que eran ligeramente diferentes en cada caso. En consecuencia, aunque en el mundo hispánico corre una versión muy parecida en lo fundamental, no hay uniformidad en los detalles, a veces desviados respecto a los textos originales.

#### HACIA UN TEXTO COMÚN

Parece que sería muy ventajoso para la comunidad hispánica disponer de un texto común aceptado. Primero, por la mejor difusión del poema: un texto moderno depurado sin desviaciones ni arbitrariedades. Algunas veces me han preguntado: ¿Qué texto debo reproducir? Es un problema real. Segundo, para contar con un texto de referencia en los estudios sobre la métrica, la gramática y el estilo del soneto, así como en la detección de variantes. Sin un texto fijo objetivo no se pueden hacer estudios fundamentados, ni formales ni de contenido. Y un texto aceptado por la comunidad científica es necesario como base para un diálogo entre los investigadores.

Estos dos puntos se pueden ejemplificar con dos estudios relacionados entre sí de dos grandes hispanistas, Leo Spitzer y Carroll B. Johnson. Spitzer (1953) trabaja con el texto de 1628 de Antonio de Rojas, por ser el impreso más antiguo, pero, como he dicho, es muy defectuoso, en contraste con manuscritos contemporáneos mejores, que mencionaré. El texto de Rojas no sirve como base para un estudio. Pero tampoco es correcto disertar sobre el soneto, como hace Johnson (1970), sin un texto concreto como fundamento, texto que hay que presentar y justificar previamente ante los lectores. Y que tiene que estar fundamentado objetivamente. A propósito de estos dos estudios, me escribió el profesor Antonio Carreira, especialista en el Siglo de Oro:

Me sorprende que Carroll B. Johnson haga un análisis estilístico del soneto analizando sus fonemas y acentos como si fuese un texto sin variantes, establecido de una vez para siempre y *ne varietur*. No recuerdo si Spitzer hace lo mismo, pero me parece peligroso a menos de referirse a una versión *vulgata*, o *textus receptus*, que más circuló, al margen de que pueda considerarse el primitivo.

Defiende Carreira lo mismo que se pretende en estas páginas: la necesidad de una versión *vulgata*, o sea la divulgada, la que más circuló, la mayoritaria; un *textus receptus*, lo que llamo un texto *aceptado* por la comunidad científica.

Lo mismo piensa Hergueta (1927, pp. 111-112), pues, tras presentar una lista de variantes del soneto, agrupadas por versos, termina «transcribiendo el soneto de la manera definitiva —dice— que hoy lo recitamos». Su idea de un texto «definitivo» está en la línea de una *versio vulgata*, un *textus receptus*, pero el que él tiene por tal y que copia, es el de Menéndez Pelayo. Y, como veremos, no es definitivo y es inexacto.

Ese texto aceptado, pues, no está formalizado. Pero no se trata de «crear» un texto, sino de sacar a luz uno que ya existe —virtualmente, pero existe—, como sabemos. Un texto objetivo, no «arreglado» por un particular. Pues la metodología tiene que ser la misma de la crítica textual de los textos antiguos, en cuanto que se atiene a los datos sin que intervenga el gusto del editor. La diferencia está en que ahora hay que tener en cuenta dos fases: tanto los textos modernos porque su objeto es el «texto-tipo moderno», como los originales o primitivos, con los que hay que concordar (no se puede innovar). O sea, discernir cuáles son las variantes *mayoritarias* y al mismo tiempo *fieles a los orígenes*, pues no se trata de otro soneto sino del mismo de las fuentes. Depurado, sí (según la selección histórica de los lectores), pero no cambiado. Las variantes aceptadas han de estar fundadas en los textos primitivos.

Y ese texto común aceptado sería fácil de consensuar porque las divergencias son pequeñas. ¿Para qué discrepar en el verso 9 entre «Muéveme, *al fin*, tu amor...» y «Muéveme, *en fin*, tu amor...», en lugar de adoptar de común acuerdo la lectura más extendida y más fundada? Además, aunque las diferencias sean pequeñas, a veces no es pequeño el resultado. Una palabra u otra puede transfigurar o entorpecer un verso; hasta un simple artículo, como veremos.

De modo que, sí, como dije al principio, el objetivo próximo de este estudio es intentar desvelar ese soneto depurado común tal como se ha concretado en nuestro tiempo, el objetivo final es que haya un *texto moderno común* que sirva como un *texto aceptado*. Un texto fijo, pero no digamos canónico u oficial, que suena a imposición, sino «aceptado» (siguiendo una terminología en uso), en el sentido de «establecido objetivamente por consenso».

*El texto-tipo moderno y el original.* Son dos realidades distintas, primero porque el texto original no se conoce. A no ser que se descubra en una fuente indiscutible, un trabajo de crítica textual podrá aproximarse al texto original, pero no sin dudas, por lo que no tendría un valor absoluto, y no desbancaría el texto que se ha asentado en la memoria colectiva hispanohablante, texto que tiene su propia vida, no solo literaria. Si se demuestra que el original tenía, como veremos, «que, *si* no hubiera cielo, yo te amara», ¿se iba a abandonar la lectura hoy generalizada, también primitiva y más expresiva: «que, *aunque* no hubiera

cielo, yo te amara / y, *aunque* no hubiera infierno, te temiera»? El texto original tendría un lugar en el campo literario y académico, pero es que el *No me mueve* vive también (en libros e iglesias) en el ámbito de la espiritualidad.

En la exposición se recurrirá a los «textos primitivos», pero no porque se trabaje sobre el texto original, sino como condicionante para conformar el texto-tipo moderno. Se moderniza, pues, la ortografía (*mueue, dexar, essa, quanto*, etc.).

El plan es el siguiente. 1) Poner unos ejemplos del proceso efectuado por los lectores al seleccionar las mejores variantes (y las desviaciones). 2) Presentar las ediciones más significativas y las corrientes textuales que han influido más en la evolución del soneto en estos cuatro siglos; pues es imprescindible tener un conocimiento general de su historia, para no obrar subjetivamente. 3) Tratar de sacar a luz el «texto-tipo moderno» del soneto.

#### EL TEXTO-TIPO COMÚN QUE SE PROPONE

El «texto-tipo moderno» se justificará o desvelará en la última parte de este estudio. Pero, para entender los comentarios que siguen, es preciso tener a la vista un texto del soneto. Y, como no hay ninguno autorizado, parece que, mejor que copiar uno cualquiera, será tener a la vista el que el autor de estas páginas piensa que es ese «soneto-tipo moderno».

- |    |  |
|----|--|
| 1  | No me mueve, mi Dios, para quererte        |
| 2  | el cielo que me tienes prometido,          |
| 3  | ni me mueve el infierno tan temido         |
| 4  | para dejar por eso de ofenderte.           |
| 5  | Tú me mueves, Señor; muéveme el verte      |
| 6  | clavado en una cruz y escarnecido,         |
| 7  | muéveme el ver tu cuerpo tan herido,       |
| 8  | muévenme tus afrentas y tu muerte.         |
| 9  | Muéveme, en fin, tu amor, de tal manera    |
| 10 | que, aunque no hubiera cielo, yo te amara, |
| 11 | y, aunque no hubiera infierno, te temiera. |
| 12 | No me tienes que dar porque te quiera,     |
| 13 | pues, aunque lo que espero no esperara,    |
| 14 | lo mismo que te quiero te quisiera.        |

#### EL PROCESO SELECTIVO EN LA CONFORMACIÓN MODERNA DEL SONETO

Veamos unos ejemplos del proceso selectivo que han ido efectuando los lectores, sin precisar las fuentes manuscritas e impresas, que quedarían para una edición crítica. El verso 12 decía muy mayoritariamente: «No *tienes que me dar* porque te quiera», que es una construcción arcaica (por el pronombre ante el verbo) y parece muy probable que era la ori-

ginal. Pero se cambió ya en los primeros tiempos por «No *me tienes que dar* porque te quiera», y así ha quedado hasta nuestros días.

