



Revista Perseitas

E-ISSN: 2346-1780

perseitas@funlam.edu.co

Fundación Universitaria Luis Amigó

Colombia

Gómez Laguna, Isaac
LA VISIÓN CRISTIANA RENACENTISTA DEL CANTAR DE LOS CANTARES A
TRAVÉS DEL CÁNTICO ESPIRITUAL

Revista Perseitas, vol. 3, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 83-100

Fundación Universitaria Luis Amigó

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498951488004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA VISIÓN CRISTIANA RENACENTISTA DEL CANTAR DE LOS CANTARES A TRAVÉS DEL CÁNTICO ESPIRITUAL

The Christian renaissance vision of the Song of Songs
thought the spiritual Cantic

Recibido: 30 de julio de 2014 / aprobado: 3 de octubre de 2014

*Isaac Gómez Laguna**

Resumen

El presente artículo es una aproximación al modo como San Juan de la Cruz, místico y humanista de soberbia formación que vivió en la compleja España del siglo XVI, combina los temas y elementos poéticos del *Cantar de los Cantares* bíblico, junto con la visión religiosa y literaria del Renacimiento, para crear su poema *Cántico Espiritual*. De entre las múltiples perspectivas por las que se podría haber optado, esta breve aproximación se limita a poner de manifiesto el modo como San Juan de la Cruz reinterpreta conceptos tradicionalmente cristianos, tales como: el amor de Dios, el matrimonio o la naturaleza, desde la percepción humanista del universo como un conjunto identificado con Dios y, por tanto, con la belleza y armonía absolutas.

Palabras clave:

San Juan de la Cruz; *Cántico Espiritual*; *Cantar de los Cantares*; religión; Renacimiento.

Forma de citar este artículo en APA:

Gómez Laguna, I. (2015). La visión cristiana renacentista del Cantar de los Cantares a través del Cántico Espiritual. *Revista Perseitas*, 3 (1), pp. 83-100.

* Doctor en lingüística comparada por la Universidad Aristóteles de Salónica (Grecia). Profesor del Máster de Traducción Literaria Griego-Español en el Departamento de Lengua y Literatura Italiana de la Universidad Aristóteles de Salónica (Grecia) y Director de Memorias Finales en el Máster Formación de profesores de Español como Lengua Extranjera de la Universidad de Jaén (España). Correo electrónico: isaacgomezlaguna@yahoo.com

Abstract

This article is an approach to the way San Juan de la Cruz, mystic and humanistic of superb education lived in the complex Spain of the XVI century; it combines the poetic topics and elements in the biblical Song of Songs, along with the religious and literary vision of the Renaissance in order to create the spiritual canticle poem. From the different perspectives that could have been chosen, this brief approach focuses on establishing the way San Juan de la Cruz interprets traditional Christian concepts such as: the love of God, marriage or the nature, from the humanistic perspective of the universe as an ensemble identified with God, and therefore with absolute beauty and harmony.

Keywords

John of the Cross; Spiritual Cantic; Song of Songs; religion; Renaissance.

Introducción

San Juan de la Cruz leía y estudiaba continuamente la Biblia, pero sentía especial predilección por los *Salmos*, los *Libros Sapienciales*, el *Libro de Job* y el *Cantar de los Cantares* (Mancho Duque, 2005), por lo que no es de extrañar que la crítica siempre haya apreciado una gran influencia de estos libros sobre su obra. En el caso del *Cántico Espiritual*, la fuente principal e indudable es el *Cantar de los Cantares*, lo que no es debido solamente al gran amor que San Juan sentía por él, pues, incluso, pidió que le fuera leído en su lecho de muerte (López-Baralt, 1978), sino también a que mediante el *Cántico* pretendía representar en romance poético¹ la relación de amor entre el alma humana y el Señor; de una manera diferente pero paralela al modo en que el cristianismo siempre ha visto en el *Cantar* una unión entre la Iglesia y Cristo (Cantera Ortiz de Urbina, 1998, p. 131)².

La dependencia del *Cántico* con respecto al *Cantar* se evidencia, entre muchas otras cosas, en el simbolismo y uso de recursos expresivos, en la forma poemática del diálogo y en el contenido temático, pues ambos poemas presentan a una amada dominada por el deseo de encontrar a su amado. No obstante, San Juan era una persona de su época y de su mundo, por lo que en el *Cántico* se aprecia la influencia de la poesía tradicional cancioneril castellana y de la poesía bucólica culta de corte italianizante (Alonso y Fernández de las Redondas, 1948, p. 514)³, a lo que se debe la adopción de la *lira*, estrofa de origen clásico muy frecuente en el Renacimiento, y el empleo de términos que, en aquel momento, eran latinizantes (*perfume*, *austro*, etc.). El resultado es un poema nuevo con personalidad e identidad propias, que se adapta al modo en

