



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SEMINARIO DE LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS CLÁSICAS

**La configuración literaria de la naturaleza en las *Églogas* de Garcilaso de la Vega y en los Poemas Mayores de San Juan de la Cruz**



María Isabel E. Zubiría de Martín

Registro n° 18761

Dirigido por Profesora: Magdalena Nallim

Mendoza, 10 de septiembre de 2013

## ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
1. Motivación y tema elegido.....	1
2. Estado de la cuestión.....	2
2.1. Bibliografía General.....	2
2.2. Bibliografía Específica.....	3
3. Hipótesis.....	6
4. Objetivos.....	6
4.1. Objetivo General.....	6
4.2. Objetivos Específicos.....	7
<b>Marco Teórico.....</b>	<b>8</b>
1. Justificación de la elección del concepto de naturaleza.....	8
2. Alcances y límites del concepto teórico de naturaleza.....	9
3. Categorías conceptuales presentes en la comprensión de la naturaleza.....	9
3.1. La teleología de la naturaleza en la tradición del pensamiento.....	10
3.2. La sacralidad de la naturaleza en la tradición del pensamiento.....	12
3.3. La captación simbólica de la naturaleza en la tradición literaria.....	12
3.3.1. La mirada simbólica de la naturaleza en la tradición literaria grecolatina.....	14
3.3.2. La mirada simbólica de la naturaleza: codificación bucólica grecolatina.....	16
3.3.3. La mirada simbólica de la naturaleza en la tradición literaria cristiana.....	18
3.3.4. La mirada simbólica de la naturaleza: codificación bucólica bíblica.....	20
4. Síntesis parcial.....	21
<b>Capítulo 1: Garcilaso de la Vega.....</b>	<b>22</b>
1. Garcilaso y la poesía en tiempos de Carlos V.....	23
2. La configuración de la naturaleza en las <i>Églogas</i> de Garcilaso.....	25
2.1. Teleología de la naturaleza.....	26
2.2. Sacralidad y mirada simbólica de la naturaleza.....	28
3. El perfil español de Garcilaso a través de la configuración de la naturaleza.....	32
4. Síntesis parcial.....	35

<b>Capítulo 2: San Juan de la Cruz.....</b>	<b>36</b>
1. San Juan de la Cruz y la poesía en tiempos de Felipe II.....	37
2. La configuración de la naturaleza en los Poemas Mayores de San Juan.....	40
2.1. Teleología, sacralidad y mirada simbólica de la naturaleza.....	41
3. El perfil español de San Juan a través de la configuración de la naturaleza.....	49
4. Síntesis parcial.....	50
<b>Conclusiones.....</b>	<b>51</b>
<b>Bibliografía General.....</b>	<b>52</b>
<b>Bibliografía Específica.....</b>	<b>54</b>

## INTRODUCCIÓN

### 1. Motivación y tema elegido

Creemos necesario en el inicio de nuestro trabajo aclarar qué entendemos tanto por Literatura como por investigación en Literatura.

Literatura no es para nosotros solamente goce estético, ni tampoco sólo juego vacío de palabras o mero discurso. Entendemos esta disciplina como un espacio de diálogo textual, de resonancia de voces históricas y contemporáneas, de intercambio incesante de conceptos, sentimientos y formas, como una peculiar posibilidad de conocer el mundo.

Comprender la Literatura de este modo implica afrontar la investigación entendiendo que se trata de un camino de aprendizaje y comunicación a través de la palabra artística, en orden a cultivar constantemente la comprensión de lo que somos y nos rodea.

Nuestra tarea como investigadores pretende penetrar la relación dinámica de la realidad a través de esa palabra artística. Esto representa un maravilloso desafío pues supone bucear en la obra literaria, para lograr, desde un análisis profundo, una mejor comprensión de la obra en cuestión y de los aspectos de la realidad recreados en ella<sup>1</sup>.

Desde esta perspectiva consideramos que investigar en Literatura será más fructífero en la medida en que se estudien obras con verdadera calidad literaria. Para realizar una investigación como la que planteamos creemos necesario que una obra literaria posea, haciendo nuestras las palabras de Thomas Elliot: madurez del lenguaje en su máximo esplendor, madurez de las formas estéticas y madurez del pensamiento<sup>2</sup>.

Vislumbramos esta posibilidad al considerar las obras, los escritores y el tema de nuestra tesis.

Luego de interiorizarnos en la poesía del siglo de oro español, nos sentimos movidos a profundizar la relevancia teórica de la configuración de la naturaleza en el siglo XVI, en las *Églogas* de Garcilaso y los Poemas Mayores de San Juan de la Cruz.

---

<sup>1</sup>Cf. STEINER, George. *Presencias reales ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona, DestinoLibro, 2002, pp. 51 -56.

<sup>2</sup>ELLIOT, Thomas Stearns. *What is a classic?* Londres, Faber&Faber Limited, 1944, pp. 26-29.

## 2. Estado de la cuestión

Al revisar el estado de la cuestión encontramos que generalmente las menciones que hacen los críticos sobre la naturaleza en relación con los escritores propuestos, se entienden en función subsidiaria de una explicación mayor, referida al poema (tema, recursos poéticos) o al estilo del escritor (ideas estéticas, modelos). Detallaremos a continuación esta circunstancia en dos secciones: la primera referida a la bibliografía general; la segunda, a la específica.

### 2.1. Bibliografía general

En los pasajes de la mayoría de las historias de la literatura española dedicados a Garcilaso de la Vega y a San Juan de la Cruz, se afirma que eligen en sus obras la configuración poética de la naturaleza, especialmente en el marco de la poesía bucólica, porque esto les ayuda a comunicar sus sentimientos de un modo artístico. Así, la armonía entre el hombre y la naturaleza, junto con la estilización propia del mundo bucólico, les permite distanciarse de sus vivencias para recrearlas mediante la palabra poética.

Francisco Rico explica con palabras del crítico Rafael Lapesa, que los estados del alma formalizados en la poesía de Garcilaso de la Vega han encontrado moldes afines en la tradición literaria<sup>3</sup>. También Juan Luis Alborg sostiene que Garcilaso encuentra en el mundo bucólico de sus poesías el marco adecuado para la acción amorosa, porque ese mundo ordenado le permite expresar sus dolores de un modo discreto y contenido, como conviene al arte<sup>4</sup>. Ángel del Río refiere a su vez cómo en San Juan de la Cruz, la naturaleza, especialmente la del mundo bucólico, abre la posibilidad para simbolizar estados interiores<sup>5</sup>.

Sin embargo, parecería que no se han estudiado lo suficiente las causas o motivaciones por las que los poetas eligieron el mundo bucólico. El acercamiento más frecuente a este estudio son las referencias a la influencia del poeta latino Virgilio y a la importancia filosófica que la naturaleza adquirió, idealizada, en la estética platónica del siglo XVI en España.

---

<sup>3</sup>Cf. RICO, Francisco. *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Tomo 2: Siglos de Oro. Barcelona, Crítica, 1980, p.127.

<sup>4</sup>Cf. ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura española, Edad Media y Renacimiento*. Madrid, Gredos, 1981, p.652.

<sup>5</sup>Cf. DEL RÍO, Ángel. *Historia de la Literatura Española*, Tomo 1 (Desde los orígenes hasta 1700). New York, 1966, p.275.

Ya Juan Luis Alborg, refuerza nuestra observación sobre la falta de investigación en este tema al formular la siguiente inquietud:

*constituye un problema del más amplio interés el precisar por qué el Renacimiento [...] quiso contemplar la naturaleza a través de la idealización que caracteriza la poesía bucólica. Cuando el hombre del Renacimiento se enfrenta con la naturaleza lo hace con ojos de hombre cultivado y a través de una complicada red de reflexiones*<sup>6</sup>.

La cuestión parece permanecer sin acogida dentro de las historias de la literatura española, probablemente porque excede la finalidad de este tipo de obras.

## 2.2. Bibliografía específica

Abundan sobre Garcilaso referencias a sus fuentes poéticas. Por un lado podemos mencionar obras como la de Antonio Gallego Morrell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, en las que se acentúa la importancia de la inspiración clásico virgiliana. Por otro, una obra como *La trayectoria poética de Garcilaso* de Rafael Lapesa, en la que si bien se tiene en cuenta la herencia de la antigüedad grecolatina, se pone la atención en las influencias propiamente españolas que se reflejan en la poética del escritor: la poesía del cancionero popular y la del poeta Ausías March<sup>7</sup>.

Mención aparte merecen los estudios de Elias L. Rivers. A los efectos de reconstruir el estado de la cuestión, en cuanto a la valoración teórica de la naturaleza, consideraremos algunos de sus aportes. En *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, el estudioso afirma que en todas las *Églogas* de Garcilaso es posible encontrar el *locus amoenus* de la tradición clásica; que fue el escritor quien con estos poemas introdujo la pastoral lírica italianizante en España y que los paisajes que aparecen en ellos son imágenes poéticas en plano ‘filosófico’ porque trascienden el mero plano estético<sup>8</sup>.

Estas valiosas apreciaciones nos remiten a tres cuestiones relacionadas con lo teórico que intentaremos abordar en nuestra investigación: el género pastoral, el tópico del *locus amoenus* y la densidad significativa de las imágenes elegidas en una tradición compartida.

---

<sup>6</sup>Cf. ALBORG, Juan Luis. *op. cit.*, pp.633 y ss.

<sup>7</sup>Cf. LAPESA, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*, Segunda Edición Corregida. Madrid, Revista de Occidente, Selecta, 1968, pp.46 y ss.

<sup>8</sup>Cf. RIVERS, Elias L. *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*. Barcelona, Ariel, Col. Letras e Ideas dirigida por Francisco Rico, 1974, pp. 190 y ss.

Con respecto al género pastoral, el estudioso Jesús Gómez aporta interesantes reflexiones en su artículo *Sobre la teoría bucólica en el Siglo de Oro: hacia las Églogas de Garcilaso*. Allí analiza la especificidad de “lo bucólico” en una tradición que comienza en la bucólica grecolatina y adquiere matices muy distintos en la Edad Media, hasta que con la aparición de las *Églogas* de Garcilaso se produce, según el crítico, un salto cualitativo en el género que guarda fidelidad con sus orígenes<sup>9</sup>.

Sin embargo, Charles Dale en su estudio sobre las *Églogas* de Virgilio pareciera oponerse a la visión de Jesús Gómez en la que cabría analizar las variantes poéticas bucólicas respecto de un modelo canónico grecolatino. Dale se plantea, ante la diversidad de concreciones históricas del género pastoral o bucólico, si verdaderamente existe una caracterización fija que lo delimite y concluye afirmando que sería más preciso estudiarlo como un proceso histórico de construcción genérica y no como una entidad estática y abstracta<sup>10</sup>.

En relación con San Juan de la Cruz, los críticos también se han interesado por sus fuentes y modelos, especialmente por la presencia bíblica del *Cantar de los Cantares*. Emilio Orozco en *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz* tiene en cuenta, además de mencionar el *Cantar*, las lecturas de Teócrito y Virgilio que se ponen de manifiesto en la poética del escritor<sup>11</sup>. Dámaso Alonso en su *La poesía de San Juan de la Cruz (De este lado de la ladera)* explica también la enorme influencia de la tradición popular, el cancionero espiritual de Valladolid, las “versiones a lo divino” que circulaban en su tiempo y la lectura de las poesías del mismo Garcilaso<sup>12</sup>.

Mucho se ha dicho sobre la relación poesía y mística, poesía y prosa, en San Juan de la Cruz; también sobre su inspiración, sensibilidad ante la naturaleza, labor poética y amor por la oralidad y el canto. Tanto Emilio Orozco como Dámaso Alonso, en las obras anteriormente citadas ofrecen una comprensión integral del poeta.

Sin embargo es llamativo que, al igual que en los estudios de Garcilaso, no se encuentren suficientes reflexiones teóricas sobre la configuración de la naturaleza en su poesía.

---

<sup>9</sup>Cf. GÓMEZ, Jesús. *Sobre la teoría bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso*. Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica, ISSN, 0212-2959, N°10, 1991-1992, pp. 111-126.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?+=sobre+la+teoría+bucólica+en+el+siglo+de+oro1&db=todo>

<sup>10</sup>Cf. DALE, Charles Martin. *Green politics: the Eclogues*. En: *The Cambridge Companion to Virgil*, Ed. by Charles Martin Dale. Cambridge, University Press, 1997.

<sup>11</sup>Cf. OROZCO, Emilio. *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*. Madrid, Guadarrama, 1959, p. 200.

<sup>12</sup>Cf. ALONSO, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde este lado de la ladera)*. Madrid, Aguilar, 1958.

Si bien se afirma la indudable importancia simbólica de la naturaleza en San Juan de la Cruz y se enfatiza la autenticidad de sus elecciones simbólicas (por la particular sensibilidad que el poeta tenía ante esta), *El Cantar* y su amor por la naturaleza parecen ser las únicas respuestas posibles a las preguntas por las causas o motivaciones de la peculiar configuración de este aspecto en su poesía. Podemos mencionar como ejemplo de una autoridad en la crítica, el estudio preliminar que hace Cristóbal Cuevas a *San Juan de la Cruz, Cántico espiritual, Poesías*, donde reflexiona sobre el *Cántico Espiritual* de San Juan y lo clasifica como una “égloga con sentido místico”. Sin embargo, al preguntarse por la causa de la elección del género bucólico para comunicar la experiencia mística, responde argumentando solamente el amor que el santo sentía tanto por la naturaleza como por el *Cantar de los Cantares*<sup>13</sup>.

En este sentido resulta valioso el aporte que Raquel Asún Escartín realiza en su *Introducción a San Juan de la Cruz. Poesía completa y comentarios en prosa*. La estudiosa titula su introducción “La poesía como afirmación del amor” lo cual nos indica su capacidad para encontrar una síntesis conceptual del poeta que la ocupa. Comienza presentando todas las posibles fuentes que confluyen en San Juan y evidencia la habilidad del poeta y del santo para integrar, de un modo casi ecléctico y completamente personal, todo aquello que le permite comunicar la complejidad de su experiencia mística. Esta necesidad de expresión podría haber sido suficiente para responder a la elección que hace el escritor de un género bucólico clásico que aparece también en la Biblia. Sin embargo, la estudiosa ahonda en las motivaciones poéticas del santo. Plantea por un lado, una conciencia estética capaz de elegir una tradición literaria gracias a la cual “las imágenes logran eficacia” y por otro, una personalidad auténtica de escritor, capaz de tomar decisiones respecto de los modelos tradicionales, para que su poesía resulte de un modo único: “afirmación del amor”<sup>14</sup>.