Veamos otro ejemplo con la conjunción *aunque*, que se repite tres veces. Los versos 10 y 11 decían con frecuencia:

- 10 que, *si* no hubiera cielo, yo te amara,  
11 y, *si* no hubiera infierno, te temiera

usando un *si* concesivo (no condicional), común en la época, como veremos. Pero también aparecían a la par en los manuscritos antiguos con esta variante, que es la que se impuso:

- 10 que, *aunque* no hubiera cielo, yo te amara,  
11 y, *aunque* no hubiera infierno, te temiera

Ganó la conjunción concesiva *aunque*, que tiene más fuerza que *si*, porque tiene un tono adversativo, antitético o contrastivo, con lo que se destaca mejor la grandeza y la vehemencia del amor a Dios. Lo que produjo, a su vez, un cambio en el penúltimo verso, que quedó así:

- 13 pues, *aunque* lo que espero no esperara,  
14 lo mismo que te quiero te quisiera.

Ha prevalecido de nuevo la conjunción de matiz contrastivo o antitético, consiguiendo, además, una correlación rítmica en los dos tercetos, marcados por los tres *aunque*, partícula que se destaca más que el *si*.

Pero no todos los cambios fueron positivos. Pongo un ejemplo de desacierto. Los versos 1 y 5, que inician la primera y la segunda estrofa, dicen en la inmensa mayoría de los libros y manuscritos:

- 1 No me mueve, *mi Dios*, para quererte  
[...]  
5 Tú me mueves, *Señor*; muéveme el verte

Los vocativos son distintos, pero en ocasiones se repite en el quinto verso el del primero («Tú me mueves, *mi Dios*; muéveme el verte»), repetición que se considera una torpeza. Otras veces se intercambian los vocativos de ambos versos (*Señor ... mi Dios*).

#### EDICIONES SIGNIFICATIVAS

Para valorar las variantes, es necesario tener un conocimiento documental de la historia del texto para que las decisiones no sean subjetivas. Tener una idea general sobre su evolución. O, más que evolución, digamos mutaciones, ya que no se trata de un proceso único y continuo, sino de varios hilos, unos progresivos y otros regresivos, no siempre meliorativos.

Los textos manuscritos e impresos son de dos clases. Los primeros son los que se han destacado en la historia y la conformación actual del soneto por incidir en las lecturas más importantes y controvertidas. Se encuentran en autores significativos, en libros muy reeditados y en bloques textuales fijos no ligados a un editor, pero muy reproducidos. Se centran en las expresiones fundamentales del soneto. Estas ediciones significativas son las que se van a exponer en este apartado.

Los textos del segundo grupo son aquellos que no han contribuido a la formación moderna del soneto, porque han estado al margen de las corrientes principales, con variantes particulares y aisladas. También interesa ver unas muestras, porque nos dan a conocer los meandros por los que han corrido las aguas del soneto y su diversidad. Veremos algunas de esas variantes singulares en el apartado siguiente.

Este estudio ha contado con un corpus de unos 320 documentos: más de 40 manuscritos, unos 90 impresos de los siglos XVI y XVII, unos 70 libros del siglo XIX, y 120 de los siglos XX y XXI. Le sería fácil, pues, al autor documentar cada una de sus afirmaciones, pero sobrecargaría una exposición que es de tipo panorámico. Lo mismo se diga de la decisión de no exponer en detalle los recuentos estadísticos que se han hecho.

Empecemos. El eminente polígrafo madrileño Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682), cisterciense y obispo de Vigevano (Italia), publicó en Praga en 1648 (y reeditó en 1652, 1665 y 1667) una obra conocida como *Conceptus evangelici*, en la que reproduce nuestro soneto atribuyéndoselo a san Francisco Javier<sup>5</sup>, lo que, dada la autoridad de Caramuel, contribuyó a difundir su autoría, como también algunas de sus peculiaridades textuales. El suyo fue el primer impreso conocido con «en una cruz», en lugar de «en esa cruz», en el verso 6: «clavado en una cruz y escarnecido», que es la lectura que se impondría. Pero no fue una invención suya, es anterior a él, pues afirma que había tomado el soneto de un manuscrito que le había entregado un religioso (probablemente un jesuita por atribuírselo a Javier); y, en efecto, «en una cruz» estaba ya en el conocido manuscrito, fechado en 1638, del agustino mexicano fray Miguel de Guevara, que veremos.

Hay que mencionar al franciscano aragonés Antonio Arbiol (1651-1726), fecundo escritor de tratados espirituales, porque difundió el soneto<sup>6</sup> en una obra suya muy reeditada. Se trata de *La religiosa instruida*, publicada por primera vez en Zaragoza, 1717, y publicada en Madrid al menos seis veces hasta 1791, de modo que cubre todo el siglo. En las

5. Caramuel, 1648, núm. 611 (así en todas las ediciones). Como *Conceptus evangelici* es conocida y citada esta obra, aunque no siempre coincide con el título de la portada (*Encyclopaedia Concionatoria*, en 1652), pues las ediciones de Caramuel eran muy irregulares.

6. Arbiol, 1717, p. 658.



cuatro ediciones que he podido consultar<sup>7</sup>, en las que atribuye el soneto a san Ignacio, difunde, como Caramuel, la lectura «clavado en *una cruz* y escarnecido» en el verso 6.

Tuvo una gran difusión la obra *Luz de verdades católicas* del jesuita mexicano, de Puebla de los Ángeles, Juan Martínez de la Parra (1655-1701), que incluía el soneto bajo el nombre de san Francisco Javier<sup>8</sup>. Pero lo que ahora nos interesa no es la autoría, sino el texto que difundió. Tras la primera edición en tres tomos, de México (1691-1696), la obra saltó a España (Sevilla, 1699 y 1700). Sus ediciones llegan a la cincuentena<sup>9</sup>. Con eso ayudó a difundir una lectura que, aunque parece una minucia, será importante. Se trata de las siguientes palabras en cursiva del verso 9: «Muéveme, *en fin*, tu amor, *de tal manera*».

En los siglos XIX y XX, no sin grandes vaivenes, se consolidarán algunas variantes que se hicieron definitivas, pero también aparecieron y se difundieron algunas lecturas novedosas que no tenían tradición y que parecen cuestionables. Uno se pregunta: ¿de dónde salieron y cómo se propagaron? Recorriendo el corpus documental recogido, resulta que aparecen en dos devocionarios de gran influjo y difusión, que se publicaron en la segunda mitad del siglo XVIII y entraron en el XIX: de Nifo y Manuel Martín.

Se trata de cuatro versos significativos, que vamos a ver, tres de los cuales<sup>10</sup> aparecen en 1766, 1771, 1786 y 1804, en una obra de Francisco Mariano Nifo y Cagigal (1719-1803), un periodista y escritor muy prolífico, autor de un devocionario llamado *Guía del cristiano y ejercicio cotidiano*, que contenía el soneto<sup>11</sup>.