¹ En el s. XVI español era muy arriesgado verter al romance los Textos Sagrados, aunque fuera con profundas modificaciones, como es el caso que nos ocupa. Después del Concilio de Trento se apoyó el uso de las lenguas romance en la labor apostólica; sin embargo, la Iglesia católica no apoyaba la traducción de fragmentos de la Biblia, ya que temía que cayeran en manos de personas no preparadas y que se realizaran interpretaciones heterodoxas, por lo que el índice inquisitorial de Fernando de Valdés de 1559 prohibía la posesión y divulgación de las Sagradas Escrituras en romance (véase Sainz Rodríguez, 1960, p. 13-72; Durán, 1971, p. 90; Fernández López, 2002, p. 142). Baste recordar que el propio fray Luis de León sufrió prisión de 1572 a 1576 por traducir el *Cantar de los Cantares* (Bataillon, 1986, p. 59; Thompson, 1995, p. 49 y ss.); traducción que probablemente influyó sobre san Juan de la Cruz (Vega García-Luengos, 1990, pp. 387-388).

² Ya anteriormente San Bernardo había interpretado a la esposa del *Cantar* como el alma (Arenas Dolz, 2006, p. 128). Por su parte, la tradición hebrea consideraba que el *Cantar* era una alegoría de la unión entre Dios e Israel.

³ Con respecto a otras muchas influencias véase Vega García-Luengos (1990, p. 377-385) y Mancho Duque (2005), entre otros.

que San Juan, místico y humanista que vive inmerso en el panorama religioso y social del s. XVI español (que engloba la tradición precedente y las tensiones propias de aquella época), interpreta el amor humano, el amor de Dios, y la necesidad de que la Iglesia retorne a la pureza espiritual (Vega García-Luengos, 1990, pp. 380, 386 y ss.)⁴.

Concepción del amor

La principal diferencia entre el *Cántico* y el *Cantar* descansa en el tipo de amor que inspiran. En ambos casos se asiste a la representación de una de las facetas del amor Divino, el que se da entre hombre y mujer y, mediante él, se muestra que todo acto de amor es propio de Dios, e incluso el propio Dios⁵. Ahora bien, el amor del *Cantar* presenta una pareja de enamorados individualizados que se aman con pasión y es precisamente la intensidad de su amor lo que hace que el Señor se encarne en él. No obstante, se trata de un amor centrado en dos personas que, sólo mediante un proceso de analogía, se hace extensible al resto de la humanidad, algo que el padre Cárdenas Pallares (1985) puntualiza magistralmente de la siguiente manera:

Si el amor de esa pareja sin perder intensidad, pudiera abarcar y abrazar a todos los hombres, ese amor sería la más alta «encarnación» del amor de Dios, que ama a todos los hombres y los invita a vivir con él: ese amor encarnado se llamaría Jesús (sección III).

Esto es, precisamente, lo que sucede en el *Cántico*, pues describe un amor que es universal por sí mismo, sin necesidad de interpretación alguna. Los esposos del *Cántico* podrían ser cualquier pareja de enamorados que se profesen un amor sincero, y esta falta de individualización permite que San Juan tome al esposo como la representación mística del Señor, y a la esposa como la del alma, presentando ante los ojos del lector (o ante los oídos del

⁴ Recordemos que San Juan de la Cruz sufrió pena de cárcel porque se unió a Santa Teresa en la labor de reforma de la Orden Carmelita, con la que pretendían eliminar las concesiones terrenales y propugnaban una vida espiritual centrada en Dios.

⁵ Acerca del tipo de amor que se muestra en el *Cantar de los Cantares*, véase Cárdenas Pallares (1985, sección III) y Pikaza (2010, p. 107 y ss.).

Se nos permitirá comentar como dato curioso que, aunque el *Cantar de los Cantares*, exaltación religiosa del amor marital entre dos personas, se atribuye al rey Salomón (algo que hoy en día la crítica suele rechazar), paradójicamente en el *Libro de los Reyes* se afirma que Salomón tuvo numerosas reinas y concubinas, y que fueron ellas las que destruyeron su corazón (Cantera Ortiz de Urbina, 1998, p. 131-132).

oyente⁶) la perfección de la relación amorosa entre el alma y Dios. Por esta razón, el *Cántico Espiritual* ha sido frecuentemente considerado como un comentario alegórico del *Cantar de los Cantares* (Pacho, 1960, p. 312; O' Reilly, 1995, pp. 271-280), un tipo de comentario que servía al autor para resaltar las referencias a Cristo o a la Iglesia y sus dogmas desde una perspectiva personal⁷, pero apoyándose en las Letras Sagradas, lo cual constituía un soporte de importancia vital en un momento de gran tensión religiosa como fue el s. XVI en España.

