

BENITO ARIAS MONTANO Y EL HEBRAÍSMO PENINSULAR: LA LÍRICA DEL *CANTAR DE LOS CANTARES*

Benito Arias Montano and peninsular hebraism: a poetry for the *Song of Songs*

IRENE GÓMEZ VALVERDE

Universidad Autónoma de Barcelona

irene.gomezval@autonoma.cat

Resumen: Este artículo examina las estrategias retóricas empleadas por Benito Arias Montano en su *Paráfrasis en tono pastoril* (1552), una de las primeras versiones poéticas en lengua castellana del *Cantar de los Cantares* que adopta el tono garcilasiano. En un momento clave para la tradición literaria y exegética del *Cantar*, Arias Montano combina elementos del canon pastoril con el modelo poético renacentista, influido por la estética petrarquista. La primera parte del estudio contextualiza la obra en relación con los comentarios y traducciones de autores contemporáneos, como Cipriano de la Huerga (*Commentaria In Canticum Canticorum*, 1580) y Fray Luis de León (*Triplex Explanatio*, 1580, y su comentario en castellano de 1561). La segunda parte se centra en el análisis de los procedimientos diegéticos de la *Paráfrasis*, su correspondencia con los versículos bíblicos y la integración de motivos petrarquistas, con especial atención a los lemas y topónimos. A partir de estos análisis, este artículo busca ofrecer una reflexión sobre la originalidad y relevancia del método parafrástico llevado a cabo por Montano en la exégesis y la producción literaria del Renacimiento.

Palabras clave: *Cantar de los Cantares*; método parafrástico; lírica; exégesis.

Abstract: This paper examines the rhetorical strategies employed by Benito Arias Montano in his *Paráfrasis en tono pastoril* (1552), one of the first Spanish poetic versions of the *Song of Songs* that adopts the Garcilasian tone. At a key moment for the literary and exegetical tradition of the *Song*, Arias Montano combines elements of the pastoral canon with the Renaissance poetic model, influenced by Petrarch aesthetics. The first part of the study contextualizes the work in relation to the commentaries and translations of contemporary authors, such as Cipriano de la Huerga (*Commentaria In Canticum Canticorum*, 1580) and Fray Luis de León (*Triplex Explanatio*, 1580, and his Castilian commentary of 1561). The second part focuses on the analysis of the diegetic procedures of the *Paráfrasis*, its correspondence with the biblical verses, and the integration of Petrarchan motifs, with special attention to lemmas and toponyms. Based on these analyses, the article offers a new perspective regarding originality and relevance of the paraphrastic method undertaken by Montano in Renaissance exegesis and literary production.

Keywords: *Song of Songs*; paraphrastic method; lyric poetry; exegesis.

1. Introducción

La paráfrasis poética en lengua castellana del *Cantar de los Cantares*, escrita por Benito Arias Montano (ca. 1525-1598), se enmarca en un momento clave para la tradición literaria y exegética de este texto bíblico. Compuesta durante la década de 1550, cuando el imaginario del *Cantar* comienza a verterse en lengua castellana, esta obra incorpora elementos del canon pastoril y del modelo poético renacentista, influido por la estética garcilasiana. Sin embargo, la propuesta de Arias Montano no se limita a una simple traslación poética; introduce la forma parafrástica como herramienta exegética, lo que plantea interrogantes sobre la legitimidad de su tematización bíblica en un marco lírico y la originalidad en las obras renacentistas.

Este trabajo propone un análisis retórico de la *Paráfrasis en tono pastoril* (1552) centrándose especialmente en varios lugares estratégicos de su versión del *Cantar de los Cantares*, lo que permitirá ofrecer una visión ampliada de las estrategias retóricas de carácter literario empleadas por el autor¹. En primer lugar, analizaré el aparato diegético y las elecciones retóricas de Arias Montano. En segundo lugar, trataré los procedimientos de hibridación entre el estilo petrarquista y la temática bíblica, con especial atención al estudio de los topónimos.

Además, la contextualización de la *Paráfrasis* en relación con otras reescrituras del *Cantar* permitirá una nueva reflexión sobre la cuestión de la originalidad en las obras renacentistas, particularmente en la introducción de la forma parafrástica como herramienta exegética. Para ello, revisaré los enfoques de comentaristas y traductores contemporáneos, analizando sus procedimientos expositivos y los principales argumentos de sus obras. En este sentido, se establecerán los criterios de análisis de la versión poética a partir del *Comentaria In Canticum Canticorum* (1580) de Cipriano de la Huerga, la *Triplex Explanatio* de Fray Luis de León (1580) y, especialmente, su comentario en castellano de 1561. Aunque este estudio no pretende abordar de manera exhaustiva las corrientes exegéticas del *Cantar*, sí se centrará en los argumentos que favorecieron la proliferación de comentarios y reescrituras del texto a mediados del siglo XVI, ya que estos explican muchas de las decisiones lingüísticas adoptadas en las distintas versiones.

¹ La asociación entre versículos del *Cantar* y la *Paráfrasis* corresponden con la relación proporcionada en la edición de Gómez-Núñez (2001), a partir de su reconstrucción del original de la *Paráfrasis*, a no ser que se indique lo contrario.

Los textos de Fray Luis de León², Cipriano de la Huerga³ y Arias Montano⁴ cuentan con ediciones modernas anotadas, lo que permite un análisis detallado de sus procedimientos estilísticos y literarios, en especial en el caso de Arias Montano, así como de sus correspondencias con otros comentarios y traducciones de la época. Además, se tendrán en cuenta estudios como el de Sergio Fernández (2009), que ofrece un análisis exhaustivo del *Cantar* desde las versiones bíblicas, y los trabajos de Núñez Rivera (2010) sobre la *bucólica sacra*.

2. Consideraciones sobre el Cantar hacia 1550

2.1. Sobre el uso de la Escritura como material poético

Los vínculos entre filología y teología son estrechos para el humanista. La reformulación poética de la palabra sagrada o su exposición doctrinal plantea cuestiones religiosas que van más allá de lo poético o retórico, y se relacionan directamente con los métodos de interpretación de la Escritura. Ciertamente, la traslación del Cantar en lengua vernácula requería en primer lugar de una tradición que legitimase la tematización de la Escritura como motivo literario.

Como afirmaba el mismo Fray Luis, “el que interpreta y expone este libro, primero debe quitar el velo, con el cual esta imagen exterior se oculta en muchos lugares”⁵ (1992: 92). Para desentrañar el significado del texto hebreo había que remitirse ante todo a la explicación primigenia, la que reflejaba de forma llana la realidad histórica de la época salomónica.

Pero a pesar de que siempre se les otorga a las fuentes bíblicas un lugar privilegiado frente a la cultura grecolatina, estamos ante un proceso activo de síncretismo. El objetivo de estos autores, desde el prisma del denominado “humanismo cristiano”, es el de buscar ese sustrato común entre ambas tradiciones. En estos mismos términos habla Cipriano de la Huerga, en el prólogo al Comentario al Cantar⁶:

² Sobre la cuestión de la lengua en los comentarios de Fray Luis y su relación con el proceso inquisitorial que se llevó a cabo contra él se pronuncia Avelina Carrera De La Red en su trabajo “Lengua y cultura humanísticas en el ‘Cantar de los Cantares’ de Fray Luis de León” (1988).

³ *Obras Completas*, Universidad de León, 10 vols. 1991-2005.

⁴ La edición de la *Paráfrasis* (Gómez Canseco y Núñez Rivera, 2001) y el recopilatorio de su obra castellana junto a la de José de Sigüenza (García Aguilar, 2014).

⁵ Todas las citas de la *Triplex Explanatio* están tomadas de la traducción de Ediciones Escorialenses (1992). Para el comentario castellano, citaré la edición de Becerra Hidalgo (2001).

⁶ Todas las citas para el Comentario de Cipriano de la Huerga las tomo de los volúmenes V-VI (ed.) Avelino Domínguez. *Obras Completas* (1995). León: Universidad de León.

Mas, si leyéramos las obras de nuestros autores cristianos con la misma atención que leemos las de autores extraños, no nos quedaríamos tan boquiabiertos ante su doctrina, al comprobar que casi todos han copiado de los nuestros (1995, p. 23).

E incluso, en lo que respecta a las formas métricas, Cipriano de la Huerga afirma que “el propio Moisés utilizó entonces por vez primera el hexámetro, cuya estructura parece antiquísima para cantar las alabanzas divinas” (1995, p. 5). La sacralización de ciertos géneros y formas propias de la literatura antigua se convertirá en un procedimiento común, y no solamente entre los humanistas cristianos. Esta forma de asimilación cultural es la que tendrá su traslación en la forma de elaboración textual que estudiaremos en los siguientes apartados. El mismo Arias Montano escribió su *Tratado sobre figuras retóricas*⁷, cuyos *exempla* nos remiten a la Biblia. Allí encontramos la expresión práctica de lo que, de forma inductiva, extraen los sabios de la cultura pagana.