Pero el gran difusor de esta versión del soneto fue el impresor y librero de Madrid Manuel (José) Martín. Aparece en la edición de 1767 (pp. 251-252) de su *Ejercicio cotidiano*, y seguramente ya figuraba en las ediciones anteriores, desde 1755<sup>12</sup>, aunque no lo he podido comprobar. Este devocionario tuvo tanto éxito que se siguió publicando tras la muerte de su autor, de modo que hay constancia de más de

7. Las ediciones de 1717, 1753, 1776 y 1791, de la biblioteca de esta Facultad de Teología de Granada.

8. Martínez de la Parra, 1696, p. 295. Para localizar el soneto en otras ediciones, búscase en el tomo III, Tratado tercero, *De los santos sacramentos*, en la parte *Del santo sacramento de la Penitencia*, plática X. Después pasó a ser la plática XXV del tomo tercero.

9. Solo en esta Facultad de Teología de Granada se cuentan dieciséis ediciones del siglo XVIII, tres de las cuales son de un mismo año (1705). Las dos mencionadas de Sevilla faltan en las bibliografías de José Toribio Medina, Sommervogel y Palau, y en las historias de la imprenta en Sevilla.

10. Los versos 6, 9 y 13. Pues en el verso 7 tiene Nifo «muéveme *el ver* tu cuerpo tan herido».

11. Nifo y Cagigal, 1766, pp. 343-344. Y en las ediciones de 1771, 1786 y 1804. De la edición de 1766 solo está localizado el ejemplar de esta Facultad de Teología de Granada.

12. Antes de la de 1767, Palau menciona ediciones de 1755, ca. 1758 y 1760, no localizadas. El Archivo Municipal de Huelva tiene una de 1761 y se menciona otra de 1765.

ochenta ediciones desde 1755 hasta 1894 y en distintas poblaciones<sup>13</sup>, o sea, durante siglo y medio. Aunque algún editor posterior suprimió el soneto<sup>14</sup>, lo he confirmado en las ediciones de 1768, 1780, 1788, 1791, 1795, 1815 y 1844, todas con el mismo texto. Manuel Martín fue el que dio mayor difusión<sup>15</sup> a algunas variantes, como las cuatro siguientes, que nos van a interesar:

- |    |  |
|----|--|
| 6  | clavado en <i>una</i> cruz y escarnecido                 |
| 7  | muéveme <i>ver</i> tu cuerpo tan herido                  |
| 9  | Muéveme, <i>al fin</i> , tu amor, <i>y en tal manera</i> |
| 13 | <i>porque, aunque lo que espero no esperara</i>          |

Pues en el siglo xx encontramos frecuentemente dos lecturas en los versos 7 y 9 que pueden calificarse de anómalas, en cuanto que faltan en la tradición: la supresión del artículo ante el verbo («muéveme *ver* tu cuerpo tan herido») y la *y* enfática de «*y en tal manera*». ¿Cómo se han difundido? Hoy sabemos que su promotor fue Manuel Martín, aunque no su creador, pues ya dice, como Nifo, que su devocionario lo ha «sacado de varios autores».

Un poderoso propagador de este texto del soneto, haciendo de enlace entre Manuel Martín y el siglo xx (particularmente con Menéndez Pelayo), fue Justo de Sancha (ca. 1795-1857), cuando en 1855 publicó su antología de poesía religiosa *Romancero y cancionero sagrados* en la imprescindible, muy reeditada y más que centenaria (1846-1999) *Biblioteca de autores españoles*<sup>16</sup>. Su antología se abre honoríficamente con el soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte* con la firma de san Francisco Javier, y con el mismo texto de Manuel Martín, con solo un cambio en la conjunción del verso 13, que sería definitivo: «*pues, aunque lo que espero no esperara*».

Otro devocionario con el soneto que tuvo una gran difusión fue el del jesuita José Mach (1810-1885), titulado *Áncora de salvación*, del que se cuentan bastante más de cien ediciones, al menos 94 numeradas solo en España (de 1854 a 1965)<sup>17</sup>, difundiendo el soneto en España

13. Palau anota 45 ediciones, pero, contando otras bibliografías y fondos de bibliotecas, se superan las ochenta. No solo se publicó en ciudades principales, sino en menores, como Cuenca, Mallorca, Oviedo, Orihuela, Játiva o Reus. También en París y México. Una de ellas es de Puebla de los Ángeles, y se puede pensar que no fue la única mexicana. A veces en el mismo año salían dos ediciones en ciudades distintas. La última registrada, de 1894, es de Madrid, Librería Católica de Gregorio del Amo.

14. Pues los editores independientes procedían por su cuenta. Falta en la edición de París, 1836. En París se publicó en español (*Ejercicio cotidiano*) al menos catorce veces.

15. Indico como muestra que en 1772 copiará su soneto el «*Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil, y economico*, Barcelona, núm. 196, Sábado 19 de Diciembre de 1772», p. [4].

16. Sancha, 1855. Reimpreso en 1872, 1915, 1925, 1950.

17. La primera es de Barcelona, 1854; la última conocida, la 94ª (1965), es de Barcelona, Editorial Eugenio Subirana. Además hubo ediciones piratas y se multiplicó en México, Buenos Aires, así como en París y Einsiedeln (en español). Las ediciones eran copiosas (alguna de siete mil ejemplares, según Palau), y podían salir varias en el mismo año.

y América desde su segunda edición, de 1857<sup>18</sup>. También lo incluyó, desde 1863, en las siete ediciones de su *Maná del sacerdote*<sup>19</sup>.

Su influjo no fue de tipo reformador como el de Manuel Martín (en los versos 7 y 9), sino que se puede decir contrarreformador, lo que también es ejercer un influjo, esta vez a favor del mantenimiento de las lecturas tradicionales en esos dos versos:

7        muéveme *el ver* tu cuerpo tan herido  
9        Muéveme, *en fin*, tu amor, *en tal manera*

Si bien en los versos 6 («en *una* cruz») y 13 («*porque, aunque lo que* espero no esperara») coincide con Manuel Martín, apuntalando unas tendencias innovadoras que existían de antiguo.

Esto vale hasta 1881, y para todas las ediciones de su *Maná del sacerdote* (de 1863 a 1896), que reproducen el mismo soneto. Pero a partir de la edición 43<sup>a</sup> (de 1881) del *Áncora de salvación* se abandona el texto fijo del soneto, que se irá retocando en sucesivas ediciones, y se introduce una nota erudita a favor de la autoría de san Francisco Javier (nota que se fue enriqueciendo, y que era valiosa para aquellos tiempos).

Por otra parte, en el devenir de la incesante publicación del soneto encontramos que en obras de autores diferentes se repiten unos bloques textuales fijos con sus peculiaridades. Uno de ellos, en el siglo XIX, aparece en los autores que adjudican el soneto a santa Teresa de Jesús, atribución que tuvo bastante predicamento (infundado) en ese siglo (Verd Conradi, 2013). La modificación más importante de los teresianistas es la del verso 8, que copio con otros versos de interés<sup>20</sup>:

5        Tú me mueves, *mi Dios*; muéveme el verte  
6        clavado en *esa* cruz y escarnecido,  
7        muéveme *ver* tu cuerpo tan herido,  
8        muévenme *las angustias de tu muerte*.  
9        Muéveme, *en fin*, tu amor *de tal manera*

Se mantiene y difunde en el verso 9 la lectura que hemos visto en Martínez de la Parra. En el verso 5 se repite el vocativo «*mi Dios*» del primer verso, en lugar de «Tú me mueves, *Señor*», que es la forma común. Notemos en el v. 6 «en *esa* cruz». En el v. 7 se acepta la novedad del verbo *ver* sin artículo. Pero el verso más peculiar entre los teresianistas es el octavo: «muévenme *las angustias de tu muerte*», en vez de «*tus afrentas y tu muerte*». No sé de quién proviene este verso; lo que es cierto

18. Mach, 1857, p. 121. La primera edición, de 1854, no tenía el soneto.

19. Las siete ediciones de esta obra (1863, 1867, 1870, 1874, 1877, 1886, 1896) están en la biblioteca de esta Facultad de Teología de Granada.

