

Geh hin und lerne

Homenaje al
profesor Klaus Wagner

PIEDAD BOLAÑOS DONOSO
AURORA DOMÍNGUEZ GUZMÁN
MERCEDES DE LOS REYES PEÑA
(Coordinadoras)

SEPARATA

COMITÉ EDITORIAL:

Rafael Llamas Cadaval
(Director del Secretariado de Publicaciones)

Carlos Bordons Alba
Julio Cabero Almenara
Antonio José Durán Guardeña
Enrique Figueroa Clemente
Antonio Genaro Leal Millán
Begoña López Bueno
Antonio Hevia Alonso
Juan Luis Manfredi Mayoral
Antonio Merchán Álvarez

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2007
Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlf.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: secpub4@us.es
<http://www.publius.us.es>
© PIEDAD BOLAÑOS DONOSO, AURORA DOMÍNGUEZ GUZMÁN, MERCEDES
DE LOS REYES PEÑA (Coordinadoras), 2007
© AUTORES, 2007
Impreso en España-Printed in Spain
I.S.B.N.: 978-84-472-0963-7 (Obra completa)
I.S.B.N.: 978-84-472-0918-7 (Volumen I)
I.S.B.N.: 978-84-472-0965-1 (Volumen II)

Tomo I

Prólogo.....
Presentación del Homenaje

EL DR. KLAUS WAGNER ERBSKORN

De la Maguncia de Gutenberg a la Sevilla de la Colombina. Los libros y
las horas del Dr. Klaus Wagner
Pedro M. Piñero Ramírez

Bibliografía.....
María Teresa Molino García

I. DE LIBROS Y DE IMPRENTAS

Los libros del Ultraísmo (Un capítulo pendiente en el estudio de la
primera vanguardia).....
José María Barrera López

Una Vidriana con todos los versos
José Camões

Libri secenteschi e libri spagnoli nell'Italia Nord-Occidentale
Anna Giulia Cavagna

La Biblioteca de la Universidad de Sevilla: hacia un nuevo modelo de
biblioteca universitaria
Sonsoles Celestino Angulo

El preperiodismo en España a finales del Quinientos: las relaciones de
sucesos impresas por Rodrigo de Cabrera
Aurora Domínguez Guzmán

Los impresos burgaleses de don Hernando Colón: algunas concordancias
y rastros de pliegos sueltos colombinos (con la noticia de una nueva
edición del cuentecillo del *Rústico labrador*)
Mercedes Fernández Valladares y Francisco Mendoza Díaz-Maroto

Un libro sevillano en el camino a Emaús.....
Clive Griffin

Un impreso wagneriano que aparece y vuelve a desaparecer: el *Arte para
monstrar a leer con una institución christiana* de Francisco Falero (Sevilla,

Constantes zozobras: censura y colecciónismo en los Tiempos del <i>Quijote</i> ..	259
<i>María Luisa López-Vidriero</i>	
Kirishitan bunko: Alessandro Valignano e a imprensa cristã do Japão	311
<i>Rui Manuel Loureiro</i>	
El impresor sevillano Martín de Montesdoca y los pliegos sueltos	335
<i>Jaime Moll</i>	
Fernando de Herrera, <i>Relacion de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto</i> (Sevilla, 1572): dos ediciones.....	339
<i>Juan Montero</i>	
<i>Sigamos las claras huellas</i> : el bibliófilo sevillano Juan José Bueno y Le-Roux ..	355
<i>Marta Palenque</i>	
Memorial de letras francesas y sus traducciones al español. —Extracto de la biblioteca de traductoras españolas e hispanoamericanas.—	381
<i>Carmen Ramírez</i>	
El erudito Catulo	415
<i>Bartolomé Segura Ramos</i>	
Girolamo Cardano y la biblioteca de Don Diego Hurtado de Mendoza.....	427
<i>Francisco Socas</i>	
Peripecia germana de la <i>relación</i> hispalense sobre la boda de Carlos V.....	443
<i>José Solís de los Santos</i>	
Sobre algunas falsificaciones de textos colombinos.....	459
<i>Consuelo Varela</i>	

Tomo II

II. LITERATURA E HISTORIA

DE LOS ORÍGENES HASTA EL SIGLO DE ORO

Reescribiendo los anales del teatro sevillano: Felipe IV y la temporada teatral de 1623-24.....	471
<i>Piedad Bolaños Donoso</i>	
¿Cuánto vale una octava rima en verso heroico? La escritura de <i>El caballero del sayal</i> y otras noticias sobre Gabriel Lobo Lasso de la Vega	491
<i>Fernando Bouza</i>	
Francisco de Borja en la Escuela de Juan de Ávila: Luis de Noguera en la Inquisición y la «Pastoral bibliográfica» de Baeza	505
<i>Pedro M. Cátedra</i>	
Un memoriale di Juan de Garnica sul ceremoniale della corte napoletana ...	543
<i>Paolo Cherchi</i>	
Un documento curioso: El justiciero Mosquera salpicado por un escándalo de caza.....	