Por otro lado, el Cantar de los Cantares había generado a lo largo de la historia de la crítica ciertas discrepancias que han repercutido en el ámbito teológico, especialmente en lo relacionado con los enfoques interpretativos de la Sagrada Escritura. Las cuatro vías interpretativas estaban bien asentadas desde los Padres de la Iglesia (Jerónimo y Orígenes principalmente) y la tradición escolástica del Medioevo, posteriormente recuperadas desde un paradigma humanístico.

Ciertamente, no estamos ante nada sustancialmente nuevo desde el punto de vista teológico, pues las obras que tratamos hunden sus raíces en la patrística cristiana y los escritos hebreos rabínicos⁸, además del conocimiento que tenían estos autores de las obras propiamente filosóficas, tanto de raigambre greco-latina como del primer humanismo italiano. Los comentarios de estos autores han sido en multitud de ocasiones interpretados como la consecución en modo humanístico del método *Pardes* compuesto por los términos hebreos de *peshat*, *remez*, *derash* y *sod*, correspondientes a los métodos literal, alegórico, anagógico y místico⁹. En siguientes apartados veremos, pues, cómo se integra la interpretación literal en el artefacto argumentativo de los comentarios y, posteriormente, cuál es su traducción en el plano estético.

2.2. Las versiones y comentarios de Cipriano de la Huerga y Fray Luis de León

La renovación estilística que distingue la *Paráfrasis* de Arias Montano no se explica únicamente por la difusión de la bucólica renacentista de tono

⁷ L. Gómez Canseco y M. A. Márquez (2018).

⁸ Sánchez Manzano, 2006, p. XXXIV.

⁹ Fernández López, 2009, p. 32.

fundamentalmente garcilasiano, generalizada a mediados del siglo XVI. El almacén temático y literario de la paráfrasis poética de Arias Montano se levanta sobre las versiones y traducciones del Cantar compuestas hacia la década de 1550, especialmente aquellas surgidas en el entorno complutense.

El tratado de Cipriano de la Huerga condensa gran parte de la legitimación teórica de la que hemos hablado en apartados anteriores. Pese a que la obra no vio la luz hasta la década de 1580, sin duda las enseñanzas del *Huergensis*, en paralelo a los comentarios de Fray Luis y los tratados y versión poética de Arias Montano¹⁰, se encuentran en la base de esta última generación de humanistas educada antes de que la reforma tridentina hiciera valer su poder e influencia sobre el tratamiento de cualquier temática religiosa o vinculada con ella.

Si atendemos a las diferencias estructurales entre los comentarios de Cipriano de la Huerga y Fray Luis, veremos que tienen una incidencia hermenéutica. Mientras que la organización del tratado de Cipriano de la Huerga se basa en el comentario de lemas¹¹ de forma sistemática y ordenada, los comentarios de Fray Luis se articulan de la siguiente manera: en ambos comentarios, castellano y latino, primero se reproduce la traducción de la totalidad del capítulo, lo que invita al lector a contemplar la sección de una forma global, para, posteriormente, pasar al comentario de los versículos de manera ordenada.

La estructura del comentario latino quería condensar el máximo de interpretaciones posibles, a partir de la yuxtaposición de lemas. La *Triplex Explanatio*, al esquematizar el comentario en tres interpretaciones fundamentales, ganaba en didactismo y, sobre todo, evitaba posibles intervenciones de la Inquisición por el abandono de la lengua vernácula¹².

Como bien indica el título, se trata de una triple explicación que, aunque, como hemos venido avanzando en epígrafes anteriores, superpone capas interpretativas para una comprensión global del texto, con el objetivo de privilegiar el sentido literal sobre el resto. De ello es indicativa la propia organización del tratado, puesto que existe una jerarquía clara entre la “Prima explanatio”, literal; la “Secunda explanatio”, alegórica; y, por último, la explicación mística o “Altera explanatio”. La distribución, que gana en didactismo gracias a esta división tripartita, carece

¹⁰ Es, además, probable que la recepción de los manuscritos de Garcilaso por parte de Arias Montano se produjera por intercesión del profesor de Biblia en Alcalá: Bajo el marbete de “Quinqui libri minore”, inventariados en “La Biblioteca de Arias Montano”, por A. Rodríguez (“Memoria de los libros que tengo”, fechada en 1553). Gómez Canseco y Núñez Rivera consideran la posibilidad de que estos se traten de las obras de Garcilaso.

¹¹ El tratamiento discursivo de los temas ha sido abordado en la edición de referencia (1995, p. XXXIII), en el que se detalla la estructura particular de cada uno de los lemas.

¹² Del proceso inquisitorial de fray Luis se ocupan, entre otros autores, Pinta Llorente (1935); Fernández López (2019) y Alcalá (2009).

de algo esencial en la anterior versión: en efecto, optar por la lengua castellana también respondía a un criterio historiográfico, en la medida en que la lengua vernácula intenta emular el tono rústico que desprende el Cantar, algo que no podía hacer en latín.

Estas diferencias estructurales, como venimos apuntando, llevan consigo una conceptualización determinada que tendrá su incidencia en la hermenéutica del tratado, complementada con aspectos etimológicos o argumentales, entre otros¹³. Cabe destacar también, lo que advierte García de la Concha y recoge Emilia Fernández Tejero (1998), que si “Cipriano de la Huerga [...] contempla dicha base alegórica como virtualmente transparente, un mero punto de apoyo para saltar a la trascendencia [...] Fray Luis en cambio explora la égloga pastoril en todas sus dimensiones” (1998, p. 100).

La elección retórica de ambos autores, en resumen, sería importante también desde el punto de vista interpretativo y se podría explicar de la siguiente manera: mientras que Cipriano de la Huerga se decanta por una mayor incidencia en los significantes para la estructuración del comentario, el comentario de Fray Luis se estructura a partir de parámetros narrativos o argumentales, aunque tampoco descuida la valoración exhaustiva de los versículos y su interpretación aislada.

La mayor integración de versiones en la versión castellana, que sintetiza los modos interpretativos en un todo indivisible, pero bien estructurado, además del complemento que supone la versión poética en lengua romance, tiene que ver en la decisión de verter este libro bíblico en vernacular y tono poético. En el plano argumentativo, estos autores ofrecen más argumentos para la inserción del Cantar dentro del modo eclógico.

Precisamente entre algunos de los argumentos de peso que emplea el *Huergensis* en la recta interpretación de los textos, por un lado, se encuentra la referencia a la imagen del buen pastor, que conforma el prototipo del amante virtuoso, con las cualidades cristianas por excelencia que, si bien se materializan en el Nuevo Testamento con la figura crística, es Abel quien las encarna en el Antiguo¹⁴:

¹³ De hecho, para Morón Arroyo, Fray Luis “por una parte, distingue los verdaderos sentidos según el modo de leer, y éstos son sólo dos: el literal y el “místico”. Dentro del místico todavía pueden distinguirse tres clásicos medievales: alegórico, moral y anagógico. Ahora estas palabras adquieren un nuevo significado: alegórica es la referencia a Cristo; tropológicas las posibles conclusiones morales, y anagógicas las referencias a la vida eterna [...] La noción tan extensa del sentido literal explica que la *Triplex Explanatio In Canticum Canticorum* no contenga nada parecido a los sentidos literal, alegórico y místico tradicionales, sino tres formas de sentido literal (1996: 307) (Dentro de *Fray Luis, historia, humanismo y letras*, pp. 299-312).

¹⁴ Para Arias Montano, buen conocedor y analista de la estructura bíblica en su conjunto, todo acontecimiento que tiene lugar en el Nuevo Testamento, tiene su correlato ya en el Antiguo, en forma casi de prefiguración de lo que luego se materializa con el advenimiento del cristianismo en la forma crística.

Así pues, *muéstrame dónde apacientas, dónde sesteas al mediodía* [...] el pasaje apenas resulta inteligible, si no se conoce previamente la geografía de aquella tierra, es decir, de Palestina. [...] Así pues, allí donde no hay sombra por carencia de árboles, hay que suplirla con cobertizos y majadas próximas. En Judea esto resulta mucho más necesario, porque esa región está sometida a fuertes calores (1995, p. 139).

En la primera estructura argumentativa, a partir del versículo bíblico señalado en cursiva se remite directamente a la orografía y al clima de la región, para explicar, de forma historiográfica, esta costumbre documentada por la tradición. Esta argumentación permite justificar, por ejemplo, la inclusión de la figura clásica del *pastor otiosus* en la reelaboración poética montaniana. Retomaremos este mismo caso en el análisis de la Canción con que inicia la *Paráfrasis*¹⁵.

En este otro fragmento de Fray Luis de León, donde se aprecia también la aplicación del modo literal de interpretación, esta vez aplicado a una comparación de la belleza de la amada con la altura de los árboles, quizá algo inusual para el lector occidental, habituado al canon petrarquista:

Pues también por este lugar consta que en Palestina las vides se solían plantar junto a las palmeras, como en Italia junto a los olmos. Y dicen que el cuerpo elegante y bellamente alto de la esposa es semejante a la palmera, que tiene a su vez insigne altura y elevación; y los pechos que estaban en el pecho y sobresalían a los racimos de uvas, que estaba mezclada con ella (1992, p. 370).