20. Entre los teresianistas, se puede ver este tipo de soneto, por ejemplo, en Michaëlis, 1875, p. 143, en el grupo de poesías de la santa.

es que, cuando aparece, suele aparecer con los demás; es un bloque fijo. (En otras obras encontramos: «Muévenme las afrentas *de tal* muerte», «Muévenme tus afrentas *y tormentos*).

Llegamos al siglo xx. En 1916 el académico mexicano don Alberto María Carreño (1875-1962) publicó un libro en el que defendía que la paternidad del soneto le correspondía al agustino mexicano fray Miguel de Guevara (ca. 1585-d. 1646), porque se encontraba en un manuscrito suyo fechado en 1638 (Carreño, 1916). Aunque hoy está descartada esta atribución<sup>21</sup>, se mantiene en varias y autorizadas antologías y obras de literatura de España y, sobre todo, de México, que reproducen el mismo texto de Guevara. Es otro bloque textual. Hay que decir que este antiguo texto es sorprendentemente moderno —con «*una* cruz» y los tres *aunque*—, de modo que casi se identifica con el que se propone como texto-tipo en estas páginas.

Repasando los estudios y antologías del siglo xx y del actual, aparece un último bloque difuso —o bien, familia textual— en cuanto que no se presenta bajo el nombre de un autor, pero que está presente en muchas ediciones del soneto. Lo etiqueto como de Menéndez Pelayo, por ser su representante más destacado, aunque lo tomó seguramente, como dije, de la antología de Justo de Sancha, por coincidir con él en el verso 13 con el cambio de la conjunción *porque* (de Manuel Martín) por *pues*. Sancha acreditó esta versión y Menéndez Pelayo (1908, p. 67) la consagró (recordemos que Hergueta decía que era el texto «definitivo»). Los dos la difundieron con su prestigio, y pienso que especialmente don Marcelino, dado que su famosa antología *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* se ha reimpresso sin interrupción desde 1908 hasta el siglo xxi en España y América. Además, dicha versión ha sido incluida tal cual en la también muy reeditada antología *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*<sup>22</sup>. Los versos de interés que avala Menéndez Pelayo son los siguientes:

- |    |  |
|----|--|
| 6  | clavado en <i>una</i> cruz y escarnecido,                |
| 7  | muéveme <i>ver</i> tu cuerpo tan herido,                 |
| 9  | Muéveme, <i>al fin</i> , tu amor, <i>y en tal</i> manera |
| 13 | <i>pues, aunque lo que</i> espero no esperara,           |

Parecen desacertados, como veremos, los dos versos centrales de estos cuatro, en los que no fue positiva la influencia del gran maestro. Sí fue oportuna respecto a los otros dos versos.

21. Pues el soneto ya había sido publicado diez años antes en el libro de Rojas de 1628. Sobre Guevara y Carreño, véase Verd Conradi, 2014 y 2017b.

22. Bergua, 1978 (25ª ed.), p. 153. La primera edición se publicó en 1928, y consta una 33ª de 2009.

## VARIANTES SINGULARES

Son variantes singulares porque son de ámbito particular y, a veces, de cierta rareza. También encontramos en ellas algunas deformaciones, que pueden repetirse y propagarse. Estas variantes, de interés en una edición crítica, no inciden en nuestro estudio, porque buscamos el «soneto-tipo moderno», aunque es útil conocer unas muestras.

Algunas singularidades han aparecido o aparecerán de paso en este estudio, como la del verso 8 de los teresianistas «muévenme *las angustias de tu muerte*». En el primer libro en el que se publicó el soneto, el de Rojas de 1628, se intercambian los vocativos de los versos 1 y 5, y se repite en el verso 4 la palabra final de la rima (en vez de «para dejar por eso de *ofenderte*»), lo que es un error muy torpe en una poesía tan perfecta:

- |   |   |
|---|---|
| 1 | No me mueve, <i>Señor</i> ; para <i>quererte</i><br>[...] |
| 4 | para dejar por eso de <i>quererte</i> .                   |
| 5 | Muévesme tú, <i>mi Dios</i> , mueveme el verte            |

Menciono dos variantes de Caramuel (1648), también en el primer cuarteto: *temerte* (en vez de *ofenderte*) al final del cuarto verso, y «el cielo que me tienes *prevenido*» (en lugar de *prometido*) en el segundo. Estas dos variantes las repetirán algunos. Además Caramuel intercambia los vocativos de los versos 1 y 5, como Rojas. Añado otras variantes muy primitivas (del agustino Hernando de Camargo, 1641): en el primer cuarteto, verso 3: «ni me mueve el infierno *merecido*» (en lugar de *tan temido*); *Jesus* (por *Señor*) en el verso 5.

Nos podemos preguntar si estas variantes responden a los tanteos de los primeros tiempos; pero recordemos que, según Falconieri, la mejor familia del soneto es también la más antigua.

A veces, con los cambios se quiebra el endecasílabo, quitando o añadiendo una sílaba. Lo segundo es lo que ocurre en estos dos versos de Arbiol con una sílaba más, que copiarán algunos:

- |   |  |
|---|--|
| 4 | Para <i>temblar</i> , y <i>temer</i> el ofenderte. |
| 9 | Muéveme, al fin, tu <i>bondad</i> , en tal manera  |

Añado finalmente una versión por ser casi desconocida. El jesuita mexicano Diego José Abad (1727-1779), expulsado de España por Carlos III y muerto desterrado en Bolonia, publicó un gran poema épico en hexámetros latinos, cuyo título definitivo fue *De Deo, Deoque Homine Heroica*. En la tercera edición (póstuma), de Cesena 1780, termina con una apasionada traducción latina del soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*. El poema de Abad se ha traducido tres veces al español, y naturalmente no se retraduce su versión latina del soneto, sino que se copia una versión común en español. Pero el jesuita Francisco Javier Lozano

(1721-1801), español de Valdepeñas, que fue misionero en México y de allí partió al exilio de Italia, seguramente compañero de Abad en los dos países, tradujo su poema heroico<sup>23</sup> con una original versión del soneto, de la que copio unos versos:

- 5 *Muéveme, buen Jesús*, muéveme el verte  
 6 clavado en una cruz, y escarnecido:  
 7 muéveme *de la lanza el pecho* herido,  
 8 muévenme tus *dolores*, y tu muerte.  
 9 *Ámote, mi buen Dios*, de tal manera

La vena poética de Lozano intervino en estos versos, no mejorando precisamente el original. Señalo otras variantes del verso 7 de distintos autores: «muéveme el ver tu *pecho* tan herido», «muéveme el ver tu *rostro* tan herido», «muéveme el *verte con crueldad* herido».

Como vemos, las variantes singulares son variadas y marginales en la historia del soneto, y podemos prescindir de ellas.

#### HACIA EL TEXTO-TIPO MODERNO DEL SONETO

Aunque nos hemos centrado en las principales corrientes textuales sin apenas entrar en los detalles, las páginas anteriores nos han dado cuenta de la problemática que presenta la diversidad textual del soneto y de la conveniencia de una cierta concordia basada en datos objetivos. Como ya se da una concordancia básica, nos confundiría una atención desproporcionada sobre detalles dispersos. No nos interesarán, pues, las variantes particulares, sino las variantes casi sinónimas que corren por el cauce primitivo. Examinemos por estrofas el texto-tipo moderno transcrito antes, donde van en cursiva las palabras dudosas.