El amor en el *Cántico* rebosa de una espiritualidad que comunica la intensa necesidad de buscar el amor que ansiamos, la avidez de poseer lo amado, entroncando así con la percepción amorosa platónica, tal como se entendía en el Renacimiento⁸. Al contrario de lo que sucede en el *Cantar*, cuyo núcleo es el amor humano entre hombre y mujer, San Juan no plantea la búsqueda de una determinada expresión del amor, sino la búsqueda mística del contacto con lo Absoluto (Norbert Ubarri, 2001, p. 29), y puesto que Dios es amor, se trata de un contacto con el Amor Absoluto:

El *Cántico Espiritual* interpreta la vida como parábola de amor y así revela y canta su despliegue, en notas de pasión enamorada, pasión en la que Dios mismo aparece inmerso en el amor de comunión, como fondo y garantía, como verdad y «esencia» (en sentido radical, no ontológico, en sentido platónico) del amor enamorado (Pikaza, 2010, p. 112)

Uso de los materiales poéticos del *Cantar de los Cantares*

Para crear esta parábola de amor, San Juan conserva la fuerza de las imágenes y del material poético del *Cantar*, pero lo adapta todo de la manera más conveniente a sus fines (Serés, 2003, p. 169), traduciendo fragmentos de diferentes maneras y empleándolos en contextos diferentes en su afán de

⁶ Durante los Siglos de Oro los textos se transmitían no sólo mediante la lectura personal, sino también en lecturas colectivas. Véase para ello Margit (1982, pp. 101-123).

⁷ En la Edad Media y el Renacimiento el comentario de las Sagradas Escrituras podía ser enfocado como: a) *comentario literal o histórico*, que explicaba el significado de las palabras de manera literal; b) *comentario alegórico*, que veía en la escritura referencias a Cristo o la Iglesia y sus dogmas; c) *comentario anagógico*, que ofrecía una visión de la Iglesia en el futuro; y d) *comentario tropológico*, que transmitía lecciones morales. Thompson (1995, p. 13) recoge una composición en coplillas que define estos cuatro sentidos: “*littera gesta docet / quid credas allegoria / moralis quid agas / quo tendas anagogia*”.

⁸ Acerca de la relación entre el amor platónico y el misticismo del Renacimiento español véase O' Reilly (1992, pp. 53-76).

insistir en el tema de la búsqueda de Jesús. Observamos que en el *Cantar* la esposa dice al coro: “restablecedme con pasteles de pasas, | reanimándome con manzanas, porque estoy enferma de amor” (2:5⁹); mientras que, en el *Cántico*, la esposa no se limita a lamentarse de sus sufrimientos, sino que pide al coro que se los comunique a su esposo: “Decidle que adolezco, peno y muero” (v. 10¹⁰), pues Él es el Salvador y puede restituirla. En otras ocasiones, se encuentran adaptaciones de expresiones e ideas, como es el caso de la oración adjetiva “Aquel que yo más quiero” (v. 9), reinterpretación de “a quien ama mi alma” (1:6, 2:3, 3:1, 3:2, 3:3, 3:4), pero dotada de una mayor intensidad y directamente relacionada con el mandamiento cristiano de amar a Dios por encima de todas las cosas. También hallamos situaciones en las que San Juan traduce algo para después cambiar la persona que está hablando, así, mientras que en el *Cantar* el esposo pide que la esposa retire su vista, “Aparta de mí tus ojos” (6:4), en el *Cántico* es la esposa quien dice “Apártalos Amado” (v. 56). Este cambio en la persona que habla es imperativo, pues carecería de sentido que el esposo, Jesús, quisiera que el alma no lo mirase. Pero, además, es propio de la mística y de la poesía amorosa renacentistas el tópico de *la mirada* que hiere a causa de la pasión de la que está cargada, una mirada que atraviesa la envoltura corpórea y deja el alma al descubierto; San Juan indica de esta manera que el alma está totalmente abierta al Señor, y sus ojos la transportan en un éxtasis de unión y armonía con Él (Mancho Duque, 2005). El mismo simbolismo aparece en los versos anteriores, “los ojos deseados, / que tengo en mis entrañas dibujados” (vv. 54-55), pues la mirada del Señor está grabada en su interior; y en “y yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de hermosura” (vv. 23-24-25), fragmento con el que expresa que Dios cura y realza todo aquello sobre lo que posa sus ojos (retornaremos a estos versos más adelante para ilustrar otro tema).

⁹ Todas las citas del *Cantar de los Cantares* provienen de Bover, J. M. & Cantera Burgos, F. (Trad. y Eds.) (1957), *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. Otra traducción al español bellísima que merece la pena ser tenida en cuenta es la de Cantera Ortiz de Urbina (1989, p. 146-150). Debido a que las abreviaturas del *Cantar de los Cantares* y del *Cántico Espiritual* podrían confundirse (Cant., Ct., etc.), nos referimos al *Cantar* y se anota el número de párrafo y versículo separados por dos puntos, sin ninguna otra indicación (3:2, 4:1, etc.). Para ello se sigue la numeración que ofrece la edición de Bover y Cantera, incluidos los subíndices que hacen referencia a otras posibles numeraciones (para mayor información acerca de ello consúltase la p. 798 de la edición de la *Sagrada Biblia* de estos mismos editores).

¹⁰ Todas las citas del *Cántico Espiritual* han sido tomadas de la edición de Eulogio Pacho (1991), *San Juan de la Cruz. Poesía y sabiduría: escritos breves*, Burgos: Monte Carmelo. Ante la posibilidad de confundir la abreviatura del *Cantar* y del *Cántico* que se ha indicado en la nota anterior y se señalan las referencias al *Cántico* mediante la indicación del número de verso (v. 6, vv. 12-15, etc.).