La bibliografía crítica citada muestra que no se ha profundizado suficientemente en las motivaciones o causas literarias por las que la configuración de la naturaleza en los poemas de Garcilaso de la Vega y de San Juan de la Cruz sería un aspecto relevante a la hora de justipreciarlos. La cuestión se tiene en cuenta sólo en relación con sus fuentes literarias y sus gustos personales.

---

<sup>13</sup>Cf. CUEVAS GARCÍA, Cristóbal. *Una Égloga de sentido místico*. En: Juan de la Cruz, San. *Cántico espiritual. Poesías*. Ed. Estudio y notas de Cristóbal Cuevas García. España, Alhambra, 1979.

<sup>14</sup>Cf. ASÚN ESCARTÍN, Raquel. *La poesía como afirmación del amor*. Introducción a San Juan de la Cruz. En: *Poesía completa y comentarios en prosa*. España, Biblioteca La Nación, Planeta, 2000.

### 3. Hipótesis

a. La configuración de la naturaleza en la producción lírica del Renacimiento español tiene verdadera relevancia teórica.

Los escritores tienen conciencia de las tradiciones poéticas que los preceden y comprenden que el tratamiento literario de la naturaleza que han recibido es una herramienta lo suficientemente sólida como para pensar con ella y desde ella. No se trata meramente de gusto personal, temperamento o ambiente cultural, sino de reconocer en la cuestión de la naturaleza un valor simbólico y espiritual largamente codificado en la poesía, capaz de organizar y clarificar conceptualmente la propia producción, y de validar su calidad literaria.

b. Los poemas de Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz pueden sintetizar las opciones teóricas que la cuestión de la naturaleza proponía a los poetas del siglo XVI en España y, a la vez, mostrar la profunda originalidad y modernidad de cada escritor.

Garcilaso de la Vega opta por la tradición clásica italianizante y la integra con el cancionero popular español; su indiferencia religiosa es, sin embargo, llamativa en el contexto español de su época. San Juan de la Cruz opta por la tradición bíblica y también la integra con el cancionero popular pero sin renunciar a sus lecturas clásicas e italianizantes, a pesar de las numerosas resistencias que existían en el ámbito religioso de su época.

### 4. Objetivos

#### 4.1. Objetivo general

En virtud de lo expuesto, nuestro estudio buscará principalmente demostrar la importancia teórica que la cuestión de la naturaleza tenía para el quehacer de los poetas del siglo XVI en España y reconocerla en las *Églogas* de Garcilaso y los poemas mayores de San Juan de la Cruz.

#### 4.2. Objetivos Específicos

Para alcanzar el objetivo principal de que hemos dado cuenta será necesario que nuestra investigación alcance las siguientes metas previas:

-precisar el concepto de naturaleza (frente al de paisaje, jardín o huerto) y sus implicancias en la tradición de pensamiento occidental.

-revisar la bibliografía crítica referida a una comprensión profunda de la naturaleza y que aporte luz a su configuración literaria.

-distinguir en qué sentidos es posible reclamar una importancia teórica para la cuestión de la naturaleza en los poetas del siglo XVI español.

-ubicar en la bibliografía crítica consultada categorías conceptuales referidas a la naturaleza, conocidas por Garcilaso y San Juan de la Cruz, que forman parte tanto de la tradición de pensamiento como de la tradición literaria occidental.

-precisar de qué modos Garcilaso y San Juan de la Cruz sintetizan las opciones teóricas respecto de la configuración literaria de la naturaleza en su época.

-analizar los poemas propuestos de los escritores a la luz de los conceptos de tradición y originalidad literarias.

-destacar la originalidad de cada poeta para configurar la naturaleza frente a las tradiciones.

## MARCO TEÓRICO

No hemos encontrado un marco teórico consolidado en la teoría o crítica literaria y dentro del cual podamos enmarcar enteramente nuestra investigación. En este apartado explicitaremos el entramado de conceptos que sostiene nuestra hipótesis e intentaremos vincular algunas aseveraciones teóricas que se ocupan de nuestro tema, dispersas en la bibliografía consultada.

### **1. Justificación de la elección del concepto de naturaleza**

En primer lugar es importante considerar si conviene referirnos al término ‘paisaje’, ‘jardín’, ‘huerto’ o ‘naturaleza’ para valorar su configuración teórica en Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz.

Las acepciones habituales tanto para el término ‘jardín’ como para ‘huerto’ configuran un campo semántico referido a un espacio natural, cerrado y cultivado por el hombre. En el caso del ‘jardín’, para el ocio y la recreación del espíritu y en el caso del ‘huerto’, para el trabajo y el alimento. Encontramos pasajes en la literatura universal en los que tanto el jardín como el huerto se han considerado espacios, donde está presente la divinidad como creadora o protectora. Sin embargo esto parece no ser excluyente respecto de otros espacios naturales, por lo que los diccionarios no registran en ‘jardín’ o ‘huerto’ características específicamente simbólicas ni particularmente relevantes desde una mirada teórica literaria.

A su vez, la palabra ‘paisaje’, si bien alterna indistintamente con naturaleza, suele remitir a una relación con lo natural más propia del hombre de finales del siglo XIX. Implica aquello que se observa o contempla a lo lejos, enfrente del sujeto, objetivo, generalmente estático y propicio para el análisis y la clasificación. La mirada realista y naturalista en literatura supone la consideración detallada e imparcial de los distintos paisajes que rodean al hombre, en primer lugar, naturales (en su dimensión bella o morbosa) pero también sociales, familiares, institucionales. Muchas veces pinta los condicionamientos y determinaciones que el ‘paisaje’ impone al sujeto concreto. Por estas razones consideramos que esta palabra no es la más adecuada para referirnos a poemas de escritores del Renacimiento español, hombres con una cosmovisión y mirada literaria muy distinta.

Hemos preferido utilizar como término clave ‘naturaleza’ porque sus significaciones filosóficas, antropológicas y literarias posibilitan, según nuestro juicio, una reflexión teórica más pertinente acerca de los escritores y poemas estudiados.

## **2. Alcances y límites del concepto teórico de naturaleza**

En este momento creemos necesario explicar qué entendemos por el aspecto teórico que reclamamos para la configuración de la naturaleza.

No nos referimos a una concepción teórica general como postulan las diversas teorías literarias, tampoco pretendemos oponernos al concepto de ‘práctica’. Entendemos por aspecto ‘teórico’ el cúmulo de conceptos y opciones reflexivas literarias que se reflejan en la cuestión analizada.

Si bien no podemos afirmar que la representación de la naturaleza forme parte de las poéticas literarias de Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz, insistimos en que es una cuestión sobre la que los escritores han reflexionado en su quehacer poético, un aspecto cuyo estudio posibilita un análisis profundo de las obras.

El término ‘naturaleza’ entonces, nos da una llave teórica para acceder a ese bagaje de conceptos, a ese mundo de significados, compartidos por la cultura universal y codificados en la literatura.

## **3. Categorías conceptuales presentes en la comprensión de la naturaleza**

A los efectos de ejemplificar la existencia de supuestos teóricos en la configuración literaria de la naturaleza hemos elegido desarrollar tres categorías conceptuales, aunque en un estudio posterior sería interesante realizar un registro exhaustivo de todas las categorías existentes.

Este análisis apunta a valorar la relevancia teórica que el concepto ‘naturaleza’ tenía en una larga tradición para poetas del siglo XVI, como Garcilaso y San Juan. Intentaremos explicar dos categorías conceptuales de la tradición del pensamiento: el carácter teleológico de la naturaleza y su sacralidad; y una categoría de la tradición literaria: la mirada simbólica que implica configurar poéticamente la naturaleza.

### 3.1. La teleología de la naturaleza en la tradición del pensamiento

En este punto explicaremos, desde la filosofía, la teleología (finalidad) que supone en estos escritores el concepto que nos ocupa.

Robert Spaemann ha sido profesor de Filosofía en diversas universidades alemanas. Su obra está dedicada al ámbito de la filosofía práctica. El tema de la concepción teleológica de la naturaleza como una de las claves para comprender los problemas éticos de la modernidad es uno de sus principales intereses. Ha resultado muy útil para nuestra investigación su capacidad de síntesis histórico-conceptual en relación con el concepto de naturaleza que hoy resulta ambiguo y plantea numerosos interrogantes.

La concepción de naturaleza que durante siglos conformó la tradición del pensamiento occidental se transformó radicalmente a partir del siglo XVIII hasta nuestros días, también en este sentido. Nos dice Spaemann:

*concebir la relación de hombre y naturaleza como relación de 'antagonismo'; tal fue la radical consecuencia que Rousseau había extraído del moderno concepto no teleológico de naturaleza*<sup>15</sup>.

Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz, si bien pertenecen como escritores a la moderna época del Renacimiento no responden todavía a esa nueva visión. Resulta entonces muy necesario para los lectores especializados comprender la distancia que nos separa como modernos de la concepción de naturaleza que tenían los escritores que estudiamos.

Con mirada contemporánea, el filósofo nos acerca a la cuestión. Dice que Naturaleza “es lo que no hemos fabricado nosotros, el ser que no ha sido puesto por la praxis humana”<sup>16</sup>.

Explica que desde Aristóteles la contraposición naturaleza-ser humano no se entiende como antagónica sino como complementaria. Durante milenios la cultura como ‘cultivo’ significó una relación de simbiosis entre el hombre y la naturaleza.

María Luisa La Fico Guzzo en su tesis doctoral *Espacios simbólicos en la Eneida de Virgilio*, entiende esa simbiosis como “un concepto característico de la cosmovisión de la Antigüedad grecolatina”<sup>17</sup>. En su estudio aporta, reforzando su juicio, una cita de W. Jaeger:

---

<sup>15</sup>SPAEMANN, Robert. *Naturaleza*. En: *Ensayos Filosóficos*. Madrid, Cristiandad, 2004, p. 37.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>17</sup>LA FICO GUZZO, María Luisa. *Espacios simbólicos en la “Eneida” de Virgilio*. Bahía Blanca, Ed. de la Univ. Nacional del Sur, 2005, p. 10.

*consideraron las cosas del mundo desde una perspectiva tal, que ninguna de ella les pareció como una parte separada y aislada del resto, sino siempre como un todo ordenado en una conexión viva, en la cual y por la cual cada cosa alcanzaba su sentido*<sup>18</sup>.

También Emilio Orozco nos recuerda que “el sentimiento de la naturaleza no es moderno [...] porque, como una reacción innata y primitiva, se da en el hombre lo que se ha llamado un sentimiento de continuidad vital”<sup>19</sup>.

Esta ‘continuidad vital’ fue comprendida en la reflexión filosófica de los antiguos desde el concepto de teleología natural. Es por esto que la teleología de la naturaleza nos permite ahondar teóricamente en el modo en que el hombre se ha vinculado con ella desde la antigüedad.

La mayor parte de la bibliografía crítica consultada se refiere (sin buscar causas) a la importancia que tuvo, tanto para Garcilaso de la Vega como para San Juan de la Cruz, la elección del género bucólico ante rasgos como la “armonía”, el “orden” o las “correspondencias” espirituales que encontraban en esa poesía. Creemos que esta innegable percepción que tuvieron los escritores no fue gratuita o de pura sintonía poética. Por el contrario, sostenemos que tanto la armonía, como el orden y las correspondencias entre los planos de la realidad que se encuentran en la poesía bucólica, suponen una cosmovisión de fondo, pues ya el hombre antiguo comprendía una implicancia completa de los seres que ‘conformaban’ el cosmos. Esto, sin duda, era el resultado de una visión teleológica en la que el hombre se comprendía a sí mismo y a la naturaleza.

Spaemann nos explica, con sentido del humor, que el hombre consideró siempre el obrar de la naturaleza desde el suyo propio, y entendió las finalidades de la naturaleza (el para qué de movimientos, cambios y procesos) por analogía con sus propias finalidades:

*la teleología natural, es por tanto, hermenéutica de la naturaleza. Su objetivo es comprender; esto se hace por analogía con las estructuras de la acción humana [...]. Entender teleológicamente la absorción de líquido de una planta significa, de hecho, entenderla como analogía lejana de nuestra visita a la taberna*<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> OROZCO, Emilio. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid, Prensa Española, 1968, p.22.

<sup>20</sup> SPAEMANN, Robert. *Teleología natural y acción*. En: *Ensayos filosóficos. op.cit.*, p. 57.

El hombre no puede renunciar a comprender la naturaleza desde una visión teleológica porque sin ella corre el riesgo de transformarse en un ser autorreferencial, aislado y desintegrado del cosmos del que forma parte. La mirada teleológica de la naturaleza lo vincula reflexivamente con ella.

En la Edad Media, dice Spaemann, “la teología de la creación no consideró la naturaleza como algo último, como había hecho la Antigüedad entera [sino que] la interrogó en busca de su génesis al modo teleológico”<sup>21</sup>.

Siendo San Juan de la Cruz un poeta cristiano es interesante profundizar el cambio al que Spaemann se refiere. El sentido teleológico de la naturaleza del hombre antiguo fue el punto de partida para la aceptación racional de un Dios Creador y Providente pero supuso el salto cualitativo de la Revelación. Esto nos lo explica Romano Guardini en su ensayo *La imagen del mundo en la Edad Media*.

El hombre antiguo, especialmente el griego, a pesar de que vive en una interrogación constante y quiere saber cómo es el mundo, no trasciende los límites del mundo. Rechaza lo infinito por lo existente, para comprenderse en un cosmos ordenado y armónico. Su fe religiosa reconoce un poder divino que domina todo pero que constituye su mismo orden supremo. Ni siquiera el filósofo logra salir del mundo. Por el contrario, en la Edad Media el hombre cree que Dios es la causa absoluta de todo lo creado y que Él ha impreso en todo lo creado una finalidad<sup>22</sup>.

Comprendemos entonces, cómo con el cristianismo, la concepción teleológica de la naturaleza se profundiza y enriquece pues vincula directamente al hombre con Dios.