El primer cuarteto, a pesar de las variantes que hemos visto (el vocativo, las cuatro palabras de la rima), no presenta hoy ningún problema, es muy uniforme fuera de singularidades aisladas. Ya se encontraba tal cual en los textos más antiguos, como en el manuscrito (español) de Berkeley, de hacia 1622<sup>24</sup>, y en el de fray Miguel de Guevara, de 1638.

- 1 No me mueve, mi Dios, para quererte  
 2 el cielo que me tienes prometido,  
 3 ni me mueve el infierno tan temido  
 4 para dejar por eso de ofenderte.

23. Para evitar confusiones, advierto que la traducción de Lozano (1788), en dos tomos, desdobra el título de Abad, que trata de Dios y del Dios encarnado (*De Deo, Deoque Homine*). El tomo I de Lozano se titula *De Dios y sus atributos*. El tomo II, *De Dios hombre y sus misterios*. En el prólogo se dice que se trata del poema de Diego José Abad, pero en la portada aparece Lozano, porque no quiso atribuir al primero su versificación española («poema dispuesto en verso español»), que era en décimas. El soneto está en el tomo II, p. 246.

24. Sobre él, Verd Conradi, 2014, pp. 41-42. Este manuscrito pertenece a la *Colección Fernán Núñez*, que llegó en 1985 a la Bancroft Library de la Universidad de California, campus de Berkeley.

En el segundo cuarteto hay que atender a dos variantes que compiten modernamente, una importante y otra trivial, en los versos 6 y 7 (que afectan a las palabras en cursiva).

- |   |   |
|---|---|
| 5 | Tú me mueves, Señor; muéveme el verte       |
| 6 | clavado en <i>una</i> cruz y escarnecido,   |
| 7 | muéveme <i>el ver</i> tu cuerpo tan herido, |
| 8 | muévenme tus afrentas y tu muerte.          |

En los manuscritos dominaba de un modo concluyente la expresión «clavado en *esa* cruz», aunque con media docena de excepciones, como la primitiva del agustino mexicano fray Miguel de Guevara, de 1638, en el que leemos «en *una* cruz». En los impresos del Seiscientos también predomina la primera lectura, con la excepción del texto que publicó en 1648 Caramuel, que tiene «en *una* cruz». En el Setecientos se produce un cambio progresivo y decisivo a favor de «en *una* cruz» en autores como el dominico Antonio Arbiol (ediciones de 1717 a 1791), Nifo (1766 y siguientes) y Manuel Martín (al menos desde 1767), que con sus reediciones inundan el siglo XVIII. En el siglo XIX (a pesar de los teresianistas, a favor de «en *esa* cruz») se cambian las tornas: la lectura «en *una* cruz» ya duplica a la que dice «en *esa* cruz», lectura esta que desde el siglo XX se convierte en residual.

Esta es la variante más importante, porque, mientras que las otras suelen ser de tipo formal, esta es de fondo. La lectura «en *esa* cruz» presupone que el orante y poeta está ante una imagen de Cristo crucificado. Es lo que sugieren con frecuencia los títulos del soneto: «Al santísimo Crucifijo, de san Francisco Javier»; «Acto de contrición, que decía san Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús, cada día delante de un Cristo». Pero la expresión «en *esa* cruz» no exige la presencia de la imagen material de un Crucificado, pues el orante puede contemplarlo en una meditación. Como cuando san Ignacio (1990, p. 72) dice en los *Ejercicios espirituales* (núm. 53): «Imaginando a Cristo nuestro Señor delante y puesto en cruz, hacer un coloquio [...] y así viéndole tal, y así colgado en la cruz, discurrir por lo que se ofreciere».

No es este el momento de deliberar sobre cuál de las dos expresiones es mejor desde el punto de vista poético. La lectura moderna casi sin excepción es «en *una* cruz», y eso es lo determinante en la búsqueda del «soneto-tipo moderno». Seguramente los lectores optaron por «en *una* cruz» porque habían asumido y repetido el soneto como una oración (se propagaba sobre todo en libros religiosos), una oración personal (no de Ignacio o Javier), rezada íntimamente y en cualquier escenario (normalmente, no ante un crucifijo).

He calificado de trivial la variante del verso 7: «muéveme *ver* tu cuerpo tan herido» (por «*el ver* tu cuerpo tan herido»), pero no es trivial en el conjunto. En más de 40 manuscritos solo falta dos veces el artículo ante el verbo. En los impresos del siglo XVIII es rara su ausencia, pero,

como sabemos, Manuel Martín difunde esa lectura desde 1767. Aparece aún en minoría en el XIX; es común entre los teresianistas, pero es contrarrestada fuertemente por José Mach. Se impone ligeramente en el siglo XX, impulsada por Menéndez Pelayo. Pero, con todo, es una forma minoritaria en la historia del soneto. Y, sobre todo, de ningún modo es primitiva. Recordemos la exigencia metodológica de que los textos modernos aceptados tienen que concordar con los primitivos.

Hay que advertir que la falta del artículo no influye ni en la gramática (en la sustantivación del verbo) ni en la métrica (en el endecasílabo). Sin embargo, sí influye en la calidad de la estrofa y del verso. Pierde la estrofa, porque cae el paralelismo entre los versos 5 («muéveme *el verte*») y 7 («muéveme *el ver*»), y porque queda menos marcado el carácter sustantivo, común a los dos sujetos de *muéveme*. También pierde el verso. Léase de corrido el cuarteto con y sin artículo. Con el artículo gana en intensidad el acento secundario de la sílaba 4ª (*ver*) y gana más cuerpo el verso sin añadir ninguna sílaba. Y, por último, la sucesión de «mué / ve / me / ver» es menos eufónica que la de «mué / ve / me / ver», con una *l* que rompe la monotonía de «ve / me / ver». Son imponderables, pero las personas a las que he preguntado perciben la diferencia.

Por otra parte, el artículo del verso 5 («Tú me mueves, Señor; muéveme *el verte*») no falta nunca —ni una sola vez— en el centenar de obras consultadas de los siglos XX y XXI. ¿A quién se le ocurrió dejarlo en el verso 5 y quitarlo en el verso 7, rompiendo el paralelismo? ¿Por qué se produce y propaga esa mezcla incoherente (de un verso con artículo y el otro sin artículo) en muchas obras desde la mitad del Setecientos hasta ahora? Por un descuido de alguien, que han copiado unos de otros: lo recogió Manuel Martín, lo copió Justo de Sancha y lo continuó Menéndez Pelayo. Pienso, pues, que se debe mantener el artículo en el verso 7, como se mantiene en el verso 5, conservando el paralelismo y el texto original.