Así, en las diferentes explicaciones de los versículos en comentarios de uno y otro tratadista se emplea el modo literal como forma de explicación lógica de costumbres. Se realizan asimismo descripciones físicas a partir de elementos de la naturaleza, que resultan ajenos a la tradición petrarquista occidental.

Es el modo literal, el más arraigado a las costumbres y antigüedades hebraicas¹⁶, el primer paso en la construcción de la interpretación textual, ya que esta debe

¹⁵ Esta interconexión entre Antiguo y Nuevo testamento, además, no solo se limitará a la imagen del buen pastor, como veremos, sino que, como afirma Fernández Marcos, de forma generalizada: “Arias Montano abogaba por la unidad entre los dos Testamentos pero a la vez era partidario del sentido literal en su exégesis. Pues bien, el recurso al sentido arcano le permite tender un puente entre dos constelaciones de significados, la del Antiguo y la del Nuevo Testamento (2012, p. 293).

¹⁶ En algunos ejemplos de reelaboración textual montaniana, donde se alude al coro con metáforas propias de la tradición clásica, el comentario de Cipriano y su interpretación literal nos remite a los propios usos y costumbres de la sociedad rural de Judea: “Porque, para los pastores, para la gente del campo y para todos aquellos que viven siempre en el monte y en los bosques, ¿hay algo más natural que ver ciervos, corzos, lobos, y zorros y mentarlos frecuentemente? Por tanto, cuando dice os conjuro por los corzos y ciervos de los campos, utiliza un conjuro pastoril, al igual que es habitual en el resto de las profesiones, lo cual, como ya dijimos, constituye un recurso natural. Se trata, pues, de una amonestación muy severa, propia de agricultores o ganaderos: Os conjuro por los corzos y por los ciervos de los campos que no despertéis a mi amada y que la dejéis dormir” (1995, pp. 267, 268).

En la medida en que los reyes de las tribus semíticas se dedicaban al oficio del pastoreo, es adecuado también en términos historiográficos caracterizar como tal al Rey Salomón. Cipriano también asocia frecuentemente la acción de “apacentar” a este rey, cuyo nombre tiene sus orígenes en la palabra hebrea “shalom” (“paz”), en lo que parece una atribución etimológica. Es en cambio en el Evangelio de San Juan donde la imagen se equipara al propio Jesucristo y afianza su acepción moral, trasladado al panorama exegético castellano a través de los tratados de De la Huerga¹⁸:

[Cipriano de la Huerga] rechazando el tópico pastoril, pasa a darle una aplicación práctica en el plano de la religión y de la política: el plano real de las ovejas materiales se trasciende y sirve para analizar el comportamiento de los pastores religiosos y políticos, sobrevolando siempre en el texto el buen pastor Cristo, en quien se deben mirar todos y a quien todos deben imitar¹⁹.

La apoyatura teórica para legitimar la representación de un texto bíblico a partir de la imagen pastoril es por lo tanto doble y sigue la misma lógica que la revelación de la teología antigua: se produce en los autores paganos (de ahí, el cultivo de la bucólica por parte de Virgilio, Teócrito, e incluso Homero) y sacros, gracias al estudio del Cantar en un sentido literal. Y es que, desde la primera patrística cristiana, asistimos a todo un proceso de lectura de los clásicos bajo el supuesto de que existe un saber antiguo y arcano, una teología por ambas tradiciones conocida, tanto desde las fuentes hebreas, como, en grado de prefiguración, por las fuentes grecolatinas.

Además, la búsqueda del modelo del pastor dentro del Cantar no se limita al ámbito veterotestamentario, sino que, por el contrario, su objetivo es tender puentes entre este saber propio del Antiguo Testamento, en el que el Eclesiastés de Salomón, los Proverbios o el Cantar ocupan un lugar destacado, y el Nuevo Testamento, sobre todo a través de la imagen de Jesucristo.

De todos estos elementos, estructurales y argumentales, en defensa de la interpretación origenista de la obra como poema epitalámico y de tono rústico, podemos extraer los puntos de apoyo para el análisis de la versión montaniana.

y asiro-babilónica, apareciendo igualmente en la Biblia y en los escritores griegos y latinos”. Su inserción en el Nuevo Testamento, en cambio, como apunta Fco. Javier Fuente (“La imagen del ‘buen pastor’ en Fray Cipriano de la Huerga”, dentro de Fray Luis de León, historia, humanismo y letras, ed. cit., p. 629-637) se produce en el Evangelio de San Juan, donde se equipara la imagen del pastor con la de Jesucristo.

¹⁸ También en *De los nombres de Cristo* encontramos esta trasposición de la figura crística como el pastor del Antiguo Testamento.

¹⁹ Fuente Rodríguez, F.J. “La imagen del ‘Buen Pastor’ en fray Cipriano de la Huerga y fray Luis de León”. En García de la Concha (ed.) (1996, p. 633).

En ella lo esperable sería un intercambio dramático en tono lírico, así como la introducción de diferentes planos escénicos caracterizados por elementos que reflejen la rusticidad y la armonía del entorno pastoril.

3. La *Paráfrasis del Cantar de Arias Montano*

3.1. Métodos de reelaboración textual

El primer estadio diegético de que se compone la *Paráfrasis* es una Canción que introduce al Poeta como personaje oyente, atento a los lamentos de una pastora. Entre los versos 1 y 9 atendemos a la situación espacio temporal, en una escena que comienza *in medias res*: “En los floridos valles de Siona/junto con el otero [...] allí en un verde prado” (2001, p. 170). Con la introducción de *verba sentiendi* en los versos 10 (“Paréme por oilla”) y 17 (“En su cantar sentí”) el autor pone un énfasis mayor en el plano sensorial y centra su atención en la trama, algo que nos pone sobre aviso de que se trata de un poema con una trama argumental de cariz dramático.

Esta Canción presenta un tono mucho más narrativo que el resto del poema, termina con la siguiente estructura: hipérbaton para respetar la rima pobre en vv. 27-29 (“y ya más no pudiendo/ sus ansias refrenar que no rompiesen/ este *cantar* diciendo/ lugar daba a sus quejas que saliesen:”).

Lo relevante aquí desde el punto de vista retórico, sin embargo, es el valor performativo que se otorga a los siguientes capítulos, en la medida en que *este cantar diciendo* (v. 29) se trata de la misma técnica teatral que se practicaba con frecuencia ya en los corrales de comedias: la ruptura de la cuarta pared que supone, junto con los dos puntos finales, el inicio del drama. Encontramos un ejemplo análogo en los *Siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, a pesar de que se trata de una obra en prosa:

No pudo el desaventurado pastor poner silencio a las lágrimas ni escusar los suspiros que del alma le salían. Y, bolviendo los ojos al cielo, comenzó a dezir desta manera. (1981, p. 12)

Presenta esta estructura asimismo grandes similitudes con el inicio de su *Égloga I*, de Garcilaso de la Vega: “El dulce lamentar de dos pastores,/Salicio juntamente y Nemoroso,/he de cantar, sus quejas imitando;”. El actante de la escena no es el propio poeta, como en el caso de Garcilaso, sino que este solo escucha el canto que profiere la pastora, otorgándole un mayor peso argumental. La aparición del Esposo, el pastor, solo se produce tras los lamentos de la pastora, en el verso 23 (“No mucho se destierra/su esposo”) y mediante una alusión indirecta.

Ciertamente, desde el punto de vista literario esta estrategia de introducción al drama no supone tampoco un elemento original, puesto que la encontramos como tópico en la bucólica, en verso y en prosa; la novedad en su uso, sin embargo, va ligada a la naturaleza religiosa de un texto como el *Cantar*. Enraizadas en el ejemplo de Garcilaso de la Vega, las novelas pastoriles explotan esta forma de dar comienzo al drama bucólico. En cambio, en la versión montaniana, esta fidelidad al texto original le permite introducir otra novedad: la voz de mujer como actante de la escena y el poeta como mero espectador.

Las preguntas retóricas iniciales con que se inicia el Capítulo I inducen, así, a una intensificación dramática con el parlamento de la esposa (vv. 31-36): “Theolampo mío, ¿qué tardanza es esta?/ ¡Ay!, ¿quién te me detiene?/ ¿Dónde estás? ¿No respondes?/ ¿Qué te has hecho?/ ¿Cómo no quieres que en tu ausencia pene/ aquella a quien le cuesta/ tu amor el corazón que está en su pecho?” (2001, p. 173)²⁰. Esta temática, aunque no corresponde a la reelaboración de ningún versículo concreto del *Cantar*, entronca perfectamente con su interpretación tradicional, puesto que se inscribe en el primer plano interpretativo literal.