La teleología de la naturaleza es sin duda parte de un mundo cultural y de una tradición de pensamiento a la que pertenecen poetas de la talla de Garcilaso de la Vega y de San Juan de la Cruz.

---

<sup>21</sup>*Ibid.*, p.50.

<sup>22</sup>Cf. GUARDINI, Romano. *La imagen del mundo en la Edad Media*. En: *El ocaso de la Edad Moderna*. Madrid, Cristiandad, 1981, pp. 33-35.

### 3.2. La sacralidad de la naturaleza en la tradición del pensamiento

En este apartado abordaremos, desde la antropología, la sacralidad que implica para estos poetas el concepto que nos ocupa.

Mucho se ha escrito sobre la religiosidad de las sociedades arcaicas. Hoy en día resulta indiscutible la importancia que tenían los dioses para el hombre antiguo. Sin embargo hay que destacar que esta religiosidad implicaba también la naturaleza en cuanto poseía una significación que la trascendía. Mircea Eliade en su escrito *La sacralidad de la naturaleza y la religión cósmica* nos lo explica. Allí donde se refiere a Mundo creemos poder leer Naturaleza:

*lo que se comprueba desde el momento mismo de colocarse en la perspectiva del hombre religioso de las sociedades arcaicas es que el Mundo existe porque ha sido creado por los dioses y que la propia existencia del Mundo 'quiere decir' alguna cosa; que el Mundo no es mudo ni opaco, que no es una cosa inerte, sin fin ni significación. Para el hombre religioso el cosmos 'vive y habla'<sup>23</sup>.*

Numerosos antropólogos argumentan que la llave que posee todo hombre para indagar en la significación que tiene la naturaleza es la intuición de su sacralidad.

Mircea Eliade lo sostiene cuando afirma: “es la sacralidad la que desvela las estructuras más profundas del Mundo”<sup>24</sup>. También desde la crítica literaria, Ernst Curtius sostiene que para el hombre antiguo “la naturaleza participa de lo divino”<sup>25</sup>. Es decir, posee una sacralidad que se vuelve significativa para el ser humano.

Para el hombre cristiano la sacralidad de la naturaleza es también fundamental, aunque de un modo más claro y preciso, pues Dios es su Creador. Todas las creaturas dependen de Él para existir, son y se mueven en Él. Por esta razón el cristiano está llamado, con más urgencia pero como todos los hombres, a intuir la sacralidad de la naturaleza, a interrogarla, a indagar en su significación, que le habla del obrar de Dios.

Además de estas consideraciones, no hay que olvidar que el hombre antiguo hasta el siglo XVIII, con numerosos matices, no sólo vive la sacralidad de la naturaleza sino también sus actividades. Así para el hombre moderno que ha despreciado la sacralidad de la naturaleza y la ha reemplazado, según Mircea Eliade, por valores simplemente estéticos, deportivos o

---

<sup>23</sup>ELIADE, Mircea. *La sacralidad de la naturaleza y la religión cósmica*. En: *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Guadarrama, 1967, p. 139.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 129.

<sup>25</sup>CURTIUS, Robert Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina*, Tomo 1. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 263.

higiénicos, todas las experiencias vitales (tanto el amor como la sexualidad, el habitar y el alimentarse, el trabajo y el juego) existen sólo en sí mismas, desprovistas de su significación auténticamente humana<sup>26</sup>.

Podemos afirmar que tanto Garcilaso como San Juan de la Cruz escriben en una época en la que la sacralidad de la naturaleza se encuentra vigente en la tradición de pensamiento que los precede, aunque de muy distintas maneras, dentro de la riqueza de posibilidades que les ofrece el mundo renacentista en el que viven.

Esta sacralidad es, en poesía, inseparable de una mirada simbólica del mundo y de la naturaleza.

### **3.3. La captación simbólica de la naturaleza en la tradición literaria**

#### **3.3.1. La mirada simbólica de la naturaleza en la tradición literaria grecolatina**

Le debemos a Bruno Snell, en “Arcadia: el descubrimiento de un nuevo paisaje espiritual”, la profundización en la captación simbólica literaria de la naturaleza. Allí se explica la importante transformación que sufre el mito griego entre los poetas romanos.

Los griegos, imbuidos de un concepto de naturaleza sacro y teleológico, aportaron a occidente una importantísima tradición de mitos. Se trataba de relatos que intentaban descifrar los significados más profundos de todo lo que los rodeaba.

Su capacidad de observación y de reflexión, de búsqueda permanente de significados que se integraran en un orden cosmológico, fue una herencia insustituible para el mundo romano. Diversas fueron las reacciones de los romanos ante los mitos, algunos de los cuales ya eran motivo de ironía entre los mismos griegos, pues muchos dejaron de aceptarse como verdaderos para ser paulatinamente ridiculizados o considerados como simples relatos.

Sin embargo, Bruno Snell explica que cuando por primera vez un poeta, Virgilio, en sus *Églogas* “toma en serio estos motivos griegos y los convierte en imágenes independientes de lo bello, con una realidad propia y significativa, hemos de reconocer que el arte se ha convertido en símbolo”<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup>ELIADE, Mircea. *op.cit.*, p. 142.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 425.

Este fenómeno es específicamente literario. Veamos cómo se desarrolla, según el crítico. El historiador griego Polibio se refiere en sus escritos a un lugar misterioso, la Arcadia, perdido entre las montañas del Peloponeso, famoso porque los habitantes de este país se ejercitaban en el canto y había entre ellos toda suerte de competiciones musicales. Teócrito, el célebre poeta griego, ubica este lugar en su tierra de Sicilia donde, cuenta la tradición, los pastores también competían musicalmente. Naturalmente los pastores de los poemas de Teócrito responden a referentes reales de tipo popular.

Sin embargo, Virgilio en sus *Églogas* incorpora la Arcadia y la caracteriza de tal modo que no es posible ubicarla en un lugar preciso del mapa; se trata de una tierra que carece de la tensión campo-ciudad, es un 'paisaje espiritual'. En ella no sólo encontramos pastores cantores sino también hombres contemporáneos al escritor, como Galo, que interactúan con dioses, como Pan y Apolo, en el mismo espacio. El único que puede tener acceso desde la lectura para comprender plenamente este mundo es el poeta porque en él, los pastores, como protagonistas, no sólo son cantores sino también y principalmente poetas, entendidos en cuestiones programáticas y estéticas del contexto del poeta creador<sup>28</sup>.

Por otro lado, el poeta romano ya no es, como sucede frecuentemente entre los griegos, un mensajero de los dioses, inspirado por ellos y con un mensaje que comunicar. Es un hombre que vive entre los seres divinos y tiene una capacidad de sentir más profundamente que el resto; pero en Virgilio, para decirlo con las palabras de Snell:

*el poeta por primera vez se sumerge en el mundo de sus fantasías y ensueños amorosos, en un mundo de libertad inventiva, que llama Arcadia, la tierra de la sensibilidad y la poesía*<sup>29</sup>.

La Arcadia se convierte así para la tradición literaria occidental en la tierra por antonomasia de los símbolos poéticos.

La mirada simbólica de la naturaleza resulta entonces una importantísima clave poética, que escritores como Garcilaso y San Juan de la Cruz no desconocen, en su íntima conexión con la Arcadia de la tradición literaria.

---

<sup>28</sup>Cf. *Ibid.*, pp. 418-420.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 426.

### 3.3.2. La mirada simbólica de la naturaleza: codificación bucólica grecolatina

La simbolización romana que se opera con Virgilio en el espacio de la Arcadia supone la codificación de lo bucólico como constituyente mismo de la materia poética.

Hemos mencionado anteriormente que la cuestión del género bucólico de muchos de los poemas de Garcilaso de la Vega y de San Juan de la Cruz es el único aspecto teórico frecuentemente tenido en cuenta por los críticos literarios. Encontramos en este sentido distintas formas de abordarlo.

Juan Luis Alborg lo describe como “un mundo convencional y figurado, con su nostalgia de la edad de oro”<sup>30</sup> y a su vez concuerda con una cita de Margot Arce: “el bucolismo responde a un anhelo de vida perfecta dentro del estado natural, a una vida de reposo y tranquilo aislamiento que concuerda con el de pura contemplación”<sup>31</sup>.

En relación con esta idea de que el mundo bucólico se remite a una vida ideal, Bruno Snell lo confirma en su caracterización de la tierra virgiliana de la Arcadia como tierra de nostalgia, paraíso perdido, refugio, paz idílica<sup>32</sup>.

Además Alborg se refiere a una “tradicción bucólica” con ideas ya codificadas literariamente en múltiples variaciones de tipo: el viento “fresco, manso y amoroso”, el río “dulce y claro”, el suelo “verde prado de fresca sombra lleno”, las aguas “corrientes aguas, puras, cristalinas”<sup>33</sup>.

Por su parte Curtius aporta numerosas reflexiones. En primer lugar, rastrea el paisaje ideal en la literatura europea y lo encuentra presente ya desde Homero. Sin embargo explica que el paisaje ideal que asumió la poesía pastoril a partir de Virgilio significó la transformación de una herencia en patrimonio estable de la tradición de Occidente<sup>34</sup>. En el mundo de los pastores comenzaron a enlazarse simbólica y poéticamente “todos los mundos”<sup>35</sup>.

En segundo lugar, investiga el origen de un tópico literario presente en toda la tradición europea: el tópico del *locus amoenus*. Su estudio lo lleva a descubrir que no sólo en las *Églogas* Virgilio recrea el paisaje ideal sino también en la *Eneida*. En su visita a los Campos Elíseos (*Eneida* VI, 638-641) el poeta describe a los bienaventurados: “*devenere locos laetos et amoena*

---

<sup>30</sup> ALBORG, Juan Luis. *op.cit.*, p.633.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.634.

<sup>32</sup> Cf. SNELL, Bruno. *op. cit.*

<sup>33</sup> Cf. ALBORG, Juan Luis. *op. cit.*, p. 652.

<sup>34</sup> Cf. CURTIUS, Robert Ernst. *op. cit.*, p. 273.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 270.

*virecta/ fortunatorum nemorum sedesque beatas*”<sup>36</sup>. En ese pasaje el poeta elige el adjetivo *amoenus* para referirse a los prados.

Curtius confirma que Virgilio utiliza constantemente ese adjetivo para referirse a la naturaleza ‘hermosa’ y al buscar la etimología de esta palabra explica que Servio, comentando este pasaje, relaciona el adjetivo *amoenus* con el sustantivo *amor*. Por esto llega a la conclusión de que los lugares ‘amenos’ son aquellos que no están destinados a fines utilitarios sino en los que se está por placer<sup>37</sup>. También el escritor latino Petronio se refiere al lugar ameno como “a un lugar hecho para amar”<sup>38</sup>.

Podemos afirmar entonces que el paisaje ideal o la naturaleza hermosa del mundo bucólico es, en la poesía pastoril, lugar ‘ameno’. Esto implica que se trata de un sitio en el que el pastor (poeta/hombre) disfruta del ocio en abundancia, actividad propiamente humana y altamente valorada por la tradición grecolatina y europea; que no consistía solamente en el descanso sino que era la posibilidad de poner en funcionamiento las potencias más espirituales del hombre: el arte, la reflexión y el amor. En este punto volvemos a citar a Bruno Snell cuando describe la Arcadia de Virgilio y dice:

*tierra del atardecer y no del duro trabajo del día, de la sombra y no de la inclemencia, del arroyo y no de las lluvias, del canto y no de los quesos [...], tierra de reconciliación en el amor*<sup>39</sup>.

De este modo el ocio del mundo bucólico es inseparable del pastor (poeta/hombre) enamorado. Curtius confirma esto cuando concluye: “bien podemos decir que la literatura bucólica hizo suya, durante dos milenios, la mayor parte de los motivos eróticos”<sup>40</sup>.

Por último es necesario plantear la cuestión genérica. Actualmente se discute si existe o no propiamente un ‘género de poesía bucólica’ o un ‘género pastoril’ por las innumerables concreciones que es posible encontrar en la historia de la literatura y sus enormes diferencias.

Para ubicarnos en el contexto literario de la época de Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz, la preceptiva poética, que tan bien profundiza Antonio García Berrio en su

---

<sup>36</sup> Traducción personal para reflejar literalmente los elementos presentes del *locus amoenus*: “honraron los alegres lugares y los prados amenos y las felices residencias de los afortunados bosques”.

<sup>37</sup> El *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, de A. Ernout-A. Meillet (Paris, Klincksieck, 1994) consigna en la entrada correspondiente que los antiguos lo hicieron derivar de ‘*amare*’ (Varrón, *apud* S. Isidoro y Horacio); no obstante, afirma que esa etimología es incierta. (Cf. p. 29).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>39</sup> Cf. SNELL, Bruno. *op. cit.*

<sup>40</sup> CURTIUS, Robert Ernst. *op. cit.*, p. 269.

*Introducción a la poética classicista*, define la ‘poesía bucólica’ en boca de Francisco Cascales como “imitación de una breve acción de personas rústicas en estilo humilde, sin bayle ni canto” y señala que “la materia del Poeta Bucólico es principalmente amores”<sup>41</sup>.

Relacionado con la descripción genérica y su discusión, es interesante mencionar las apreciaciones que realiza el Prof. Jesús Gómez en *Sobre la teoría bucólica en el Siglo de Oro: hacia las Églogas de Garcilaso*. Ellas nos han parecido muy acertadas para establecer una ‘piedra de toque’ descriptiva. Jesús Gómez se detiene cuidadosamente en los términos ‘pastoril’ y ‘bucólico’ para intentar clarificarlos. Descubre, sin embargo, que son usados indistintamente en la tradición literaria y se dedica a demostrar que el término ‘pastoril’ atribuido a una poesía o a un género poético genera confusión al señalar directamente a los pastores. Según explica, “el género pastoril no puede definirse porque sus protagonistas sean los pastores”. Si bien el crítico no busca negar la presencia de los pastores en la tradición bucólica literaria, reclama la importancia de la simbolización como clave para considerar legítimamente un texto poético, en el que intervienen pastores, como parte de la tradición que hemos estudiado<sup>42</sup>.

Es lícito pensar que todas estas consideraciones que describen el mundo bucólico/simbólico de la poesía pastoril grecolatina eran conocidas por escritores como Garcilaso y San Juan de la Cruz, pues ello se evidencia, como veremos, en sus poemas.

