

El buey poeta

Mauricio Lecón



Todo el mundo conoce a Tomás de Aquino, a quien sus compañeros apodaban “el buey mudo”, como uno de los mayores teólogos de la Iglesia. Pocos, sin embargo, conocen su faceta de poeta. Mauricio Lecón se sumerge en varios de sus poemas e himnos para revelarnos una dimensión del Aquinate que, frizando los territorios místicos, es el exacto complemento de su teología.

Según las fuentes más antiguas (Guillermo de Tocco, Pietro Calò, Bernardo Gui), a Tomás de Aquino sus compañeros lo apodaban *bos mutus* (“el buey mudo”), debido a su disciplina y discreción. Después de que Tomás disputara magistralmente una cuestión ardua, Alberto Magno advirtió a los demás: “Nosotros llamamos a este buey mudo, pero dará tal mugido en la doctrina que resonará en todo el mundo”. El *Doctor Universalis* tuvo razón; pero nadie imaginaría que los mugidos más fuertes del buey serían en verso.

Los poemas del *Corpus Christi*

Tomás de Aquino compuso cinco poemas e himnos litúrgicos. Cuatro de los cinco poemas tienen un origen preciso: el encargo que el papa Urbano IV hizo a Tomás en 1264 para componer la liturgia completa de la nueva fiesta del *Corpus Christi*. La fiesta nació décadas antes, de una visión —una luna llena con un extraño hueco— que tuvo Juliana de Mont Cornillon, religiosa belga, quien interpretó ese hueco como la ausencia de una celebración en honor de la eucaristía. El asunto llegó a Roma y Urbano IV, decidido a establecer la fiesta para la Iglesia universal, encomendó a su teólogo de cabecera la tarea de dotarla de textos propios.

El resultado fue una liturgia completa: no sólo la misa, sino todo el Oficio Divino del día. El Oficio Divino —también llamado Liturgia de las Horas— es la oración pública que la Iglesia rezaba a lo largo de la jornada en las horas canónicas. Las principales eran Maitines (rezados de noche o al amanecer), Laudes (al alba), Vísperas (al atardecer) y Completas (al cierre del día). Para la fiesta del *Corpus Christi*, Tomás compuso un himno propio para cada una de las tres horas mayores y, para la misa, una secuencia: un género distinto del himno, más extenso y con mayor libertad estructural, destinado a cantarse antes del Evangelio.

Antiguamente, la fiesta del *Corpus Christi* se celebraba el jueves siguiente al domingo de la Santísima Trinidad (exactamente 60 días después del Domingo de Resurrección) y se prolongaba durante una octava completa. Su rasgo más característico no era la misa, sino la procesión pública: el sacerdote llevaba la hostia consagrada en una custodia por las calles del pueblo o de la ciudad, mientras los fieles desfilaban a su paso. Era una de las pocas ocasiones del año en que el misterio eucarístico salía del recinto de la iglesia y se hacía visible en el espacio común. Miri Rubin, en su estudio clásico sobre la fiesta, describe cómo la procesión concentraba en torno a la hostia la vida entera de la comunidad: gremios, cofradías, autoridades civiles y eclesiales, religiosos y laicos, todos ordenados en torno a ese “frágil disco de trigo convertido en Dios”. Los cuatro himnos de Tomás eran, en ese contexto, tanto la banda sonora de una fiesta pública como una meditación teológica.

El *Sacris solemniis* es el himno de Maitines, quizás el menos conocido de los cuatro. Escrito, según Paul Murray, en el difícil ritmo asclepiadeo con rimas cruzadas, el himno narra cada una de las fases de la Última Cena y despliega una calidez narrativa al retratar la despedida y entrega de Jesús a sus discípulos. Los versos más estremecedores pertenecen a la sexta estrofa:

Panis angelicus fit panis hominum, / dat panis caelicus figuris terminum; / O res mirabilis!
manducat Dominum / servus, pauper et humilis.

El pan de los ángeles se hace pan de los hombres, / el pan celestial pone fin a las figuras. / ¡Oh cosa admirable!: come al Señor / el siervo, el pobre y el humilde.