El *Cantar* propiamente dicho se inicia con la reescritura del versículo 1,2²¹, un fragmento compuesto de dos secciones temáticas: la primera parte, vv. 44-46, se centra en el tópico de la muerte por el beso (ver 3.2). En cuanto a la segunda parte, la comparación de los elementos *amores* con el *vino*²², se compone de los versos 47-52. Esta división bipartita del versículo bíblico tiene su representación gráfica con la escisión entre estrofas. Por su proximidad semántica con el versículo siguiente, 1,3, Arias Montano opta por una división parcial, con el punto y coma y la partícula conectiva “pues” para introducir el versículo bíblico que vuelve sobre el olor embriagador de la amada.

El parlamento inicial de la Esposa prosigue en la versión montaniana hasta el verso 107. Aquí asistimos a un inciso del Poeta que actúa en el ámbito pastoril y

²⁰ También la amplificación al inicio del capítulo III se produce en un tono próximo a la jarcha o a la endecha (vv. 304-307): “¡Ay triste! ¿Qué haré? Pensé yo que en mi cama de noche a mi querido hallaría, pero no lo hallé” (2001, p. 191).

²¹ En este caso, seguimos las versiones de Pope (1982) y Fernández López (2009) y la introducción de Fernández Tejero (1997). La versión de Fray Luis omite el título y comienza con Cant. 1,1 en este versículo.

²² La discusión entre “pecho” y “amores”, de hecho, había sido un largo debate entre los comentaristas, que el maestro de Arias Montano y Fray Luis resuelve a través de un matiz semántico por parte del que lo tradujese del primer modo: “Así pues, siempre que leamos «pechos» en lugar de «amores», hemos de interpretarlo como el acto supremo de generosidad, de liberalidad, de consideración, de afecto y de amor del Esposo hacia la Esposa querida. A menudo, en efecto, la bondad divina, tan manifestamente generosa en beneficios de todo tipo, nos obliga a otorgarle muchas cosas, aunque repugne al orden natural. Este modo de hablar referido a Dios tiene su origen en la admiración que provoca en nosotros la providencia que Dios ejerce sobre los mortales y su solicitud imposible de explicar con palabras” (1995, p. 37).

en la situación de la escena²³. Esta estructura se adecúa estilísticamente al molde pastoril en la caracterización, en forma de metagoge, del campo como ente sintiente²⁴.

Los siguientes intercambios se producen en los versos 140 y 156 respectivamente (Cant. 1, 12). Se trata de un fragmento adaptado por el autor en lo que respecta a la alternancia de parlamentos, donde partimos de la ambigüedad en el original. La decisión se apoya también en el didactismo de la forma parafrástica, que busca mantener también la armonía entre la extensión de los parlamentos y, sobre todo, el sentido del original. Ya afirma Fray Luis que “Todo esto es como vna amorosa contienda entre Esposo y Esposa, donde cada cual procura desaventajarse al otro en dezirse amores y requiebros” (2001, p. 125)²⁵.

Es interesante la inclusión de la metáfora de 152-54 (“Tal es quien mi pecho tiene llave/y solo cierra y abre su clausura”), ampliación del Cantar, que busca la vinculación de la tradición amorosa bíblica con diversos elementos propios del código del amor cortés, como el tópico de la apertura de los aposentos de la amada, e incluso de la poesía cancioneril, con alusiones a la conquista de los afectos de la amada por parte del esposo como si de una fortaleza se tratase.

El capítulo II da comienzo con una larga exposición del Esposo en la versión montaniana. Aquí la cuestión radica en la comparativa con fray Luis. Este atribuye un sentido, si se quiere, eminentemente literal a la hora de explicar el pasaje (me remito a la versión castellana):

Yo, rosa del campo y lirio de los valles] Estas palabras estan assí que se pueden entender indifferentemente devno de los dos, pero más apropósito es que las diga la Esposa que por ser mujer tiene más liçencia para loarse (2003, p. 129).

Arias Montano no sigue la versión de fray Luis en esta ocasión; no sabemos si por mantener la alternancia en el diálogo entre los Esposos o por una concepción del

²³ Al dulce lamentar de aquesta amante/ callaba el campo todo, movido a compasión de una tal queja (2001, p. 178), vv. 108-110.

²⁴ Sobre ello también habla Fernando de Herrera en las *Anotaciones a Garcilaso* (1580), con la atribución del neoplatonismo de ánima humana a elementos bucólicos: Con esa razón dize Garci Lasso, siguiendo a Virgilio, haze morir a la ierva. Porque los filósofos no menos atribuyen vida a las plantas que a los animales, porque tienen alma con que se vegetan i crían (2001, p. 988).

²⁵ A esto podemos añadir las consideraciones de Cipriano de la Hueraga, que además lo vincula directamente con la tradición platónica: “Con esta rivalidad en mutuos elogios por parte del Esposo y de la Esposa, aquel divino Espíritu nos pone de manifiesto cuán intenso era el amor de la Esposa hacia el Esposo y del Esposo hacia la Esposa. El amor divino no es como nos lo pinta Platón en El Banquete, donde establece la diferencia entre el amor mutuo y no mutuo. Porque a menudo sucede que nos unimos a otros por un pacto de amor y nos contagiamos con esa peste animal y salvaje del amor vulgar, cuando en realidad no somos amados por la persona amada. En el amor vulgar no existe correspondencia mutua del amante y de la amada en esa necesidad, como existe en el amor divino. En este epitalamio el Espíritu Santo pone de manifiesto esa compenetración y correspondencia de amor entre Dios y la Esposa, cuando el Esposo y la Esposa se colman de alabanzas y elogios mutuos: ¡Eres hermosa, amiga mía!, dice el Esposo, y repite: ¡eres hermosa!” (1995, p. 207).

Esposo como el epítome de la belleza (véase el siguiente epígrafe para la interpretación de rosa y lirio en este pasaje). En cualquier caso, las correspondencias entre Cant. 2,1 y Cant. 2,2, se hacen de forma mucho más dilatada²⁶. En primer lugar, los dos elementos de la comparación, rosa y lirio, de Cant. 2,1, que en la versión del agustino conforman únicamente una oración copulativa simple, en el caso de Arias Montano aparecen respectivamente en los versos 172-173 y 181-184. Para incrementar el peso sensorial, el resto del fragmento se ve amplificado con un lenguaje propio de la poesía stilnovesca:

Tal como soy yo, en el campo nunca arado,
rosa que lejos el su olor extiende,
 y la su vista a nadie se defiende,
 y cunda más su olor si la han hollado
 [...]
Soy el lirio de los valles esmerado,
 nacido entre los prados deleitosos,
 que entre las verdes uvas muy hermosos
 sus vástagos extiende, y muypreciado²⁷.

A partir de este punto, son varios los lugares estratégicos sobre los que se articula la paráfrasis, o bien relevantes por su discordancia con la versión castellana de Fray Luis. Es el caso del capítulo II, vv. 284-86 (“Matad la mala casta que nos daña/ Matad las raposillas más pequeñas/que hacen tanto daño en el renuevo”²⁸). Fray Luis opta en su comentario castellano por una explicación doble de este pasaje, concibiendo la posibilidad tanto de interpretarlas en boca de la mujer como si son pronunciadas por el esposo.

Así, en la versión que atribuye el parlamento a la voz femenina, el agustino realiza un nivel de interpretación literal a través del lenguaje afectivo, atribuyendo a la mujer en la misma sección unos *graciosos puchericos* como forma de juego amoroso: como en el fragmento anterior, es posible que responda a la necesidad de alternancia entre los parlamentos de los esposos. También sin embargo es bien plausible que la elección retórica emule el ambiente de rusticidad que encontramos específicamente en esta sección y que se desprende del juego amoroso entre los esposos.

²⁶ Aquí hemos tomado una correspondencia distinta que la edición de referencia en lo que respecta a la división de versículos del Cantar. Hemos considerado como se indica en el texto, Cant. 2.1. en dos elementos de la comparación, mientras que 2.2. se incluye en la siguiente estrofa. Seguimos la versión del Cantar tanto de Pope (1982), como de Fernández López (2009), que coincide con la de Fray Luis.

²⁷ (2001, pp. 183-184).

²⁸ (2001, p. 189).

Podemos apreciar en el capítulo III una ligera escisión temática, con la ruptura del ambiente pastoril y la inserción en el entorno urbano (vv. 310-330) y que sigue de cerca el propio argumento del Cantar. En cambio, el pasaje del coro presenta una amplificación parcial: vv. 343-350 corresponden a Cant. 3,6 (abc): “¿Quién es la linda esta/que sube por el desierto...” (2001, p. 193). Mientras que los versos 350-55 “¡Jamás tan bella y linda criatura!...” (*Ibid.*) forman parte de la amplificación dramática. En esta cuestión hay unanimidad entre todas las versiones de los comentarios. Se trata de una alusión en modo de conjuro (“Ruégovos, oh, doncellas,/las de Jerusalén..., 2001, p. 192), justo en el versículo anterior. Generalmente, la amplificación suele engrosar el tópico, así como equilibrar los parlamentos dramáticos.