### 3.3.3. La mirada simbólica de la naturaleza en la tradición literaria cristiana

En este apartado queremos recordar las palabras que el *Nuevo Testamento* nos trae en la Carta de San Pablo a los Romanos por considerarlas claves para la tradición literaria cristiana:

*Pues lo que se puede conocer de Dios les está manifiesto ya que Dios se les ha manifestado. Desde la creación del mundo, su condición invisible, su poder y divinidad eternos, se hacen asequibles a la razón por las criaturas. Por lo que no tienen excusa*<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup>GARCÍA BERRIO, Antonio. *Tabla Séptima, Poesía Bucólica*. En: *Introducción a la Poética Classicista (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 113 y 114.

<sup>42</sup>Cf. GÓMEZ, Jesús. *op. cit.*

<sup>43</sup>Rm. 1, 19-2. A partir de aquí todas las citas bíblicas son de: *Biblia del Peregrino*. Trad. SCHOKEL, Luis Alonso. Bilbao, Ed. Mensajero, 2002.

Ellas nos muestran con claridad la importancia que para el cristiano tiene la mirada espiritual de la naturaleza. No sólo se le pide intuir su sacralidad y su significado sino llegar por ella a la comprensión de Dios mismo y sus atributos.

Del mismo modo en que recurrimos al filósofo Robert Spaemann, para comprender el concepto de teleología de la naturaleza; al antropólogo Mircea Eliade, para ahondar en el de su sacralidad; a los críticos literarios Robert Curtius y Bruno Snell, para explicar la configuración bucólica en la mirada simbólica grecolatina, encontramos en el escritor argentino Leopoldo Marechal la posibilidad de profundizar la mirada simbólica y cristiana de la naturaleza.

En su ensayo *Descenso y Ascenso del alma por la belleza*, Leopoldo Marechal, apoyado en una sólida teología, sostiene que el alma tiene una clara vocación para la felicidad que consiste en la posesión del Bien, la Belleza y la Verdad para siempre. Animado por esta necesidad, la hermosura de las creaturas lo invitan a una “meditación amorosa”. Sin embargo, herido por el pecado original, la Creación es para él un intrincado enigma. Con la ayuda divina tendrá que descifrarlo pues “la Creación entera es un libro pensado y escrito por el Verbo admirable, con vías a una lectura del hombre”. La Creación entonces, amorosamente interrogada o leída nos revela, no “*su secreto sino nuestro secreto*”<sup>44</sup>.

El escritor relata en su ensayo un claro ejemplo de esto desde la vida de San Agustín. Dice el santo en sus *Confesiones*:

*Interrogué a la tierra y me ha respondido: no soy tu Dios. Interrogué al mar, a sus abismos y a los seres animados que allí se mueven, y todos me respondieron: no somos tu Dios, búscalo más arriba*<sup>45</sup>.

Cuando el hombre interroga a las criaturas por su destino final, ellas niegan serlo y lo invitan a buscarlo en Dios.

### 3.3.4. La mirada simbólica de la naturaleza: codificación bucólica bíblica

La codificación bucólica es también claramente relevante en la mirada simbólica de la naturaleza que encontramos en la tradición bíblica, aunque con diferencias y matices.

Veamos la creación del hombre y la mujer que se encuentra relatada en el libro del *Génesis*:

---

<sup>44</sup>Cf. MARECHAL, Leopoldo. *Descenso y Ascenso del Alma por la belleza*. Buenos Aires, Citerea, 1965, pp. 25-46.

<sup>45</sup>*Ibid.*, pp. 51 y 52.

*El Señor Dios plantó un parque en el Edén, hacia Oriente, y colocó en él al hombre que había modelado. El Señor hizo brotar del suelo toda clase de árboles hermosos de ver y buenos de comer; además un árbol de la vida en mitad del parque y el árbol de conocer el bien y el mal. En Edén nacía un río que regaba el parque y después se dividía en cuatro brazos [...]*<sup>46</sup>.

Dios coloca a la primera pareja humana en un jardín donde nada les falta, en un Paraíso. Las características de este lugar si bien difieren de la tradición grecolatina por la ausencia de pastores y de canto, coinciden fundamentalmente en cuanto lugar ‘ameno’: la naturaleza que los rodea es hermosa, no hay trabajos pesados ni sufrimientos y ellos disfrutaban de su mutuo amor ante la presencia de Dios.

También encontramos una forma especial de codificación bucólica bíblica en numerosos Salmos, donde la figura fundamental es el Pastor, Dios, que lleva con amor a sus ovejas, los hombres, a un lugar de belleza y descanso:

*El Señor es mi pastor: nada me falta. En verdes praderas me hace recostar, me conduce hacia fuentes tranquilas y repara mis fuerzas*<sup>47</sup>.

Por último la codificación bucólica bíblica se plantea de un modo misterioso y único en el *Cantar de los Cantares*. Se trata de un libro de amor esponsalicio en el que el alma y Dios se buscan para unirse en el marco de una naturaleza claramente simbólica. Citamos sólo algunos versos pues luego lo analizaremos detenidamente con la figura de San Juan de la Cruz:

*Avísame amor de mi alma, dónde pastoreas, dónde recuestas tu ganado en la siesta [...]*<sup>48</sup>.

*Eres jardín cerrado, hermana y novia mía; eres jardín cerrado, fuente sellada. Tus brotes son jardines de granados con frutos exquisitos [...], con árboles de incienso [...], con los mejores bálsamos y aromas. La fuente del jardín es pozo de agua viva [...]*<sup>49</sup>.

Si bien la codificación bucólica bíblica es distinta de la grecolatina, comparte con ella la potencialidad expresiva, para continuar siendo a lo largo de la historia de la literatura fuente inagotable de creación.

---

<sup>46</sup>Gn 2, 8-11.

<sup>47</sup>Sl, 23(22), 1-3.

<sup>48</sup>Ct, 1, 7-10.

<sup>49</sup>Ct, 4, 12-15.

Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz conocieron esta tradición que los precedía y decidieron recrearla o no en sus poemas. Justipreciar en cada caso esta decisión puede contribuir a comprender en profundidad a estos escritores.

#### 4. **Síntesis parcial**

Hemos profundizado en las categorías conceptuales que nos permiten referirnos a la importancia teórica que la naturaleza tenía para los escritores del Renacimiento español, deudores de una enorme tradición de pensamiento y literaria occidental, grecolatina y cristiana. En la tradición de pensamiento nos ocupamos del concepto teleológico y del concepto de sacralidad; en la tradición literaria de la mirada simbólica que implica la codificación bucólica. Observamos además que en las obras literarias el concepto de sacralidad de la naturaleza aflora íntimamente unido a la mirada simbólica de la misma; se configura así un ‘paisaje espiritual’ según la tradición ya estudiada.

Estas consideraciones nos han permitido esbozar la nutrida red conceptual que entretejió la tradición poética europea. Desde nuestra hipótesis afirmamos que, conociendo esta tradición, Garcilaso y San Juan de la Cruz, escritores cultos y reflexivos, eligieron escribir sus poemas desde ella y con ella. La importancia teórica que la naturaleza tuvo para ellos, como bagaje conceptual y tesoro de opciones literarias posibles, resulta ya a esta altura claramente comprensible.

## CAPÍTULO 1: GARCILASO DE LA VEGA



## 1. Garcilaso y la poesía en tiempos de Carlos V

Hombre del Renacimiento español, Garcilaso de la Vega (Toledo, 1501–Niza, 1536) vive bajo el reinado de Carlos V.

El historiador de la literatura Francisco Rico nos sitúa en esta época recordándonos que España como nación unida se inició en la expansión imperial de ultramar. Cuando Carlos I, su rey, fue elegido en 1519, Sacro Emperador Romano con el nombre de Carlos V, España se transformó en la primera potencia mundial, la primera en los tiempos modernos<sup>50</sup>.

La vida de Garcilaso de la Vega es inseparable de la figura y la acción del Emperador Carlos V y de esta época de expansión, de triunfos, de intercambios y de apertura cultural. Cortesano y soldado del rey, tiene una vida breve (muere a los treinta y cinco años) pero rica en acontecimientos. Juan Luis Alborg se refiere a él como a la perfecta encarnación del cortesano del Renacimiento pues representa la cabal fusión del hombre de armas y de letras<sup>51</sup>.

El crítico completa, en la voz de Fernández Navarrete la descripción del poeta cuando dice:

*Culto, europeo y laico. Poseía a la perfección el griego, el latín, el toscano y el francés. Hombre universal, abierto a todas las inquietudes espirituales de su tiempo, vivió en su corta vida toda una carrera de amores, de heroísmo, de creación intensa, de acción real y de platónicos deseos*<sup>52</sup>.

Su obra literaria es breve en extensión: cuarenta sonetos, cinco canciones, dos elegías, una epístola, tres églogas, ocho coplas y una oda. Sin embargo, su célebre comentador conocido como El Brocense se admira de la celeridad de su fama: “en poco más de treinta años desde que se publicaron sus poesías llegó a ser un clásico; al igual que Homero y que Virgilio sus textos se transmitieron a través de ediciones minuciosamente anotadas”<sup>53</sup>.

Como embajador de Carlos V en Italia conoce al escritor español Juan Boscán. Con él, compartirá el gusto por la poesía italiana, por Dante, Petrarca y los clásicos, y por el poeta valenciano Ausias March. Cuando Garcilaso muere, aún no ha publicado sus versos, y la primera edición de estos, se imprime conjuntamente con los de su amigo Boscán.

---

<sup>50</sup> Cf. RICO, Francisco. *op. cit.*, p. 54.

<sup>51</sup> Cf. ALBORG, Juan Luis. *op. cit.*, p. 64.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 641.

<sup>53</sup> GALLEGO MORELL, Antonio. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara. Edición, Introd., Notas, Cronología, Bibliografía e Índice de autores citados por Antonio Gallego Morell. Madrid, Gredos, 1972, p. 16.

La evolución poética de Garcilaso no alcanzará la plenitud hasta su estancia en Nápoles (1532-1535). Allí comenzará su admiración e imitación de Petrarca, al mismo tiempo que el culto a la belleza que el Renacimiento italiano había heredado de la antigüedad grecolatina. En cuanto a la forma poética, Garcilaso incursiona con grandes logros en los géneros clásicos: el soneto, la canción, la égloga, la elegía, la epístola y la oda; al mismo tiempo que cultiva sus estrofas: la octava real, el terceto, la silva, la lira.

De entre sus lecturas de escritores italianos cabe destacar la *Arcadia* de Sannazaro. Esta obra le reveló el mundo elemental y exquisito del bucolismo y lo habituó a la contemplación estética de la belleza. Sin embargo es innegable en las *Églogas* de Garcilaso, además de la presencia de Horacio y Ovidio, la influencia de las *Bucólicas* de Virgilio. El mantuano Títiro, nos dice Rafael Lapesa: “le prestó lo mejor de su alma soñadora”<sup>54</sup>.

El crítico destaca la continuidad existente entre la poesía hispánica del siglo XV y la de Garcilaso. Además de asumir como propia la tradición clásica italianizante, el poeta nutre su obra con el conocimiento de los cancioneros y los poetas españoles. A pesar de sus transformaciones, afirma que el poeta siempre mantiene en su poesía rasgos propiamente españoles: “la contención recatada, el silencio sugerente, una viril independencia de espíritu y una actitud desafiante ante la muerte”<sup>55</sup>.

Por último es importante recordar que, en relación con esta “viril independencia de espíritu”, Garcilaso no parece haber explorado el ámbito de ideas y sentimientos cristianos. A pesar de vivir en una nación católica y de servir a un rey católico, a pesar de ser el cristianismo la religión oficial del Imperio español y la vida de su mismo pueblo, el poeta parece ignorar la trascendencia que propone esta religión. Su perfil completamente indiferente al cristianismo en el siglo XVI español ha llamado siempre la atención de sus críticos. Alborg, en cita del escritor Azorín cuando se refiere al “laicismo absoluto” de Garcilaso, concluye: “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”<sup>56</sup>. Entendemos por ‘religioso’, cristiano.

El tema fundamental de su poesía es el amor, una espiritualización y dignificación del sentimiento, con notables influencias de Petrarca y del neoplatonismo propio de esa época. Según Marcelino Menéndez y Pelayo, la estética platónica fue la filosofía popular en España e

---

<sup>54</sup>LAPESA, Rafael. *op. cit.*, p.100.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>56</sup>ALBORG, Juan Luis. *op. cit.*, p. 658.

Italia durante todo el siglo XVI. La comprensión espiritual de la materia, especialmente de la amada, se encontraba en toda la poesía erótica de esa época<sup>57</sup>.

Sin embargo, el amor en nuestro escritor recibe también la influencia, a través de Boscán, del poeta español Ausías March. Esto significa que si bien las mujeres de la poesía de Garcilaso de la Vega son recreadas desde una mirada espiritual, se perciben como mucho más concretas en su aspecto y circunstancia, que por ejemplo, Beatriz o Laura. Lapesa nos dice en este sentido: “la amada ya no es sólo espiritual como en el ‘dolce stil nuovo’, sino que atrae espíritu y sentidos”<sup>58</sup>. El sentimiento del amor en nuestro poeta no es pura contemplación sino también atracción de los sentidos, tensión y conflicto.

En la poesía de Garcilaso, el marco obligado de toda acción amorosa es la naturaleza. Se trata de una naturaleza protagónica, bellamente estilizada, que se constituye en un mundo convencional tomado de la poesía clásica pastoril<sup>59</sup>.

## **2. La configuración de la naturaleza en las *Églogas* de Garcilaso**

Las fechas de composición de las *Églogas* abarcan desde 1531 a 1536 y se encuentran muy relacionadas con los episodios biográficos del escritor. En la *Égloga I* (1531-1534) encontramos el dolor del poeta primero, por el casamiento de su amada Isabel Freyre, que su corazón despechado entiende como traición y, luego, por el conocimiento de su muerte. La *Égloga II* (1534) se encuentra dedicada al duque de Alba, y la *Égloga III* (1536) a María, virreina de Nápoles.

No nos detendremos en el análisis pormenorizado de cada *Égloga* pues ya numerosos críticos lo han realizado de manera muy completa y seria. Mencionaremos sus estudios al ir exponiendo cómo se desenvuelven las categorías conceptuales desde las que se configura literariamente la naturaleza en cada una. En primer lugar nos referiremos al concepto teleológico que Garcilaso toma de la tradición de pensamiento occidental y, en segundo lugar, a la sacralidad de la naturaleza, que aparece unida en poesía a la mirada simbólica.