Los primeros versos de la estrofa expresan una inversión ontológica: lo que pertenece al orden superior desciende al ámbito humano. La Eucaristía comparece como la máxima condescendencia real de lo divino. Pero el clímax del poema ocurre en los dos últimos versos (*manducat Dominum / servus, pauper et humilis*). En ellos, Tomás captura la paradoja eucarística: lo finito consume al Infinito; la criatura recibe como alimento al Creador hecho hombre. Esto subvierte tanto la jerarquía ontológica como la lógica ordinaria de la participación, en la que lo inferior depende de lo superior sin invertir la relación. La tríada *servus, pauper, humilis* radicaliza la universalidad del acceso: no es el sabio, ni el poderoso, ni el santo, sino

el estamento más bajo del orden social y moral quien participa de esta unión. Así, el poema genera una sutil conmoción al unir dos excesos: la altura del don y la indigencia del receptor.

El *Verbum supernum prodiens* corresponde a Laudes y es el más tenso de los cuatro himnos. Su segunda estrofa coloca frente a frente dos gestos del mismo tipo: Judas “entrega” (*tradendum*) a Cristo en manos de sus enemigos; Cristo, sin embargo, ya se había “entregado” (*tradidit*) antes a sus discípulos en la mesa (*In mortem a discipulo / suis tradendus aemulis / prius in vitae ferculo / se tradidit discipulis*). El himno usa casi la misma palabra para los dos actos —la traición y el don—, y en ese casi encierra el misterio de toda la teología cristiana: lo que parecía una fatalidad impuesta desde fuera resultó ser un acto libre desde dentro. Esa lógica del don que precede y desborda a la traición se descompone en la cuarta estrofa:

Se nascens dedit socium, / convescens in edulium, / se moriens in pretium, / se regnans dat in praemium.

Al nacer, se dio como compañero; / conviviendo, como alimento; / al morir, como precio de rescate; / reinando, se da como recompensa.

Cuatro verbos que se refieren a cuatro modos distintos en los que Cristo se da. El pronombre *se* abre a cada verso como un martillazo: no hay objeto externo que reciba el don como si fuera algo ajeno al donante; lo que se da es él mismo, en cada uno de sus modos de existir. El cambio de tiempo en el último verso es sugerente, también: los tres primeros usan el perfecto (*dedit*, dio); el cuarto usa el presente (*dat*, da). La recompensa no es algo pasado ni prometido: ocurre ahora

El *Pange lingua* es el himno de Vísperas, y probablemente el más celebrado. F. J. E. Raby, en su *Historia de la poesía cristiana latina*, lo llama “una de las producciones más sublimes de la poesía sacra”, un himno “más allá de todo elogio”, distinguido no sólo por su “precisión de pensamiento” sino por una “belleza severa y rígida”. Compuesto en metro trocaico —el ritmo de sílaba fuerte seguida de débil que Raby llama el *rolling rhythm*—, narra en seis estrofas el arco completo del misterio eucarístico: la encarnación del Verbo, su muerte redentora, la institución de la cena. Las dos últimas estrofas, conocidas como el *Tantum ergo*, se cantan todavía en la bendición eucarística en todo el mundo católico. En ellas, Tomás exhorta a venerar la Eucaristía; la cual, contrasta con los sacramentos de la antigua ley: el cordero pascual ha dejado

su lugar al Cuerpo y la Sangre de Cristo. En la última estrofa, Tomás canta a la misma gloria que demandan las Personas trinitarias.

Tantum ergo Sacramentum / veneremur cernui: / et antiquum documentum / novo cedat ritui; / praestet fides supplementum / sensuum defectui. / Genitori, Genitoque / laus et jubilatio, / salus, honor, virtus quoque / sit et benedictio: / procedenti ab utroque / compar sit laudatio. Amen.

Por tanto, a tan sublime Sacramento / veneremos postrados: / y el antiguo signo / ceda al nuevo rito; / supla la fe / el defecto de los sentidos. / Al Padre y al Hijo / sean dadas alabanza y júbilo, / salud, honor, poder / y bendición: / y a quien procede de ambos / corresponda igual alabanza. Amén.