También son destacables los versos que culminan el capítulo V (vv. 576-582) *Dechado de belleza*, se dirige el coro a la esposa, en uno de sus frecuentes epítetos: “¿Adónde está el que tanto adamas?” (2001, p. 207). Estas dos construcciones con léxico latinizante²⁹ enriquecen la expresión de un coro que ya forma parte del acervo clásico. La funcionalidad de este elemento es doble: por un lado, como ya aparece en el Cantar, ejerce de puente formal, transición entre escenas; por otro, con la intensificación del lenguaje latinizante se devuelve al lector culto a un entorno bien conocido, el de la tragedia griega. El coro, por su parte, reaparecerá en dos ocasiones más como amplificación al texto hebreo. Sin embargo, más que una digresión estética de la versión originaria, podríamos considerarlo una aclaración pedagógica.

En el armazón exegético de la *Paráfrasis*, por otro lado, también juegan un papel principal algunos elementos morfológicos³⁰, lingüísticos y versificatorios. Un rasgo común entre Arias Montano y Fray Luis es precisamente la inclusión de voces tradicionales, propias de la poesía de tipo popular^{31,32} o pacer. Emplea la misma expresión fray Luis en su traducción de las *Bucólicas*, (“¡Ay triste! Que este

²⁹ Gómez-Núñez para la voz *adamar*, que también empleará San Juan en su Cántico Espiritual; para otra expresión latinizante *dechado de belleza* (en otros lugares de la *Paráfrasis*, *morada de belleza*), ver Juan Francisco Alcina (2005) en su edición anotada a la poesía castellana de Fray Luis de León como un uso horaciano del participio.

³⁰ Es el caso de “Las aguas que allá van/ un pozo siempre es lleno (vv. 478-79). Como señalan Gómez-Núñez “la concordancia entre el plural de aguas y el singular del verbo hay que tomarla ad sensum; esto es, la diversidad de aguas y manantiales que bajan del monte Líbano se concentran en un solo pozo permanentemente lleno” (2001, p. 202). El plural marcado, en efecto, ejerce una significación que pretende retrotraerse al sentido del original.

³¹ A pesar de que esta poesía busca emular el tono de la lírica tradicional, lo cierto es que la mayoría de estas expresiones se llevaban a cabo por parte de autores cultos, como en el caso que nos ocupa. Esto es algo recurrente dentro del panorama literario renacentista. Sobre esta cuestión, y su prevalencia en san Juan, hay una amplia bibliografía: Ynduráin (1990), Cossio (1970).

³² *Par. v. 3*: zagal chapado, usado en numerosos casos dentro de la traducción de fray Luis a las Bucólicas de Virgilio: *Egl. III*, v. 139 “Las ovejas zagal, recoge...” (2011, p. 161).

mal y crudo hado...” (2011, p. 114), que se populariza como como amplificación expresiva en contexto bucólico.

Si cotejamos algunos de los rasgos que se han apuntado ya en análisis previos sobre el lenguaje de la paráfrasis, veremos como en la expresión poética los elementos populares se ven acentuados por el tono lírico y la voluntad estética³³. En Fray Luis es frecuente el uso alterno del artículo seguido de posesivo, por el que sí opta Montano en la versión poética, también decantándose por un rasgo propio de la lírica popular³⁴.

La inclusión de voces tradicionales y elementos propios de la poesía popular, como el uso de términos pastoriles y construcciones lingüísticas sencillas, evidencia una clara intención estética que refuerza el tono lírico de la obra. Esta combinación de registros cultos y populares no responde únicamente a un propósito estilístico, sino que también tiene una dimensión pedagógica, al facilitar la comprensión del texto y su interpretación exegética.

3.2. Simbología bíblica y motivos petrarquistas

El primer versículo tomado de los Cantares corresponde al tópico de la muerte por el beso (Cant. 1,2a; *Par.* vv. 42-46): “Yo juro que en te viendo/ sería yo guarida/ y, aunque la muerte de mí triunfase/ tornaría a la vida/ si un beso a la boca yo alcanzase”³⁵ (2001, p. 174). Pese a que este motivo ya ha sido abordado en varias ocasiones, en referencia a *De arcano sermone* (Fernández López, 2009), vale la pena detallar el proceso de hibridación con tópicos petrarquistas. Sobre ello cabe destacar la atribución de la tradición talmúdica a la versión de Cipriano de la Huerga³⁶.

³³ Por ejemplo, en la traducción de Fray Luis, capítulo II: “Helo, viene atrancando por los montes, saltando por los collados [...] Helo está tras la nuestra pared” (2003: 292). La versión montaniana, v. 254: “Helo por mi ventana, helo” (2001, p. 187).

³⁴ Fray Luis: “Enséñame, oh amado de mi alma, dónde apascentas” (2010: 155). Arias Montano, v. 92: de la mi alma (2001, p. 177).

³⁵ Reichenberger (2001, p. 174, vv. 42-46). La cursiva es nuestra.

³⁶ A la interpretación que Arias Montano otorga al beso en *De arcano sermone*, como resumen Gómez-Núñez (2001), podemos añadir las consideraciones sobre el mismo de Cipriano, donde observamos esa misma visión del beso como comunión espiritual, esta vez, sin embargo, enfocada en la figura crística: “Esta forma de beso era además un símbolo religioso, tanto entre los judíos como entre los gentiles. Así lo confirma Plutarco. Con este tipo de beso solía recibir Cristo Jesús a sus discípulos cuando regresaban de alguna misión, según leemos en el Evangelio” (UL (1995) p. 27). Además, la boca ocupa un lugar privilegiado para la llegada al alma: “Conocemos aquel dicho, tan sabio y prudente, de Apuleyo: La boca del hombre es la puerta de la palabra, portavoz de los pensamientos, vestíbulo del alma; a través de ella escapa de modo misterioso y más a menudo que a través de cualquier otra parte del cuerpo [...] Ya desde tiempos muy antiguos se preguntaban los hombres más sabios de las distintas ramas del saber qué buscaban los amantes al besarse tan reiteradamente, como si compitieran entre sí. Y responden con gran acierto: con los besos reiterados rivalizan entre ellos para que el espíritu de uno penetre lo más posible dentro del otro y se pierda dentro. Pero, como este intercambio anímico resulta imposible, hacen lo que pueden.” (UL (1995) p. 29). Este último fragmento resulta muy significativo, situado

A la interpretación que Arias Montano otorga al beso en *De arcano sermone*, podemos añadir las consideraciones sobre el mismo de Cipriano, donde observamos esa misma visión del beso como comunión espiritual, esta vez, sin embargo, enfocada en la figura crística: “Esta forma de beso era además un símbolo religioso, tanto entre los judíos como entre los gentiles. Así lo confirma Plutarco. Con este tipo de beso solía recibir Cristo Jesús a sus discípulos cuando regresaban de alguna misión, según leemos en el Evangelio” (1995, p. 27). Además, la boca ocupa un lugar privilegiado para la llegada al alma:

Conocemos aquel dicho, tan sabio y prudente, de Apuleyo: La boca del hombre es la puerta de la palabra, portavoz de los pensamientos, vestíbulo del alma; a través de ella escapa de modo misterioso y más a menudo que a través de cualquier otra parte del cuerpo [...] Ya desde tiempos muy antiguos se preguntaban los hombres más sabios de las distintas ramas del saber qué buscaban los amantes al besarse tan reiteradamente, como si compitieran entre sí. Y responden con gran acierto: con los besos reiterados rivalizan entre ellos para que el espíritu de uno penetre lo más posible dentro del otro y se pierda dentro. Pero, como este intercambio anímico resulta imposible, hacen lo que pueden. (1995, p. 29)

Este último fragmento resulta muy significativo, situado en paralelo con la concepción garcilasiana de comunicación de las almas de los amantes a través de la premisa platónica de la vista. Si atendemos a uno de los sonetos de Garcilaso podemos observar cómo esos “vivos espíritus encendidos”, en el caso de la filosofía neoplatónica penetran en el espíritu del amado a través de los ojos, pero que, en todo caso, suponen una revitalización del amador por parte del sujeto amado. Este tipo de filosofía tiene un eficiente proceso de acomodación a este motivo común desarrollado en el imaginario del Cantar: “De aquella vista pura y ecelente/ salen espíritus vivos y encendidos/ y siendo por mis ojos recibidos,/me pasan hasta donde el mal se siente” (*Son. VIII*). Esa posesión del espíritu del amante,³⁷ aunque la procedencia de este motivo es variada, y se presente vinculado a la filosofía neoplatónica y la tradición petrarquista, nunca contradice la denominada *verdad hebreaica*. La verdadera introducción montaniana al recorrido del Cantar en el

en paralelo con la concepción garcilasiana de comunicación de las almas de los amantes a través de la premisa platónica de la vista.

³⁷ Para Fernando de Herrera, comentando a Garcilaso: “La origen del amor, que es afección gravíssima y vehementíssima de l’alma, nace de la vista; [...] mas las imágenes de los que aman, esculpidas en ella como inustiones hechas con fuego, dexan impressas en la memoria formas que se mueven i viven i hablan i permanecen en otro tiempo” (2001, p. 336). En efecto, es un argumento el de la búsqueda de los amantes que impregna el polen de ideas de la cultura neoplatónica del renacimiento. Que en este caso la acción sea recíproca y activa entre ambos, supone una novedad para el panorama petrarquista.

contexto de mediados del XVI es precisamente la búsqueda del trasfondo común entre filosofía neoplatónica y cultura mosaica.