Religiosidad y literatura popular en la Sevilla del Barroco: las coplas de Miguel Cid	
<i>Miguel Cruz Giráldez</i>	
El viejo y el nuevo régimen: los Condes de Salinas y Olivares durante la década de 1620.....	
<i>Trevor J. Dadson</i>	
Documentos sobre la Inquisición de Sevilla	
<i>Juan Gil</i>	
Lope de Vega y el humanismo sevillano: El <i>Cantar bíblico en la Jerusalén conquistada</i>	
<i>Luis Gómez Canseco</i>	
Castilla y León en el siglo de los tratados: del tratado de Cabreros al de Alcañices (1206-1297).....	
<i>Manuel González Jiménez</i>	
«No sé si llore o si me aplique al canto» (Elegía de don Rodrigo Juan de Vargas)	
<i>José Luis Gotor López</i>	
El sermón de Fray Juan de Arriola en el auto de fe celebrado en Sevilla el 30 de noviembre de 1624.....	
<i>Álvaro Huerga</i>	
La poesía amorosa de Herrera o la sublimación de la <i>recusatio</i>	
<i>Begoña López Bueno</i>	
Fray Alonso Páez de Santa María, el otro embajador de Enrique III al Gran Tamorlán (1403-1406).....	
<i>Francisco López Estrada</i>	
Unas divagaciones sobre el <i>Antitribonien</i> , de François Hotman	
<i>Ángel M. López y López</i>	
Perfil humano de Fray Antonio de Guevara	
<i>Francisco Márquez Villanueva</i>	
«Amigos para cuando despertemos» (La vida es sueño, vv. 2423-2427)	
<i>Giuseppe Mazzocchi</i>	
Los <i>casos de amor</i> desde Juan de Flores hasta <i>Celestina</i> . Entre terceros y mezcladores.....	
<i>Valentín Núñez Rivera</i>	
Plagio y reescritura en el Quinientos: el <i>Lamento di Giovanni Ganassa con Messer Stefanello Bottarga, suo padrone, sopra la morte di un pedocchio</i>	
<i>Maria del Valle Ojeda Calvo</i>	
Las dos versiones del <i>Parecer</i> de Pedro de Valencia: estado de la cuestión y nuevos datos	
<i>Maria José Osuna Cabezas</i>	

Nuevas aportaciones documentales a la obra de Feliciano de Silva	799
<i>Augustin Redondo</i>	
Profilo intellettuale, dottrinale, e letterario di Caramuel	811
<i>Alfredo Serrai</i>	
El soneto «Un nuevo corazón, un hombre nuevo» de don Francisco de Quevedo	833
<i>Esteban Torre</i>	
Sobre la incorporación a la historia humana del espacio local de Sevilla	843
<i>Enrique Vallespí Pérez</i>	
Algunos apuntes sobre los «Pensamientos escondidos» en las obras de Cervantes.....	851
<i>Stanislav Zimic</i>	

DEL SIGLO XVIII A LA ACTUALIDAD

Las <i>Cartas de la reina Witinia</i> y la España del Trienio Revolucionario.....	867
<i>Mercedes Comellas</i>	
Primera época de Juan Gil-Albert.....	903
<i>Jacobo Cortines</i>	
Literatura y pintura: síntesis de las artes.....	921
<i>Rafael de Cárdenas</i>	
La pasión por la literatura. Itinerario cervantino de <i>El mal de Montano</i> de Enrique Vila-Matas	937
<i>María Luisa Domínguez</i>	
El plebeyismo y los precedentes dieciochescos de la figura literaria del señorito	959
<i>Alberto González Troyano</i>	
¿ <i>Si será mi moreno / que está a la puerta?</i> Pervivencias de la escuela poética popular antigua en canciones modernas.....	965
<i>Pedro M. Piñero Ramírez</i>	
La tradición clásica en María Teresa León.....	995
<i>Enrique A. Ramos Jurado</i>	
Alberto Lista y la Universidad de Sevilla.....	1005
<i>Rogelio Reyes Cano</i>	
Censura de un cartel de teatro del siglo XVIII	1019
<i>Mercedes de los Reyes Peña</i>	
Cartas de Narciso Campillo a Juan Valera	1035
<i>Isabel Román Gutiérrez</i>	

Lope de Vega y el humanismo sevillano: El *Cantar bíblico* en la *Jerusalén conquistada*

LUIS GÓMEZ C.
Universidad de

Tuve la suerte de ser alumno de Klaus Wagner. Su singular presencia había sido una constante en mis primeras jornadas por la biblioteca universitaria de Sevilla, pero en el momento en que comencé a seguir su curso sobre la historia del libro en los siglos XV y XVI esa imagen se hizo profesor con todo el encanto de la erudición y la sabiduría. Guardo las notas de aquellas clases como en paño y todavía acudo a ellas con frecuencia. El ir y venir de los días me convenció que al magisterio se le uniera la amistad y que el maestro tomara la forma de un hombre amable, generoso y lleno de buen humor. Ahora que el profesor Klaus Wagner ha dejado la Universidad de Sevilla y nosotros mismos hemos quedado huéspedes de Klaus, quisiera que estas páginas fueran una pequeña muestra de nuestro reconocimiento por su magisterio y su amistad.