---

<sup>57</sup>Cf. MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Volumen IV. Buenos Aires, Ed. GLEM, 1943, pp. 69-42.

<sup>58</sup>LAPESA, Rafael. *op. cit.*, p. 41.

<sup>59</sup>Cf. ALBORG, Juan Luis. *op. cit.*, pp. 633 – 634.

## 2.1. Teleología de la naturaleza

Esta categoría aparece en todas las *Églogas* pero de modo especial en la primera.

Rafael Lapesa encuentra en la expresión ‘canto acordado’ con que comienza el canto del pastor Salicio en la *Égloga I*, una clave de interpretación:

*Saliendo de las ondas encendido,  
rayaba de los montes el altura  
el sol, quando Salicio, recostado  
al pie d’ una alta haya, en la verdura  
por donde una agua clara con sonido  
atravessava el fresco y verde prado,  
él con canto acordado  
al rumor que sonava,  
del agua que passava,  
se quexava tan dulce y blandamente [...] <sup>60</sup>.*

El crítico afirma: “naturaleza y sentimiento individual van al unísono, armonía expresada en el ‘canto acordado’ que constituye la nota básica del poema entero”<sup>61</sup>.

Nos adentramos de este modo en la armonía que se configura en el poema y que lo vertebra por completo. Podemos preguntarnos qué quiere significar el poeta con el adjetivo ‘acordado’. Además de la interpretación de que el canto está acompañado por un instrumento de cuerdas hay que notar que el ‘canto’ está ‘acordado al rumor’ del agua. Por esto es lícito pensar en la familia de palabras: acorde, concordar, de acuerdo. Ellas amplían el espectro de significación para indicar una correspondencia entre el canto del pastor y el canto (rumor) del agua, una armonía, por la que el poeta sugiere que el sonido y el ritmo de la naturaleza se asocian a la expresión del sentimiento humano.

Recordemos que por la concepción teleológica de la naturaleza, la tradición de pensamiento occidental había comprendido los movimientos y finalidades de esta a la luz del obrar humano. En el fragmento citado, Garcilaso logra que Salicio descubra una similitud entre su canto y el rumor del agua, como si el agua se quejara dulcemente, lo mismo que su pastor.

La naturaleza es la compañera del hombre y por eso es receptora de sus emociones y vivencias<sup>62</sup>. No es un bloque enfrentado y ajeno a su subjetividad sino por el contrario, una

---

<sup>60</sup> A partir de aquí todas las citas de las *Églogas* son de: VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*. Ed., introd. y notas de Elias L. Rivers. Madrid, Clásicos Castalia, 1984, vv 43-52.

<sup>61</sup> LAPESA, Rafael. *op. cit.*, p. 133.

realidad con la cual está unido íntimamente. Esta particular configuración literaria transforma la naturaleza en un espacio receptivo, propicio para hacer catarsis porque, a modo de eco, la naturaleza se identifica con los sentimientos expresados del pastor:

*Con mi llorar las piedras enternecen  
su natural dureza y la quebrantan;  
los árboles parece que se inclinan:  
las aves que me escuchan, cuando cantan,  
con diferente voz se condolecen,  
y mi morir cantando me adivinan; [...]*<sup>63</sup>.

O en otro pasaje, cuando termina su canto doloroso:

*Aquí dio fin a su cantar Salicio  
y suspirando en el postrero acento,  
soltó de llanto una profunda vena;  
queriendo el monte al grave sentimiento  
d'aquél dolor en algo ser propicio,  
con la pessada boz retumba y suena;  
la blanca Philomena,  
casi como dolida  
y a compasión movida,  
dulcemente responde al son lloroso*<sup>64</sup>.

Elias Rivers ilumina esta visión teleológica que el poeta elige tener de la naturaleza, pues repara con perspicacia en el móvil principal de la vinculación entre el hombre y la naturaleza: el amor. Refiriéndose a la *Égloga I* afirma que “el tema es la ordenada armonía que debe existir en el universo. Esta armonía, basada en la correspondencia entre el hombre y la naturaleza, depende del amor. La falta de armonía entre el varón y la mujer introduce la discordia en el universo”<sup>65</sup>.

La correspondencia en el amor determina que el pastor encuentre bella la naturaleza que lo rodea:

*Por ti el silencio de la selva umbrosa,  
por ti la esquividad y apartamiento  
el solitario bosque me agradava [...]*<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> Cf. RIVERS, Elias L. *op. cit.*, p. 200.

<sup>63</sup> vv. 197-202.

<sup>64</sup> vv. 225-334.

<sup>65</sup> RIVERS, Elias L. *op. cit.*, p. 200.

<sup>66</sup> vv 99-101.

También influye en su oficio de pastor. Nemoroso asocia la muerte de su amada Elisa con la muerte en la naturaleza. Así canta:

*Después que nos dexaste, nunca paxe  
en hartura el ganado ya, ni acude  
el campo al labrador con mano llena;  
no ay bien que'n mal no se convierta y mude.  
la mala yerba al trigo ahoga, y nace  
en su lugar la infelice avena<sup>67</sup>.*

La concepción teleológica de la naturaleza como categoría conceptual o supuesto teórico aportado por la tradición se configura en Garcilaso a través de hermosísimas metáforas. De este modo, Nemoroso termina la estrofa anterior afirmando:

*Yo hago con mis ojos  
crecer, lloviendo, el fruto miserable<sup>68</sup>.*

Por su parte, Salicio ante la negativa de su amada Galatea, exclama con otra metáfora:

*No ay corazón que baste,  
aunque fuesse de piedra,  
viendo mi amada yedra  
de mí arrancada, en otro muro asida,  
y mi parra en otro olmo entretextida,  
que no s'esté con llanto deshaziendo  
hasta acabar la vida<sup>69</sup>.*

## 2.2. Sacralidad y mirada simbólica de la naturaleza

Como hemos sostenido en el marco teórico, en poesía, la sacralidad de la naturaleza se une entrañablemente a la mirada simbólica de la misma.

Garcilaso configura verdaderamente en sus *Églogas*, como hemos visto en Bruno Snell, un 'paisaje espiritual' en el que, desde una cosmovisión grecolatina, el poeta integra ambas categorías conceptuales.

La mención explícita a las divinidades se encuentra numerosa veces. En la *Égloga II* leemos que Albanio exclama:

---

<sup>67</sup> vv. 296-301.

<sup>68</sup> vv. 308-309.

<sup>69</sup> vv. 133-139.

*¡Oh dioses, si allá juntos de consuno,  
de los amantes el cuidado os toca;  
o tú solo, si toca a solo uno!,  
recibid las palabras que la boca  
echa con la doliente ánima fuera,  
antes que el cuerpo torne en tierra poca*<sup>70</sup>.

Y continúa invocando a ninfas (diosas femeninas menores relacionadas con la naturaleza): “¡o náíades, o napeas, o dríadas!”. Por su parte, Camila, la amada esquiva de Salicio, pide socorro a su diosa protectora Diana e invoca a las ninfas del verde bosque.

Pero no solamente las divinidades son invocadas en momentos de angustia o peligro sino también como musas inspiradoras del canto. Así, más adelante en la misma *Égloga*, el pastor Nemoroso antes de comenzar su relato para entretener a Salicio canta:

*Escucha, pues, un rato, y diré cosas  
estrañas y espantosas poco a poco.  
nymphas, a vos invoco; verdes phaunos,  
sátiros y silvanos, soltá todos  
mi lengua en dulces modo y sotiles,  
[...]*<sup>71</sup>.

En la *Égloga III* el yo lírico canta cómo cuatro ninfas salieron del Tajo y competían por la hermosura del tejido de sus telas. En ellas se tejían mitos con amores frustrados, como el de Eurídice y Orfeo o el de Dafne y Apolo. De este modo las divinidades del agua eran portadoras de historias de amor que formaban parte de la cosmovisión religiosa grecolatina.

Sin duda, la presencia de divinidades especialmente de la naturaleza, en su poesía, indica que Garcilaso desea darnos la llave por la que la naturaleza se vuelve significativa para el hombre. Esto convierte al paisaje de sus *Églogas* en un ‘paisaje espiritual’, en el que conviven dioses y hombres.

La mirada simbólica del poeta que conoce la tradición literaria de los clásicos, elige la codificación bucólica para configurar sus poemas. Sabe que el lugar ideal para cantar las penas de amor es, según la tradición, un *locus amoenus* y que los pastores, cantores enamorados, son protagonistas ya canónicos.

---

<sup>70</sup> vv. 602-608.

<sup>71</sup> vv. 1154-1158.

Resulta absolutamente evidente en este punto la admiración que Garcilaso siente por Virgilio y su profundo conocimiento de las *Bucólicas*. Sobre esta cuestión se encuentra abundante bibliografía pues muchos críticos han estudiado detenidamente los pasajes en los que hay una clara presencia del poeta romano. Ejemplo de esto es el análisis de Rafael Lapesa sobre la *Égloga I*, donde encuentra numerosos parecidos con pasajes de las distintas *Bucólicas*. En dicha *Égloga* parece como si Garcilaso guiñara el ojo a sus lectores sin posibilidades de confusión:

*Siempre de nueva leche en el verano  
y en el invierno abundo; en mi majada  
la manteca y el queso está sobrado.  
De mi cantar, pues, yo te via agradada  
tanto que no pudiera el mantuano  
Týtiro ser de ti más alabado<sup>72</sup>.*

La diversidad, el número y la belleza de los pasajes donde Garcilaso recrea el tópico del *locus amoenus* en sus *Églogas* vuelve difícil la selección para ejemplificar el análisis.

Salicio, en la *Égloga II*, llama bienaventurado al pastor Albanio que descansa en un lugar bello y apacible, y lo describe cantando:

*A la sombra holgando  
d'un alto pino o robre  
o d' alguna robusta y verde enzina,  
[...]  
Combida a un dulce sueño  
aquél manso ruido  
del agua que la clara fuente embía,  
y las aves sin dueño,  
con canto no aprendido,  
hinchén el aire de dulce armonía.  
házeles compañía,  
a la sombra bolando  
y entre varios olores  
gustando tiernas flores,  
la solícita abeja susurrando  
[...]<sup>73</sup>.*

---

<sup>72</sup> vv. 169-174.

<sup>73</sup> vv. 51-53, 64-74.

También el poeta recrea un *locus amoenus* en la *Égloga III* desde la mirada asombrada de una ninfa que saca su cabeza del agua:

*Cerca del Tajo, en soledad amena,  
de verdes sauzes ay una espessura  
toda de yedra revestida y llena,  
que por el tronco va hasta el altura  
y assí la texe arriba y encadena  
que'l sol no halla passo a la verdura;  
el agua baña el prado con sonido,  
Alegrando la yerva y el oýdo.  
[...]  
una nymp̄ha del agua do morava  
la cabeza sacó, y el prado ameno  
vido de flores y de sombras lleno.  
Movióla el sitio umbroso, el manso viento,  
el suave olor d'aquél florido suelo,  
las aves en el fresco apartamiento  
[...]<sup>74</sup>.*

En las dos citas escogidas encontramos todos los elementos codificados por la tradición bucólica para el paisaje ideal: árboles, sombra, ocio, soledad, fuente, aves, aromas, follaje verde, río, prado, flores, brisa, sonidos, silencio.

Numerosos críticos literarios, como Rafael Lapesa, han destacado la importancia del adjetivo en la poesía garcilasiana. Esta nota distintiva del estilo poético de Garcilaso consiste en adjetivar en forma de epíteto, colocando el adjetivo antes que el sustantivo. Esta observación nos ayuda a considerar que los elementos codificados incluyen también una característica ya canónica en un paisaje ideal y a ahondar en la expresividad del poeta. Si volvemos la mirada a los pasajes anteriores en los que se recrea el *locus amoenus*, encontraremos algunos ejemplos de los adjetivos codificados por la tradición y destacados por el poeta al modo de epítetos.

En este 'paisaje espiritual' propio de las *Églogas*, en el que Garcilaso capta la naturaleza de modo simbólico y la recrea mediante la codificación bucólica en un paisaje ideal, el poeta coloca a pastores, que según la tradición, cantan sus penas de amor. Las descripciones que estos hacen de sus amadas idealizadas reflejan la influencia ya explicada de Petrarca y Boscán. Así leemos en la *Égloga I* en boca de Nemoroso:

---

<sup>74</sup> vv. 57-64, 70-75.

*¿Dónde están agora aquellos claros ojos  
[...]  
¿Do está la blanca mano delicada  
[...]  
Los cabellos que vían  
con gran desprecio al oro  
como a menor tesoro  
¿adónde 'stán, adónde el blanco pecho?<sup>75</sup>.*

Sin embargo, las amadas de la poesía de Garcilaso no despiertan en los pastores sentimientos espiritualizados sino que, como ya se dijo, combinan según la influencia de Ausías March, la atracción de los sentidos y el espíritu, en una concreta tensión psicológica:

*El plazer de miralla con terrible  
y fiero desear sentí mezclarse,  
que siempre me llevaba a lo imposible;  
la pena de su ausencia vi mudarse,  
no en pena, no en congoxa, en cruda muerte  
y en un eterno el alma atormentarse<sup>76</sup>.*

En relación con esto Alborg nos dice que descubrimos en las *Églogas* “un sutil análisis de los estados afectivos y la autenticidad de una pasión que comunica a los versos la realidad de su temblor humano”<sup>77</sup>.

### 3. **El perfil español de Garcilaso a través de la configuración de la naturaleza**

Nuestro poeta hace referencia explícita en todas sus *Églogas* a dos famosos ríos de España que deben haber despertado su admiración y orgullo: el Tajo y el Tormes.

En la *Égloga I*, Salicio canta un sueño premonitorio del amor fugitivo de Galatea. En el sueño, el pastor lleva su ganado a beber de un río en el verano y al llegar ve el agua retrayéndose, como huyendo. El río mencionado es el Tajo:

---

<sup>75</sup> vv. 267-276.

<sup>76</sup> vv. 320-325.

<sup>77</sup> ALBORG, Juan Luis. *op. cit.*, p. 652.