Organización de los contenidos

Las diferencias no se limitan sólo al modo en que San Juan emplea el material poético, sino que también se dan en la organización de los contenidos. Para ilustrar esta afirmación se enfatiza únicamente en el tema de la *búsqueda*, eje central del *Cántico*, y se infiere desde ahora que, mientras en el *Cantar* este tema se emplea de forma recurrente a lo largo de todo el poema (lo que podría ser entendido como falta de unidad, pero no se entrará en esta discusión¹¹), en el *Cántico* está perfectamente organizado y sigue un orden.

San Juan presenta el tema desde el primer verso, “¿Adónde te escondiste, Amado, / y me dejaste con gemido?” (vv. 1-2). Por el contrario, aunque el *Cantar* da comienzo con el deseo de la amada de ser besada por el amado, “Bésame de los besos de tu boca” (1:1), la búsqueda en sí no empieza hasta el versículo 1:6, “Indícame tú, a quién ama mi alma, | dónde apacientas, dónde sesteas al mediodía”. A partir de este momento, la búsqueda no está organizada en una unidad propiamente dicha, sino que se repite una y otra vez sin un orden aparente, con pasajes en los que los amantes están juntos, mientras que posteriormente aparecen separados y, a continuación, de nuevo reunidos, etc. Así, la esposa dice en 1:11₁₂: “Mientras el rey se hallaba en su diván, | mi nardo dio su fragancia”, y en 1:12₁₃: “Bolsita de mirra es para mí mi amado, | que entre mis pechos descansa”; pero en 3:2 se observa que la búsqueda continúa: “Voy a levantarme, y daré la vuelta a la ciudad | por las calles y las plazas; buscaré a quien ama mi alma: lo busqué y no lo hallé”. Esta alternancia entre presencia y ausencia se repite en otras partes, ello hace que el esposo diga: “Entré en mi huerto, hermana mía esposa, | recogí mi mirra con mi bálsamo, comí mi panal con mi miel, | bebí mi vino con mi leche” (5:1), pero unos versículos después, la esposa afirma que “Yo misma abrí a mi amado, | pero mi amado habíase ido, había desaparecido” (5:6).

¹¹ Algunos estudiosos del tema, como José Luis Morales (1971), afirman que el *Cantar* original hebreo no era un poema, sino un grupo de cantos nupciales que se cantaban en las bodas por turnos, de modo que la falta de unidad sería una consecuencia lógica de la naturaleza de estos cantos. Añaden, además, que habría sido incluido en el canon judío debido únicamente a su interpretación alegórica y a su atribución a Salomón. Sin negar esta afirmación, Cárdenas Pallares (1985, sección III) puntualiza que no es una certeza absoluta y que no está demostrada. No obstante, aunque efectivamente el *Cantar* hubiera sido originariamente una colección de canciones de bodas, la Biblia es la palabra del Señor, independientemente del modo como cada una de sus partes hayan sido concebidas.

Frente a esta falta de unidad, el *Cántico* se somete a un orden muy determinado. Siguiendo a Serés (2003, pp. 168-169), se halla que la búsqueda comienza ya en el primer verso con la llamada desesperada que la esposa lanza a su esposo: “¿Adónde te escondiste, Amado, / y me dejaste con gemido?” (vv. 1-2), y alcanza hasta la cuarta estrofa (v. 20). Del verso 21 hasta el 55 (liras 5-11) y se está ante lo que Serés denomina *Vía iluminativa*, parte en la que responde el coro (criaturas de la naturaleza) y la esposa expresa su deseo de reunirse con el Amado. En la lira 11 (v. 56) comienza la *Vía unitiva*. En este punto se aprecia una ruptura que muestra que los amantes ya se han encontrado y aparece por primera vez el esposo que se dirige a su amada; el alma ya no necesita seguir buscándolo y pueden compartir su amor (la negrita es nuestra):

[Esposa] ¡Apártalos, amado,
que voy de vuelo! [Esposo] Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma (vv. 56-60)

A partir de aquí, los contenidos se dividen en dos bloques, desde la lira 12 (v. 61) hasta la 26 (v. 126-130), los amantes se encuentran y expresan sus alegrías y sensaciones. A partir de la lira 27 (v. 131) hasta el final del poema, se produce la unión definitiva, la felicidad total que transforma a los esposos en una unidad absoluta.

Ahora bien, ¿a qué se debe esta precisión en la organización de los contenidos? Pues a que este orden se adapta a la visión renacentista de la búsqueda del Amor como progresión en una escala mística (Alonso y Fernández de las Redondas, 1948, p. 505), que consta de diferentes estadios por los que se debe pasar para alcanzar la unión con Dios y, en cada uno de estos estadios, el alma tiene una distinta percepción del Señor. La concepción de la superación de escaños, hasta llegar a Dios, se empleó en el mundo cristiano desde sus orígenes, pero alcanzó su cúspide con el interés que el conceptismo renacentista sentía por mostrar una organización externa que redundara en la clara transmisión del mensaje. Esta escala implica una simplificación que destaca lo esencial del contenido, algo que sólo se puede conseguir mediante una

evolución lógica de los temas y un paso sutil y natural de unos a otros. Todo ello permite a San Juan conducir el poema al punto final en el que el alma se une con Dios y presentar esta unión como el clímax de un desarrollo suave, hermoso e ineludible.

