

## CLAVES LITERARIAS DE LA ORIGINALIDAD DEL EROTISMO POÉTICO EN SAN JUAN DE LA CRUZ FRENTE A SUS FUENTES Y CONTEXTO. EJEMPLOS COMPARATIVOS CON EL CANTAR DE LOS CANTARES Y GARCILASO

The originality of poetic eroticism in Saint John of the Cross work in comparison with its sources and context. Comparative examples with the Song of songs and Garcilaso

FRANCISCO JAVIER SANCHO MAS

Universidad de Huelva

franciscojavier.sancho@alu.uhu.es

---

**RESUMEN:** El tratamiento del erotismo en la obra de san Juan de la Cruz se basa en fuentes literarias y religiosas conocidas, pero destaca por una intensidad simbólica peculiar. Su estilo lleva el lenguaje al límite de sus capacidades, al igual que al límite de la experiencia inefable que desea trasladar. Ambigüedad y paradoja confluyen en sus textos, sobre todo cuando derrocha imágenes sensoriales para describir la renuncia a lo sensorial, o cuando sus descripciones de la ausencia del éxtasis producen un efecto extático. Este artículo se propone analizar algunos rasgos de la originalidad del símbolo erótico del carmelita, partiendo de aspectos claves de su contexto literario, y en comparación con fuentes bíblicas como el Cantar o poéticas como la de Garcilaso. San Juan de la Cruz aportará una particular expresión del deseo y la unión altamente eróticas que conjugan su experiencia vital, poética y mística.

**PALABRAS CLAVE:** san Juan de la Cruz, originalidad, Garcilaso, Cantar de los Cantares, mística.

**ABSTRACT:** Starting with some reflections on the religious dimension of the neo-Gothic myth, this paper examines the presence of saints and their relics in the *Corónica general de España* (1574, 1577 and 1584) by Ambrosio de Morales.

**KEYWORDS:** Saint John of the Cross, originality, Garcilaso, Songs of songs, mysticism.

---

LA originalidad<sup>1</sup> del tratamiento del símbolo erótico que hace san Juan de la Cruz revela algunos aspectos de su formación, fuentes, tradición y contexto literario en el que desarrolla su obra. Será importante destacar algunos rasgos de dichos elementos, que son parte de su formación vital y académica. Revisaremos brevemente un conjunto de posibles influencias, desde la lírica popular hasta algunas hipótesis que apuntan a la mística sufi o la tradición literaria hebrea. Pero sobre todo nos detendremos en analizar rasgos de su originalidad a la luz de la fuente bíblica con la que tiene un contacto más estrecho, en especial el Cantar de los Cantares; y también con las más cercanas a su tiempo, como las del Garcilaso original y el Garcilaso «a lo divino», según se conoció a la versión de Sebastián de Córdoba.

La revisión de estas claves tanto literarias como biográficas, pueden aportar una luz más amplia para entender la originalidad de su opción poética y espiritual, así como la de su influencia posterior.

Como en su máxima fuente, el *Cantar de cantares*, cuya presencia habita las cuatro grandes obras (*Subida y Noche, Cántico y Llama*), san Juan de la Cruz halla en los símbolos de la experiencia vital del acto erótico la más cercana traducción, a pesar de su inefabilidad, del gozo de la unión con Dios, a la que se llega mediante una aventura, o vía mística, no exenta de sinsabores. Y si bien, algunos hallazgos prestados de Garcilaso le facilitan la estructura poética, su expresión del deseo y la unión va más allá de lo expresado por el poeta toledano.

Hay pocos ejemplos entre los autores del siglo de Oro español que hayan ejercido una influencia tan duradera, honda y diversa como san Juan de la Cruz, con una obra poética tan breve. Su autor la concibió a partir de los códigos literarios, sociales y religiosos de un período muy específico, la segunda mitad del siglo XVI, durante la Contrarreforma, y estuvo constantemente amenazada por la desaparición y el olvido. No fue una obra pensada para difundirse más allá del ámbito religioso, pero su tratamiento poético y original del símbolo del amor erótico ha trascendido hasta ser uno de los que más ha permeado la obra de cientos de autores en diferentes contextos y épocas posteriores.

---

<sup>1</sup> Se utilizarán las siguientes abreviaturas para las obras de san Juan de la Cruz: *C*: *Cántico espiritual*. A falta de otra indicación, se refiere a la segunda redacción el *Cántico*, el llamado CB, al que en este estudio abreviamos sólo como *C*; *L*: *Llama de amor viva*; *1N*, *2N*: Primero y segundo libro en prosa de la *Noche oscura*; *1S*, *2S*, *3S*: Primero, segundo y tercer libro en prosa de *Subida del Monte Carmelo*; y *P*: Para otras poesías menores, que se indicarán por sus versos. Para las tres obras poéticas mayores (*LL*, *N* y *C*), se indicará si se refiere a poesía y prosa, e irán seguidas de número de capítulo: párrafo, en prosa; y de número de estrofa: verso en el caso de los poemas.

## CONTROVERSIAS SOBRE LAS FUENTES DE INSPIRACIÓN

El método para estudiar la concepción de lo sexual y lo erótico en san Juan de la Cruz que recomienda D. Ynduráin es el de centrarse en su breve obra poética como fuente primera, pues, en cambio, la prosa contiene un carácter más doctrinal. Para D. Ynduráin los comentarios solo son aceptables cuando aclaran o explican algo, «no cuando las correspondencias sean el resultado del arbitristo voluntarista de quien se encuentra obligado a proporcionar a inquisidores, secuares y adláteres un sentido por ellos aceptable» (2008: 30). Para avalar esta opinión, D. Ynduráin prosigue señalando el hecho de que los únicos poemas que llevan comentarios de su autor son aquellos, «y sólo aquellos en que aparecen imágenes y metáforas eróticas» (30).

En realidad, esta opción preferencial por la lectura poética responde igualmente a la recomendación que hizo el propio san Juan de la Cruz a la hora de abordar su obra:

Por haberse, pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo [...]; y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor mejor es dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos aproveche según su modo y caudal de espíritu que abreviarlos a un sentido que no se acomode a todo paladar. Y así, aunque de alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración (C, Pról.: 2).

Este fragmento fue dedicado a Ana de Jesús, discípula y confidente de san Juan de la Cruz, quien llevó consigo una copia del original de *Cántico* a Bélgica, que más tarde serviría para su primera edición completa. Ella fue también responsable de la recopilación y entrega de los escritos de santa Teresa y fray Luis de León para su publicación. Pero lo que vale la pena destacar en esa declaración es que san Juan de la Cruz lo dice casi todo acerca del alcance de sus comentarios en prosa. De hecho, su *autoexégesis* denota ser fruto de un elaborado y concienzudo esfuerzo, apoyado en el recurso frecuente a la autoridad de la Biblia, lo que le ampara frente a posibles malos entendidos o disgustos innecesarios. Incluso la reorganización estrófica del *Cántico* original, que san Juan emprendió posteriormente con el objeto de alinearlos con la doctrina que elabora a partir del verso, dotándolo, en el caso de la redacción del *Cántico B*, de un orden más racional y lógico, no afea ni amortigua el impacto poético a la hora de expresar el deseo y el éxtasis.

En cualquier caso, san Juan siempre redirige constantemente la mirada del lector hacia el poema, ponderando su prevalencia sobre la prosa, y sujeto a interpretaciones más libres y anchas, o incluso a la no comprensión. Por eso, Juan Ramón Jiménez pensaba que no se necesita entender sus versos si no se quiere, «basta con entregarse, como en el amor» (2009: 607).

San Juan recurre habitualmente a expresiones con palabras que apenas se ven, o desaparecen de inmediato, para convertirse en lo que denotan o tratan de evocar, un sonido, un olor, una sensación: «Mi Amado, las montañas, / [...] los ríos sonoros, / el silbo de los aires amorosos» (C, 14: 1, 4, 5). Unamuno llegó a proclamar que los místicos habían creado el idioma, como recuerda uno de los herederos poéticos más representativos del carmelita en siglo xx, J. A. Valente (2000: 86 [n]). Nos detendremos, pues, en los recursos poéticos que utiliza para transmitir el dinamismo del deseo, el éxtasis de la unión amorosa, y aquellos elementos con los que el poeta traspasa los límites de los puntos de vista, los géneros de la voz poética, o el tiempo verbal. Para ello, afortunadamente, contamos con una amplia bibliografía que nos permite indagar en aspectos diversos según las posibles lecturas de san Juan de la Cruz, así como en las claves históricas, sociales, políticas y religiosas, que han influido en el poeta.

Uno de los testimonios recurrentes de san Juan de la Cruz es el de una conversación sobre su creación poética, en la que, respondiendo a una religiosa deseosa de saber de dónde le venían las palabras al poeta, este le contesta: «Unas veces me las daba Dios y otras las buscaba yo» (Martín, 2005: 110). Realmente parece una declaración de autoría, de conciencia poética y de esfuerzo intelectual que para críticos como García de la Concha (2008) contradice el comentario de Dámaso Alonso, quien, pese a que había precisado algunas influencias literarias profundas en el poeta, advertía al mismo tiempo: «A este hombre no le importaba el arte, que lo único que le importaba era Dios [...]; digámoslo sin miedo: el arte en sí mismo no era nada, no significaba nada para él; Dios lo llenaba todo» (373).

Esa autonomía de san Juan de la Cruz con las palabras que no venían de Dios es la materia principal de tantas investigaciones posteriores, sobre todo a partir del siglo xx, con el objeto de encontrar las fuentes en que las halló. Si solo nos guiamos por referencias explícitas en sus obras, se observan, además de las bíblicas, algunas de Aristóteles y Boecio, Ovidio, el Pseudo Dionisio, y de otros escritores religiosos como san Agustín, santo Tomás o san Francisco. También cita a santa Teresa de Jesús, con la que llega a intercambiarse algunos textos. Y por supuesto, el Boscán, como se llamaba al conjunto de poemas de Boscán y Garcilaso debido a la primera edición conjunta de los mismos. La cita es muy concreta al respecto, hecha por el

propio san Juan de la Cruz en su primera anotación tras transcribir los versos de *Llama de amor viva*, y antes de empezar sus declaraciones. Explica el préstamo métrico:

Las composturas de estas liras son como aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino, que dicen: La soledad siguiendo, / llorando mi fortuna, / me voy por los caminos que se ofrecen, etc., en las cuales hay seis pies, y el cuarto suena con el primero, y el quinto con el segundo y el sexto con el tercero (LI, 1).