Primer terceto. Este sería el texto normalizado, con las palabras debatidas en cursiva:

- |    |  |
|----|--|
| 9  | Muéveme, <i>en fin</i> , tu amor, <i>de tal manera</i> |
| 10 | que, <i>aunque</i> no hubiera cielo, yo te amara,      |
| 11 | y, <i>aunque</i> no hubiera infierno, te temiera.      |

En este terceto aparece modernamente un problema parecido al anterior: la implantación de una variante sin ningún fundamento en los textos primitivos y que parece discutible. Se encuentra en el verso 9 con esta redacción: «Muéveme, al fin, tu amor, *y en tal manera*». Ya lo conocemos por Manuel Martín, Sancha y Menéndez Pelayo, y ha llegado el momento de analizarlo. La novedad está en la conjunción *y*. Parece una nimiedad, pero creo que no es irrelevante. En los manuscritos y en los impresos primitivos aparece el verso de estas dos maneras principalmente:



- 9 Muéveme, *en fin*, tu amor, *de tal manera*  
 9 Muéveme, *al fin*, tu amor, *en tal manera*

Estas son las dos variante básicas, porque se dan más combinaciones, como «*al fin ... de tal manera*» y viceversa. A veces aparece con una reformulación de la primera parte, de la que hemos visto un ejemplo en Arbiol. Otras: «Muévesme, *oh sumo Bien*, de tal manera», «Muévesme, *tú, mi Dios*, de tal manera», «Muévesme *al tu amor* en tal manera» (diez sílabas), etc.

En 43 manuscritos compulsados, predomina *en fin* el doble que *al fin*. Y también el doble, *de tal manera* que *en tal manera*. De modo que «Muéveme, *en fin*, tu amor, *de tal manera*» es la combinación claramente principal. En cuanto a la expresión *y en tal manera*, solo se encuentra en dos manuscritos del siglo XVIII, uno fechado en 1784<sup>25</sup>, posterior a Nifo (1766) y Manuel Martín (1767), que difundieron esa lectura, de los que la tomaría dicho manuscrito.

En los impresos de los siglos XVII y XVIII, se igualan las dos variantes principales del verso 9, con predominio de *en tal manera*. De modo que la combinación principal será entonces «Muéveme *en fin* tu amor *en tal manera*», pero que queda compensada de sobra en esos siglos con la cincuentaena de ediciones de Martínez de la Parra con el texto «Muéveme, *en fin*, tu amor, *de tal manera*», también presente en el siglo siguiente entre los teresianistas. En los impresos, la expresión con copulativa «*y en tal manera*» solo aparecerá en el último tercio del siglo XVIII con Nifo y Martín. En el siglo XIX la *y* avanza sin imponerse, para predominar en el siglo XX.

Sopesemos cada palabra, primero la conjunción *y*. Tiene en contra su ausencia total en los manuscritos e impresos primitivos. Es una *y* enfática, como la de la «Oda a la Ascensión» de fray Luis de León: «¿Y dejas, Pastor santo...». Sin la *y* en el arranque pierde la oda toda su fuerza e impulso inicial. El énfasis da intensidad, vehemencia, realce; pero también puede ser ampulosidad, declamación, hipérbole. La elegancia está en la naturalidad y la serenidad, tan propios de este soneto, cuya vehemencia se pone en el afecto y en los conceptos, no en la entonación. A diferencia de otras poesías de intenso amor a Dios, no tiene nuestro soneto ni una exclamación. De manera que la *y* parece ajena al tono contenido del conjunto, y además no está en los textos primitivos.

Un especialista en métrica española me comenta: «En el caso del verso 9, a mí me suena mejor sin “y”. La conjunción obliga a recargar la expresión con la obligación de sobrentender algo (“y [muéveme] en tal manera”) que convierte en compuesta una oración simple. Tampoco me parece que favorezca el carácter nítido de la expresión la sinalefa “yen”. Y la forma *de tal manera* me parece mucho más acorde con el tono del poema, más austera, más directa».

25. El ms. 7477 de la Biblioteca Nacional de España.

En cuanto a las partículas *en fin* y *al fin*, no son sinónimos perfectos (*en fin*: «en suma»; *al fin*: «por último»), y la primera, que parece la más propia, es la que predomina en todas las épocas, desde los primeros manuscritos hasta hoy.

Entre *de tal manera* y *en tal manera*, la primera expresión duplica a la segunda en los manuscritos, y la segunda (sin *y*) supera a la primera en los impresos de los siglos xvii y xviii, pero se igualan en los siglos siguientes. Ante esta paridad, es difícil decidir. El sintagma *en tal manera* tiene más énfasis, pero actualmente suena arcaizante. Lo que hoy se dice es *de tal manera* (igual que se dice *de tal modo* antes que *en tal modo*). También parece la forma más congruente con el sosiego y la naturalidad del soneto. En los manuscritos la combinación «*en fin ... de tal manera*» duplica a todas las otras combinaciones juntas, por lo que parece la preferible. Es moderna y es antigua.

Pasemos a los dos versos siguientes. Ya vimos que primitivamente aparecían también con la conjunción *si*:

- 10      que, *si* no hubiera cielo, yo te amara,  
11      y, *si* no hubiera infierno, te temiera.

En los manuscritos el *si* supera al *aunque*, si bien lo tendrá que sopesar una edición crítica, porque dos manuscritos primitivos (el de Berkeley, de hacia 1622, y el de Miguel de Guevara, fechado en 1638) tienen *aunque*. No se puede decir que *aunque* sea una variante tardía. En los impresos de los siglos xvii y xviii sobresale el *si* en el Seiscientos, pero desde 1700 (desde Martínez de la Parra en 1696) se consolida el dominio prácticamente absoluto del *aunque*. En un centenar de obras de los siglos xx y xxi aparece siempre *aunque*, con la excepción de un par de libros que reproducen versiones antiguas.

Antes hay que aclarar que, con una conjunción u otra, estamos ante una oración concesiva. Ni condicional («*Si* fuera rico, viviría aquí») ni coordinada adversativa («Creo que ha llegado, *aunque* [pero] no lo sé con certeza»). Mientras que en las oraciones concesivas la prótasis sugiere una conclusión que es negada en la apódosis: «*Aunque* es muy listo, se equivoca».

Hoy no es frecuente la conjunción *si* en oraciones concesivas, pero sí en el Siglo de Oro<sup>26</sup>, y no hay duda de que ejerce esa función en el terceto, pues equivale a *aun en el supuesto de que*. Es más usual como concesiva si se le añade la partícula *aun* (*aun si*), que a veces se puede suprimir: «(*Aun*) *si* tuviera dinero, no lo compraría» («*Aunque* tuviera dinero...»); «Me interesa tan poco que, *si* tuviera dinero, no lo

26. «No dijera él una mentira, *si* le asaetearan» (*Quijote*, II, 24): «*así* le asaetearan», «*aunque* le asaetearan».

compraría». En una de las ediciones más antiguas del soneto, de 1641, el agustino Hernando de Camargo y Salgado (1572-1652), ya citado, introduce el *aun* en el verso 11: «y *aun si* no hubiera infierno te temiera».

¿Por qué triunfó *aunque*? No tiene ningún misterio, por una razón gramatical: porque se trata de una oración concesiva, y la conjunción habitual de las oraciones concesivas es *aunque*, y a esa se inclina el hablante. También hay otros nexos (*a pesar de que*, *por más que*, *si bien*, *aun cuando*, etc.), pero se usan menos y no caben en el endecasílabo.

Además se impuso el *aunque* por razones expresivas. Como es también una conjunción adversativa, adquiere un tono o matiz antitético o contrastivo. Resalta más el desinterés: «Te amaría aunque no hubiera cielo ni infierno». Y también se resalta más rítmicamente, pues tiene más cuerpo que *si* (y ocupando solo una sílaba por la sinalefa); creando, además, en el verso 13 un acento secundario en la segunda sílaba del endecasílabo.

Llegamos al segundo terceto.

- 12 *No me tienes que dar* porque te quiera,  
 13 *pues, aunque lo que* espero no esperara,  
 14 lo mismo que te quiero te quisiera.