La *Lauda Sion* para la misa del *Corpus Christi*, no es un himno sino una *sequentia*: un género que exige mayor extensión y permite mayor desarrollo teológico. Raby la llamó "el poema dogmático supremo de la Edad Media", con "una austeridad y grandeza que ningún poeta latino de la Edad Media igualó". La secuencia tiene cinco partes. La primera convoca a "Sión" —la comunidad de los redimidos— a una alabanza que exceda sus propias fuerzas (*quantum potes, tantum aude*, "atrévete cuanto puedas"). Es una exhortación a la audacia, no a la moderación. La segunda parte narra la institución de la Eucaristía como "nueva Pascua de la nueva Ley". Tomás sigue la lógica de 1 Corintios 11, donde Cristo mandó que se hiciera esto en memoria suya. Pero la memoria que la secuencia celebra no es el recuerdo de algo ausente sino la presencia de algo vivo; la cual exige una fe de un tipo particular. Tomás llama a esa fe *animosa* ("valiente, ardiente"):

Dogma datur christianis, / quod in carnem transit panis / et vinum in sanguinem; / quod non capis, quod non vides, / animosa firmat fides / praeter rerum ordinem.

La verdad que se da a los cristianos: / que el pan se convierte en carne / y el vino en sangre; / lo que no comprendes, lo que no ves, / lo confirma la fe animosa / más allá del orden de las cosas.

El adjetivo *animosa* es el más sorprendente de toda la secuencia. La fe que se requiere aquí no es la devoción confortante, sino la que se enfrenta a lo imposible y no retrocede. Los versos hacen eco de lo que

Tomás escribe en la *Suma* acerca de la presencia de Cristo en la Eucaristía que “no puede ser aprehendida por nuestras facultades sensitivas, sino únicamente por la fe”.

La tercera parte se detiene en la presencia de Cristo en la hostia consagrada (*caro cibus, sanguis potus, / manet tamen Christus totus / sub utraque specie*). Pero la idea más honda de toda la secuencia está en lo que sigue. Buenos y malos reciben lo mismo —el mismo pan, el mismo cuerpo— y sin embargo el resultado es radicalmente distinto:

Sumunt boni, sumunt mali, / sorte tamen inaequali, / vitae vel interitus; / mors est malis, vita bonis; / vide, paris sumptionis / quam sit dispar exitus.

Lo reciben los buenos, lo reciben los malos, / con suerte sin embargo desigual: / vida o muerte. / Muerte es para los malos, vida para los buenos: / mira, de una misma recepción / qué distinto el desenlace.

El mismo acto, el mismo objeto, dos destinos opuestos. La Eucaristía no opera mecánicamente: su efecto depende de la disposición de quien la recibe y esa disposición puede convertir en destrucción lo que para otro es vida. De esta manera, Tomás Aquino parece aleccionar a los fieles en medio de la celebración: la sola comunión no salva, hace falta enderezar nuestras vidas. La secuencia termina con la comparación tipológica con el maná del desierto —que alimentaba pero no salvaba— y con una oración al “Buen Pastor, verdadero pan” que pide gracia para esta vida y compañía en la siguiente.

El *Adoro te devote*: plegaria, no himno

El quinto poema es de otro orden. El *Adoro te devote* no tiene nada que ver con el encargo pontificio. Es una oración que Tomás compuso para sí mismo, para recitarla en misa, como un simple fiel. Los manuscritos más antiguos lo consignan como *oratio*, sin notación musical. Prueba de ello es que, en lugar del *nosotros* de la asamblea, el *Adoro te* usa la primera persona del singular. Un *yo* que —dicho sea de paso— es inusual en la obra teológica y filosófica de Tomás. Según Heneck J. M. Schoot, los himnos del *Corpus Christi* llevan la música desde el principio; el *Adoro te* no la tuvo sino hasta el siglo XVII, cuatro siglos después de la muerte de su autor.