Hagamos una breve revisión de las fuentes más importantes que la crítica ha señalado para la obra del poeta. Nos centraremos, principalmente, en aquellas que pueden haber tenido importancia para su concepción de lo erótico, como decíamos anteriormente, y su utilización como material literario y expresión mística. Mancho Duque (1993), en su interesante estudio sobre las palabras y los símbolos en san Juan de la Cruz, atiende al símbolo de la noche para clasificar las diferentes teorías en cuanto a las fuentes que influyeron en el autor, y nos da un marco general de cómo se enmarca la crítica ante el poeta. Existen, según Mancho, seis teorías en cuanto a las corrientes de transmisión (177-202). A modo de resumen, son las siguientes: en primer lugar, la «teoría ahistórica», que supondría que los hallazgos del poeta son personales y sin una excesiva influencia de antecedentes previo; la «teoría sintética» señala la originalidad del poeta como resultado de lecturas religiosas y profanas y de la visión platónica de la naturaleza; por su parte, la «teoría secular», defendida por Alonso, sitúa al poeta dentro de una corriente literaria de su tiempo que consistía en «transponer» temas profanos a lo divino. Con ello, se pretende cristianizar así «un erotismo considerado nocivo en un poeta cuyo talento se admite y se respeta»; tal sería el caso de lo que Sebastián de Córdoba hizo con los versos de Garcilaso, trasladándolos a lo divino. En cuarto lugar, la «teoría bíblica» centra las fuentes de san Juan de la Cruz exclusivamente en el libro sagrado. Está también la «teoría arabista», cuyo primer defensor es Asín Palacios, que pone a san Juan en relación con la mística sufi, especialmente con Ibn Abbad de Ronda y sus *Comentarios a las Sentencias de Ibn' Ata-Allah*, donde se explica el proceso místico de negación. Nos encontramos por último con la «teoría germánica», que atiende a la influencia que tuvieron los místicos renanos del siglo XIV, como Ruysbroeck y Taulero, que a su vez influyeron en la reforma emprendida por el cardenal Cisneros, quien fomentó la meditación como práctica obligatoria en todas las órdenes religiosas.

Vayamos entonces a algunas de las fuentes más seguras, identificadas por las investigaciones como posible inspiración e influencia en la concepción poética y erótica de san Juan de la Cruz.

EL *CANTAR DE LOS CANTARES*

Estamos ante uno de los textos más estudiados por los hebraístas de la época, cuya vinculación con la traducción original ha sido estudiada ampliamente, como por Fernández (2009) y Josa (en san Juan de la Cruz, 2021) más recientemente. Es la fuente primordial de inspiración y el punto de partida en san Juan de la Cruz, especialmente a la hora de componer el Cántico espiritual. El libro bíblico es básicamente un epitalamio o cantar de bodas, cuya autoría no está clara, pero que, por su alto contenido erótico, la profusión de metáforas junto a la sensualidad y los términos de referencia directa a partes erógenas del cuerpo, presentó no pocos problemas a la hora de su aceptación canónica como libro sagrado y, por su puesto, a la hora de su lectura pública, su traducción a lenguas vulgares, etc. *El Cantar* impregna otros libros de la Biblia y es objeto de numerosas referencias que lo hacen ineludible en el canon sagrado. Hoy en día, la *Biblia de Jerusalén* (2009), considerada una de las versiones más fieles a la tradición del canon, tiene al *Cantar* como lo que es: un poema de amor erótico, una canción a la unión sexual visto como una de las más hermosas vivencias de los seres humanos, sin limitarlo a interpretación o alegoría exclusivamente religiosa. Al respecto, Fernández (2009), recuerda cómo, a raíz de la traducción de un exégeta judío se abre la puerta a una lectura posterior de corte pastoril del texto bíblico, influida por la corriente garcilasiana que, finalmente, influye en una versión del *Cantar* que hace Benito Arias Montano (46–47). Sobre el papel de Arias Montano en la transmisión del *Cantar* han profundizado Gómez Canseco y Núñez Rivera (2001), ya que el humanista español figuró también como uno de los más destacados defensores de la interpretación literal, recurriendo a la fuente hebraica. Por todo ello, no ha de sorprender que el *Cantar* se convirtiese «en piedra de toque para los enfrentamientos entre los distintos modos de interpretación del texto bíblico» (7).

Su presencia en la Biblia canónica se justifica por una lectura inclusiva, abriéndose a la posibilidad de que el amor sensual sirva de vehículo para la expresión del gozo de la unión con Dios. Con ello, parece que se trata de cerrar una polémica que ha durado siglos sobre el nivel religioso o profano que tenía el texto. En la época de san Juan de la Cruz, la polémica estaba viva. Por su importancia, nos detendremos de nuevo en el *Cantar* y otras fuentes bíblicas un poco más adelante.

## NEOPLATONISMO

Según Maio (1973), hay dos tipos de místicos: «Those who rise from the visible to the invisible, from nature to God, and those who escape the visible to find God in solitary disengagement from the world» (1973: 30). Pero ambos tipos apelan a la doctrina platónica de la salvación, y especialmente a la de Plotino, el autor fundamental del neoplatonismo, que tanta influencia tuvo en el Renacimiento. La salvación consiste en la unión completa con la divinidad que produce el éxtasis amoroso. Así, el Eros es el motor que une el mundo del logos con el mundo de lo sensible. Pero el término unión puede resultar engañoso tratándose del neoplatonismo. Maio (1973) advierte lo siguiente:

The Neoplatonic dichotomy between the world of Ideas and the world of appearances, together with the principle of two contraries and either, or disjunction, forms the conceptual structure that supports the poetic imagination of this Spanish mystic (109).

Este concepto neoplatónico impone una renuncia, expresada por la vía purgativa de la mística para llegar a la divinidad. Lo curioso es que, precisamente en la vía unitiva, la expresión de esa unión se manifiesta en términos eróticos y sensibles en virtud del éxtasis. Es como si se prometiera un gozo superior a lo sensible para que, cuando se consigue, evoque nuevamente lo sensible. Es lo que parece decirnos san Juan de la Cruz en *Llama de amor viva*:

¡Oh lámparas de fuego,  
en cuyos resplandores  
las profundas cavernas del sentido,  
que estaba oscuro y ciego,  
con extraños primores  
calor y luz dan junto a su Querido! (3: 16).

Gran parte de la crítica a los neoplatónicos procede de su manera de hacer hincapié en la idea confusa del éxtasis. Está claro que san Juan de la Cruz, como evidencian sobre todo sus comentarios en prosa, es un defensor de la idea mística de renuncia, cuya más alta expresión es la *Subida del Monte Carmelo*. Sin embargo, su poesía atraviesa los límites del sentido para expresar el éxtasis, como muestra de un proceso que pasa por una experimentación radicalmente humana antes de lanzarse a lo divino. Atravesar la noche, «a oscuras y en celada» (N, 2:4) para llegar al encuentro con el Amado.

Estamos ante una de las características más importantes de la utilización del elemento erótico en san Juan de la Cruz. En sus tres grandes poemas se emplea como símbolo del éxtasis y la unión, pero precisamente a través de la renuncia primera. Se trata de una forma original de decir que se ame todo, incluso que se desee todo, para que, a través de la renuncia, el deseo se incremente hasta un grado sumo que abarque la plenitud de lo total y termine eclosionando en un gemido ardiente: «*¡Rompe la tela de este dulce encuentro!*» (LI, 1: 6); o «Mira que la dolencia/ de amor, que no se cura/ sino con la presencia y la figura» (C, 11: 3-5).

Gabriel Celaya lo llamó «poesía de vuelta», y según nos recuerda Cristóbal Cuevas:

La poesía no representa, pues, en la obra del príncipe de nuestros místicos una contradicción con su postura de radical renuncia a lo sensible [...]. Como dice Gabriel Celaya, es la suya una poesía de vuelta, en la que, tras el contacto con la divinidad, se regresa a la tierra impregnado del sentido de lo divino, y así, en sus mejores momentos, santa Teresa encuentra a Dios entre los pucheros, como san Juan de la Cruz lo encuentra entre unos versos que solo son productos de algo tan bajo como la Imaginación y la Fantasía (Ros *et al.*, 1991: 153).

A ello se podría añadir que también «son productos» de algo tan bajo como el deseo y la unión sexual de dos amantes («Gocémonos, Amado» C, 36: 1).

#### FUENTES PATRÍSTICAS

Tanto en sus obras en verso como en sus obras en prosa, algunos críticos han indagado en la lectura que san Juan de la Cruz podría haber realizado de la literatura patrística. Todo lo concerniente a este tema presenta muchas dificultades a nivel de fuentes, fuera de los pocos testimonios que el poeta dejó en sus escritos conservados y de los que transmitieron las personas que convivieron con él, mayoritariamente religiosos, en diferentes momentos y lugares. Algunos aseguran que leía con asiduidad a san Agustín. Otros atestiguan que, en las dependencias de los diferentes conventos que habitó, fue la Biblia el único libro encontrado entre los objetos personales del poeta.

Lo que está claro, como ya hemos visto, es que la lectura de san Agustín fue profunda, como lo testimonian las seis citas en total que san Juan en sus obras (Pacho, 2000: 43). San Agustín, por su parte, era receptor de la filosofía neopla-



tónica. Pero nos interesa señalar al respecto que, según Pacho, las consideraciones sanjuanistas acerca del amor como fuerza «asimiladora y unitiva» en poemas como los de *Noche oscura del alma*, «parecen calcadas de Agustín», así como la idea del pecado expresada en *Subida del Monte Carmelo* (45).

Sin duda, lo que resulta destacable aquí, como sugiere Pacho, es la vinculación del amor con la vía unitiva, expresada en *Noche*. Aunque dicho autor se refiere a los comentarios en prosa (46), esa concepción en términos poéticos adquiere su máxima expresión en estos versos: «¡Oh noche que juntaste/ amado con amada, / amada en el amado transformada!» (N, 5: 3-5).

Otro aspecto importante a destacar, antes mencionado, y que enlaza con el siguiente punto a considerar, es la relación entre la patrística y la controversia que agitará a humanistas y teólogos en el tiempo de san Juan de la Cruz: la *veritas hebraica*, como fuente primaria para estudiar y traducir los textos bíblicos. Al respecto, Gómez Canseco (2012) cita el prefacio de la *Biblia Polyglotta Complutensis* del cardenal Cisneros que fundamenta esta relación:

A ello se añade que dondequiera que hay divergencia de los códices latinos o sospecha de una lectura corrupta (lo que vemos que sucede con demasiada frecuencia por la impericia al tiempo que por la negligencia de los copistas) hay que recurrir al origen primero de la Escritura, como recomiendan san Jerónimo, san Agustín y otros padres de la Iglesia, de manera que se coteje la pureza de los libros del Antiguo Testamento a partir de la verdad hebraica; y la del Nuevo, a partir de los arquetipos griegos (138-139).

## FUENTES SEMIÓTICAS

Se trata de uno de los aspectos más complejos e interesantes a la hora de estudiar las distintas influencias en la obra de san Juan de la Cruz. Hay dos posibles vías de transmisión para que san Juan de la Cruz se embebiese de fuentes judías y musulmanas de un modo tal que, hoy en día, una orientalista como Annemarie Schimmel, según cita López-Baralt, declare que nunca le causó extrañeza la poesía de san Juan de la Cruz «porque siempre lo había leído como si fuera un sufi» (San Juan de la Cruz, 2003: 85). Se han conjeturado posibles vías de transmisión por vía familiar, pero no existen aún demostraciones definitivas al respecto sobre sus posibles antepasados judíos y musulmanes. Aunque así no fuera, ya mencionamos anteriormente que la expulsión de las grandes minorías no era un hecho tan

lejano al tiempo de vida de san Juan de la Cruz, de modo que la convivencia más o menos fluida con descendientes de judíos, mudéjares, mozárabes y moriscos, debió mezclarse en gran parte con la transmisión poética de la lírica popular y por qué no, religiosa y mística.