*Soñava que en el tiempo del estío  
llevaba, por pasar allí la siesta,  
a abrevar en el Tajo mi ganado;  
y después de llegado  
sin saber de cuál arte,  
por desusada parte  
y por nuevo camino el agua s'iva;  
ardiendo yo con la calor estiva,  
el curso enagenado yva siguiendo  
del agua fugitiva<sup>78</sup>.*

También en la *Égloga III* el poeta hace salir a las cuatro ninfas que tejen telas míticas del río Tajo:

*De quatro nymphas que del Tajo amado  
salieron juntas, a cantar me offrezco:  
Phillódoce, Dinámene y Clímene,  
Nise, que en su hermosura par no tiene<sup>79</sup>.*

El río Tormes aparece en la *Égloga II* en boca de Nemoroso, que canta una historia a Salicio. Es el *locus amoenus* que rodea la morada de un posible curador del pastor enamorado Albanio:

*En la ribera verde y deleitosa  
del sacro Tormes, dulce y claro rýo,  
ay una vega grande y espaciosa,  
verde en el medio del invierno frío,  
en el otoño verde y primavera,  
verde en la fuerza del ardiente estío<sup>80</sup>.*

Considerar esto contribuye a no olvidar el amor que Garcilaso tenía por su tierra a pesar de elegir fundamentalmente para sus *Églogas* los modelos y las fuentes de la tradición clásica italianizante.

Otro aspecto sobre el que reflexionan numerosos críticos como una nota característica de su estilo español es la contención de su poesía, especialmente cuando el poeta elabora sus propias penas de amor a través de la poesía (como la 'traición' y la muerte de doña Isabel Freire, dama portuguesa, que parece ser la musa inspiradora).

---

<sup>78</sup>v. 116-125.

<sup>79</sup>v. 53-56.

<sup>80</sup>v. 141-146.

En este sentido, Lapesa señala que los poetas españoles se destacan por su insistencia en el “silencio cortés”<sup>81</sup>. Así por ejemplo, en la *Égloga II* Albanio se resiste a cantar su mal y le explica a Salicio: “Amor quiere que calle”<sup>82</sup>.

Podemos penetrar en este silencio cortés a través de la configuración de la naturaleza mediante la que el poeta piensa en su amada Elisa, que ha muerto, en la *Égloga I*. La naturaleza no grita de dolor, no se viste de luto, no comunica un drama, no hay estremecimientos ni delirios, sólo se transforma en el deseo de un *locus amoenus* donde reposar con la amada:

*Divina Elissa, pues agora el cielo  
con inmortales pies pisas y mides,  
[...]  
busquemos otros montes y otros ríos,  
otros valles floridos y sombríos  
donde descanse y siempre pueda verte  
ante los ojos míos [...]*<sup>83</sup>.

También podemos observar en la cita anterior el sentimiento que los estudiosos señalan como parte de la idiosincrasia española: una actitud desafiante ante la muerte, de reminiscencias latinas. La voz del poeta que aparece en las *Églogas* es capaz de “parar las aguas del olvido”<sup>84</sup> y llegar hasta la amada: “donde [el nombre invocado de su amada] será escuchado, yo lo fío”<sup>85</sup>.

Justamente en esta actitud se revela la inmanencia tan propia de Garcilaso de la Vega y tan rara para el sentir español. La muerte no se supera en la trascendencia sobrenatural cristiana, sino en una prolongación feliz e idealizada de la vida terrena. Al respecto Emilio Orozco dice:

*la naturaleza está centrada en lo humano. No hay en ella el menor asomo de un brillo cósmico trascendente. [...] Hasta su visión de lo sobrenatural se concreta en lo terreno, pues se trata de una mansión que se pisa y se mide por los pies de su divina Elissa*<sup>86</sup>.

---

<sup>81</sup>LAPESA, Rafael. *op. cit.*, p. 41.

<sup>82</sup>v. 367.

<sup>83</sup>vv. 394-395, 403- 406.

<sup>84</sup>v. 16.

<sup>85</sup>v. 248.

<sup>86</sup>Cf. OROZCO, Emilio. *op. cit.*, pp. 113-117.

#### 4. **Síntesis parcial**

Hemos estudiado la evolución poética de Garcilaso de la Vega, sus principales fuentes y modelos literarios así como los aspectos más relevantes de su poesía. Esto nos ha permitido integrar los elementos claves de nuestra investigación en un análisis detenido de sus *Églogas*. Se ha visto en ellas que la configuración de la naturaleza y del género bucólico responden a numerosas motivaciones ‘teóricas’ del escritor: la importancia de la visión teleológica de la naturaleza, de su sacralidad y simbolismo literario. Garcilaso de la Vega, poeta original y auténtico nutre su eximio talento con la potencialidad significativa que encierra la naturaleza en la tradición.

## CAPÍTULO 2: SAN JUAN DE LA CRUZ



## 1. San Juan de la Cruz y la poesía en tiempos de Felipe II

Hombre del Renacimiento español, Juan de Yepes, luego San Juan de la Cruz (Fontiveros, 1542-Úbeda, 1591) vive bajo el reinado de Felipe II y es declarado en 1926 Doctor de la Iglesia.

Queremos comenzar este apartado con una cita de Valbuena Prat, que Federico Ruiz Salvador, sacerdote de la Orden de los Carmelitas Descalzos, considera en su semblanza sobre la época histórica en que vive San Juan:

*Con Carlos V vivimos una España hacia afuera: guerras, humanismo, concepto pleno de la unidad de Europa... Con Felipe II, en cambio, asistimos a una España reconcentrada, ascética, de luchas universitarias y ya no guerreras, cuyo mejor monumento plástico representativo es la escuela arquitectónica de El Escorial, y cuya mejor equivalencia musical se halla en el patetismo sacro de Vitoria<sup>87</sup>.*

Nuestro poeta tiene la experiencia de la segunda mitad del siglo XVI español, la cual difiere bastante de la del poeta ya estudiado, Garcilaso de la Vega. Vive en tiempos de la Contrarreforma, en una España en que la fe debe cultivarse y custodiarse.

Desde la adolescencia, Juan ayuda en un hospital pero conoce a los padres jesuitas del colegio de su villa: los estudios lo atraen y entusiasman. Decide ingresar en el Carmen de Medina con ansias de soledad, vida contemplativa y devoción a la Virgen. Transcurre allí años de contacto con la literatura y la poesía de su época. Tiempo después estudia Teología en la Universidad de Salamanca, descubre el mundo universitario y conoce admirado a Fray Luis de León que enseña Sagradas Escrituras<sup>88</sup>.

Su espíritu inquieto busca algo más severo y piensa en entrar a la Orden de los Cartujos, más rígida que la Carmelita. Sin embargo, en ese tiempo conoce a Teresa de Jesús, monja carmelita, que lo convence para compartir con ella el impulso reformador de la propia Orden<sup>89</sup>.

Los carmelitas ‘descalzos’, guiados por Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz son perseguidos e incomprensidos dentro de la propia orden. Debido a esto Juan es tomado

---

<sup>87</sup>RUIZ SALVADOR, Federico, O.C.D. *Introducción a San Juan de la Cruz. El hombre, los escritos, el sistema*. Madrid, BAC, 1968, p.30.

<sup>88</sup>*Cf. Ibid.*, pp.14-20.

<sup>89</sup>*Cf. NIETO, José C. Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*. México-Madrid, F. C. E, 1982, p.52.

prisionero por los ‘calzados’ y durante nueve meses se encuentra encerrado en una estrecha mazmorra en Toledo, hasta que logra escaparse y volver con sus hermanos ‘descalzos’<sup>90</sup>.

San Juan de la Cruz es, según expresión acuñada por José Nieto una figura “paradójica”<sup>91</sup>. Rebelde y reformador, pero sumiso y humilde al mismo tiempo. A pesar de que su vida está transida de oposiciones y conflictos, nada de eso aparece en su poesía. No ocurre así con Garcilaso ni aun con los escritos serenos y doctrinales de Fray Luis de León, pues oímos lamentos y penas, deducimos lugares y podríamos en muchos casos dar nombres propios. San Juan de la Cruz calla, sin dejar por eso de obrar y de padecer.

La experiencia de la cárcel transforma psicológica y religiosamente a Juan. Allí, a la edad de treinta y cinco años, comienza propiamente su período de escritor pues compone varios poemas y las primeras estrofas del *Cantico Espiritual*<sup>92</sup>. En un lugar encerrado y sin libros floreció todo el caudal de lecturas que el poeta había atesorado en su memoria desde la adolescencia. Muy conocida es la respuesta que el santo dio cuando se le preguntó por el origen creativo de su poesía donde refiere que unas veces Dios le daba las palabras y otras, las buscaba él. En Juan son inseparables pues, el místico y el poeta.

Dámaso Alonso, en su estudio sobre el aspecto literario de la poesía de San Juan de la Cruz, explica que en ella confluyen tres tradiciones literarias: la culta, la popular y la bíblica.

Con respecto a la tradición culta, tiene en cuenta una mención que hace San Juan (en una nota que antecede a los comentarios de la *Llama* y que figura en sus dos redacciones) donde dice que sus versos se parecen a los de Boscán. El crítico explica que en esa época las obras de Boscán y de Garcilaso de la Vega circulaban juntas en el mismo volumen bajo el nombre de Boscán. Además en la edición de 1575 de Sebastián de Córdoba, *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas*, las obras de Garcilaso forman el cuarto libro de las de Boscán y los títulos de todos los folios llevan el nombre de *Boscán a lo divino*. Estos datos son un claro indicio de que San Juan de la Cruz, ya sea en Medina, Salamanca o Ávila leyó y admiró, sin lugar a dudas, la poesía de Garcilaso o sus versiones a lo divino<sup>93</sup>.

Además, cabe agregar el conocimiento y la influencia culta de los escritores clásicos, griegos y latinos y de la tradición grecolatina en sentido amplio. Encontramos claras evidencias

---

<sup>90</sup>Cf. *Ibid.*, pp.54-56.

<sup>91</sup>NIETO, José. *op. cit.*, p. 50.

<sup>92</sup>Cf. RUIZ SALVADOR, Federico. *op. cit.*, p. 24.

<sup>93</sup>Cf. ALONSO, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde este lado de la ladera)*. Madrid, Aguilar, 1958, pp. 38 y 39.

de esto en la poesía de San Juan de la Cruz, que para el crítico José Nieto revelan uno de los aspectos claves para comprender la figura del santo poeta.

Sobre la tradición popular, Dámaso Alonso destaca que el poeta conocía numerosas canciones de los cancioneros de España, como las del famoso *Cancionero Espiritual* de Valladolid, de 1549. El crítico nos explica que esta poesía había sufrido un proceso similar al que hemos visto con Garcilaso:

*la tradición popular y cancioneril venía haciendo por su lado, y desde el siglo XV, lo mismo que el siglo XVI haría con los versos de Petrarca en Italia y en España con los de Boscán y Garcilaso: la versión a lo divino de la poesía profana. Resulta pues, en este paso de lo humano a lo espiritual, una curiosa simetría entre la poesía castellana tradicional y la culta italianizante*<sup>94</sup>.

A esta transformación de los temas profanos en divinos debemos sumar la importancia que tenía el canto en la Orden Carmelita. Emilio Orozco, nos recuerda:

*se puede hablar, estimamos, de una verdadera escuela de poesía cantada carmelitana, de una poesía tradicional, en la que tanto los versos cultos como las formas y motivos populares se incorporan a lo divino con espontaneidad y sencillez (...), también se introduce el endecasílabo, incluso se canta en lira, la estrofa predilecta de San Juan de la Cruz*<sup>95</sup>.

Se trata pues de un proceso de poetización colectiva, análogo al de nuestro Romancero, en el que encontramos numerosas variaciones y agregados según conventos y épocas. No hay que olvidar que esta poesía popular vive fundamentalmente en el canto y de la transmisión cantada lo cual acrecienta el gusto de San Juan de la Cruz. La afición del poeta por la música y el canto se encuentra muy bien documentada por sus biógrafos. Emilio Orozco, por ejemplo, nos trae algunas voces de quienes lo conocieron:

*la música le llena el ánimo de suavidad y recreación, le embebe y suspende de manera que le tiene enajenado de sinsabores y penas. [...] Se dice que mientras caminaba iba siempre cantando, que no gustaba de escribir sus canciones y poesías, que las memorizaba fácilmente por su ritmo, y que las monjas muy de ordinario traían las canciones del santo en la boca*<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup>*Ibid.*, p. 85.

<sup>95</sup>OROZCO, Emilio. *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*. Madrid, Guadarrama, 1959, p. 116.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 185.

San Juan de la Cruz se apropia de toda la riqueza de esta tradición popular para expresar poéticamente, también desde ella, su experiencia mística.

Por último, resulta evidente en la poesía del escritor la presencia de la tradición bíblica, especialmente la lectura interiorizada del *Cantar de los Cantares*. Se sabe que en la hora de su muerte pidió que le cantaran los versículos del *Cantar*<sup>97</sup>.

## **2. La configuración de la naturaleza en los Poemas Mayores de San Juan**

Los Poemas Mayores de San Juan de la Cruz son aquellos que, según los estudiosos, representan la culminación de su experiencia mística y poética. Ellos son: *En una noche oscura* (de noviembre de 1578 a junio de 1579), *Cántico Espiritual* (ocupa toda su vida de escritor) y *Llama de amor viva* (invierno entre 1585 y 1586). Los tres pueden ser leídos de manera independiente porque en cada uno se alcanza el amor de unión con Dios; sin embargo leídos sucesivamente describen las tres etapas de toda vida espiritual: la etapa purgativa, la iluminativa y la unitiva o mística, respectivamente. Cada poema se acompaña de un comentario en prosa, encomendado al santo a su pesar, después de haber escrito el poema respectivo y para clarificar su contenido espiritual. La relación textual entre poesía y prosa es verdaderamente interesante pero excede los límites del trabajo propuesto.

De los tres Poemas Mayores, el *Cántico* se ha considerado como la síntesis de la obra de San Juan de la Cruz. Así lo afirma con fuerza Cristóbal Cuevas García en su Estudio Preliminar:

*El Cántico Espiritual representa a su vez, la cúspide doctrinal y literaria de la obra del santo. Su redacción, primero en la fase de poema y luego en la de comentario, ocupó su atención desde el principio de su labor creadora hasta prácticamente el final de la misma, habiendo sido aquella en la que puso más ilusión y empeño. [...] Todo en San Juan de la Cruz, se compendia en este libro que es la síntesis de su pensamiento, de sus fuentes y lecturas, de sus recursos estilísticos, y de sus experiencias vitales*<sup>98</sup>.