El poema tiene catorce dísticos divididos en dos mitades de siete. La primera termina en consonante; la segunda, en vocal. Esta división no es ornamental. Corresponde a lo que Schoot llama “la transición de la contemplación orante de la verdad del Dios oculto a la oración de petición dirigida al mismo Jesús”. La primera parte es de contemplación: el *yo* examina el estado de sus facultades. La segunda es súplica: el *yo* pide incesantemente (*Fac me, presta michi, munda*).

La primera mitad empieza con un nombre que también es una paradoja: *latens veritas* (“Verdad que se oculta”). No “Dios”, no “Señor”: la Verdad escondida bajo las especies del pan y el vino. Lo que sigue es un inventario de insuficiencias. El corazón se somete porque contemplando queda *totum deficit*, (“desarmado completamente”). Los sentidos fallan uno por uno: *visus, tactus, gustus in te fallitur*. Y sólo el oído puede creer (*auditu solo tute creditur*), pero no el oído físico, sino la disposición para recibir una palabra de autoridad ajena: *credo quicquid dixit dei filius* (“creo todo lo que dijo el Hijo de Dios”).

Te devote laudo, latens ueritas, / te que sub his formis uere latitas. / Tibi se cor meum totum subicit, / quia te contemplans totum deficit. / Visus, tactus, gustus in te fallitur, / set auditu solo tute creditur. / Credo quicquid dixit dei filius, / nichil ueritatis uerbo uerius. / In cruce latebat sola deitas, / set hic latet simul et humanitas.

Te alabo con devoción, Verdad escondida, / a ti, que verdaderamente te ocultas bajo estas formas. / A ti se somete por entero mi corazón, / porque, al contemplarte, desfallece del todo. / La vista, el tacto y el gusto en ti se engañan, / pero sólo por el oído se cree con seguridad. / Creo cuanto dijo el Hijo de Dios: / nada hay más verdadero que la palabra de la Verdad. / En la cruz se escondía sólo la divinidad, / pero aquí se ocultan juntamente la humanidad y la divinidad.

Vale la pena reparar aquí en la paradoja filosófica que estos versos implican. En su epistemología, Tomás privilegió siempre los sentidos como portales del conocimiento: *nihil in intellectu quod prius non fuerit in sensu* (“no hay nada en el intelecto que no haya pasado antes por los sentidos”). Toda su teoría del conocimiento descansa en la percepción corporal. Y ahora escribe, para sí mismo y para nadie más, que los sentidos no sirven. El escolástico que más confió en el cuerpo para conocer confiesa que el cuerpo no alcanza ante lo más real.

La *Suma* puede demostrar que la presencia real de Cristo en la Eucaristía es teológicamente coherente; puede argumentar que los accidentes del pan permanecen sin su sustancia; puede razonar sobre la fe como hábito del intelecto. Pero hay algo que el Tomás de la *Suma* no hace: ponerse de rodillas y confesar que, sabiendo todo eso, los sentidos no alcanzan y el corazón queda en falta. Para eso hace falta el verso.

Los versos 11–14 constituyen la transición entre las dos mitades de la oración. En ellos, Tomás canta la invocación del ladrón penitente y del apóstol Tomás. El ladrón en la cruz, según Schoot, representa la imperfección moral: creyó sin argumento, pidió sin merecer. A su vez, el apóstol Tomás representa la imperfección espiritual, ya que exigió ver para creer. *Ambo vere credens atque confitens, / peto quod petiuit latro penitens. Plagas sicut Thomas non intueor, / Deum tamen meum te confiteor* (“Creyendo y confesando ambas cosas con verdad, / pido lo que pidió el ladrón arrepentido. / No contemplo las heridas como Tomás, / sin embargo te confieso como mi Dios”). De manera conmovedora, Tomás de Aquino se identifica con ambos personajes; es decir, con quienes creyeron sin ver. Pero lejos de ser un gesto de humildad de Aquino, es su convicción en que la verdadera sabiduría se identifica con la fe. En su *Comentario al Evangelio de san Juan*, Tomás afirma que el Apóstol “se convirtió instantáneamente en buen teólogo” al expresar el misterio de la Encarnación confesando la humanidad de Cristo al decir “Señor mío” y su divinidad al decir “Dios mío”.