Una posible vía de transmisión, ya estudiada por investigadores como Fernández (2009) y Josa (San Juan de la Cruz, 2021) es la salmantina. El período de estudios universitarios que realiza san Juan de la Cruz coincide, como antes veíamos, con los años de esplendor de algunos biblistas, además de poetas, como fray Luis de León. Y así mismo también se ha apuntado la posible lectura de la versión en español de la Biblia por Casiodoro de la Reina o, incluso, la de la *Paráfrasis sobre el Cantar de cantares de Salomón en modo pastoril*, de Arias Montano, que pudo llegar, íntegra o fragmentariamente a los ojos de san Juan, como deducen Gómez Canseco y Núñez Rivera (2001) en el capítulo titulado «Hacia san Juan de la Cruz» de su libro sobre Arias Montano y el *Cantar* (130).

Por lo que sabemos, gracias a los estudios de Rodríguez-San Pedro (1992) sobre la formación universitaria de fray Juan de Santo Matía, primer nombre que tomó al entrar en la orden calzada y con el que aparece matriculado en la universidad entre 1564 y 1568, el poeta ya traía una buena base cultural humanística debido a los cuatro años en los que estudió con los jesuitas en Medina del Campo. Allí se impartían clases de latinidad, lecturas de autores clásicos y lecciones de retórica. «La pedagogía se basaba en traducciones directas e inversas, en el uso del latín en las clases, en declamaciones, actos públicos, confección de versos y obras teatrales» (12-13). En Salamanca, san Juan de la Cruz estudiará, en primer lugar, Artes, incluyendo entre sus asignaturas Lógica, Filosofía Natural y Moral. Más tarde, estudiará Teología, justamente cuando enseñan profesores tan importantes como fray Luis de León o Martín Martínez Cantalapiedra.

Merece la pena que nos detengamos aquí en una curiosidad, encontrada en una breve biografía de san Juan escrita por J. Rodríguez (2007), basándose seguramente en los estudios de Rodríguez-San Pedro. Se trata de que los estudiantes religiosos de la Universidad de Salamanca se alojaban en centros semejantes a los colegios mayores. Los carmelitas tenían asignado el Colegio de San Andrés. A los estudiantes se les obligaban a cumplir con diversas labores, incluyendo obras de caridad. El colegio de San Andrés, y esto se convierte en algo más que una coincidencia importante en la formación de Juan de la Cruz, tenía encomendada la tarea de dar asistencia al hospital de bubas de esa ciudad. Así que hubo un más que probable reencuentro de san Juan de la Cruz con los pacientes de esta enfermedad venérea, consecuencia horrenda de relaciones sexuales en un

contexto carente de prevención, con grandes deficiencias de salud pública y de higiene personal. Su primer contacto tuvo lugar en el hospital de Bubas de Medina del Campo, donde sirvió como enfermero en sus años de adolescencia y primera juventud. Resulta difícil soslayar el posible impacto de la cercanía a los convalecientes de ese tipo de enfermedad, producto de las relaciones sexuales y sus consecuencias más funestas. Que ello haya tenido una influencia en la visión del poeta a la hora de sublimar dichas relaciones al plano místico-erótico, es un campo digno de estudios más prolongados.

En el plano académico, es interesante observar que en la Universidad de Salamanca se desarrolla un conflicto entre agustinos y dominicos por el poder y el control de la misma. Un de las grandes disputas era la de la conveniencia o no de acudir al hebreo como fuente primaria para leer, traducir y enseñar la Biblia, así como el uso de la lengua vulgar en esta materia. Fray Luis realiza una traducción del *Cantar* de forma clandestina y, según algunos testimonios, tuvo mucho éxito entre los estudiantes que se lo pasaban de mano en mano casi en secreto.<sup>2</sup> Los mismos estudiantes pidieron acceso a estudios de hebreo porque les parecía esencial para la exégesis bíblica. Nuevamente, Rodríguez-San Pedro (1992) nos ofrece un testimonio extraído del memorial de un claustro que conviene reseñar aquí, donde se refiere una disputa sobre la prioridad que debía darse al uso y enseñanza de lenguas diferentes al latín, como se hacía en otras universidades:

Porque para que esta Universidad insigne se conserve en la limpieza de errores como asta aquí, conviene que se hevíte la ocasión de donde tanto daño ha venido en otras Universidades, que sin Teología Scholástica, solo con lenguas, se an metido muchos a explicar la Sçriptura e pretendido que todos la puedan oyr y tratar, de do vino el principal daño de Alemania (88).

Destacamos este testimonio porque arroja cierta luz sobre las polémicas de la época. Si san Juan de la Cruz, algo no demostrado, tuvo acceso a las explicaciones de fray Luis de León y del hebraísta Martínez Cantalapiedra, ambos encausados

---

<sup>2</sup> La liberación de fray Luis de León condiciona expresamente la obligación de retirar la versión del *Cantar* en castellano, por el peligro de su interpretación literal. En la sentencia absolutoria del 7 de diciembre de 1576, se lee: «El dicho fray Luis de León sea absuelto de la instancia deste juicio y en la sala de la audiencia sea reprendido y advertido que de aquí adelante mire cómo y adonde trata cosas y materias de la cualidad y peligro que las que deste proceso resultan y tenga en ellas mucha moderación y prudencia como conviene para que cese todo escándalo y ocasión de errores, y que se recoja el cuaderno de los Cantares traducido en romance». En: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/fray\\_luis\\_de\\_leon/autor\\_apunte/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/fray_luis_de_leon/autor_apunte/).

por el Santo Oficio, puede explicarnos su particular proceso de recepción del *Cantar* en latín, en hebreo y más tarde, en lengua vulgar. Todo ello con el añadido de la fascinación por una poesía finísima que no escatima referencias sexuales explícitas y permite una lectura literal a la vez que una traslación erótica a lo divino. La impresión al cambiar la costumbre de leer el *Cantar* en latín, con la *Vulgata* como versión admitida por el Concilio de Trento, a leerlo en castellano, con un vocabulario eminentemente erótico hubo de significar un notable choque moral. Baste con recordar los primeros versos de ese libro sagrado: «Que me bese con los besos de su boca» (*Cantar*, 1: 1).

La referencia del testimonio antes citado al «daño de Alemania» nos sitúa en pleno conflicto con la Reforma protestante. Lutero había impulsado las traducciones bíblicas al alemán y defendía la difusión masiva del texto. Uno de los peligros al que se enfrentaban pues los poderes escolásticos y ortodoxos, frente a los lingüistas y biblistas, como fray Luis, por ejemplo, era que, al traducirse el libro sagrado en lengua vulgar, disminuyera la influencia y autoridad de aquellos. Además, el «acercamiento» del texto por vía oral al oyente, ya que los lectores por entonces eran minoría, con términos como «besos», «bocas», «pechos» y otros de evidente carga semántica erótica en su propio idioma, interferiría en la exégesis puramente religiosa que los ortodoxos quisieran hacer ante una audiencia distraída por las referencias sexuales de los versículos, esto es por su interpretación literal.

Precisamente, la literalidad era lo que defendían los hebraístas, como apunta Gómez Canseco (2012), al respecto de la intención de Arias Montano, que era dirigirse «a las gentes más sencillas» (143). La tensión entre literalidad frente a la alegoría es algo que se muestra también en la interpretación que san Juan hace de sí mismo en los comentarios de sus grandes obras, así como de la propia Biblia. A ello hay que añadir este apunte de Silvestre (2015): «San Juan de la Cruz interpreta y traduce las Escritura apoyado en el conocimiento activo y pasivo de la literatura popular, la liturgia, las lecturas universitarias y, sobre todo, la experiencia» (257).

El lenguaje poético-erótico de libros como el *Cantar*, traducidos desde la fuente hebrea, escapaban, según los ortodoxos, a la comprensión del vulgo e incluso de muchos religiosos, y eran necesarias demasiadas explicaciones sobre el contenido simbólico o alegórico de tales términos. San Juan de la Cruz es un ejemplo de ello. Sus escritos, cargados de éxtasis amoroso, sus versos ardientes, su recurso a la sensualidad y a la unión carnal para explicar el encuentro con lo divino le exigió también la elaboración de comentarios en prosa a sus propios versos. Si

bien, en la poesía, seguía el método del «volver a lo divino», como Sebastián de Córdoba había hecho con la poesía amatoria y pastoril de Garcilaso, en los comentarios en prosa, san Juan se refiere a los versos más controvertidos, especialmente de *Cántico*, haciendo una doble vuelta a lo divino para evitar malas interpretaciones. No sabemos si esta necesidad de hacerse exegeta de sí mismo tiene su origen en la necesidad o en el temor. Lo que sí se sabe es que el poeta estuvo sujeto al escrutinio y persecución en el seno de su propia orden, ávida de encontrar motivo de condena, y principalmente motivo de requerimiento sexual, por ejemplo. Pero resulta interesante que, como mencionábamos anteriormente, en caso de pérdida o confusión, el autor dirige siempre al lector hacia la fuente primera: el poema, donde encontrar nuevamente la libertad.

A pesar de lo dicho, el diálogo interno que san Juan establece entre su poesía y su prosa, multiplica sin duda las posibilidades de la obra. López-Baralt considera que san Juan de la Cruz se entronca en la «tradición musulmana de la poesía mística comentada» (San Juan de la Cruz, 2003: 37), recogiendo el testigo del impulsor de esta corriente de investigación, Miguel Asín Palacios. Ibn' Arabī de Murcia es el poeta musulmán del siglo XIII que López-Baralt emparenta con San Juan de la Cruz, sobre todo por los versos erótico-místicos de su libro *Intérprete de los deseos*. «Ibn' Arabī se ve precisado, exactamente igual que san Juan, a comentar en un nivel místico sus ardientes versos de amor (a la amada) que, en una alegoría general, representan a Dios». Pero eso no es todo. López-Baralt apunta a una teoría mucho más arriesgada:

Una de las coincidencias más dramáticas las guarda nuestro místico con la simbología secreta que acuñaron los sufíes y que constituyó un lenguaje hermético a *clef*. Curiosamente, de una u otra manera, San Juan —y aun algunos de sus contemporáneos como Santa Teresa— dan muestras de una familiaridad inquietante con este *trobar clus* sufi, que incluye las noches oscuras del alma; el vino de la embriaguez mística; las lámparas de fuego; la fuente interior donde aparecen los ojos del Amado en el momento previo del éxtasis unitivo (entre otros símbolos) (39-40).