En este punto, como en Garcilaso de la Vega, no nos detendremos en el análisis pormenorizado de cada poema pues ya numerosos críticos lo han realizado. Mencionaremos los

---

<sup>97</sup>*Ibid.*, p. 211.

<sup>98</sup>Juan de la Cruz, San. *Cántico espiritual, Poesías*. Edición, estudio y notas de Cristóbal Cuevas García. Madrid, Alhambra, 1979, pp. 7 y 8.

estudios más relevantes al ir exponiendo el análisis de las categorías conceptuales encontradas en la configuración literaria de la naturaleza.

## 2. 1. Teleología, sacralidad y mirada simbólica de la naturaleza

Es importante considerar que la teleología de la naturaleza que notamos con toda claridad en las *Églogas* de Garcilaso se transforma en los poemas de San Juan de la Cruz en una categoría conceptual más compleja. La mirada del poeta sobre la naturaleza ahonda la teleología grecolatina desde su fe cristiana. Si recordamos lo expuesto en el marco teórico, el cristiano trasciende la naturaleza desde la Revelación, para llegar por ella directamente al Dios Creador y Providente. De este modo, San Juan de la Cruz descubre en la naturaleza la finalidad que Dios ha impreso en ella y la contempla ya no sólo en sí misma, sino también en Dios. En sus poemas, la naturaleza no imita los estados de ánimo del poeta (como en Garcilaso), sino que es invocada e interpelada en cuanto creación divina.

Esta visión cristiana de la teleología de la naturaleza supone la sacralidad de la misma y está llamada por la propia fuerza de su significación a cristalizar en una visión simbólica.

Mucho se ha estudiado acerca de la importancia del símbolo en San Juan de la Cruz, poeta místico; del simbolismo como fenómeno estilístico propio de todos los escritores místicos; de la influencia que tuvo el neoplatonismo en la comprensión del símbolo y del amor en el siglo XVI en España, mediando la reflexión cristiana de San Agustín y San Buenaventura; de la originalidad y las fuentes de los símbolos elegidos por escritor<sup>99</sup>.

Nos interesa destacar al respecto dos reflexiones sobre los símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz que nos ayudarán a comprender el modo en que este configura literariamente la naturaleza: la vinculación afectiva del santo con la naturaleza y el origen de los símbolos que elige para comunicar poéticamente su experiencia mística.

Es imposible ignorar la emoción que sentía el místico ante la naturaleza. Emilio Orozco para explicar esto, dando cuenta de lo documentado en las múltiples biografías sobre San Juan de la Cruz, comenta que el santo vive en contacto permanente con la naturaleza y la prefiere para rezar por la presencia real de Dios que encuentra en ella. Los símbolos de la naturaleza que recrea el poeta, no responden entonces a una especulación lógica y fría sino a un hábito de mirar

---

<sup>99</sup>Para ampliar estos aspectos recomendamos la lectura de los estudios específicos sobre San Juan de la Cruz que se mencionan en la bibliografía.

la naturaleza y gozarse en motivos para sus consideraciones espirituales; se trata de una vinculación afectiva con esta. Pensemos, nos dice el crítico, que:

*Si San Juan de la Cruz eligió como símbolo central de su doctrina mística la noche, fue porque era una realidad que lo atraía profundamente y que se convirtió para él en un motivo de contemplación especialmente gustado. Sabemos, por los testimonios de la época, que el poeta prefería hacer su oración de noche<sup>100</sup>.*

Este sentimiento por la naturaleza, unido a la focalización de toda su vida espiritual en el Amor, nos permite acercarnos de un modo especial al simbolismo de dos de sus poemas mayores: *En una noche oscura* y *Llama de Amor viva*.

La noche en San Juan de la Cruz es símbolo de la oscuridad interior. El santo no escucha ni ve a Dios, se encuentra espiritualmente en tinieblas, alejado de Él. Sin embargo, su amor por la noche es capaz de transformarla paradójicamente en símbolo de la luz de la fe, que guía en la oscuridad, y puede por ello llamarla ‘dichosa’:

*En la noche dichosa,  
en secreto, que nadie me veyá,  
ni yo mirava cosa,  
sin otra luz y guía  
sino la que en el corazón ardía<sup>101</sup>. (p.335)*

Símbolo elegido afectivamente, la naturaleza es contemplada desde el Amor:

*¡O noche, que guiaste!  
¡O noche, amable más que el alborada!  
¡O noche que juntaste  
Amado con amada,  
amada en el Amado transformada! (p.336)*

En este poema el santo comienza expresando, mediante la noche, la oscuridad espiritual por la que atraviesa quien busca a Dios, y concluye, recreando mediante un delicado *locus amoenus* espiritual, la unión del alma con Dios:

*En mi pecho florido,  
que entero para él solo se guardaba,*

---

<sup>100</sup>OROZCO, Emilio, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española. op.cit.*, p. 29.

<sup>101</sup>A partir de aquí todas las citas de los Poemas Mayores son de: Juan de la Cruz, San. *Cántico espiritual, Poesías*. Edición, estudio y notas de Cristóbal Cuevas García. Madrid, Alhambra, 1979.

*allí quedó dormido,  
y yo le regalaba,  
y el ventalle de cedros ayre daba.*

*[...]*

*Quedeme y olvídeme,  
el rostro recliné sobre el Amado;  
cesso todo, y dexeme,  
dexando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.(p.336)*

La belleza de estas estrofas es verdaderamente incomparable.

En el poema *Llama de Amor viva* encontramos también un símbolo querido por el místico: la llama. El fuego de la naturaleza, el color y el crepitar de la llama debe haber atraído hondamente su contemplación. En ella ve, con mirada profundamente simbólica, el amor de Dios que consume el alma:

*¡O llama de amor viva,  
que tiernamente hyeres  
de mi alma en el más profundo centro!  
pues ya no eres esquiva,  
acava ya, si quieres;  
rompe la tela de este dulce encuentro.(p.337)*

También en este poema, el santo concluye con la unión en el Amor. En esta estrofa intuimos nuevamente que San Juan de la Cruz recrea con infinita sensibilidad, sólo desde el aire, un *locus amoenus* espiritual:

*¡Cuán manso y amoroso  
Recuerdas en mi seno,  
Donde secretamente solo moras;  
Y en tu aspirar sabroso,  
De bien y gloria lleno,  
Cuán delicadamente me enamoras! (p.338)*

Detengámonos ahora en el problema del origen de los símbolos que San Juan de la Cruz elige para sus poemas. Nieto enumera por lo menos cinco métodos de enfoque: el que considera que la creación de los símbolos es ahistórica y completamente original; el que sostiene que la creación es una síntesis de tradiciones latinas e hispanas; el que entiende la creación de símbolos

desde una transformación a lo divino de temas profanos; el que se refiere a la influencia de la mística musulmana y el que sostiene la influencia de la mística germana<sup>102</sup>. La cuestión permanece sin resolución y probablemente encuentre una respuesta en la integración de todos los enfoques con los matices pertinentes.

Sin embargo nos parece esclarecedora la comprensión que tiene el crítico de la cuestión pues afirma que la poesía de San Juan de la Cruz está vertebrada por una paradoja misteriosa. Sostiene que el estilo poético con que se configura esta paradoja es ‘alógico’; en nuestra opinión se trata de una mirada poética propensa a expresar la simultaneidad y la continuidad, que supone la participación de los seres en el Ser divino. Sin embargo sus apreciaciones han sido de gran utilidad para nuestro análisis y en adelante desarrollaremos muchas de sus explicaciones<sup>103</sup>.

Para acceder a la paradoja misteriosa de su poesía hay que ahondar en la fusión que el poeta hace de la mitología helénico-renacentista con los relatos bíblicos, sin olvidar su original inspiración poética. Intentaremos abordar el *Cántico Espiritual* desde estas tres ventanas, generalmente superpuestas, para ver desde ellas la configuración literaria de la naturaleza.

El *Cántico* se desarrolla en un espacio espiritual. José Nieto explica el interesante aporte de un estudioso de San Juan de la Cruz, Colin P. Thompson, para el cual la creación del poeta descansa en la fuerza significativa de la tradición bíblica y evoca distintos espacios desde una única referencia explícita o implícita: “allí”.

De este modo el misterio del *Cántico* abarca un doble espacio simbolizado. Por un lado el Paraíso (“el huerto deseado”, “debajo del manzano”, “donde tu madre fue violada”), por otro el Gólgota (“cavernas de piedra”, “prometí ser tu esposa”). Estos espacios simbólicos se acumulan en algunos versos porque todos los “allí” se refieren al lugar donde el vínculo del amor une al Amado con la amada. Este espacio sacro es el centro del microcosmos y el símbolo de una experiencia subjetiva. Desde este centro-allí, todo el resto del paisaje se percibe como periferia. El escenario no tiene limitación o determinación geográfica, se trata del macrocosmos. De este modo el poema canta el paisaje con toda belleza estética y sensibilidad poética, pero reserva celosamente el “allí” como centro del poema, centro de experiencia del amor, donde la amada fue: “vulnerada”, “herida”, “violada”, “reparada” y “desposada”.

---

<sup>102</sup>Cf. NIETO, José. *op. cit.*, pp. 49 y 50.

<sup>103</sup>Cf. *Ibid.*, pp. 73-124.

El tiempo también es en el *Cántico*, mítico o sagrado. José Nieto explica que la concepción del tiempo de San Juan de la Cruz en este poema no es ni medieval (al modo de las *Las Coplas* de Jorge Manrique), ni renacentista (como orientación al futuro). Se trata de una concepción mítica, sagrada o ahistórica, muy relacionada con la manera expresiva del santo. En ella el tiempo es un círculo que se mueve, pero permanece en su sitio, un tiempo a la vez de inocencia-pecado y redención, un tiempo que puede ser revivido y que implica simultáneamente la Presencia y la Ausencia.

En estas estrofas vemos por ejemplo, cómo se elige un elemento de la naturaleza, las cavernas, como centro de experiencia del microcosmos, como el 'allí' explícito en el que el tiempo revivido se mueve y está detenido:

*Y luego a las subidas  
cavernas de la piedra nos iremos,  
que están bien escondidas,  
y allí nos entraremos,  
y el mosto de granadas gustaremos .(p.370)*

*Allí me mostrarías,  
aquello que mi alma pretendía,  
y luego me darías  
allí tú, vida mía,  
aquello que me diste el otro día. (p.371)*

La naturaleza por donde la amada transita buscando al Amado y adonde lo encuentra, rodea la experiencia. Por ello San Juan de la Cruz lo expresa en una sucesión casi sin nexos gramaticales, que da idea de la continuidad de la vivencia:

*Mi amado, las montañas,  
los valles solitarios, nemorosos,  
las ínsulas extrañas,  
los ríos sonorosos,  
el silbo de los aires amorosos. (p.366)*

También nuestro poeta dilata la visión de la naturaleza como imágenes sucesivas del paisaje en la mirada del Amado:

*A las aves ligeras,  
Leones, ciervos, gamos saltadores,  
Montes, valles, riberas,  
Aguas, aires, ardores  
Y miedos de la noche veladores:  
[...] (p.369)*

Numerosos críticos destacan el poder evocador que tiene el sustantivo en la poesía del místico. Encontramos pocos adjetivos, usados en función sintética, después del sustantivo. Podemos verlo con claridad en las estrofas recién citadas.

San Juan de la Cruz ha conformado en el poema, un espacio y tiempo sagrados, desde un centro de Amor. La naturaleza tiene por lo tanto dos funciones. O el poeta elige algún elemento para ser el símbolo explícito del centro: el huerto, el manzano, las riberas verdes, las cavernas de piedra; o la naturaleza es configurada como creación de Dios: las criaturas dialogan con la amada en su búsqueda del Amado.

José Nieto analiza el “misterio de las criaturas” y trata de ahondar en su clave. En el poema sanjuanista, la amada habla a las criaturas y ellas responden, pero notemos que en el *Cantar de los Cantares* las criaturas no hablan. Tampoco lo hacen ante el profeta o el salmista de las Sagradas Escrituras, o ante San Francisco de Asís. En el *Cántico*, la amada se dirige con naturalidad a las criaturas del reino animal, vegetal e inanimado, sin dudar de que pueden entenderle y responderle. No se trata del género de la fábula, en el que los animales se comunican entre sí por medio de un habla animal universal, pues en el *Cántico* las criaturas no se hablan entre ellas sino que sólo responden cuando son conjuradas por la amada o el Amado.

El diálogo con las criaturas parece ser una originalidad de San Juan de la Cruz que resalta la sacralidad y el simbolismo de su visión cristiana de la naturaleza, pues no sólo reconoce en ella al Creador sino que escucha su mensaje para llegar a Él:

(Esposa)  
*¡O bosques y espesuras  
plantadas por la mano del Amado!,  
¡o prado de verduras  
de flores esmaltados;  
decid si por vosotros ha pasado!*

(Respuesta de las criaturas)

*Mil gracias derramando  
pasó por estos sotos con presura;  
y yéndolos mirando,  
con sola su figura  
vestidos los dexó de hermosura. (p.364)*

(Esposa)

[...]

*Y todos quantos vagan  
de ti van mil gracias refiriendo,  
y todos más me llagan,  
y déjame muriendo,  
un no se qué que quedan balbuciendo.(p.365)*

En el análisis de las criaturas, como en todo el poema, podemos encontrar aspectos desconcertantes que Nieto explica desde la fusión de influencias y originalidad antes mencionadas. Damos algunos ejemplos. San Juan de la Cruz reemplaza un verso del *Cantar de los Cantares* en el que la esposa se refiere a las “hijas de Jerusalén” por otro en que dice “¡oh ninfas de Judea!”. También agrega respecto del *Cantar* una intervención del Amado que debe conjurar a las criaturas para que “cesen vuestras iras” lo cual indicaría una dualidad en ellas, una tendencia maléfica hacia el mal, que no condice con la bondad con que fueron creadas. Por si fuera poco, este conjuro divino se realiza “por las amenas lyras y canto de sirenas”.