La segunda mitad de la oración inicia con una súplica:

Fac me tibi semper magis credere, / in te spem habere, te diligere. / O memoriale mortis domini, / panis uiuus uitam prestans homini. / Presta michi semper de te uiuere, / et te michi semper dulce sapere.

Haz que yo crea en ti cada vez más, / que en ti espere, que te ame. / Oh memorial de la muerte del Señor, / pan vivo que das vida al hombre. Concédeme vivir siempre de ti, / y gustarte siempre a ti como dulzura.

La petición central del *Adoro te* no es pedir más fe o más virtud: es pedir unión. Y en el centro de esa segunda mitad, Murray identifica “la afirmación más humilde que Tomás compuso jamás”:

Pie pellicane, Ihesu domine, / me immundum munda tuo sanguine.

Piadoso pelicano, Señor Jesús, / lípiame a mí, impuro, con tu sangre.

El pelicano era en la iconografía medieval símbolo de Cristo: se creía que hería su propio pecho para alimentar con su sangre a los polluelos hambrientos. Tomás usa esa imagen dulce, casi infantil, completamente ajena al registro abstracto de sus tratados, para decir lo que ninguna distinción escolástica podía decir: que es impuro, que necesita ser limpiado, que una sola gota bastaría para salvar al mundo entero.

El poema termina con el anhelo de Dios:

Ihesu, quem velatum nunc aspicio, / quando fiet illud quod tam sicio?

Jesús, a quien contemplo ahora velado, / ¿cuándo ocurrirá aquello que tanto ansío?

La oración se abre con Cristo presente, pero oculto; se cierra con la sed de verlo cara a cara. Entre esos dos polos, el creyente que canta esta oración recorre un arco completo: de la contemplación a la petición, de la confesión de insuficiencia a la esperanza de unión. Schoot llama a ese arco “transformación”, y la palabra tiene un sentido técnico preciso. La estructura del poema —primera mitad en consonante, segunda en vocal, contemplación que se convierte en súplica— reproduce el mismo patrón que la transubstanciación opera en el pan: algo permanece igual en la superficie mientras lo esencial cambia de dentro hacia afuera. El *Adoro te* no describe la transformación del creyente; la efectúa. En eso se parece, según Schoot, a las palabras de la consagración: no son palabras que significan un hecho, sino palabras que producen lo que significan: quien comenzó confesando que sus sentidos no alcanzaban termina pidiendo que lleguen a ver lo que ahora no pueden.

La opinión de Tomás sobre la poesía

Para algunos, la habilidad lírica de Tomás podría parecer un talento oculto. Pero para la tradición no lo fue. Tanto así que, además de los himnos eucarísticos, por mucho tiempo se le atribuyó un breve poema en vulgar italiano —la atribución, según Murray, sigue siendo incierta, pero no es insignificante que haya

parecido verosímil. Calderón de la Barca lo imaginó en *El sacro Parnaso* como el epítome del poeta sacramental, tras vencer en el certamen organizado por la diosa Tiburtina. Y es que la destreza poética de Tomás no fue casualidad. A los cinco años fue enviado al monasterio de Monte Cassino, donde recibió instrucción formal en gramática, música y composición. Pero lo más determinante fue su temprana familiarización con los Salmos, que aprendió a recitar de memoria desde muy joven. Para Tomás, las Escrituras son textos no sólo para ser entendidos, sino también para ser repetidos, cantados y orados. En la introducción a su comentario a los Salmos escribe que este libro tiene “la materia general de toda la teología”, mientras que cada uno de los demás libros canónicos tiene una materia especial. El libro más poético del canon es también, para Tomás, el más universal.