De nuevo, la introducción del beso no se justifica solamente por motivos talmúdicos, como podría indicar la deuda con Cipriano de la Huerga: tiene también su correlato en un modelo bien instaurado hacia 1550, la filosofía neoplatónica, y es sin duda sugestivo tanto para el lector conocedor de la verdad hebraica y de los tratados de Alfonso de Zamora como para aquel versado en materia poética, al tanto de las nuevas corrientes que superaban la propuesta de la poesía cancioneril.

Es la fusión, por lo tanto, entre estos temas y la introducción de elementos exógenos, parlamentos del poeta o del coro, donde impera el lenguaje petrarquista. Pero esta eficiente estrategia discursiva es más que una opción retórica: se trata de una elección fundamentada en términos pedagógicos, una adaptación típicamente humanista cuyo destino final es el lector aurisecular, que pasa a ser el receptor de una tradición exegética muy compleja a través del tono pastoril.

Otro elemento de hibridación con el lenguaje petrarquista y que responde a uno de los fragmentos tratados en el epígrafe anterior es la dicotomía rosa-lirio, que corresponde a Cant. 2,1 y 2,2, al principio del capítulo II. Es bien conocida la concepción de Arias Montano sobre este último que, en su tratado sobre el lenguaje arcano lo describe como correlato de la figura crística, muchas veces encarnada en forma de lirio. En un sentido ulterior, “sugiere con gran elegancia la idea de la Iglesia acrecentada y embellecida por obra del Espíritu Santo”³⁸.

Sobre las voces hebreas *habasselet* y *shoshaná* del mismo pasaje ya habla Fernández López también en su estudio, indicando la deuda de la versión de Arias Montano con la versión de Alfonso de Zamora³⁹, traduciendo estos elementos por rosa y lirio respectivamente, a diferencia de la novedad que introduce Cipriano de la Huerga⁴⁰, o de la *azucena* por la que se decanta Fray Luis⁴¹.

En el *incipit* del *Soneto XXIII* de Garcilaso de la Vega (“En tanto que de rosa y azucena”), encontramos un paralelismo que contribuye a justificar esa aparición que, aunque legitimada a través de la tradición sefardí con Alfonso de Zamora, ya gozaba de recorrido como tópico, en términos muy similares, con el auge del modo petrarquista. Pese a que la adaptación de estos versículos es más literal, y menos literaria, en el caso de Arias Montano (*lilium candidum* por lirio), esto preserva, por el contrario, el significado arcano del étimo conservando sin embargo

³⁸ (2009, p. 248).

³⁹ (2009, pp. 253-4).

⁴⁰ (2009, p. 252).

⁴¹ *Ibid.* Fray Luis también se decanta por la traducción de Cipriano como “flor del campo” en la *Triplex Explanatio*, pero en la versión romance se decanta por un solo término, más adecuado al tono lírico.

la dicotomía que tanto recorrido había tenido en la literatura vernácula gracias a las diversas traducciones de poemas clásicos⁴².

De nuevo, se trata de un tópico compartido entre fuentes gentiles y sacras, una imagen que constituye por tanto una metáfora perfecta para ofrecer al lector el sentido del versículo en todas sus acepciones. Este tipo de imagería es, por tanto, un elemento muy productivo en el contexto de la contrarreforma, en la medida en que permite la relectura sacra de motivos profanos.

Por último, vamos a detallar la geografía bíblica y los topónimos que emplea el autor para la conformación del ambiente bucólico del Cantar, que, sin duda, también juegan un papel simbólico en la conformación del recorrido espiritual en ese contexto de búsqueda entre los amantes. No solo atendemos a una adaptación de los diferentes lemas comentados por la exégesis bíblica de Alcalá de Henares. A pesar de que existe una deuda incuestionable con Teócrito y Virgilio a través del tamiz de la literatura renacentista, es cierto que una mayor fidelidad con los topónimos de la Biblia Sacra⁴³ también puede apreciarse en esta reelaboración del Cantar.

Un análisis de forma que aísla los diferentes topónimos que aparecen explícitamente en paralelo al Cantar permite realizar varias inferencias sobre los métodos de reelaboración textual. En primer lugar, se conservan todos los topónimos del original, uno de los puntos clave para la conformación del universo pastoril y, por otra parte, para el establecimiento de la descripción física de los amantes, a partir de la cual se sustenta la *Paráfrasis*. En segundo lugar, los ámbitos de reelaboración montañana se focalizan únicamente en los epítetos ya sea con una finalidad concreta como en el caso de la apelación al coro de las doncellas de Jerusalén, o con una finalidad estética como en el caso de la elisión del Mar Muerto, de claros matices poéticos (*vid. infra*).

[floridos valles del] Siona v.1

[yegua de] Egipto v. 134

Amplificación

Cant. 1,9

⁴² Fernando de Herrera añade a su comentario del *Soneto XXIII* de Garcilaso de la Vega su propia traducción, así como las de algunos de sus contemporáneos, de *Carm.* IV, 12, de Horacio. Identifica en ese poema, aunque de tono bien distinto al de Garcilaso, unos motivos que perduran como elementos de descripción de la belleza femenina desde la Antigüedad clásica (lo que responde a los tópicos de la *descriptio puellae*), como son los de la rosa y el lirio, aplicados ahora según las exigencias de la estética neoplatónica; esto es, dotados de un sentido espiritual que otorga a estas flores toda una carga simbólica.

⁴³ (Fernández Marcos-Fernández Tejero, 2012). Vale la pena señalar, asimismo, cómo la adaptación de estos topónimos en el artefacto retórico y estético responde a técnicas análogas dentro de la poesía latina del autor, planteada no como paráfrasis, sino propiamente como creación poética original, aunque basada en motivos bíblicos, como han estudiado Marín Mellado (2002, p. 300) respecto a las *Odae Variæ* sobre la adaptación de los topónimos griegos a los hebreos Dotán y Tabor y Czepiel en los *Humanæ Salutis Monumenta* en relación al río Hebrus (2022, p. 95).

[Doncellas frescas de] Hierusalem v. 186	Amplificación
[oh, doncellas, las de] Hierusalem, v. 331	Cant. 3,1
[incienso de] Levante v. 348	Cant. 3,6
[de] Líbano [trajo su madera] v. 371	Cant. 3,9
Saleme v. 381	Cant. 3,10
[Doncellas de] Sión v. 382	Cant. 3,11
[el monte de] Guileza v. 403	Cant. 4,2
[Del] Líbano [te ven acá conmigo] v. 434	Cant. 4,8
Amna v. 436	Cant. 4,8
Samnir v. 437	Cant. 4,8
Hermón v. 437	Cant. 4,8
[El] Líbano [fragante], v. 455	Cant. 4,11
[nardo de] Levante, v. 469	Amplificación
[del] Líbano monte [va manando], v. 480	Cant. 4,15
[el] Líbano [gracioso se demuestra], v. 570	Cant. 5,15
[hermosa más que] Tirsá, v. 592	Cant. 6, 4
[más amable que la] Hierusalem, ciudad galana v. 592-3	Cant. 6,4
monte Hiladeo, v. 601	Cant. 6,5
[piscinas hechas en] Hesbón, v. 655	Cant. 7,5
[hermoso torreón que hacia] Damasco [tiene el] Libanón, v. 659	Cant. 6,5
[doncellas cazadoras, las de] Hierusalem, v. 730	Cant. 8,4
Balahamone, v. 800	Cant. 8,11

La mayoría de los topónimos que se encuentran presentes en el Cantar aparecen de forma explícita, con una adaptación a la grafía castellana que ya comentan los editores en cada caso⁴⁴, pero que podemos resumir diciendo que preludia, por un lado, la literalidad en lo que respecta a los aspectos geográficos que encontraremos en las ediciones de la Biblia Sacra y que busca por otro lado ofrecer una versión en lengua sencilla, lejos de las formas cultas de una posible versión tratadística y más adaptadas a la forma poética.

Además, dada la naturaleza de la forma parafrástica, se trata de una versión que tiende a la acumulación, a la aparición explícita y no a la elisión de significantes en favor de metáforas. Estas, como veremos con las comparaciones físicas, con respecto a los topónimos, casi siempre se dan con los dos elementos de la comparación presentes, y prácticamente no encontramos formas “puras”, a través de la omisión de uno de ellos. Existe un caso de omisión de significativo, sin embargo, en una referencia al

⁴⁴ En cuanto a rasgos lingüísticos, destaca el eventual uso de la *e* paragógica en topónimos y antropónimos para el mantenimiento de la rima.

Mar Muerto, “el mar que no sustenta nave”, que, sin embargo, podemos deducir a través del resto de referencias que ayudan a configurar la geografía pastoril.