Esta teoría va mucho más allá de las que Asín Palacios apuntaba sobre la transmisión a través de los moriscos que convivieron con san Juan de la Cruz. Sugiere que el poeta pudo estudiar a fondo los manuscritos de la literatura musulmana directamente. Pero estas teorías han generado muchas reticencias por considerarse muy especulativas. Hay que tomar en cuenta que el acceso a los libros y a la cultura en aquella época era muy limitado, más allá de los colegios y de la Uni-

versidad de Salamanca, lugares en los que nuestro autor no pasó tanto tiempo. Sin embargo, los estudios sobre las coincidencias con la mística musulmana siguen siendo muy sugerentes.

Lo que podemos concluir en este punto es que, aunque el epitalamio bíblico es fuente principal de las obras poéticas mayores de san Juan de la Cruz, en especial *Cántico*, el autor aporta su originalidad en el refinamiento de los símbolos erótico-místicos con que pretende decir lo «indecible». Su huella está en la polivalencia semántica de unos versos que transmiten, en varias etapas, una experiencia de amor trascendental a través de una experiencia de amor carnal: la búsqueda del amor huido en el *Cántico*, la fuga y búsqueda en *Noche* y la descripción de la unión total, el éxtasis, en *Llama*, donde acaba ya o se «rompe la tela de este dulce encuentro» (*Ll*, 1: 6).

Seguramente, el lirismo sensual del *Cantar*, leído directamente en hebreo, o traducido clandestinamente al castellano; las resonancias neoplatónicas de san Agustín, junto a los vuelos más altos de la mística musulmana y hebrea donde el erotismo simboliza la unión con la divinidad, configuran la sensibilidad de san Juan de la Cruz para dar con una expresión poética, símbolo de búsqueda de esa unión. Solo le restaba hallar la forma y estructura del verso en la lírica de su tiempo. En este sentido, Garcilaso jugó un papel fundamental, por los metros que trajo de Italia. San Juan de la Cruz lo leyó directamente, en clave amorosa, pero también «vuelto a lo divino». Recordando la cita de Silvestre (2015), se puede resumir que san Juan se apoya en «el conocimiento activo y pasivo de la literatura popular, la liturgia, las lecturas universitarias y, sobre todo, la experiencia» (257).

## LÍRICA E IDEAS DEL RENACIMIENTO

Como ya se ha dicho, en clave biográfica, la formación académica y su entorno intelectual en san Juan de la Cruz tuvo una gran importancia que vale la pena recordar tomando en cuenta algunos aspectos literarios.

Al hablar del *Cántico espiritual*, López del Castillo (2010) dice: «Es una amalgama de todas las tradiciones, ya fuera la popular, la cancioneril, la italianizante, la que se atenía a la imitación clásica o la de raigambre bíblica, desarrollada en cuarenta soberbias liras (21).

La influencia de la poesía y el pensamiento renacentistas en san Juan de la Cruz no se puede medir del mismo modo que al resto de sus otras posibles fuentes o corrientes artísticas, porque en este caso hablamos de un hombre del Renaci-

miento. El resumen de López del Castillo nos sirve para una revisión breve de los elementos más importantes del contexto literario de san Juan de la Cruz.

Durante el siglo xvi, siguen gustando las composiciones poéticas que ya se leían en el siglo xv, provenientes del Romancero o de la poesía lírica tradicional, como canciones o villancicos. Conviene detenerse aquí para referir brevemente el testimonio de uno de los primeros biógrafos de san Juan de la Cruz, Alonso de la Madre de Dios, que J. Rodríguez (2016) recuerda en la biografía del poeta. Era el sexto mes de prisión en el convento de los calzados de Toledo cuando a san Juan de la Cruz le cambiaron de carcelero. El nuevo era un fraile joven que se apiadó del poeta y le trajo pluma y papel por la necesidad que este tenía de componer algunas cosas para devoción. Parece que una tarde, llegó a oídos del poeta un villancico que alguien cantaba por la calle: «Muérome de amores, / Carillo. ¿Qué haré? / Que te mueras, alahé.» (317, n). El testimonio agrega que esa canción le produjo una reflexión que le impulsó a esbozar el primer verso del *Cántico*.

El hecho parece bastante verosímil porque concuerda con otros que hablan de la afición de san Juan de la Cruz a dejarse seducir por las canciones populares. Sin embargo, aún falta más investigación sobre este aspecto de la lírica popular en la amplia bibliografía sobre el poeta, a pesar de tratarse de un tema suficientemente importante, no solo porque encontramos términos semejantes al de esas canciones en sus composiciones sino porque parecen haberle servido de inspiración, una llave más para entrar a su contenido poético. Una respuesta razonable es que en las letrillas y romances es donde se refleja mejor la influencia de lírica popular, pero estas se engloban dentro de lo que se considera la obra menor del poeta y, por tanto, no ha despertado tanto interés en los investigadores. Sin embargo, parece que las canciones de la tradición popular tuvieron un gran efecto en otros textos como el *Cántico*, al menos, como detonante o inspiración amorosa e incluso con el préstamo de algunas palabras como «Carillo» en (C, 19: 1), o cierto ritmo lírico de algunos versos, además del gusto por aliteraciones u onomatopeyas: «Sin arrimo y con arrimo» (P, : 117); «salí sin ser notada/ estando ya mi casa sosegada» (N, 1: 4-5); o «que me quedé balbuciendo,/ toda sciencia trascendiendo» (P, 80-81)).

Era una costumbre dentro de los conventos carmelitas y de otras órdenes realizar concursos de versos y canciones populares, como los villancicos, pero dándoles un carácter religioso. Así, la base de la mayoría de ellas estaba en las canciones populares de corte amoroso. Es necesario inferir aquí, aunque resten aún las investigaciones suficientes, que una sensibilidad como la de san Juan de la Cruz

se vio impregnada desde muy pequeño por todos esos cantos que inundaban la Castilla en la que vivió sus primeros años, cantos cotidianos que, seguramente, se mezclaban con los mozárabes y los hebreos y que quedaron en el sustrato lírico popular de la época.

Por otro lado, el ejercicio de glosar a lo divino, o rehacer poemas de otras fuentes, se trata de una variante religiosa y popular de la *imitatio* de los clásicos que tuvo tanta importancia en el Renacimiento, gracias a la labor de conservación y transmisión que se hizo durante la Edad Media. La imitación parte del conocimiento profundo de los modelos clásicos. Y entre ellos, la *Metamorfosis* de Ovidio se convierte en la referencia principal de inspiración y de consulta.

Finalmente, la «tradición italianizante» que incluye López del Castillo (2010: 21) en su resumen sobre el *Cántico*, nos lleva directamente a la influencia de Garcilaso y Boscán, de la que hablaremos en el siguiente punto. Pero resaltemos antes que el petrarquismo fue el marco general de esa nueva tendencia poética, y su ideal amoroso se relaciona estrechamente con el neoplatonismo que vuelve a surgir en el Renacimiento. Uno de sus grandes exponentes, León Hebreo, es clave en este aspecto. Al ser un autor judío, fue expulsado de la península en 1492, recaló en Italia, pero volvió a España a través de su obra *Los diálogos de amor*, más tarde prohibida también en el *Index*, por exponer ideas estéticas que establecían la belleza como causa de amor y reflejo de la divinidad, algo que podría firmarlo también nuestro san Juan de la Cruz: «Y, yéndolos mirando/ con sola su figura/ vestido los dejó de hermosura» (C, 5: 3-5). Las teorías de León Hebreo situaban al hombre en el centro del universo, como lo recoge Abbagnano (1994): «la inteligencia humana uniéndose al cuerpo, lleva la luz divina del mundo superior al inferior y de este modo hace que participe Dios de todo lo creado» (vol. II: 65). Una especie de hedonismo panteísta que une a Platón con el cristianismo, y que vemos en san Juan de la Cruz, sobre todo en el espacio poético donde los amantes se pierden y se buscan por paisajes característicos de *locus amoenus* («prados de verduras, valles solitarios», etc.), que son a la vez cualidades simbólicas del Amado, a nivel espiritual y erótico. Y también sirven para exaltar una naturaleza que es preciosa justamente porque puede servir de escenario tanto para el encuentro íntimo entre dos seres humanos, como para el del individuo con su Dios.

El petrarquismo significó para la poesía de San Juan de la Cruz ni más ni menos que lo que para la mayoría de los escritores del Renacimiento: no se trataba tanto de una novedad en los temas, sino en las formas. Pero con formas renovadas, los temas vuelven a estilizarse, aunque ya se venían tratando en la lírica provenzal y la de cancionero en España. Entre ellos, el enamoramiento a partir de la visión



de la amada. Así en san Juan de la Cruz:

Cuando tú me mirabas,  
 su gracia en mí tus ojos imprimían;  
 por eso me adamabas,  
 y en eso merecían  
 los míos adorar lo que en ti vían (C, 32: 1-5).

Otros ejemplos son la solicitud de piedad a la dama y señora: «Mira que la dolencia/ de amor, que no se cura/ sino con la presencia y la figura» (C, 11: 3-5)); o el enfrentamiento entre pasión y razón, que San Juan aborda más en las exégesis en prosa que hace de los versos con un simbolismo más marcado. Lo que, según López del Castillo (2010), aporta Petrarca al Renacimiento español, y por ende, a san Juan de la Cruz, es:

La consideración del amor como una experiencia subjetiva —algo que encajaba perfectamente con la naciente ideología burguesa, creadora de un nuevo sujeto, libre y dueño de un espacio interior— trascendente en lo espiritual, en tanto que producía varios efectos en el alma. (14)

Si algo destaca en la poesía y la actitud vital de san Juan de la Cruz fue la defensa a ultranza del espacio interior, la independencia y la libertad de vivir y expresar el amor íntimamente.

Apuntábamos antes que el Humanismo, marco en el que se desarrolla la difusión de la lírica de Petrarca, las ideas de Erasmo, la Reforma de Lutero, la revalorización del mundo clásico y del neoplatonismo, o la nueva visión del universo de Copérnico, influye decisivamente en la mentalidad de los intelectuales de la época, y entre ellos, hemos de contar principalmente a los clérigos, sobre todo a los que pasan por las universidades. Juan de la Cruz es religioso y también un hombre del Renacimiento, bastante audaz a veces, como señaló con agudeza el profesor Sánchez (1992) a raíz de un comentario del poeta carmelita a la estrofa cuarta de *Llama de amor viva*: «al movimiento de la tierra se mueven todas las cosas materiales que hay en ella» (9). Esto revelaría que san Juan de la Cruz asumió la teoría heliocéntrica de Copérnico, cuyas obras serían prohibidas al poco tiempo, frente a la idea imperante del geocentrismo.

Lo que más asombra de san Juan de la Cruz es que para ser un fraile, dedicado a la reforma de una orden religiosa, y pasarse la vida de convento en convento, estaba profundamente inmerso en la corriente filosófica y literaria de su tiempo o, al menos, se mantenía abierto a recibir frutos de los debates de la época, nu-

trriendo así su memoria, de forma que quizá pudo hallar, precisamente allí, esas palabras que tenía que buscarse «cuando no se las daba Dios» (Martín, 2005: 110).