Con todo, podría insistirse en que Tomás de Aquino tuvo en muy poca estima a la poesía, al menos teóricamente hablando. Para lo cual, podrían aducirse las líneas de su *Comentario a las Sentencias*, en las que Tomás califica el conocimiento poético de *infima doctrina*: el estrato más bajo del saber. Trata, dice, de cosas “que no pueden ser aprehendidas por la razón a causa de una deficiencia de verdad (*propter defectum veritatis*)”, de modo que “la razón debe ser desviada mediante ciertas semejanzas”. De esta manera, parecería que Tomás sitúa las prestaciones epistemológicas de la poesía muy por debajo de las de la retórica, de la dialéctica y de la demostración científica. Sin embargo, conviene leer este juicio con cuidado: lo que hace Tomás de Aquino en ese lugar es un juicio comparativo, no una descalificación. Lo que Tomás dice es que el modo de operar de la poesía es distinto al de la ciencia, no que sea inútil. Quizá sirva atender a lo que Tomás afirma en el *Comentario a los Analíticos posteriores*, donde le concede un estatuto lógico — en sentido amplio— a la poesía. Ahí, Tomás insiste en que la poética ocupa el último peldaño de los modos racionales del discurso, pero procura explícitamente preservar la poesía en el dominio de la razón. Lo que distingue a la poética no es que razone mal, sino que razona de otro modo: opera por representación y no por inferencia. El movimiento que produce en el oyente no es una conclusión sino una *estimatio* —una inclinación, un juicio espontáneo—, comparable a la abominación que despierta un alimento cuando se lo representa bajo la similitud de algo repugnante. No hay silogismo; hay una imagen que produce un efecto, y el efecto que el poeta persigue es, según Tomás, virtuoso: *poetae est inducere ad aliquod virtuosum per aliquam decentem repraesentationem* (“es propio del poeta inducir a algo virtuoso mediante una representación conveniente”). Pertenece a la filosofía racional porque “inducir de una cosa otra es propio de la razón” (*inducere enim ex uno in aliud rationis est*).

Más aún, en el *Comentario a la Ética nicomáquea* añade una segunda razón para tomar en serio los poemas: los poetas aman sus propias obras más que cualquier otro artesano, “como los padres aman a sus hijos”. Y la causa es que los poemas “participan de la razón —por la que el hombre es hombre— en mayor medida que otros trabajos mecánicos”. No es sólo que la poesía sea racional; es que el poeta se reconoce en el poema de un modo que el carpintero no se reconoce en la silla

La “deficiencia de verdad” del conocimiento poético no significa que la poesía mienta. Significa, como observa Murray, que su objeto resiste la abstracción: el poema insiste en permanecer concreto en el mismo acto de aprehenderlo, y por eso la abstracción, de un modo u otro, lo destruye. De ahí que Tomás no pueda simplemente parafrasear sus himnos en prosa: el contenido y la forma son inseparables. Lo que el *Pange lingua* dice sobre la presencia real puede glosarse en prosa; lo que *dice* al cantarlo no. La racionalidad de la poesía no es la del geómetra, pero tampoco es pura afectividad. El verso es una forma del pensamiento. Es más, una forma de pensamiento mucho más adecuada para pensar lo divino; como puede leerse en el *Comentario a las Sentencias*, cuando Tomás atiende a la objeción: si teología y poesía son los dos saberes más dispares, ¿cómo pueden compartir el mismo método, el de la metáfora? A lo cual responde: “El conocimiento poético trata de cosas que no pueden ser captadas por la razón a causa de una deficiencia de verdad; de ahí que la razón deba ser atraída mediante ciertas semejanzas. La teología, en cambio, trata de cosas que están por encima de nuestra razón. De ahí que el modo simbólico sea común a ambas, pues ninguna está proporcionada a nuestra razón”. Tomás reformula esta misma idea: “Así como la razón humana falla en captar las expresiones poéticas a causa de su deficiencia de verdad, así también falla en captar perfectamente las cosas divinas a causa de la sublimidad de la verdad que contienen; por eso en ambos casos hay necesidad de signos mediante figuras sensibles”.