El recorrido amoroso da comienzo precisamente en el primero de los enclaves para la fundación de la ciudad de Jerusalén⁴⁵, en los valles del monte Sión⁴⁶. Esta rigurosidad geográfica contrasta en cierta medida con el paisaje bucólico fundamentado en la alegoría que dota la novela pastoril de la época de un tono espiritual.

A pesar de que el paisaje bucólico de la obra de Arias Montano es el ambiente propicio para el amor, la descripción del recorrido no desentona con las descripciones de la ciudad que encontramos en la Biblia Regia, en el tratado de Nehemías o en De arcano sermone. Comenta Montano algunos de los topónimos bíblicos⁴⁷. El plano literal sustenta todo el aparato alegórico, sin duda también de peso en una obra que bebe del resto de producción pastoril de la época.

Estos enclaves geográficos se emplean muchas veces como uno de los elementos de la comparación física entre los esposos, conservando el símil original del Cantar. Es interesante en la medida en que difieren del paradigma puramente occidental de descripción femenina y no tienen una fácil adaptación a los parámetros renacentistas. La comparación de la amada con la ciudad de Jerusalén o la de Tírsa, por un lado, es una analogía bastante fácil de explicar a través de la adjetivación del propio texto; otras comparaciones menos usuales para el lector acostumbrado al modelo de la *descriptio puellae* (esta, por otro lado, aparece también encarnada en la figura del amado, como hemos visto con la identificación de este con el lirio o la rosa), la referencia a las piernas como columnas de un palacio del Líbano o la comparación con las yeguas del Faraón, un motivo original del Cantar.

En definitiva, la reelaboración a través de los símbolos, algunos más tratados por parte de la crítica y que hemos omitido aquí⁴⁸ y otros, como en el caso de los topónimos, con funciones diversas y que resultan muy eficientes para todo ese

⁴⁵ Arias Montano, en su tratado *Nehemías* (2013, p. 684), emplea indistintamente esta versión como sinónimo de la ciudad de Jerusalén, identificada como la ciudad antigua Jebus.

⁴⁶ De nuevo, si nos remitimos a *Nehemías*: “Los cimientos de la Antigua Jerusalén se fundaron sobre montes sagrados, y estos fueron tres, aunque no todos al mismo tiempo. En efecto, los jebuseos escogieron el primer solar, no siempre grande, en el monte llamado Sión” (2013, p. 683).

⁴⁷ Entre ellos, Galaad, el monte de *Guileza*: “En los confines de los cananeos, hacia oriente, hay un monte largo y grande que, prolongándose de norte a sur, separa la región de los ismaelitas de la de los cananeos [...] El nombre se emplea con bastante frecuencia para indicar la descripción precisa de lugares y territorios, y se menciona también para establecer el plan de viaje” (2006, p. 231). Pero, lo interesante es su acepción simbólica: “Galaad significa reino opulento y próspero, como lo fue Judá entre las doce tribus” (2006, p. 231). Líbano, el cual “por su amenidad, fue un retiro deseado. En efecto, Salomón la casa del bosque Líbano. Y por eso está escrito en términos arcanos: *Su porte es como el del Líbano*” (2006, p. 232).

⁴⁸ Es el caso de la asociación del pastoreo con el gobierno del Rey, como hemos apuntalado, sin embargo, en los epígrafes introductorios, pero también el símbolo del *palacio eterno*, la discutida *cellaria* en traducción de la Vulgata, o la relevancia de ciertos elementos botánicos, como la mandrágora o el cedro.

proceso de hibridación, no son más que el resultado de una red de intertextualidades bien entramada y que invita a la lectura paralela: las obras de Cipriano de la Huerga o de Fray Luis también traslucen bajo el aparato retórico montaniano. En último término, el análisis semiótico responde a los mismos parámetros, los de una escuela bíblica que no se limita a la transmisión del texto sin enmendar sus errores, u omitiendo sus matices significativos.

4. ¿Una obra original?: en los límites de la traducción y la creación poética

En nuestro lenguaje moderno el propio término de paráfrasis nos sugiere algo impreciso e incluso desgastado. Sin embargo, hemos visto que este modo de amplificación conlleva también un cierto grado de libertad que tiene sus implicaciones desde el punto de vista estético, moral y, en el caso de las versiones bíblicas, también teológico.

Ciertamente, las diferentes formas de reescritura que el humanista podía practicar, *translatio*, *paraphrasis*, *imitatio* y *alusio*⁴⁹ parecen un elenco un tanto limitado de opciones. Ello no significa, como es evidente, una carencia de conciencia autoral, y así lo hemos practicado a partir de un ejemplo concreto. Es más, detrás de la reformulación y de la reescritura existe más que un ejercicio de reflexión erudita o filológica: partimos de la premisa, en efecto, de que el estudio de la Escritura y su análisis puede modificar la realidad teológica. Esto puede ser un motivo que explique, en parte, el celo con que la Inquisición – como nos muestra el ejemplo de Fray Luis, o la difícil historia textual y reconstrucción del original de esta obra⁵⁰ – salvaguardó la pureza de la versión Vulgata, a pesar de ser conocedora de algunos de sus errores.

Esta reescritura, de hecho, con las connotaciones teológicas que implicaba, tenía también algo de problemática. Una reformulación del Cantar entrañaba varias dificultades, que sin embargo podían ser sorteadas. No en vano encontramos alusiones frecuentes en el caso de Cipriano de la Huerga⁵¹ a la inclusión de este libro bíblico dentro del corpus canónico, remitiéndose al Concilio como ente rector de la producción escriturística.

En cualquier caso, en la elaboración poética de Arias Montano, lo importante era, por un lado, trasladar todo su sentido en hebreo, algo que no era tan fácil,

⁴⁹ Lausberg y Pérez Riesco (1966).

⁵⁰ Fernández López (2019) y Alcalá (2009).

⁵¹ “Nosotros, en cambio, que profesamos la filosofía cristiana, hemos de colocar el Cantar de los Cantares entre los libros canónicos, inmediatamente después de las leyes de los santos padres; pues el Concilio Tridentino ha establecido recientemente qué obras de la Sagrada Escritura han de ser consideradas como canónicas”. (UL, 1995, p. 21).

por la polisemia de algunas de las palabras y, por otro lado, adaptarlo al estilo de Garcilaso de la Vega. Todo ello, dentro, claro está, de la ortodoxia de la doctrina católica en contexto contrarreformista.

Sin embargo, aquí está la cuestión: si estamos ante la reescritura a partir de métodos ya conocidos, de argumentos de largo alcance en la tradición patrística y además empleando el modelo petrarquista en auge a mediados del siglo XVI, este no sería en sentido estricto un texto original. El “original” sería en todo caso el hebreo que, cuenta a su vez, con la influencia de la literatura cananea, sumeria e incluso egipcia. En temas estilísticos, tendríamos como modelo a Garcilaso, como hemos dicho, pero también la lectura directa de Virgilio, de Horacio, y un largo etcétera. Nos encontramos en la diatriba, por tanto, de cuál de los dos es, entonces, el original.

Si la propia obra es considerada “solo” una paráfrasis, la novedad de la obra quedaría en entredicho. Y es que *lo original* como afirma Martín Baños, “si respetamos la etimología es algo vinculado al ‘origen’ (como, verbigracia, en la expresión ‘pecado original’). Ser original en el Renacimiento o el Barroco era deberse a los orígenes, respetar y continuar la labor de los clásicos” (2006: 287), por lo que, de hecho, en su sentido primigenio tampoco supone un ejercicio de disidencia respecto al canon establecido.

La forma parafrástica parece avalada en lo que respecta a la transmisión de libros bíblicos bajo la premisa del respeto a la regla aristotélica de verosimilitud: en el ejemplo de Arias Montano se ven legitimados para agregar cuanto fuese necesario para lograr la coherencia deseable según la *Poética* de Aristóteles. En efecto, tal vez sea en la forma de articulación aparentemente sencilla donde se puede apreciar con mayor claridad la impronta de la cultura clásica, basada en la preponderancia del aurea mediocritas o la alabanza del justo medio. En su tratado *Rhetoricum Libri Quatuor*, una retórica de raigambre clásica que versa sobre todos los aspectos relevantes en la confección, articulación y enunciación del discurso, Arias Montano dedica largos pasajes al método de la *amplificatio* y, ciertamente, podemos aplicar algunas de sus premisas a la poética en lengua castellana.

Para Montano, según esta obra, es necesario que el discurso “no se resuelva todo en un cuerpo confuso”⁵², algo que podemos aplicar también a su obra poética, si tenemos en cuenta los procedimientos de reelaboración textual anteriores⁵³. La

⁵² *Ibid.* (II, 59).