#### EJEMPLO COMPARATIVO. EL POETA FRENTE A LAS *ESCRITURAS*: EROTISMO Y SEXUALIDAD EN EL *CANTAR DE LOS CANTARES* Y EN SAN JUAN DE LA CRUZ

Si el *Cantar de los cantares* es indudablemente un poema erótico, los poemas mayores de san Juan de la Cruz y, en especial, la *Noche* y el *Cántico*, están escritos bajo su influencia literaria, pero también bajo su concepción teológica y conceptual. La estructura refleja el deseo de la unión amorosa y sexual al no seguir patrones estrictamente lógicos, ni siquiera en el *Cántico*, donde las fases del argumento y la acción están más ordenadas. Ello va a resultar tremendamente novedoso y atractivo para autores posteriores hasta nuestra época. Según Brändle (2007), el *Cantar* no responde a una lógica y cuando se le ha querido imponer una estructura, «ha perdido su fuerza evocadora. Algo parecido le ha sucedido a fray Juan de la Cruz con su *Cántico* [...] Su secuencia es tan dispar porque responde a ese dinamismo del amor que no crece en una dimensión de ascenso lineal continuo» (87-88).

Las voces poéticas del *Cantar* se intercalan entre la amada, el Amado, el poeta o el coro, sin un orden de intervención ni de acción pues hay continuos encuentros y separaciones imprevistos. Sin embargo, en *Cántico*, señaló Boves (1986) que la intervención de esas voces poéticas o «actantes» se organizan en las tres etapas de la estructura narrativo-dramática del poema: la búsqueda, con un actante; el encuentro, ahora con dos actantes; y la unión, en la que los dos actantes se transforman en uno (28). También varían los posibles receptores de la voz poética, sin que a veces esté muy claro a quién o a quiénes se dirige.

Para entender el dinamismo que transmite la lectura del *Cántico*, Boves estudió con amplitud algunos recursos en los que el poeta se apoya, como el de la acentuación, muy marcada en la sexta sílaba en la mayoría de sus versos. Ese ritmo podría resultar monótono si no fuera porque a veces se fragmenta con acentos secundarios en todas las sílabas pares, produciendo un ritmo yámbico que, según Boves (32), resulta más adecuado para expresar una actitud de ansiedad y búsqueda. Sirva como ejemplo la primera estrofa del *Cántico*, entre el segundo y el tercer verso, donde leemos al ritmo de sus marcados acentos: «Amado, y me dejaste con gemido» (acento en las sílabas 2, 6, 10) / «Salí tras ti clamando, y eras ido» (en 2, 4, 6, 8, 10).

Otros recursos fónicos se unen para conseguir el mismo efecto de velocidad, como las aliteraciones en: «pasó por estos sotos con presura» (C, 5: 2), donde se recurre a los sonidos *p* y *s*; o en: «y pasaré los fuertes y fronteras» (C, 3: 5), a partir de los sonidos *f*, *r* y *s*.

La utilización de verbos de movimiento y acción («salí», «iré», «buscando», etc.); la abundancia de interrogaciones y exclamaciones, así como frases condicionales y desiderativas, como en «Pastores, los que fuerdes [...] / si por ventura vierdes» (C, 2: 1, 3); y la concurrencia de un léxico variado, lleno de polivalencias semánticas, conforman el dinamismo del discurso. Pero también hay que señalar la utilización de verbos en tiempo presente y gerundios de simultaneidad, que alargan el trascurso de la acción y que desaparecen a partir del primer encuentro de la amada y el Amado. En *Noche*, sin embargo, el tiempo narrativo es pasado, mientras que en *Llama* vuelve a ser presente.

Si el *Cantar de los Cantares* es el poema del amor erótico o la exaltación del encuentro sexual entre los amantes, pues, según Aranguren (1980), canta un matrimonio consumado (532), el *Cántico espiritual*, aunque aborda también la unión y el éxtasis amoroso, posee una mayor carga de deseo. Se podría decir que es un poema sobre el deseo. Lara (1986) señala los términos visuales que sirven como expresión de deseo en el poema, sobre todo entre las estrofas 10: «Apaga mis enojos» y 12: «¡Oh cristalina fuente!» En ellas, la mayor significación está en los ojos. La estrofa 11, «Descubre tu presencia», presenta al deseo como vector de sentido, y la siguiente dos imágenes de visualidad como referentes simbólicos (los ojos deseados y la fuente cristalina). Y, por cierto, la fuente, como símbolo, abunda en la poesía árabe «donde el manantial es el ojo de una cantidad de agua mayor» (73).

El deseo expresado en *Cántico* no se extingue cuando se satisface, sino que cuanto más se desea más se posee. A través de la expresión del deseo sexual hay una apropiación de las cualidades del objeto amado. Pero san Juan va aún más lejos. No es el deseo lo que se extingue, sino la propia identidad de quien desea. Representa un proceso en el que quien busca a su Amado va perdiendo su personalidad primera para fundirse en la del otro, y ser una entidad diferente. Para llegar a la posesión total, el deseo debe haber sido total, que es la otra cara de la nada. Porque si se parcializa, o se detiene en minucias, ya no obtiene la unión final con lo absoluto. Por eso, san Juan explica en *Subida del Monte Carmelo* el deseo poético expresado en *Noche*, mediante aparentes paradojas:

Para venir a gustarlo todo,  
 No quieras tener gusto en nada;  
 Para venir a poseerlo todo,  
 No quieras poseer algo en nada (1S, 13: 11).

Y continúa con el consejo de un «modo para no impedir al todo»:

Cuando reparas en algo,  
 dejas de arrojarte al todo;  
 porque, para venir del todo al todo,  
 has de negarte del todo en todo (1S, 13: 12).

Por su parte, el *Cantar de los cantares* está llenos de imágenes sensoriales, metáforas y referencias explícitas al sexo, desde el inicio mismo: «Que me bese con los besos de su boca» (1. 2), o «Méteme, rey mío, en tu alcoba, / disfrutemos juntos y gocemos» (1. 4). Y así, durante todo el canto: «Tu sexo, una copa redonda, que rebosa vino aromado» (7. 3). «Tus labios destilan miel virgen, novia mía. / Debajo de tu lengua escondes miel y leche» (4. 11) O incluso, cuando raya lo obsceno o lo incestuoso:

¡Ah, si fueras mi hermano,  
 criado a los pechos de mi madre!  
 Podría besarte en plena calle,  
 sin miedo a los desprecios.  
 Te llevaría, te metería  
 en casa de mi madre  
 y tú me enseñarías (8. 1-2).

Según López-Castro (1998), la sexualidad, que se relaciona con la recuperación de la unidad perdida y la apertura de nuestro ser más íntimo a lo sagrado, «es práctica habitual en escuelas espirituales de Oriente y Occidente». Además, nos recuerda que San Bernardo, uno de los mejores comentaristas sobre el *Cantar de los Cantares*, sentenció: «Se llega al amor divino, por el amor carnal» (53-54).

Si san Juan, como veremos, excede a Garcilaso en carga sensual, no llega sin embargo a los límites del *Cantar* bíblico. Se trata de una composición vinculada a las fases del deseo, el encuentro y la transformación, lo que lo convierte en un compendio de simbolismo erótico. Para amortiguar la sensualidad, san Juan de la Cruz, por ejemplo, reduce el uso de adjetivos y aumenta la presencia de sustantivos, lo que potencia en el poema su alto grado simbólico. No se trata aquí de

analizar si lo hace consciente o intuitivamente. De lo que no cabe duda es que, ante todo, san Juan de la Cruz era un poeta, y sabía perfectamente que los usos demasiado explícitos de ciertos términos traducidos al castellano desde el *Cantar* sugerían, de inmediato, las imágenes que denotaba, porque se trata de la peripecia de un juego erótico donde se hacen imaginables y hasta audibles el sonido de los fluidos corporales. Es decir, cuando en el *Cantar* el Amado dice que debajo de la lengua de su Amada se esconde miel y leche, es difícil evitar que surja de inmediato mentalmente la imagen descrita. Incluso, cuando se vuelve más sugerente que explícito: «Mi amado metió la mano/ por el hueco de la cerradura; / mis entrañas se estremecieron» (5. 4). Aquí, por mucho que se haga una lectura alegórica y se trata de mitigar la interpretación sensual, la imagen de los escarceos sexuales se impone y persiste. Cómo lidiar con semejante turbación ante la lectura del *Cantar* y llegar a sublimarlo.

San Juan sabe que, por ejemplo, si se refiere a los «pechos» de una mujer, el adjetivo o el contexto jugarán un papel fundamental para guiar la lectura hacia lo erótico-espiritual o hacia lo meramente sexual. Obsérvese, pues, la diferencia del efecto entre la lectura de los versos del *Cantar* que alaban a la Amada, «tus pechos igual que dos crías mellizas de gacela» (4. 5), y los de *Cántico*, donde solo se refiere el pecho del Amado. El pecho de un varón, aunque su imagen sea inmediata a la lectura o la audición de la palabra, no sugiere voluptuosidad, ni origina la misma reacción que si habláramos de los pechos de la amada. En san Juan, el pecho del Amado sirve para que la amada recline el rostro, una vez consumada la unión, en una imagen de quietud y paz.

Si el *Cantar* se vuelve demasiado explícito: «encontré al amor de mi alma. Lo agarré y no lo soltaré/ hasta meterlo en la casa de mi madre, / en la alcoba de la que me concibió» (3. 4), san Juan opta por ahorrar detalles físicos, sin que su erotismo deje de ser sugerente: «allí me enseñó sciencia muy sabrosa / y yo le di de hecho / a mí, sin dejar cosa» (C. 27: 2-4). Es decir, san Juan de la Cruz no solo suaviza, sino que juega con la ambigüedad que el lector observa en el símbolo erótico y sensual. No llega a perturbarlo, sino únicamente a conducirlo en la búsqueda del deseo, y a compartir la sensación del éxtasis, apenas sin imágenes sexuales explícitas, salvo una referencia negativa cuando el Amado va restituir a la amada, que llama «esposa», debajo del manzano donde su madre fue «violada» (C 23. 5).