Importancia religiosa y renacentista del sacramento matrimonial

Otra diferencia que se tendrá en cuenta es que los esposos del *Cantar* son en realidad novios prometidos, mientras que en el *Cántico* se ven transformados en personas ya casadas. Esta elección no es casual, ya que de este modo San Juan presenta dos personas unidas por lazos puros, indelebles y consagrados por la Iglesia, de manera que la desesperada búsqueda que acomete la esposa es expresión de su deseo de amor cristiano. San Juan se vincula con uno de los debates más candentes para el humanismo cristiano del s. XVI, momento en el que el sacramento del matrimonio se había visto desvirtuado y convertido en una cuestión más legal y material que sacramental (San José Lera, 1992, p. 24). Por esta razón, en la época proliferaron una gran cantidad de tratados que se centraban en el matrimonio, tales como: el *De institutione feminae Christianae* (1524) y el *De officio mariti* (1538), ambos de Luis Vives, el *Tractatus de matrimonio* (1530) de Alfonso de Virués, el *Speculum Coniugiorum* (1556) de Alonso Gutiérrez (o Alonso de la Vera Cruz) y, en romance, los *Coloquios Matrimoniales* (1550) de Pedro de Luján¹².

De esta manera, San Juan no sólo hace una parábola del amor entre el alma y Jesús, sino que muestra a los lectores la felicidad de un matrimonio dominado por un amor armonioso y sincero.

Universalización

El hecho de que los personajes del *Cántico* sean el alma humana y Dios, permite una diferencia más con respecto al *Cantar*, debido a que la concreción de personas y lugares que se aprecia en el este último, desaparece por

¹² El propio Erasmo de Rotterdam consideraba el matrimonio a un nivel tan alto como el celibato y se ocupó ampliamente del tema en obras como: el *Enquiridión*, el *Encomium matrimonii* y el *Christiani matrimonii institutio*, así como en sus *Colloquia Familiaria* (escritos entre 1522 y 1533) con coloquios como: *Confabulatio pia*, *Proculus et puella*, *Uxor mementis gamos*, *Coniugium impar*, etc. (Grigoriadu, 2009, p. 149). También se ocupó del matrimonio de manera indirecta en muchas otras de sus obras, como: *Vidua Christiana* y en *De Virginitate sive de exercitatione*, e incluso en *De conscribendis epistolis*, y propone un tipo de carta suasoria en el que toma como ejemplo el matrimonio.

completo en el primero, en aras de un ensalzamiento del amor universal, no limitado a unas personas y lugares determinados. A diferencia del *Cantar*, que presenta a unos amantes que poseen características propias, en el *Cántico* los esposos no están individualizados, lo que permite, como se ha indicado anteriormente, que San Juan los considere como representaciones de Dios y del alma. Esta diferencia entre el *Cantar* y el *Cántico*, hace que en el primero sean lícitas y esperables las descripciones en las que se nombran partes del cuerpo y adornos, tanto en boca del esposo como de la esposa. Así el esposo dice de la esposa:

Tu cabellera es cual rebaño de cabras | que bajan, al alba, del monte Galaad (4:1)

Tus dientes son como hato de ovejas trasquiladas | que suben del baño, todas ellas con crías mellizas, | sin que haya entre ellas estéril (4:2)

Como cinta de grana son tus labios, | y tu boca es hermosa; cual mitades de granada son tus sienes | a través de tu velo (4:3)

Como la torre de David es tu cuello, | edificada para trofeos; mil escudos penden de ella, | todos paveses de héroes (4:4)

Tus dos pechos son cual dos crías | mellizas de gacela, que pacen entre lirios. (4:5)

Mientras que la esposa dice del esposo:

Mi amado es blanco y colorado, | egregio entre diez mil (5:10)

Su cabeza es oro, y oro puro; | sus guedejas, cual racimos de dátiles, son negras como el cuervo (5:11)

Sus ojos son como palomas | a la vera de corrientes de agua, bañadas en leche | y posadas en la orilla (5:12)

Sus mejillas son como arriates de balsameras, | semilleros de plantas aromáticas lirios sus labios son | que destilan mirra abundante (5:13)

Sus brazos son cilindros de oro | guarnecidos de piedras de Tarsis. Su vientre es un rollo de marfil | cubierto de zafiros (5:14)

Sus piernas son columnas de alabastro | asentadas sobre basas de oro fino. Su porte es como el del Líbano, | majestuoso cual los cedros (5:14)

Incluso el coro pide que se individualice a los amados:

¿En qué es tu amado distinto de otro amado, | oh la más hermosa de las mujeres?