Ya hemos visto que en la mayoría de los manuscritos y de los impresos más antiguos se dice en el verso 12: «No tienes que *me dar* porque te quiera». El pronombre delante del infinitivo es una construcción arcaica, que a algunos les hace adelantar el soneto al Quinientos. Pero ya en los primeros documentos leemos también «*No me tienes que dar*». Se ganó en naturalidad tanto en la gramática como en la métrica, con un endecasílabo que Navarro Tomás llama melódico<sup>27</sup>. Dejemos la resolución a una edición crítica. En todo caso, triunfó la construcción que ahora, y ya en el siglo XVII, se convirtió en común. Sin duda es la forma aceptada modernamente.

En cuanto a la conjunción de «*porque* te quiera», así aparece casi sin excepción en los impresos desde el más antiguo de Rojas, de 1628. También es mayoritario en los manuscritos, aunque a veces se escribe separado: «*por que* te quiera». No hay, pues, problema en la grafía. El problema está en el significado, si es causal o final («*para que* te quiera»). Pero, aparte de que entonces era corriente encontrar separado un *porque* claramente causal por el contexto, está el hecho de que un *porque* junto alguna vez puede ser final<sup>28</sup>. El sentido, pues, debe fundarse en razones contextuales, en el sentido general del soneto. Y ese sentido es actual, no hipotético. Si fuera final, «*porque* [para que] te quiera» tendría un sentido hipotético y de futuro, dos conceptos que suenan

27. Navarro Tomás, 1971, p. 52. «No me tienes que dar» tiene los acentos en 1, 3, 6, 10; evitando el choque de acentos en 1 y 2 de «No tienes que me dar...» (1, 2, 6, 10).

28. Ejemplo del diccionario académico como conjunción final: «Recemos *porque* no llueva» (s.v. *porque*; especificando en la edición *online* que es una acepción poco usada).

en el soneto como una incoherencia. Pues en todo el soneto el amor (*querer*) a Dios es actual, desde el primer verso (*No me mueve, mi Dios, para quererte*), en los siguientes (los reiterados *muéveme*) y sobre todo en el último: «lo mismo que te *quiero* te quisiera», reforzado por el *espero* del verso anterior. El sentido de «*porque* te quiera» es, pues, causal: «No me tienes que dar *porque te quiero*», pero la rima llevó al subjuntivo *quiera*, una construcción —un *porque* causal con subjuntivo— que es totalmente correcta<sup>29</sup>.

El verso 13, a pesar de las apariencias, tiene una historia compleja. Copio solo un par de variantes:

- 13     *porque, si cuanto* espero no esperara,  
13     *pues, aunque lo que* espero no esperara,

Son la forma más antigua y la más moderna de ese verso, pues se dan otras combinaciones de los tres primeros términos: *porque* / *pues*, *si* / *aunque*, *cuanto* / *lo que*. Por ejemplo, «*porque, si lo que* espero», «*pues, aunque cuanto* espero», «*porque, aunque lo que* espero» (Nifo y Manuel Martín), etc.<sup>30</sup>

En la decisión final ha sido determinante el término central, la palabra *aunque*. Era minoritaria en los manuscritos (*aunque* presente en los de Berkeley y Guevara) y en los primeros impresos, pero se impuso totalmente al mismo tiempo que en los versos 10 y 11. Los tres *aunque* formaban un trío y hacían de punto de apoyo o eje rítmico de los tercetos.

La conjunción *pues* se abrió camino tras la fijación del *aunque*, ya que la frase «*porque aunque cuanto* espero» resultaba demasiado recargada; y poco eufónica con tanta /k/ seguida. Había que aligerar la frase y servía el *pues*. Este ya aparecía algunas veces en los primeros tiempos, pero le costó desbancar al *porque*, lo que consiguió en el siglo xx. (Al principio el *pues* sale una docena de veces en manuscritos e impresos con *cuando* y *lo que*: «*pues cuando lo que* espero no esperara»; con un *cuando* sin sentido temporal sino concesivo, normal en los clásicos<sup>31</sup>. Hoy se reforzaría con *aun*: «*pues aun cuando* lo que espero no esperara», pero añade una sílaba).

El término *lo que* (por *cuanto*) también le daba ligereza y fluidez al verso. Su implantación fue más decidida que la de *pues*. La expresión *lo que* aparece unas diez veces en los manuscritos y se impuso ya en el siglo xix.

29. Como en «No lo contrato *porque sea* [es] *de la familia*, sino porque es muy competente».

30. Junto con otras variantes más creativas: «*ya que, si lo que* espero no esperara», «*pues yo, si lo que* espero no esperara».

31. «*Cuando* [aun cuando] yo quisiese olvidarme de los garrotazos que me han dado —dijo Sancho—, no lo consentirían los cardenales, que aún se están frescos en las costillas» (*Quijote*, II, 3).

El resultado final ha sido «*pues aunque lo que espero no esperara*», el mismo que tenían Justo de Sancha y Menéndez Pelayo. Es lo que le parece connatural al que esto escribe, que, sin embargo, echa de menos el *cuanto*: «*pues, aunque cuanto espero no esperara*». Ese *cuanto* es más ponderativo, más expresivo. Pero, quizás porque es algo arcaizante, los lectores prefirieron «*lo que espero*», que también es más fluido y más conforme con la naturalidad y contención del soneto.

Al aceptar «*aunque lo que espero no esperara*» en lugar de *cuanto*, se muestran dos cosas: que el autor de estas páginas no elige, constata, y que el objeto de este estudio no es el texto original, que además no conocemos, sino el «texto-tipo moderno» del soneto.

### CONCLUSIÓN

En las páginas anteriores ha aparecido un problema que es patente, pero del que no hay conciencia de su importancia: *no existe un texto aceptado del soneto*, un *textus receptus*. Pues ha quedado en evidencia que a lo largo de cuatro siglos el texto del soneto no ha sido uniforme. Y, aunque se ha producido una depuración y confluencia hacia un texto común, no está formalizado, por lo que ese texto común en lo fundamental varía en los impresos en pequeños detalles. Además, se ha visto que en los tiempos actuales se han implantado algunas desviaciones respecto a los textos primitivos. Y con efectos negativos para la comunidad hispana. Por ejemplo, en las ediciones del Oficio divino para España y América se ha incluido entre sus himnos el soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*, pero con algunas lecturas desacertadas, además distintas en ambas ediciones, con lo que la liturgia las está propagando y avalando en todo el mundo hispánico. Parece que una difusión correcta y común del soneto es muy deseable.

También sería beneficiosa para la investigación la existencia de un texto «aceptado» —sobre bases objetivas, históricas— por la comunidad científica, como punto de referencia en los estudios sobre su historia, su evolución y sus variantes, así como para los estudios estilísticos, métricos y literarios. En una investigación no se debe tomar, como vimos, un texto al azar, o sin justificar previamente por qué se ha elegido. Pero es que el investigador solo tiene a mano textos desiguales.

El texto aceptado no puede ser el original, pues no se conoce; y una edición crítica solo nos depararía un texto conjetural. Pero —recordemos— durante cuatrocientos años los lectores han ido depurando el texto, eligiendo las mejores lecturas, con el resultado de un texto básicamente coincidente. Y ese podría ser el texto moderno común.

Se trataría de extraer del marmágnum de las ediciones ese texto básico coincidente. Para lograrlo, se han elegido, caso por caso, las lecturas mayoritarias, siempre que constaran en los textos primitivos —sin desviaciones, y también sin innovaciones, pues no se trata de crear otro

soneto distinto del original. Ese texto modernamente coincidente se puede denominar «texto-tipo moderno». Que, a falta del original, también pertenece a la historia de la literatura española.