A veces *Cántico* y *Cantar* se diferencian en matices vinculados a referencias culturales, como cuando san Juan convierte a las «hijas de Jerusalén» del texto bíblico (2, 7) en «ninfas de Judea» (C, 18: 1), helenizando el *Cantar* con un toque

mitológico, y al siguiente verso, trayendo consigo un aire de Garcilaso «en tanto que en las flores y rosales» (C, 18: 2). Otras veces, coinciden en la utilización erótica de la imagen del huerto de la amada. Así en el *Cantar*: «Entre mi amado en su huerto y coma sus frutos exquisitos» (4. 16) y en *Cántico*; «aspira por mi huerto/ y corran tus olores» (C. 17. 3, 4). Señala aquí López-Baralt (1998):

San Juan ha aclimatado a su verso castellano unos jardines orientales que poco tienen que ver con los de su árida tierra natal [...] La vividura del jardín es para san Juan, no cabe duda, más literaria que personal, y la tiene aprendida en el *Cantar de los cantares*. También allí aprendería que el jardín no solo tiene connotaciones sensuales sino incluso eróticas, ya que se asocia una y otra vez a la hermosura incitante del cuerpo humano... Está cercado al uso de los antiguos jardines orientales –lo que quedaba al margen de los muros del jardín era el desierto ardiente– pero resulta obvio que el *hortus conclusus* representa simultáneamente la sexualidad y la doncella enamorada. (100)

En san Juan, sobre todo, la preponderancia de la voz poética de la amada, a la que llama esposa, aunque sería más correcto decir, la «amante» por su función activa, se debe precisamente a la preponderancia del tema del deseo, de la búsqueda motivada por ese deseo erótico. La amada es la que sale y pregunta, la que imagina y desea.

Uno de los añadidos más importantes de san Juan con respecto a su fuente principal es la transformación de la que son objeto los amantes, una vez producida la unión, y expresada en uno de los versos más sublimes de *Noche*: «amada en el Amado transformada» (N, 5: 5). Ya antes, la amada del *Cántico* hablaba de la unión con su Amado en tercera persona, como si fueran una «presencia desdoblada», en palabras de López-Baralt (1998: 195). Con la unión, se podría decir que las diferencias de género se neutralizan, como vemos, por ejemplo, en la última estrofa del *Cántico*, donde se utiliza el pronombre *lo*: «Que nadie lo miraba» (C, 40: 1).

Hay una extensísima bibliografía sobre las relaciones entre la obra de san Juan de la Cruz y el *Cantar de los cantares*. Destacan las últimas investigaciones sobre la lectura judía de Josa (2021), que retoma, en parte, las investigaciones de Fernández (2009) sobre la recepción del *Cantar* en el humanismo español, apuntadas también por Gómez Canseco y Núñez Rivera (2001). También ha habido hallazgos sobre las coincidencias léxicas en el tratamiento del erotismo, estudiadas por Alonso (1958), o en las estructuras internas narrativas de ambas obras que trata

Aranguren (1980). Además, disponemos de estudios sobre los recursos expresivos analizados por Boves (1986) o de la acción desarrollada en el *Cántico* por D. Ynduráin (2008); y las diferentes lecturas tanto del *Cantar* como del *Cántico* por Nieto (1991) y López-Baralt (1995), entre otros. Pero para resumir algunas de las características más importantes que hemos señalado sobre el tratamiento del erotismo y la sexualidad en el *Cantar y el Cántico*, nos puede servir el siguiente cuadro:

CANTAR DE LOS CANTARES	<i>CÁNTICO ESPIRITUAL</i>
Exaltación erótica sin secuencia lógica	Estructura dramática-narrativa más organizada (sobre todo en la segunda redacción del <i>Cántico</i> ).
Estatismo / Reiteración en las cualidades sensuales de los amantes	Dinamismo, movilidad, acción dramática
Consumación de la unión erótica-sexual	Deseo y Consumación.
Mayor sensualidad	Mayor erotismo
Comparaciones. Abundancia de metáforas	Mayor simbolismo
Mayor peso de la voz poética del Esposo y el Coro.	Preponderancia de la Esposa. No hay coro (solo una respuesta de las «criaturas»)
Amada y Amado se unen sin transformación.	Amada y Amado se unen transformándose en uno, o en otro.

En conclusión, se puede afirmar que, aunque san Juan de la Cruz no pretende una adaptación del *Cantar*, sino solamente la utilización del mismo como fuente de algunos elementos, se denota la intención de transformar la carga sensual de ciertos versos en una sugerencia simbólica de las fases de un ciclo erótico: ausencia, deseo, búsqueda, unión y transformación. La misma santa Teresa tuvo que lidiar con ciertos reparos morales al interpretar el *Cantar*, aunque el pudor no le impidió expresar su desconcierto, como refirió en sus *Meditaciones*:

Bésememe con beso de su boca. ¡Oh, Señor mío y Dios mío, y qué palabra esta para que la diga un gusano a su Criador! ¡Bendito seáis Vos, Señor, que por tantas maneras nos habéis enseñado! Mas ¿quién osara, Rey mío, decir esta palabra si no fuera con vuestra licencia? Es cosa que espanta, y

así espantará decir yo que la diga nadie. Dirán que soy una necia, que no quiere decir esto, que tiene muchas significaciones, que está claro que no habíamos de decir esta palabra a Dios, que por eso es bien estas cosas no las lean gentes simples. Yo lo confieso, que tiene muchos entendimientos; mas el alma que está abrasada de amor que la desatina, no quiere ninguno sino decir estas palabras; sí, que no se lo quita el Señor. Váleme Dios!: ¿qué nos espanta? ¿No es de admirar más la obra? (2006: 426-427)

Andando el tiempo, algunas cosas parecen seguir su cauce. Las ediciones posteriores de la Biblia vuelven a interpretar el *Cantar* en estado puro, un epitalmio que exalta la sexualidad, sin pretensión alegórica. Como hemos señalado, el prólogo al *Cantar* de la última edición de la *Biblia de Jerusalén*, considerada una de las versiones más cuidadas, establece:

En consecuencia, la mayor parte de los exégetas católicos se adhiere a la interpretación literal, que hoy reúne la casi totalidad de los votos. Reanudan así la tradición más antigua. No existe ningún indicio de una interpretación alegórica del Cantar antes de nuestra era, y en los escritos de Qumrán no se descubre ningún vestigio [...]; los judíos del siglo I cantaban el Cantar en las fiestas profanas de matrimonio y siguieron haciéndolo a pesar de la prohibición lanzada por Rabí Aquiba. El Cantar mismo no manifiesta ninguna intención alegorizante, contrariamente a los profetas que, cuando recurren a la alegoría, lo dicen explícitamente y ofrecen la clave. (2009: 820)

Pero el caso de san Juan de la Cruz no está tan claro. Muchos críticos que apuestan por la lectura exclusivamente alegórica o simbólica-religiosa y mística, tienden a argumentar que el éxtasis cantado, sobre todo en la primera versión, del *Cántico* responde a una experiencia mística real. Por qué no pensar, entonces, que los símbolos eróticos y sexuales empleados por san Juan, no solo tienen un origen imaginativo o provienen de la tradición, sino de la experiencia personal, más o menos directa, del poeta con las relaciones amorosas, conocidas de primera mano o a través de aquellos a los que cuidó y acompañó.

El camino místico —purgativo, iluminativo y unitivo— pasa por la noche del sentido, la fase en la que empieza el conocimiento de uno mismo, precisamente cuando se enfrenta a los grandes enemigos del tiempo de san Juan: mundo, demonio y carne. Así que no es casual que, en los comentarios en prosa de *Noche*, el carmelita lo justifique así:



Porque si el alma no es tentada, ejercitada y probada con trabajos y tentaciones no puede avivar su sentido para la sabiduría. Que por eso dijo el Eclesiástico (34, 9-10): «El que no es tentado, ¿qué sabe? Y el que no es probado, ¿cuáles son las cosas que reconoce? » (1N, 14: 4).

Es decir, san Juan no puede eludir el hecho de enfrentarse al desafío de lo sensible e imaginativo como proceso de autoconocimiento, por eso recuerda en el mismo libro la cita agustiniana: «Conózcame yo, Señor, a mí, y conocerte he a ti» (1N, 12: 5). Y este enfoque está en plena conexión con el humanismo de su época.

#### EJEMPLO COMPARATIVO. LA POESÍA ERÓTICA EN GARCILASO DE LA VEGA Y EN SAN JUAN DE LA CRUZ

En una aventurada e imaginativa hipótesis, D. Alonso (1958) hace un paralelismo entre el arrepentimiento de santa Teresa por su afición juvenil a los libros de caballerías, que sin embargo dejó huellas en el *Castillo interior*, por ejemplo, y lo que pudo haber sentido san Juan de la Cruz después de leer a Garcilaso:

Aquello que los moralistas van ya a denunciar públicamente, una secreta voz se lo denuncia a él dentro del pecho: aquel regusto de los versos de Garcilaso es amor del mundo, y en el fondo lascivia. Hay que huir de él, hay que raelo del alma. Mas la dulce voz aún resuena con apagada música [...] Un día, un libro pequeño, alargado, cae en sus manos. ¿La tentación de Boscán y Garcilaso, otra vez? No; es un Boscán a lo divino. Y lee. Es un descubrimiento: toda aquella ternura de Garcilaso, todos aquellos deliquios y encarecimientos de amor, todo el suave paisaje pastoral del fondo, todo puede verse en amor divino (76).

Si bien existe arrepentimiento de Santa Teresa en cuanto a su afición a las lecturas de caballerías, no existe un solo testimonio que diga tal cosa de san Juan de la Cruz en cuanto a sus lecturas. Él solo revela que ha leído las obras del Boscán, vueltos a lo divino por Sebastián de Córdoba; y que además de la Biblia, ha leído a san Agustín, Aristóteles, etc. No refiere más fuentes poéticas, quizá porque no le interesa mostrarlas, pero tampoco desaconseja, censura o expresa a sus interlocutores el más mínimo reparo hacia otros tipos de lectura. Lo que Dámaso Alonso sugiere sobre la obra de Sebastián de Córdoba como lugar de encuentro de san

Juan con Garcilaso para superar así el sentimiento de «lascivia» o pudor que pudo producirle la lectura de este último, es dudoso y discutible. Y la primera prueba está en que san Juan de la Cruz fue mucho más allá en la expresión erótica y sensual que Garcilaso. Rozó límites a los que no llegó el toledano y que, como veremos a continuación, demuestran una gran diferencia en el tratamiento que ambos poetas dan al tema. Hubiera sido más verosímil que Garcilaso se escandalizase al leer a san Juan, que este a Garcilaso, independientemente de los distintos períodos en los que vivieron.

Hay una cosa cierta y significativa, ya señalada por Azorín, y recordada por Bienvenido Morros en el prólogo a la obra completa del autor (Garcilaso, 1995), que nos muestra la escasa, casi nula, presencia de la religión en los versos de Garcilaso: «De todos los poetas españoles de los siglos XVI y XVII, Garcilaso es el único que no ha escrito ni un solo verso de asunto religioso. No estaba la poesía religiosa dentro de su temperamento» (LXXX). Aunque esta teoría ha venido cuestionándose, no deja de resultar conmovedor que una poesía caracterizada por su laicismo haya calado tan hondo en el «más poeta de todos los santos y el más santo de todos los poetas», según M. Machado (1942:339).