¿En qué es tu amado superior a otro amante | para que así nos conjures? (5:9)

¿Quién es esa que se vislumbra como la aurora, | hermosa cual la luna, pura como el sol, | imponente como batallones? (6:9₁₀)

Sin embargo, San Juan de la Cruz no describe a los esposos, debido a que su alegoría precisa de una desensualización espiritual (Spitzer, 1980) que conduzca a un misticismo alejado de la realidad palpable. Por esta razón, la única descripción que se encuentra en el *Cántico* se centra en una situación, no en la apariencia física, “Y a su sabor reposa, / el cuello reclinado / Sobre los dulces brazos del Amado” (vv. 133-135). Aunque, este pasaje es reflejo directo del versículo del *Cantar*, “Su izquierda está bajo mi cabeza | y su diestra me abraza amorosa” (2:6), una vez más, la versión de San Juan da muestras de la felicidad y armonía que se desprenden del contacto con el Señor (“Y a su sabor reposa”). El resto de las aparentes descripciones que ofrece el *Cántico* del esposo, no son sino la visión subjetiva de la esposa mediante las que transmite sus sensaciones y, como se verá más adelante, sirven al propósito de expresar que Él lo es todo, razón que justifica que lo describa como “las montañas ... las ínsulas ... los ríos ... los aires ... la noche ... los levantes de la aurora, la música callada ... la cena que recrea y enamora” (vv. 63-70).

Tampoco hay indicaciones en el poema de San Juan sobre el lugar donde se desarrolla la acción, a diferencia del *Cantar* que presenta frecuentes referencias al mundo hebreo y oriental. Tal es el caso de “¡oh hijas de Jerusalén!” (1:5), llamada recursiva que se repite de manera idéntica o muy similar en diversos versículos (2:7, 3:5, 5:8, 5:16, 8:4), y de otras referencias como las siguientes:

A las yeguas de la carroza de Faraón | yo le comparo, ¡oh amiga mía! (1:8₉)

Racimo de flor de Chipre es para mí mi amado | en las viñas de En-Gaddi (1:13₁₄)

He aquí la litera de Salomón, | escoltada de sesenta valientes | de entre los héroes de Israel (3:7)

Ven del Líbano, esposa, | hermana mía, del Líbano ven. Avanza desde la cumbre del Amana, | desde la cima del Senir y el Hermon (4:8)

Tu cutis es un jardín de granados | con toda suerte de frutos deleitosos, flores de Chipre y nardos (4:13)

Tus ojos son como las albercas de Jesbón | junto a la puerta de Bat-Rabbim. Tu nariz es cual la torre del Líbano, | que mira cara a Damasco (7:4₅)

La única mención geográfica que aparece en el *Cántico* es: “Oh ninfas de Judea” (v. 151), pero se trata de una licencia que no contradice la universalidad a la que aspira el poema, pues, mediante un proceso metonímico, San Juan identifica el cristianismo con el punto geográfico donde éste fue revelado: Judea. De modo que, mediante “Oh ninfas de Judea”, apela a todas las mujeres cristianas. Por otro lado, el empleo del término *ninfas* obedece igualmente al propósito universalizador, porque la naturaleza mitológica de esta palabra impide que se la relacione con realidad concreta alguna. Mediante esta referencia mitológica, San Juan se hace eco del interés renacentista por el empleo de términos, temas y motivos paganos grecolatinos que él, dicho sea de paso, conocía perfectamente (Alonso y Fernández de las Redondas, 1948, p. 493; Mancho Duque, 2005). Se trataba de una práctica usual, tanto entre los autores profanos, como entre los religiosos, quienes consideraban que el Espíritu Santo había ejercido su influencia en todas las sociedades a lo largo de la historia, aunque a menudo los seres humanos la habían interpretado erróneamente (Bell, 1925, pp. 257). En el caso que nos ocupa, San Juan elige el término *ninfas* porque se trataba de seres mitológicos que, aunque tenían apariencia humana¹³, eran parte de la naturaleza no urbana y vivían en perfecta comunión con ella, lo que nos lleva al siguiente punto.

Concepción de la naturaleza

San Juan plasma el amor, entre el alma y Dios, como una relación total y absoluta. Pues bien, de ello se desprende que en el *Cántico* se produzca también una equiparación entre la Naturaleza (la Creación) y Dios, planteamiento que es coherente con la relevancia que la religiosidad renacentista neoplatónica otorgaba a la naturaleza (Vega García-Luengos, 1990, p. 380). A diferencia del *Cantar*, cuya acción está imbuida por un ambiente urbano con calles, plazas, guardias, etc., el *Cántico* ofrece un entorno plenamente natural y estrechamente emparentado con los paisajes bucólicos renacentistas, pero se diferencia de ellos en que no se ve sometido a ningún tipo de límites, no es

¹³ O semihumana, de acuerdo con las fuentes clásicas que se sigan.

un *locus amoenus* que permite, a quien lo visita, escapar brevemente del mundanal ruido, sino que desborda cualquier tipo de frontera, se hace universal y se convierte en el todo. La esposa está en continuo contacto con la naturaleza, que no es otra cosa que su propio esposo; se desplaza, se lamenta y se alegra íntegramente dentro de Él (López-Baralt & Pacho, 1991, p. 33-34; Nahson, 1996, p. 1099-1100). San Juan no pretende que el lector se vea obligado a deducir que el Señor y la naturaleza son una misma cosa, al contrario, quiere que no quede ningún resquicio a la duda con respecto a ello, y lo hace patente mediante las palabras de la esposa:

¡Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos; (vv. 63-65)
la noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora; (vv. 66-70)
O vos, aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas, / aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores" (vv. 141-145).