El autor ha procurado mantener sus preferencias al margen del proceso. El resultado (que se reproduce en las primeras páginas de este estudio, y después por estrofas) lo somete al juicio de los lectores, con el deseo de que se llegue por consenso a un texto aceptado común.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arbiol, Antonio, *La religiosa instruida*, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1717.
- Bergua, José, *Las mil mejores poesías de la lengua castellana. (Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, Madrid, Clásicos Bergua, 1978.
- Camargo, Hernando de, *Escala de la Penitencia para el cielo*, Madrid, Juan Sánchez, 1641.
- Caramuel, Juan, *Conceptus evangelici*, Praga, Ex Typographia Caesareo-Academica, 1648.
- Carreño, Alberto María, *Joyas literarias del siglo XVII encontradas en México. Fr. Miguel de Guevara y el célebre soneto castellano «No me mueve, mi Dios, para quererte»*, México, Imprenta Franco-Mexicana, 1916. (Es el año del colofón, aunque se suele citar como de 1915, por el año del grabado que hace de portada).
- Falconieri, John V., «“No me mueve mi Dios...” y su autor», en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. 1, pp. 491-500.
- Hergueta, Domingo, «El famoso soneto A Cristo crucificado, llamado también Acto de Contricción [sic] y Jaculatoria. Sus atribuciones. Su origen más probable. Su proceso histórico», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 48, 1927, pp. 99-112.
- Ignacio de Loyola, santo, *Ejercicios espirituales*, ed. Cándido de Dalmases, s.i, Santander, Sal Terrae, 1990.
- Johnson, Carroll B., «De nuevo sobre el soneto “No me mueve, mi Dios...”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19, 1970, pp. 383-388.
- Lozano, Francisco Javier, *De Dios y sus atributos. Poema dispuesto en verso español*, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada, Impresor Real, 1788.
- Mach, José, *Ancora de salvación, o Devocionario que suministra a los fieles copiosos medios para caminar a la perfección, y a los párrocos abundantes recursos para santificar las parroquias*, Barcelona, Imprenta de José Gorgas, 1857.
- Mach, José, *Maná del sacerdote, o Colección de oraciones, exámenes, meditaciones y suaves industrias no menos abundantes que oportunas para la santificación del eclesiástico*, Barcelona, Imprenta del Heredero de José Gorgas, 1863.
- Martín, Manuel, *Ejercicio cotidiano, con diferentes oraciones y devociones*, Madrid, En su Imprenta, 1767.
- Martínez de la Parra, Juan, *Luz de verdades católicas [...] Tercera Parte*, México, Juan Joseph Guillena Carrascoso Impresor, 1696.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*, London & Glasgow, Gowans & Grey, 1908.
- Michaëlis, Carolina, *Antología española. Colección de poesías líricas. Primera parte, Poetas de los siglos XV-XVIII*, Leipzig, Brockhaus, 1875.

- Navarro Tomás, Tomás, *Arte del verso*, México, Colección Málaga, S.A., 1971.
- Nifo y Cagigal, Francisco Mariano, *Guía del cristiano y ejercicio cotidiano*, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1766.
- Sancha, Justo de, *Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, Madrid, Rivadeneira, Biblioteca de Autores Españoles, 35, 1855.
- Spitzer, Leo, «No me mueve, mi Dios...», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 608-617. (Reeditado en *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, pp. 749-759; y en *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1962, pp. 129-141).
- Verd Conradi, Gabriel María, «Antonio de Rojas, sus obras, su condena, sus “poesías místicas” y el soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 80, 2017a, pp. 79-171
- Verd Conradi, Gabriel María, «Fray Miguel de Guevara (o.s.a.), Alberto María Carreño y el Soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 77, 2014, pp. 5-91.
- Verd Conradi, Gabriel María, «Las poesías del manuscrito de fray Miguel de Guevara y el soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 65, 2017b, pp. 471-500.
- Verd Conradi, Gabriel María, «Santa Teresa de Jesús y el soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 76, 2013, pp. 191-239.

#### APÉNDICE

Se adjunta la bibliografía de Gabriel María Verd sobre el Soneto «No me mueve, mi Dios, para quererte».

- Verd Conradi, Gabriel María, s.l., «Soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», en *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús, biográfico-temático*, dir. Charles E. O'Neill, s.l., Joaquín M.ª Domínguez, s.l., Roma / Madrid, Institutum Historicum, s.l. / Universidad Pontificia Comillas, 2001, vol. 4, pp. 3607-3610.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.l., «El P. Roque Menchaca, San Ignacio y el Soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 67, 2004, pp. 109-145<sup>32</sup>.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.l., y José Eugenio de Uriarte, s.l., «Apuntamientos y extractos para una disertación sobre el soneto: “No me mueve, mi Dios, para quererte”. Edición, notas y comentarios de Gabriel María Verd Conradi», *Archivo Teológico Granadino*, 68, 2005, pp. 111-152<sup>33</sup>.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.l., «El soneto «No me mueve, mi Dios, para quererte» y su versión latina en los Países Bajos», *Archivo Teológico Granadino*, 69, 2006, pp. 49-70<sup>34</sup>.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.l., «János Nádasí s.l. (1614-1679), su difusión en Europa del soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte” y su bibliografía hispánica», *Archivo Teológico Granadino*, 70, 2007, pp. 5-35<sup>35</sup>.

32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1122971>

33. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1387559>

34. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2243215>

35. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2532805>

- Verd Conradi, Gabriel María, s.i., «San Francisco Javier y el soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», en *Congreso Internacional Los Mundos de Javier, Pamplona, 8 a 11 de noviembre de 2006*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 487-508.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.i., «El “Epítome de la vida y muerte de San Ignacio de Loyola” (Ruremunda 1656, 1662). (Philippe-Balthazar de Gandvilain, Príncipe de Isenghien, 1616-1680). El libro, su autor y el soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 71, 2008, pp. 123-145<sup>36</sup>.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.i., «San Ignacio de Loyola y el soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 75, 2012, pp. 99-166<sup>37</sup>.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.i., «Santa Teresa de Jesús y el Soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 76, 2013, pp. 191-239<sup>38</sup>.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.i., «“En tus penas el orbe sentimiento”. Una glosa hispano-mexicana del Soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», en *Hilaré tu memoria entre las gentes*. *Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*, coord. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Poitiers / Zaragoza, Université de Poitiers, CELES XVII-XVIII / Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, vol. 2, pp. 327-341.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.i., «Fray Miguel de Guevara (O.S.A.), Alberto María Carreño y el Soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 77 (2014) 5- 91<sup>39</sup>.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.i., «Historia de la atribución a san Francisco Javier del soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 78, 2015, pp. 27-104<sup>40</sup>.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.i., «La “Regla de vida cristiana” de san Francisco Javier y el soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 79, 2016, pp. 131-192<sup>41</sup>.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.i., «Las poesías del manuscrito de fray Miguel de Guevara y el soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 65, 2017, pp. 471-500<sup>42</sup>.
- Verd Conradi, Gabriel María, s.i., «Antonio de Rojas, sus obras, su condena, sus “poesías místicas” y el soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte”», *Archivo Teológico Granadino*, 80, 2017, pp. 79-171<sup>43</sup>.

36. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2857039>

37. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4119806>

38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4931391>

39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4986850>

40. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5409293>

41. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5991338>

42. <https://nrhf.colmex.mx/index.php/nrhf/article/view/3103>

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6203621>

43. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6458153>



# *Reseñas*