Ya lo había apuntado Baruzi, pero es Alonso quien lo comienza a estudiar a fondo. De entre todos los poetas anteriores o contemporáneos a san Juan de la Cruz, Garcilaso de la Vega es el que más le influye, no solo por los metros «fechos al itálico modo», sino por sus églogas que tanto le sirvieron al poeta de Fontiveros para trasladar las cuitas de sus amantes, sobre todo en *Cántico* y en *Noche*, a una naturaleza hollada por los pastores, como, por ejemplo:

Pastores, los que fuerdes  
allá por las majadas al otero:  
si por ventura vierdes  
aquel que yo más quiero,  
decidle que adolezco, peno y muero (C, 2:1-5).

Esto nos lleva a considerar la espectacular difusión que tuvo la nueva forma de hacer poesía que Boscán y Garcilaso trajeron de Italia. En un tiempo donde la comunicación era sumamente limitada, asombra que un fraile entregado a tantos quehaceres, se convierta en un aprovechado poeta de las últimas tendencias literarias y cuide con tanto esmero, con revisiones continuas, su obra breve, que no llegaría a sumar veinte poemas. Esto contradice nuevamente lo que algunos textos señalan sobre el escaso valor que san Juan de la Cruz le daba a la forma poética, más empeñado en transmitir su contenido religioso. Sin ir más lejos,

Cernuda comentaba que «la poesía, tal como la mayoría de los hombres la consideraban no podía significar nada para él» (1975, I: 44).

El rapidísimo impacto de la moda italiana lo comprendemos mejor atendiendo a las fechas. La primera publicación de los versos de Boscán y Garcilaso tiene lugar en 1543, un año después del nacimiento de san Juan de la Cruz. A ese libro, que luego se conocerá como «*El Boscán*» en una curiosa unificación bajo el mismo nombre de dos poetas, Blecua lo califica como «el nuevo testamento de la lírica española» (López, 2010: 18). Pero hay un dato aún más importante: la primera edición de Garcilaso, en exclusiva, tuvo lugar en 1569, en Salamanca, un año después de que san Juan de la Cruz haya abandonado la ciudad y sus estudios. Sebastián de Córdoba, por su parte, publicó su *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas* en 1575, en Granada, donde san Juan residirá desde 1582 hasta 1588, y donde conoce a doña Ana de Mercado y Peñalosa, una viuda con una poderosa influencia en la vida del carmelita y viceversa, a la que este le dedica nada más y nada menos que *Llama de Amor Viva*. Las composiciones mayores, si son ciertas las referencias del propio poeta y de sus hermanas y hermanos de orden, comienzan a surgir durante su encarcelamiento en Toledo, entre 1578 y 1579. De un modo directo o indirecto, se puede concluir que estaba atento a las «novedades literarias» de su tiempo.

Dentro de esas novedades (aunque ya consolidadas cuando san Juan empieza a escribir) están por supuesto las composiciones de versos endecasílabos y heptasílabos, como la lira, que se ajustan al castellano dotándolas de una musicalidad diferente muy apta para los temas amorosos. La lira le sirve a San Juan como modelo para *Cántico* y *Noche*, aunque en *Llama*, como bien indicó Alonso (1958: 125) la combinación elegida por el poeta es una «rara innovación» de estrofas de seis versos que riman así:

¡Oh llama de amor viva	a
que tiernamente hieres	b
de mi alma, en el más profundo centro!;	C
pues ya no eres esquiva,	a
acaba ya, si quieres;	b
rompe la tela de este dulce encuentro.	C
	(L1, 1: 1-6)

Se trataría entonces de la utilización de la primera parte de la estancia de Garcilaso que se compone de trece versos que riman abCabCcdedeEDff. Una posible explicación al porqué de la estrecha relación de heptasílabos y endecasílabos con

esta «nueva forma» de hacer poesía la encontramos en el análisis de Rafael Lapesa en el estudio preliminar a la obra completa de Garcilaso:

El moroso discurrir de endecasílabos y heptasílabos repudiaba la expresión directa y el realismo pintoresco frecuente en los cancioneros; en cambio, era el ritmo adecuado para la exploración del yo en detenidos análisis, y para expresar el arrobó contemplativo ante la naturaleza (1995: XIX).

Ese «moroso discurrir» se intensifica por una cuidada armonía que Garcilaso muchas veces expresa en frases que se dividen en dos miembros simétricos (ya sean adjetivos o sustantivos) «cual por el verde valle o alta cumbre» (Égloga I: 75)<sup>3</sup> o por encabalgamientos suaves. En san Juan de la Cruz, además de estos recursos, hay una sensación de dinamismo más fuerte, las cosas ocurren más rápido. Vemos una diferencia clara que contribuye a ello: utiliza menos adjetivos, y suelen estar pospuestos al sustantivo, como ya bien ha descrito Dámaso Alonso (1958: 143-145), y eso amplía la potencialidad del sustantivo, le dota de un cierto extrañamiento, mientras que el epíteto, o adjetivo antepuesto del que hace gala Garcilaso, solo realza una cualidad del sustantivo. Y algo más imprime rapidez a los versos, que le vendrá muy bien al carmelita cuando se trate de describir momentos cumbres de erotismo: la acentuación del verso en la sexta sílaba, casi a la mitad del endecasílabo, lo cual permite una lectura fluida, aunque acaso algo monótona: «Acaba de entregarte ya de vero» (C, 6: 2) o «con ansias en amores inflamada» (N 1: 2). La eliminación de verbos, también contribuye a potenciar el simbolismo de sustantivos en san Juan de la Cruz que a veces parecen pinceladas impresionistas o incluso surrealistas: «Mi Amado las montañas» (C, 14: 1).

Además de la condición, remarcada por Azorín, según cita B. Morros (Garcilaso 1995: LXXX), de laicismo y europeísmo en Garcilaso, también destacan tres motivos esenciales en el mundo del poeta toledano, según López y Reyes: «la dulzura, la tristeza y la gravedad» (Rico, 1980: 103). Por lo tanto, podríamos decir de san Juan de la Cruz, no ya que se sitúa en las antípodas, sino que va mucho más allá. Más allá del laicismo, al unirlo a lo místico; más allá de la tradición europea, como hemos visto anteriormente en sus posibles nexos con fuentes semíticas; más allá de la dulzura, llenando el verso de deseo y pasión, como en «¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres» (LI, 1:1-2). Y también va más allá de la tristeza, pues la amante o amada nunca se conforma y sus lamentos le hacen ir en busca del amor, inflamada de deseo: «y pasará los fuertes y fronteras» (C, 3: 5). y

<sup>3</sup> Para las citas de Garcilaso me sirvo de la edición de Bienvenido Morros (1995).

más allá de la gravedad, «matando, muerte en vida la has trocado» (*LI* 2. 6), pues el tono de la unión amorosa transforma todo en una fiesta de los sentidos.

Para esquematizar estas y otras diferencias relacionadas con el uso de términos eróticos en ambos poetas, veámoslas mejor en el siguiente cuadro.

	GARCILASO	JUAN DE LA CRUZ
Contención/Consumación	Contención (posible influencia del estoicismo) (Garcilaso, 1995, Pról.: LXXXI) «Mis espíritus, pensando que la vían,/ [...] revientan sin salir do no hay salida (Soneto VIII). «Si para refrenar este deseo [...]» (Soneto XII)	Consumación. Estilización y profundización de la relación erótica. «Gocémonos, Amado, / y vámonos a ver en tu hermosura» ( <i>C</i> , 36: 1-2). «La pasión amorosa parece a veces que le hace desmayar» (Cernuda, 1975: 41)
Religión y Erotismo	Apenas usa términos religiosos. Utiliza modelos míticos de la <i>Metamorfosis</i> , como ejemplo: «A Dafne ya los brazos le crecían...» (Soneto XIII)	Relaciona el erotismo con la unión mística, purificadora: «Debajo del manzano, /allí conmigo fuiste desposada/ allí te di la mano, / y fuiste reparada/ donde tu madre fuera violada» ( <i>C</i> 23: 1-5). En sus tres grandes poemas se cuida de no utilizar ningún nombre propio denotativo de divinidad. Es puro simbolismo y alegoría. Tampoco suele recurrir a la mitología.
Objeto amado. Amor humano, Amor divino.	Idealización del amor cortés, sublimación de los atributos o crueldades de la amada.	Sublimación del deseo y de la relación amorosa. Divinización del amor.
Actitud del amante	Quietismo, resignación, quejas. Amor no correspondido o traicionado. Expresión de los sentimientos provocados por la amada.	Acción, movilidad: («que voy de vuelo» ( <i>C</i> , 13: 2), o «salí tras ti» ( <i>C</i> , 1: 5) Deseo y amor compartido. Expresión de los deleites sensuales.

Naturaleza y erotismo	Dualidad: reflejo del mundo interior sombrío del amor no correspondido/ <i>locus amoenus</i> como escenario del canto al amor. Pero: «El amor no está ligado a la materia; se alza triunfante sobre la imperfección de la naturaleza,...dañada por la violación de ésta y viciada por sus propias limitaciones» (Parker, 1980: 143)	Identificación de la naturaleza con el objeto amado; espejo y aún puerta para el encuentro con el amor y la divinidad: Mi Amado las montañas...» (C, 14: 1); «entremos más adentro, en la espesura» (C, 36, 5); «vestidos los dejó de hermosura» (C, 5: 5)
Musicalidad, ritmo en verso eróticos	Diferentes acentos, sensibilidad musical en el uso del ritmo.	Musicalidad, lenguaje que bebe de diversas fuentes y experimenta con la supresión de adjetivos o verbos.
Vocabulario erótico-sensual	En general, vocabulario con poca carga erótica.  Mezcla de sencillez y cultismos (de origen clásico y sentido figurado). Menciones constantes a partes del cuerpo amado: cuellos, manos, cabello y pecho. Lenguaje figurado: rosas (pasión), azucenas (virginidad, pureza)...	Vocabulario con carga erótica. Sencillez y cultismos, combinado con vocabulario popular al tratarse del objeto amado. También menciones directas a cuellos, cabellos, manos, pecho. Lenguaje figurado: rosas (amor-pasión), azucenas (sensualidad)...
Identificación del amado/amada	En Garcilaso se utilizan nombres literarios para identificar a amantes y amadas: Salicio, Nemoroso, Elisa, Galatea...	En san Juan de la Cruz, no hay nombres. Solo son amada, esposa, Amado y amor.
Fuentes de términos eróticos	Fuentes profanas, mitología, Virgilio, Petrarca. No suele recurrir a fuentes religiosas.	Fuentes profanas: Garcilaso, Clásicas y semíticas. Fuentes religiosas: Sobre todo Biblia, <i>El Cantar de los cantares</i> , y patrística.

Para matizar algunos de los aspectos señalados en el cuadro hay que excusar las excepciones a esta clasificación. Aunque las obras de ambos poetas tienen rasgos comunes en algunos momentos, el cuadro presenta las diferencias que se obser-

van con más frecuencia. No siempre san Juan resulta tan evidentemente sensual. Por ejemplo, el verso de *Llama de Amor Viva*, «rompe la tela de este dulce encuentro» (1: 6) ha llamado siempre la atención por su posible carga erótica, pero ciertamente el término «tela», como señalaba D.Ynduráin, se utiliza también en Garcilaso y en otros poetas como sinónimo de vida (San Juan de la Cruz, 2008, Pról.: 211).