El coro también se somete a los fines de San Juan, pues mientras que en el *Cantar* la amada interpela o es interpelada por las *hijas de Jerusalén*, habitantes, por lo tanto, de la ciudad, en el *Cántico* hay un coro compuesto por las *criaturas de la naturaleza* (incluso las propias *ninfas* a las que se ha hecho referencia anteriormente eran, en la mitología clásica, seres de la naturaleza). Dentro de este contexto San Juan presenta un ser, el esposo, que consigue

que todo rebose de armonía, pues, ante la pregunta de la enamorada, las criaturas de la naturaleza responden que Él ha pasado por allí y las ha dejado llenas de belleza:

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
e, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura (vv. 21-25)

Hermosura y armonía

Otro de los puntos en los que los religiosos renacentistas inciden con mayor pasión, es la armonía universal de origen divino, ya que el amor es hermosura y la hermosura es armonía (Wilhelmsen, 1986, p. 319)¹⁴. San Juan muestra que el Señor, no sólo lo puede todo, sino que todo lo perdona cuando el alma entra en contacto con Él, lo que se evidencia en la diferencia existente entre estos dos pasajes del *Cantar* y del *Cántico*, respectivamente:

No reparéis en que soy morena, | pues que me tostó el sol. Los hijos de mi madre se airaron contra mí, | pusieronme de guardesa de las viñas; <la propia viña mía no guardé> (1:5_g).

No quieras despreciarme,
que, si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme,
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste (vv. 16-20)

En el *Cantar* la novia explica que está quemada por el sol (característica negativa en la época) porque sus hermanos la obligaron a ocuparse de las viñas que ellos poseían, y no le permitieron ocuparse de las suyas propias, es decir, del amor al Amado; sin embargo, no da indicación alguna sobre si

¹⁴ La búsqueda de la armonía se da incluso en religiosos no místicos, como es el caso de fray Luis de León. Véase López Castro (1996, pp. 655-676).

ha recuperado su estado de gracia. En el *Cántico*, por el contrario (se deja de lado el hecho de que San Juan no emplea la metáfora de la viña), una simple mirada de Dios basta para que el alma recupere su belleza y perfección.

Pero las referencias al perdón de los pecados continúan. Así, frente al versículo 8:5 del *Cantar*, “Bajo el manzano te desperté, | allí te dio a luz tu madre, | allí dio a luz tu progenitora”, el *Cántico* habla con claridad del perdón:

Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada (vv. 136-140).

En ambos poemas se alude al pecado original (“Debajo de/bajo el manzano”), pero de diferente manera. En el *Cantar* sólo se indica que el amado encontró a la amada en el mismo lugar donde ésta había nacido (en el sentido de nacer como ser humano portador del pecado), y allí la despertó a su nueva vida de enamorada. Por el contrario, aunque el *Cántico* alude al pecado de Eva (“donde tu madre fuera violada”¹⁵), el contacto con el esposo hace que el alma sea perdonada (“y fuiste reparada”) para alcanzar la absolución gracias a su amor a Jesús.

A modo de conclusión

Se podría continuar este análisis de manera más profunda y desde muy diferentes puntos de vista, pero ha quedado suficientemente demostrado el modo como San Juan se basa en el *Cantar de los Cantares* para alcanzar sus objetivos y crear, no una mejor o peor versión del *Cantar* en lengua romance, sino un nuevo poema con personalidad e identidad propias, plenamente inser-

¹⁵ Hemos de matizar que, aunque tradicionalmente se traduce el versículo 8:5 del *Cantar* como hemos indicado (“Bajo el manzano te desperté, | allí te dio a luz tu madre, | allí dio a luz tu progenitora”), la versión latina de la Vulgata dice “*Sub arbore malo suscitavi te; | ibi corrupta est mater tua, | ibi violata est genitrix tua*” (se sigue la edición de Tvvedale [2005]), mucho más cercana a la interpretación de San Juan, quien sin duda conocía tanto esta traducción como las versiones hebreas. No obstante, tampoco en la traducción de la Vulgata hay referencia alguna al acto de redención, por lo que la innovación que lleva a cabo el Santo es igualmente válida.

to en el Renacimiento español, con todo lo que ello supone desde un punto de vista literario y religioso, que deleita por su belleza y muestra la necesidad de buscar a Jesús, que no es otra cosa que el propio Amor.