No hay que olvidar, sin embargo, que ya el *Cantar de los Cantares* es un libro bíblico con numerosas particularidades: no posee estructura temática sino sólo una unidad lírica mantenida por el amor de la amada hacia el Amado ausente. Sin embargo, la ausencia del Amado y la búsqueda que debe emprender la amada no se encuentra en la teología del pueblo de Israel. En toda la historia de salvación es Yavhé, el esposo, quien busca a su pueblo, esposa infiel. Pareciera existir ya en el poema modelo una visión platónica, que en época de San Juan de la Cruz puede haber sido reforzada por el agustinismo neoplatónico.

Sea cual sea el origen y la formación del texto bíblico es innegable su arraigo en la tradición cristiana y su fuerza de evocación, sin duda sabiamente apropiada por nuestro poeta. Al

respecto Raquel Asún Escartín plantea la poesía de San Juan como “afirmación del amor” y comenta con perspicacia:

*La implícita búsqueda del otro, la inquietud de la espera, la desazón ante el retraso, el baluceo interior que no acierta a decir los múltiples matices del alma anhelante, encuentran su lógica poética en la constante referencia a ese Tú también enamorado; [...] el poeta puede recrear instantes del itinerario, hacer de cada matiz de la ausencia un homenaje, detener el tiempo en una exclamación, porque el armazón figurativo de los dos amantes, con toda la fuerza de la tradición bíblica en que se apoya, asegura la sustantividad de la palabra y su razón interna de amor recíproco<sup>104</sup>.*

Por último nos ocuparemos de la transformación cristiana del *locus amoenus* grecolatino. Si bien la hemos mencionado nos parece oportuno considerar que este paisaje ideal y espiritual ya no se despliega en el mundo poético sino en el alma de la amada. Encontramos el amor, las flores, el verde, el agua, el huerto, la brisa, los aromas, pero fundamentalmente es Dios, quien con la hermosura de Su Presencia, vuelve hermosa la morada interior:

*Detente cierzo muerto;  
ven austro, que recuerdas los amores,  
aspira por mi huerto,  
y corran tus olores,  
y pacerá el Amado entre las flores. (p.368)*

*Entrado se ha la esposa  
en el ameno huerto deseado,  
y a su sabor reposa,  
el cuello reclinado  
sobre los dulces brazos del Amado. (p.369)*

[...]  
*Gocémonos, Amado,  
y vámonos a ver en tu hermosura  
al monte u al collado,  
do mana el agua pura;  
entremos más adentro en la espesura. (p.370)*

---

<sup>104</sup> ASÚN ESCARTÍN, Raquel. *op. cit.*, p. 27.

### 3. El perfil español de San Juan a través de la configuración de la naturaleza

La voluptuosidad del *Cantar de los Cantares* se ve reemplazada en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz por una delicada austeridad moral, típicamente española. No se mencionan los cuerpos, sólo la presencia de la amada o la ausencia del Amado sugieren sus respectivos rasgos físicos. La sensualidad que experimentamos al leer el *Cántico* es más bien consecuencia del ambiente descrito y de los recursos poéticos mediante los cuales el poeta sugiere la unión y el amor. Así lo entiende Raquel Asún Escartín:

*el esplendor de una metáfora se suma a la anterior, las sensaciones se van acumulando y la percepción de un ambiente de amor acaba por imponerse al lector, que poco a poco queda también seducido por la yuxtaposición de sensaciones a veces paradójicas pero nunca discordantes*<sup>105</sup>.

Vale la pena recordar una vez más en este sentido, la sobriedad y sugerencia de la última estrofa de *En una noche oscura*, en la que el elemento elegido de la naturaleza, las azucenas, es el símbolo en el que se integran los verbos y la sola mención corporal del rostro:

*Quedeme y olvídeme,  
el rostro recliné sobre el Amado:  
cesó todo y déjeme,  
dejando mi cuidado,  
entre las azucenas olvidado .(p.336)*

A este rasgo español de San Juan de la Cruz, al que accedemos por la configuración literaria de la naturaleza, hay que sumar su amor por lo popular.

Dámaso Alonso explica el deseo del santo de escribir una poesía pastoral a lo rústico y por ello abundan en el *Cántico* palabras relacionadas con la naturaleza y lo pastoril, típicamente españolas, como ‘majadas’, ‘oteros’, ‘ejido’, ‘vega’, ‘sotos’, ‘palomica’ o ‘tortolica’. También señala que las delicadezas entre los novios del *Cántico* no aparecen en el *Cantar* y reflejan las costumbres populares en España. Aquí también interviene la naturaleza:

---

<sup>105</sup>*Ibid.*, p. 43.

*De flores y esmeraldas,  
en las frescas mañanas escogidas,  
haremos las guirnaldas,  
en tu amor florecidas,  
y en un cabello mío entretexidas. (p.367)*

Por último, cabe considerar que el tratamiento que San Juan de la Cruz da a la naturaleza en sus poesías es como hemos intentado demostrar, sumamente complejo. Esto representa a nuestro juicio, uno de los caracteres más propios de los escritores españoles, afirmado por el crítico e historiador Juan Luis Alborg, quien hace suyas las palabras de Ramón Menéndez Pidal: la capacidad española de síntesis y originalidad<sup>106</sup>. Evidentemente el perfil de San Juan de la Cruz, místico y poeta, es de difícil apreciación y puede resultar en muchos casos paradójico; justamente por ello resulta típicamente español.

#### 4. **Síntesis parcial**

Nos hemos acercado a la vida de uno de los más grandes místicos españoles: San Juan de la Cruz. Hemos considerado las tradiciones literarias que influyeron en su poesía (cultura, popular y bíblica) para detenernos en la configuración de la naturaleza en sus Poemas Mayores. Hemos intentado esclarecer cómo la profundización de la mirada teleológica desde la concepción cristiana de la naturaleza, al mismo tiempo que la profunda sacralidad que implica para el poeta, cristalizan en una rica expresión simbólica. Se ha profundizado además, en las inmensas posibilidades teóricas que el conocimiento literario del mundo simbólico helénico-renacentista y del mundo hebreo-medieval le confiere al momento de configurar la naturaleza en sus poemas. Esto nos ha permitido comprender no sólo el aprovechamiento significativo que el poeta hace de las tradiciones literarias sino también descubrir su inigualable originalidad y calidad poéticas.

---

<sup>106</sup>ALBORG, Juan Luis. *op. cit.*, p. 24.

## CONCLUSIONES

Luego de realizar la investigación propuesta se hace necesario retomar las hipótesis planteadas en su comienzo para contrastarlas.

En primer lugar mostramos que la configuración de la naturaleza en la producción lírica del Renacimiento español tiene verdadera relevancia teórica.

El concepto de naturaleza nos proporcionó una interesante clave teórica para acceder a ese bagaje de conceptos y opciones, a ese mundo de significados compartidos culturalmente y codificados en la literatura. Elegimos después investigar tres categorías conceptuales que desde antiguo han formado parte del concepto de naturaleza, tanto en la tradición de pensamiento como en la tradición literaria: la teleología, la sacralidad y la mirada simbólica de la naturaleza.

Desde estos presupuestos teóricos fue posible comprender que en poesía la visión de sacralidad de la naturaleza se relaciona con la expresión simbólica de la misma, que la codificación bucólica ha canalizado estos aspectos en la historia literaria y que por esto el 'paisaje espiritual' que configuran los poetas suele incluir un *locus amoenus* y el canto de un pastor enamorado.

Las *Églogas* de Garcilaso nos permitieron visualizar esto con claridad. Analizar luego, a la luz de las mismas categorías, los Poemas Mayores de San Juan de la Cruz ha resultado muy enriquecedor. En este poeta la comprensión cristiana de la naturaleza, su vivencia mística, su simbolismo poético y las tradiciones literarias que fusiona, nutren y completan el panorama de opciones teóricas estudiado con Garcilaso.

En segundo lugar evidenciamos que los poemas de Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz pueden sintetizar el rico entramado de posibilidades literarias del siglo XVI en España: la vigencia de los escritores clásicos grecolatinos y su mundo mítico así como la de la poesía española, italiana y bíblica.

Ambos escritores están situados en el corazón del Renacimiento: Garcilaso bajo el reinado de Carlos V y San Juan bajo el de Felipe II. Ni grecolatino uno, ni medieval el otro, ninguno de los dos italianos, se presentan ante nuestros ojos como españoles modernos, poetas cultos, conocedores de raíces, fuentes y tradiciones, pero capaces de auténticas síntesis personales.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura española, Edad Media y Renacimiento*. Madrid, Gredos, 1981.

*Biblia del Peregrino*. Trad. SCHOKEL, Luis Alonso. Bilbao, Ed. Mensajero, 2002.

CHEVALIER. *Diccionario de símbolos*, 1986.

CILVETI, Ángel L. *Introducción a la mística española*. Madrid, Cátedra. 1974.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1985

CUBO DE SEVERINO, Liliana; PUIATTI, Hilda; LACON, Nelsi. *Escribir una tesis. Manual de estrategias de producción*. Córdoba, Comunicarte, 2012.

CURTIUS, Robert Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina*, Tomo 1. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

DEL RÍO, Ángel. *Historia de la Literatura Española*, Tomo 1 (Desde los orígenes hasta 1700). New York, 1966.

DRONKE, Peter. *La lírica en la Edad Media*. Barcelona, Ariel, 1995.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Especialmente: *La sacralidad de la naturaleza y la religión cósmica*. Madrid, Guadarrama, 1961.

FRENTZEL, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1980.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Introducción a la Poética Clasicista (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*. Especialmente: *Tabla Séptima, Poesía Bucólica*. Madrid, Cátedra, 2006.

GILSON, Étienne. *La Filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el final del siglo XIV*. Madrid, Gredos, 1976.

GUARDINI, Romano. *La imagen del mundo en la Edad Media*. En: *El ocaso de la Edad Moderna*. Madrid, Cristiandad, 1981.

HATZFELD, Helmut. *Estudios literarios sobre literatura mística*. Madrid, Gredos, 1955.

- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1961.
- ISAZA CALDERÓN, Baltasar. *El retorno a la naturaleza. Los orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la literatura española*. Madrid, Industrias Gráficas, 1966.
- LAPESA, Rafael. *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de Historia literaria*. Madrid, Gredos, 1966.
- MARECHAL, Leopoldo. *Descenso y Ascenso del Alma por la belleza*. Buenos Aires, Citerea, 1965.
- MARÓN, Publio Virgilio. *Bucólicas*. Ed. Bilingüe. Introd., trad. y notas de Pablo Ingberg. Buenos Aires, Losada, 2004.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Volumen IV. Buenos Aires, Ed. GLEM, 1943.
- OROZCO, Emilio. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid, Prensa Española, 1968.
- RICO, Francisco. *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Tomo 2: Siglos de Oro. Barcelona, Crítica, 1980.
- SNELL, BRUNO. *Las fuentes del pensamiento europeo. Especialmente: Arcadia: el descubrimiento de un nuevo paisaje espiritual*. Madrid, Razón y Fe, 1965.
- SPAEMANN, ROBERT. *Ensayos Filosóficos*. Madrid, Cristiandad, 2004.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

### Garcilaso de la Vega

#### 1. Fuentes

VEGA Garcilaso de la. *Poesías castellanas completas*, Ed., introd. y notas de Elias L. Rivers. Madrid, Clásicos Castalia, 1984.

---. *Poesías completas*, Introd. y notas de Germán Bleiberg. Madrid, Alianza, 1980.

#### 2. Crítica

DALE, Charles Martin. *Green politics: the Eclogues*. En: *The Cambridge Companion to Virgil*, Ed. by Charles Martin Dale. Cambridge, University Press, 1997.

GALLEGO MORELL, Antonio. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara. Edición, Introd., Notas, Cronología, Bibliografía e Índice de autores citados por Antonio Gallego Morell. Madrid, Gredos, 1972.

GÓMEZ, Jesús. *Sobre la teoría bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso*. Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica, ISSN, 0212-2959, N°10, 1991-1992, pp. 111-126

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?+=sobre+la+teoría+bucólica+en+el+siglo+de+oro+1&db=todo>

---. *El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)*. Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica, ISSN, 0212-2959, N°11, 1993, pp. 171-196

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?+=el+desarrollo+de+la+bucólica+a+partir+de+garcilaso&db=1&td=todo>

GRUPO PASO. *La Oda*, Encuentros internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro, Ed. Dirigida por Begoña López Bueno. España, Universidad de Sevilla. Universidad de Córdoba, 1993.

LA FICO GUZZO, María Luisa. *Espacios simbólicos en la "Eneida" de Virgilio*. Bahía Blanca, Ed. de la Univ. Nacional del Sur, 2005.

LAPESA, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Segunda Edición Corregida. Madrid, Revista de Occidente, Selecta, 1968.

RIVERS, Elias L. *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*. Barcelona, Ariel, Col. Letras e Ideas dirigida por Francisco Rico, 1974.

## **San Juan de la Cruz**

### 1. Fuentes

Juan de la Cruz, San. *Cántico espiritual, Poesías*. Edición, estudio y notas de Cristóbal Cuevas García. Madrid, Alhambra, 1979.

---. *Lírica*. Estudio preliminar y notas de Lilia E. F. Orduna. Buenos Aires, Kapelusz, 1975.

---. *Obras de San Juan de la Cruz*. Buenos Aires, Poblet Colección Clásicos Católicos, 1944.

---. *Poesías completas y otras páginas*. Zaragoza, Biblioteca Clásica Ebro, 1946.

### 2. Crítica

AGUIRRE PRADO, Luis. *San Juan de la Cruz. Un autor y un libro. Estudio y antología*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1963.

ASÚN ESCARTÍN, Raquel. *La poesía como afirmación del amor. Introducción a San Juan de la Cruz*. En: *Poesía completa y comentarios en prosa*. España, Biblioteca La Nación, Planeta, 2000.

CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, O.C.D. *San Juan de la Cruz. El hombre, el doctor, el poeta*. Barcelona, Labor, 1935.

ALONSO, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde este lado de la ladera)*. Madrid, Aguilar, 1958.

NIETO, José C. *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*. México-Madrid, F. C. E, 1982.

OROZCO, Emilio. *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*. Madrid, Guadarrama, 1959.

RUIZ SALVADOR, Federico, O.C.D. *Introducción a San Juan de la Cruz. El hombre, los escritos, el sistema*. Madrid, BAC, 1968.