Garcilaso es mucho más contenido, como corresponde a su ideal de belleza renacentista, nunca se permite demasiadas licencias en la utilización de un lenguaje arriesgado, de modo que no será fácil que encontremos en él términos vulgares. Sus versos más subidos de tono se pueden hallar en el soneto XXII, cuando confiesa que ha mirado el pecho desnudo de una dama, con la intención, eso sí, de mirar su alma, lo cual resulta, cuando menos, provocador, pero la dama se ha cubierto con la mano y ello le ha impedido conocer su alma. El dilema concluye con un verso de Petrarca (C, XXIII, 34), escrito en el original italiano, para acrecentar la ironía o para restarle polémica, en el que se lamenta de no haber pasado más allá de la bata: «*non esservi passato oltra la gona*» (Soneto XXII: 14). En la época, hay ejemplos de poetas que son mucho más explícitos y aunque no son Garcilaso, sí son Diego Hurtado de Mendoza, por ejemplo, al burlarse de la imagen mitológica de la castidad de Diana cazadora, como lo cita López (2010): «Señora, la del arco y las saetas, / ... dígame, por su vida, ¿no ha topado / quien le meta la mano entre las tetas?» (73).

El erotismo de san Juan de la Cruz, en la expresión del deseo, no se muestra tanto en las imágenes como en los verbos («me di», «gocémonos», «juntaste», «desposé», «llagar», «hieres», «entregarte», «esparcía», «suspendía», «déjeme», etc.).

Por otra parte, la sublimación de la amada caracteriza a Garcilaso en casi toda su obra, muy breve, aunque algo más abundante en verso que la de san Juan de la Cruz. En el poeta toledano, el amante observa a la amada desde una actitud paciente o sumisa. Que la dama inflija pesares al amado responde al ideal del amor cortés. El amado suele darse por vencido: «Por ásperos caminos he llegado / a parte que de miedo no me muevo» (Soneto VI : 1-2.). Esa actitud derrotista, que prefiere la muerte sin esperanza de conseguir la unión con la amada es totalmente opuesta a la de san Juan de la Cruz. En él, la amada y el Amado se ocultan, se hieren, se encuentran, pero siempre están en una búsqueda activa, a pesar de estar sufriendo: «como el ciervo huiste, / habiéndome herido» (C 1: 3,4). Y la muerte en san Juan de la Cruz no se contrapone a la vida, sino que parece darle una segunda oportunidad: «matando muerte en vida la has trocado» (LI, 2: 6). La amante de san Juan, por fortuna, no es un ser quejumbroso que pronuncia tristes

y dulces lamentos, sino que sale al encuentro, «aunque sea de noche.» Este es un rasgo importante de la originalidad que nos permitimos señalar en san Juan de la Cruz. Mientras que Garcilaso resulta un poeta del amor frustrado, o del amor idealizado, san Juan de la Cruz es un poeta del deseo, el deseo como motor del erotismo.

Por último, es necesario señalar la impresión del lector ante la identidad de los amantes. Incluso considerando que algunos nombres usados por Garcilaso puedan corresponder a personas reales, como algunas mujeres amadas por él en su tiempo, nos parecen lejanos, seres de ficción. En san Juan de la Cruz, los amantes pueden simbolizar algo abstracto, no sensible, como el alma y la divinidad, pero sus amantes resultan más cercanos por el canto de sus encuentros, la descripción sensible de sus caricias, el aire que circula entre sus cabellos, el olor que aspiran. No tiene nombres, pero son más de carne y hueso, y la expresión de su deseo no es más próxima.

## CONCLUSIÓN

El tratamiento que hace el carmelita de lo erótico, aunque se basa en fuentes literarias y religiosas conocidas, destaca en su obra con una intensidad simbólica peculiar. Al ponerlo en comparación con dos de sus fuentes principales, el *Cantar* y Garcilaso, se observan las dinámicas poéticas particulares de la expresión del deseo y la unión. Como hemos visto, algunas claves de su contexto vital y cultural pueden aportar cierta luz para comprender la visión y originalidad del poeta ante lo erótico y la interpretación ambigua de algunos textos amatorios y religiosos. *El Cantar* fue uno de los libros que más interés tanto creativo como crítico suscitó en su tiempo, puesto que entroncaba con los dilemas religiosos y sociales de una época de reformas artísticas, políticas, teológicas y científicas a las que el poeta no fue inmune, como tampoco lo fue a ciertas corrientes literarias, como las de los poemas de Garcilaso, originales y vueltos a lo divino.

Tras conocer las experiencias traumáticas del hambre, la sífilis, la cárcel, la persecución y la soledad, el poeta encuentra al Dios en el que cree en la unión sensual y en el éxtasis de los amantes. Su expresión del éxtasis erótico con la divinidad ha prevalecido sobre los juicios de su tiempo y aún del nuestro. Paz concluyó: «Es imposible leer los poemas del místico español únicamente como textos eróticos o como textos religiosos. Son lo uno, lo otro y algo más, algo sin lo cual no serían lo que son: poesía.» (1993: 23).



El poeta de *Noche* se podría haber ahorrado muchos trabajos de explicación y autoexégesis, pero no claudicó en su opción preferencial por trasladar poéticamente sus experiencias eróticas y espirituales más íntimas, asumiendo el riesgo de la ambigüedad, rasgo en común con las obras más importantes de la literatura. Por ello, en su prosa, el autor no duda en dirigir al lector a la fuente primaria del verso donde caben interpretaciones más libres sin estar condicionadas por otra aproximación que no sea la del amor y el deseo.

Sencillamente, se trataba de un acto de coherencia vital y literaria con un sólido concepto de la libertad individual. La de un poeta que no puede dejar de serlo.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abbagnano, Nicolás (1994): *Historia de la filosofía. (Renacimiento)*, vol. 2, Barcelona, Horas.
- Alonso, Dámaso (1958): *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar.
- (1971): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos.
- Aranguren, José Luis (1980): «La acción en el *Cántico Espiritual*», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española (Siglos de Oro, Renacimiento)*, vol. 2, tomo 1, Barcelona, Crítica, pp. 531-535.
- Baruzi, Jean (2001): *San Juan de la Cruz o el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Biblia de Jerusalén. Nueva edición totalmente revisada* (2009): dir. José Ángel Ubieta López y coord. Víctor Morla Asensio, París/Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Boves, María del Carmen (1986): «Lecturas del Cántico Espiritual desde la Estética de la Recepción», en José Muñoz (coord.), *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, (ponencias del 8 de noviembre al 14 de diciembre de 1985), Ávila, Mijan, pp. 15-51.
- Brändle, Francisco (2007): *Biblia en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad.
- Cernuda, Luis (1975): *Poesía y Literatura*, vol. 1, Barcelona, Seix Barral.
- Fernández López, Sergio (2009): *El Cantar de los cantares en el Humanismo español. La tradición judía*, Huelva, Universidad de Huelva.
- García de la Concha, Víctor (2008): «Conciencia estética y voluntad de estilo en san Juan de la Cruz», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital a partir de *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 46 (enero-diciembre 1970), 371-408, <http://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcbv7z4> [consultado el 12 de octubre de 2022].
- Garcilaso de la Vega (1995): *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.
- Gómez Canseco, Luis y Valentín Núñez Rivera (2001): *Arias Montano y el Cantar de los cantares*, Kassel, Reichenberger.
- Gómez Canseco, Luis (2012): «Bibliismo, humanismo y hebraísmo: lindes y encrucijadas», en Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas del coloquio hispano-alemán: Zaragoza, 15-17 de diciembre, 2010*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 133-149
- Jiménez, Juan Ramón (2009): *Guerra en España, prosa y verso (1936-1954)*, Sevilla, Point de lunettes.
- Lara Garrido, José (1986): «La mirada divina y el deseo: Exegesis de un símbolo complejo en san Juan de la Cruz», en José Muñoz (coord.), *Simposio sobre San Juan de la Cruz* (ponencias del 8 de noviembre al 14 de diciembre de 1985), Ávila, Mijan, pp. 69-107.
- López-Baralt, Luce (1995): «San Juan de la Cruz: ¿poeta del amor divino o poeta del amor humano?», *Actas del XII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo III, Estudios áureos II*, Department of Hispanic Studies, The University of Birmingham, Birmingham, pp. 18-32, [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih\\_xii](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xii).

- [htm](#) [consultado el 20 de septiembre de 2022].
- (1998): *Asedios a lo indecible*, Madrid, Trotta.
- López del Castillo, David (2010): *Antología poética del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- López Castro, Armando (1998): *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española/Universidad Pontificia de Salamanca.
- Maio, Eugene A. (1973): *St. John of the Cross: The Imagery of Eros*, Madrid, Playor.
- Machado, Manuel (1942): «San Juan de la Cruz, poeta», *Escorial*, 25, p. 339, <https://ceclmdigital.uclm.es/viewer.vm?id=0002345616&page=1&search=&lang=es&view=revistas> [consultado el 1 de octubre de 2022].
- Mancho Duque, María Jesús (1993): *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Martín, Juan de la Cruz (2005): *El silbo de los aires amorosos. San Juan de la Cruz*, Madrid, Envida.
- Nieto Sanjuán, José Constantino (1991): «La simbología pagana del *Cántico espiritual*», en Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Siglos de Oro y Renacimiento. Primer Suplemento*, vol. 2, tomo 2, Barcelona, Crítica, pp. 262–265.
- Pacho, Eulogio (2000): *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo.
- Paz, Octavio (1993): *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.
- Rico, Francisco (1980). *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica.
- Rodríguez, José Vicente (2007): *Juan de la Cruz*, Madrid, San Pablo.
- (2016): *San Juan de la Cruz, la biografía*, Madrid, San Pablo.
- Rodríguez San Pedro, Luis Enrique (1992): *La formación universitaria de Juan de la Cruz*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Ros, Salvador et al. (1991): *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- Sánchez Lora, José Luis (1992). *San Juan de la Cruz en la revolución copernicana*. Madrid, Editorial de espiritualidad.
- (2004). *El diseño de la santidad. La desfiguración de San Juan de la Cruz*, Huelva, Universidad de Huelva.
- San Juan de la Cruz (2003): *Obra Completa*, ed. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid, Alianza, vols I y II.
- (2005): *Obra Completa*, ed. Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- (2008): *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.
- (2021): *Cántico espiritual*, ed. Lola Josa, Barcelona, Lumen.
- Silvestre Miralles, Alicia (2015): *La traducción bíblica en San Juan de la Cruz*: Subida del Monte Carmelo, Zaragoza, Pressas de la universidad de Zaragoza.
- Valente, José Ángel (2000): *Variaciones sobre el pájaro y la red (precedido de La Piedra y el Centro)*, Barcelona, Tusquets.
- Ynduráin, Domingo (ed.) (2008): *San Juan de la Cruz, Poesía*, Madrid, Cátedra.