Referencias

- Alonso y Fernández de las Redondas, D. (1948). *La poesía de San Juan de la Cruz*. *Thesaurus*, 4 (3), pp. 493-515.
- Arenas Dolz, F. (2006). *Analítica hermenéutica de la razón experiencial en los Sermones sobre el Cantar de los Cantares de San Bernardo*. En Casa-bán, E. (Ed.), *XVII Congrés Valencià de Filosofia* (pp. 127-142). Valencia: Universidad de Valencia.
- Bataillón, M. (1986). *Erasmus y España*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bell, A. (1925). *Luis de León. A study of the Spanish Renaissance*. Oxford: Clarendon Press.
- Bover, J. M. & Cantera Burgos, F. (Trads. y Eds.) (1957). *Sagrada Biblia*. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Cantera Ortiz de Urbina, J. (1998). *El Cantar de los Cantares del Rey Salomón. Consideraciones acerca de su traducción al español*. *Hieronymus Complutensis*, (6-7), pp. 131-150.
- Cárdenas Pallares, J. (1985). *El Cantar de los Cantares y el amor humano*. México DF: Promoción y Comunicación Popular.
- Durán, M. (1971). *Luis de León*. New York: Twayne Publications.
- Fernández López, J. (2002). *Rhetorical Theory in Sixteenth-Century Spain: A Critical Survey*. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 20 (2), pp. 133-148.
- Grigoriadu, T. (2009). *El Carón de Erasmo traducido por Juan de Aguilar Villaquirán: edición y estudio de la única traducción áurea del coloquio Charon de Erasmo de Rotterdam*. *Críticón*, (106), pp. 147-159.

- López Castro, A. (1996). *La armonía en fray Luis de León*. En García de la Concha, V. & San José Lera, J. (Eds.), *Fray Luis de León: Historia, Humanismo y Letras* (pp. 655-676). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- López-Baralt, L. (1978). *San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético*. *Bulletin of Hispanic Studies*, (55), pp. 19-32.
- López-Baralt, L. & Pachó, E. (Eds.) (1991). *San Juan de la Cruz: Obra Completa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mancho Duque, M. J. (2005). Introducción. En Mancho Duque, M. J. (Ed.), *San Juan de la Cruz. Poesías*. [Versión de Centro Virtual del Instituto Cervantes]. Recuperado de: <http://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/introduccion/>.
- Margit, F. (1982). *Lectores y odores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*. En *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 101-123). Roma: Bulzoni.
- Morales, J. L. (1971). *El Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz; su relación con el Cantar de los Cantares y otras fuentes escriturísticas y literarias*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- Nahson D. L. (1996). *La traducción del Cantar de los Cantares de fray Luis de León: Didactismo subversivo en romance*. En García de Enterría, M. C. & Cordon Mesa, A. (Eds.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 2 (pp. 1093-1105). Madrid: Universidad de Alcalá.
- Norbert Ubarri, M. (2001). *Las categorías de espacio y tiempo en San Juan de la Cruz*. Madrid: Espiritualidad.
- O' Reilly, T. (1992). Curtly Love and Mysticism in Spanish Poetry of Golden Age. *Journal of Hispanic Research*, (1), pp. 53-76.
- O' Reilly, T. (1995). *El Cántico espiritual y la interpretación mística del Cantar de los Cantares*. En Valente, J. A. & Lara Garrido, J. (Coords.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz* (pp. 271-280). Madrid: Tecnos.

- Pacho, E. (Ed.) (1991). *San Juan de la Cruz. Poesía y sabiduría: escritos breves*. Burgos: Monte Carmelo.
- Pacho (1960). *La clave exegetica del Cántico espiritual*. Ephemerides Carmeliteae, (XI), pp. 312-351
- Pikaza, X. (2010). *Del Cantar bíblico al Cántico de Juan de la Cruz*. Sobre el principio del amor en Occidente. Pliegos de Yuste, (11-12), pp. 107-116.
- Sainz Rodríguez, P. (1960). Introducción. En Guy, A. (Ed.), *El pensamiento filosófico de fray Luis de León* (pp. 13-72). Madrid: Rialp.
- San José Lera, J. (1992). Introducción. En San José Lera, J. (Ed.), *Fray Luis de León, La perfecta casada* (pp. 9-65). Madrid: Espasa-Calpe.
- Serés, G. (2003). *La literatura espiritual en los siglos de Oro*. Madrid: Laberinto.
- Spitzer, L. (1980). *Tres poemas sobre el éxtasis* (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner). En Spitzer, L., *Estilo y estructura en la literatura española* (pp. 213-256). Barcelona: Crítica.
- Thompson, C. P. (1995). *La lucha de las lenguas. Fray Luis de León y el Siglo de Oro en España*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.
- Tvvedale, M. (Ed.) (2005). *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Clementinam. Editio Electronica*. Recuperado de: <http://www.wilbourhall.org/pdfs/vulgate.pdf>.
- Vega García-Luengos, G. (1990). *La poesía de San Juan de la Cruz*. Fuego de palabras. *Revista de espiritualidad*, (196-197), pp. 371-401.
- Wilhelmsen, E. (1986). *San Juan de la Cruz: "Percepción" espiritual e imagen poética*. *Bulletin Hispanique* 88 (3-4). pp. 293-319.