De esta manera, la *infima doctrina* y la *summa scientia* se encuentran en el mismo borde: el borde donde la razón reconoce que no alcanza. En esta simetría se percibe en Tomás la huella del Pseudo Dionisio. La poesía ocupa el extremo opuesto a la teología en la jerarquía del saber, pero son los únicos dos saberes que, por razones simétricamente inversas, necesitan la metáfora como necesidad estructural. Esa simetría es lo que convierte al meticuloso teólogo en poeta: no a pesar de su rigor, sino a través de él. Cuando la razón llega a su orilla —hacia arriba en la teología, hacia abajo en la poesía—, el único instrumento que queda es el lenguaje poético.

Lo que los estudiosos de Tomás hemos hecho mal

Bertrand Russell, en su *Historia de la filosofía occidental*, descuenta a Tomás del elenco de los grandes filósofos por considerarlo más teólogo que filósofo, un sistematizador de dogmas recibidos antes que un pensador genuinamente libre. Aunque el juicio es discutible, seguramente Tomás de Aquino habría asentido a él.

Quienes estudiamos a Tomás de Aquino nos hemos afanado en situarlo en la fila de los filósofos y quizá hemos sobreestimado sus textos “más serios”. Las cinco vías para probar la existencia de Dios, la distinción entre esencia y existencia, la teoría de la ley natural, el tratado sobre la felicidad... suelen ser los *tropoi* favoritos de los estudios; los que estimamos que valen la pena. Aunque admirables, son textos que pueden resumirse, simplificarse, esquematizarse, traducirse a diagramas y manuales sin pérdida fundamental.

Los poemas del Aquinate no. No admiten sustitutos ni resúmenes. Son el lugar donde sus convicciones más profundas —la insuficiencia de los sentidos ante lo absoluto, la fe como operación del intelecto en su límite, la sed que ningún argumento apaga— encontraron la única forma de existir. Quizá deberíamos adentrarnos en el pensamiento de Aquino a través de su poesía. La cual, aunque modesta en cantidad, nos ayuda a entender que el sentido de su filosofía/teología no es comprender la divinidad, sino desearla con mayor fervor.

Al final, si un poema inmortalizó a Parménides en la filosofía, cinco deberían confirmar a Aquino en el club.

Referencias

Aquino, Tomás, *Summa theologiae*, en *Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita*, vols. IV–XII, Typographia Polyglotta, Roma, 1888–1906. (Obra original compuesta c. 1265–1274).

_____*Scriptum super libros Sententiarum*, P. Mandonnet y M. F. Moos, Eds., Lethielleux, París, 1929–1947. (Obra original compuesta c. 1252–1256).

_____*In Aristotelis libros Peri Hermeneias et Posteriorum Analyticorum expositio*, en *Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita*, vol. I, Roma, 1882, *op.cit.* (Obra original compuesta c. 1269–1272).

_____*(1969). Sententia libri Ethicorum*, En *Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita*, vol. XLVII, Roma, 1969, *op. cit.*: Ad Sanctae Sabinae. (Obra original compuesta c. 1271–1272).

_____ *Super Evangelium S. Ioannis lectura*, R. Cai, Ed., Turín. 1952, Marietti. (Obra original compuesta c. 1270–1272).

_____ *In Psalmos Davidis expositio*, en *Opera omnia*, vol. XIV, Parma, 1880, Petrus Fiacadori. (Obra original compuesta c. 1272–1273).

Calderón de la Barca, Pedro, (1717). *El sacro Pernaso*, en *Autos sacramentales, alegóricos e historiales*, tomo V, Manuel Ruiz de Murga, Madrid, 1717.

Murray, Paul, *Aquinas at prayer: The Bible, mysticism and poetry*, Bloomsbury. Londres, 2013.

Raby, F. J. E., *A history of Christian-Latin poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*; Clarendon Press, Oxford. 1927.

Rubin, Miri, *Corpus Christi: The Eucharist in late medieval culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

Schoot, Heneck. J. M. (2016), “Eucharistic transformation: Thomas Aquinas”, *Adoro te devote, Perichoresis*, 2016, 14(2), 67–79.