⁵³ Sobre la reelaboración de textos con finalidades diversas, fundamentados esencialmente en motivos pedagógicos, ya se había pronunciado Erasmo en su obra *De copia*, donde proponía como un ejercicio lícito y esencial para cualquier humanista la apropiación de modelos. Estamos ante un procedimiento, ciertamente, muy común entre el humanismo, algo que además refuerza la idea de la originalidad como algo más allá del reaprovechamiento de formas y tópicos.

amplificación, en efecto, se justificaba por motivos pedagógicos, y por argumentos basados en la autoridad grecolatina, con las reglas aristotélicas del drama y, por otra parte, a través de la argumentación detallada que se remontaba a Orígenes sobre la interpretación del Cantar como poema epitalámico. Ciertamente, la *Paráfrasis* constituye un mosaico de fuentes que no discriminan entre literatura clásica o vernácula, culta o popular. Arias Montano selecciona y luego adapta al molde pastoril, gracias a la flexibilidad que permite la modalidad eclógica⁵⁴.

La articulación parafrástica, por otro lado, no siempre se realiza de forma proporcional: la amplificación responde en muchos casos a escenas seleccionadas, generalmente según su peso argumental, o su efectismo poético, como hemos visto. Los lugares clave para la transmisión del sentido del Cantar se ven intensificados a través de la interconexión de fuentes y el acercamiento de diferentes tradiciones. Fundamentalmente, sin embargo, estas elecciones responden a criterios pedagógicos, como es habitual en la producción humanística, en favor de la comprensión de la *veritas* hebraica.

Que la función principal sea de tipo didáctico, sin embargo, no resta a la obra su entidad poética. En efecto, un análisis de tipo retórico de este tipo de estructuras, vinculadas en mayor o menor medida a un texto primigenio, revela que no carecen de una conciencia autorial y de decisiones que conllevan un grado de novedad, según los criterios contemplados dentro del Humanismo.

5. Conclusión

Hemos analizado diversas formas de creación traductística y literaria a través de un corpus reducido de versiones de un mismo texto, enfocándonos en los detalles de la reescritura literaria de un texto bíblico. El análisis esquemático revela cómo los versos de la *Paráfrasis* se multiplican y generan una red de tópicos y expresiones líricas propias de tradiciones variadas, pero especialmente vinculadas al petrarquismo.

El análisis de los motivos y cambios diegéticos revela que las elecciones lingüísticas no solo responden a una estrategia retórica, sino que también se fundamentan en consideraciones teológicas y doctrinales. Este enfoque destaca la relación existente entre los distintos elementos de la escritura: los procedimientos discursivos, la historia de la crítica textual y los contextos históricos. Esta perspectiva

⁵⁴ Para Núñez Rivera (2020), de hecho, “la *Paráfrasis* es una traducción hecha para convencer al receptor, mediante el concierto y armonía de una égloga pastoril, de los valores profundos que entraña el texto bíblico. Ese modo pastoril es el que nutre de sentido concertado y convincente a un texto descompuesto como este del Cantar de los Cantares”. El modo de interpretación del Cantar, un libro, hemos visto, ya legitimado por la tradición, se ve reforzado por esa reformulación y adaptación, que busca suplir la elisión del texto original con unas imágenes y técnicas de función conativa.

multidisciplinaria nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de formas poéticas que han sido poco exploradas desde estos enfoques.

La interpretación exegetica proveniente del entorno de Alcalá, que fundamenta las versiones de Cipriano y Fray Luis (cada una con sus particularidades estructurales y algunas discrepancias etimológicas), influye en esta versión poética. Sin embargo, al comparar la estructura de ambos comentarios, hemos observado que un mismo texto puede generar varias opciones estructurales, con mayor o menor fidelidad al original. Este análisis comparativo nos ha permitido reflexionar nuevamente sobre la originalidad de la obra según criterios auriseculares.

El proceso de hibridación cultural presente en las diversas metáforas nos invita a explorar el humanismo como fenómeno plural e interdisciplinario. El ejemplo de la *Paráfrasis*, una de las pocas muestras de égloga sacra en lengua castellana, ofrece un campo fértil para analizar la naturaleza de las traducciones y paráfrasis.

Bibliografía

Ediciones

- Becerra Hidalgo, L. (2001). *El Cantar de los Cantares de Salomón*. Madrid: Cátedra.
- García Aguilar, I. (2014). *Poesía castellana de Benito Arias Montano y Fray José de Sigüenza*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Gómez, L. M., & Núñez V. (2001). *Arias Montano y el Cantar de los cantares: estudio y edición de la Paráfrasis en modo pastoril*. Kassel: Reichenberger, Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 114.
- Herrera, F. D. (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*. Madrid: Cátedra.
- Moreno Báez, E. (1981). *Los siete libros de la Diana de Montemayor*. Madrid: Editora Nacional.
- Ramajo Caño, L. (2011). *Bucólicas (Églogas) de Fray Luis de León*. Madrid: Castalia.

Traducciones

- Arias Montano (2018). *Tractatus de figuris rhetoricis: cum exemplis ex sacra scriptura petitis* (L. Gómez Canseco & M. Ángel Márquez, eds.). Huelva: Universidad de Huelva.
- Arias Montano B. (2006). *El libro de José o sobre el lenguaje arcano* (Gómez Canseco, Navarro Antolín & Macías Rosendo, eds.). Huelva: Universidad de Huelva.
- Arias Montano B. (2013). *Antigüedades hebraicas: tratados exegeticos de la Biblia regia = Antiquitatum Iudaicarum Libri IX: apparatus sacer* (Fernández López y Gómez Canseco, eds.). Huelva: Universidad de Huelva.
- Huerga, C. D. L. (1990). *Obras completas* (10 vols.) León: Universidad de León.
- Fernández Tejero, E. (1994). *El cantar más bello, El Cantar de los Cantares de Salomón*. Madrid: Trotta.
- León, L. D. (1992). *Triplex Explanatio in Cantica Canticorum*. El Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Pope, M. H. (1977). *Song of Songs* (A New translation with introduction and commentary). New York: Doubleday & Company, Inc.

Sánchez Manzano, M^a. A. (2006), *Prefacios de Benito Arias Montano a la Biblia de Felipe II*. León: Universidad de León.

Estudios

- Alcalá Galve, A. (2009). *Proceso inquisitorial de Fray Luis de León*. León: Junta de Castilla y León.
- Carrera de la Red, A. (1988). Lengua y cultura humanísticas en el Cantar de los Cantares. *Anuario de estudios filológicos*, 11, 83-108. <<http://hdl.handle.net/10662/3674>>.
- Cossío, J. M. D. (1970). Rasgos renacentistas y populares en el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz. In *Notas y estudios de crítica literaria. Letras españolas, siglos XVI y XVII*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Czepiel, M. (2022). *Humanism and the Bible in the Poetry of Benito Arias Montano (ca. 1525-1598)*. Oxford: Oxford University Press.
- García de la Concha, V. (coord.). (1996). *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*. Salamanca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Fernández López, S. (2009). *El Cantar de los cantares en el humanismo español: la tradición judía*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Fernández López, S. (2019). Los textos bíblicos de fray Luis de León a la luz de su proceso inquisitorial. Estampas y espejos de una biografía. *Bulletin Hispanique*. Bordeaux: Universidad Bordeaux Montaigne.
- Fernández Marcos, N. (2012). *Filología bíblica y humanismo*. Madrid: CSIC.
- Fernández Marcos N., & Fernández Tejero, E. (2012). Arias Montano, traductor: filosofía, técnicas y praxis multilingüe. *Revista Sefarad*, 72(1), 101-122.
- Franceschi, S. (1998). Las reminiscencias garcilasianas en la Paráfrasis del Cantar de los Cantares de Benito Arias Montano. *Revista de Filología Románica*, 15.
- Lausberg, H. & Pérez Riesco, J. (1966). *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Martín Baños, P. (2006). Los conceptos de imitación y originalidad antes del romanticismo. *Actas de las IV Jornadas de Humanidades Clásicas*. Junta de Extremadura: Consejería de Cultura.
- Marín Mellado, G. (2002). Los mitos de la Biblia en las odas de Benito Arias Montano. In *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán* (I, pp. 293-30). Madrid: Laberinto.
- Núñez, V. (2010). *Biblia y poesía en el siglo de oro: estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*. Navarra: Editorial Iberoamericana/ Vervuert.
- Núñez, V. (2020). Arias Montano (y fray Luis de León) con el Cantar de los cantares: Paráfrasis, hermenéutica, persuasión. *E-Spania*, 36. <<https://doi.org/10.4000/e-spania.35761>>.
- Pinta Llorente, M. (1935). *Procesos inquisitoriales contra los catedráticos hebraístas de Salamanca : Gaspar de Grajal, Martínez de Cantalapiedra y Fray Luis de León*. Madrid: Monasterio de El Escorial.
- Rodríguez, I. (1956). Origen prehelénico de la imagen de ‘camino’ y ‘pastor’. *Helmántica: Revista de filología clásica y hebrea*, 7(22-24), 261-287.
- Rodríguez Moñino, A. (1928). La biblioteca de Arias Montano. Noticias y documentos para su reconstrucción (1548-1598). *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, II, Extremadura.
- Schellenberg, A. (2023). *The Song of Songs Through the Ages: Essays on the Song's Reception History in Different Times, Contexts, and Genres*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Ynduráin, D. (1990). *Aproximación a San Juan de la Cruz*. Madrid: Cátedra.