Entre los muchos afanes que ocuparon sus horas de estudio, no me cabe menor el de seguir la pista a los libros y las ideas de los primeros humanistas hispalenses. Alonso de Escobar, el maestro Gil de Fuentes, el doctor Cárdenas, Pedro Mexía o Juan de Mal Lara se nos hicieron más cercanos y más accesibles gracias a los trabajos de Klaus Wagner y a la mucha documentación que encontró en su investigación silenciosa por archivos y bibliotecas. Los resultados de ese primer humanismo dieron frutos en generaciones posteriores como Benito Arias Montano o Fernando de Herrera, y todavía se hicieron referencias en textos en principio tan lejanos como los de Félix Lope de Vega o el de Lope de Rueda. El hilo que pretendo seguir hoy es el del *Cantar de los cantares* y su desarrollo en la *Jerusalén conquistada*, el poema épico que Lope publicó en 1609.

Para humanistas y bibliistas, el *Cantar* se convirtió en piedra de toque teológica y teológica, pues estaban en juego los modos de exégesis, traducción de las lenguas originales y sus consecuencias teológicas.

simultáneamente la atracción del poema y escribieran bajo su influjo páginas ineludibles para el devenir de la historia literaria del Siglo de Oro. A principios del siguiente siglo las lecturas del epitalamio bíblico tenían todavía fuerza más que suficiente como para dejar un rastro extenso y repetido en la obra literaria de Lope.

José F. Montesinos, Antonio Carreño o Juan Manuel Rozas ya señalaron los ecos del *Cantar de los cantares* en varios textos de Lope, y yo mismo he añadido alguna noticia¹. Buenos ejemplos son varios de los romances recopilados en el *Romancero espiritual*; la canción «En alabanza del esposo del alma»; el poema histórico *La Virgen de la Almudena* (1623); la *Égloga a Amarilis* de *La Circe* (1624); algunas canciones recogidas en comedias, como el «Blanca me era yo» de *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* y «Morenica me adoran» de *Los Porceles de Murcia*; pasajes de las comedias *La buena guarda* o *La adúltera perdonada*; autos sacramentales en los que la pastoral rústica da ocasión a citas del *Cantar*, como *El Nombre de Jesús*, *Auto de la Siega*, *El Pastor Lobo y Cabaña Celestial* y, sobre todo, el *Auto de los cantares*, una completa paráfrasis del texto bíblico; el soneto «Serrana celestial de esta montaña» de *El Peregrino en su patria* o el otro tremendo soneto incluido en las *Rimas sacras* de 1614 y que glosa el versículo 5, 10 del *Cantar*, «*Dilectus meus candidus et rubicundus*»:

Todos te pintan encarnado y blanco,
Esposo de las almas; yo te veo
blanco no más, que amor a mi deseo
quiere dejar con este blanco en blanco.

Pero con viva fe tirando al blanco,
que está cubierto lo encarnado creo,
y en este blanco, en que la vista empleo,
te considero más galán y franco.

Aquí los blancos accidentes cubren
el color encarnado de la rosa,
que tú cogiste del jardín sellado.

Pero como a la fe se le descubren,
conoce el alma, que te vio, la esposa,
pues dijo que eras blanco y encarnado.²

La huella del *Cantar* en estos textos resulta en cierto modo previsible, carácter lírico y por una temática que se reparte entre lo pastoral y lo histórico. En cualquier caso, la lectura de Lope se ajusta a la que el biblismo histórico hizo del poema como una égloga pastoral. El cisterciense Cipriano Huerga aseguraba en su *Explanatio* que el poema presentaba «*divino sub rustica metaphora et vili, nempe pastorica*», esto es, 'los amores divinos en una metáfora campestre y sencilla, o sea pastoral'³. Siguiendo a su maestro en Alcalá de Henares, fray Luis insistió en definirlo como «la canción sima que Salomón, profeta y rey, compuso, en la qual debajo de un pastoril más que en ninguna otra escriptura, se muestra dios herido, de tres amores»⁴. Por si fuera poco, Benito Arias Montano, condiscípulo y sucesor de fray Luis, compuso una *Paráfrasis sobre el Cantar de los cantares pastoril*, en la que las fuentes hebreas se mezclaban con los modos clásicos, las églogas de Garcilaso o con la pastoral rústica castellana.

Hasta ahí todo resulta razonable, pues, en último término, forma una trama poética que recorre la literatura española e hispanoamericana del Siglo de Oro. Más singular es el caso de la *Jerusalén conquistada*, precisamente por tratarse de un poema épico. Es cierto que Lope recurrió en esta obra a los mismos recursos que le ofrecía la Biblia, acaso atraído por el tema y por la ubicación geográfica de la historia narrada. Pero si los salmos o los libros proféticos no tenían un fácil encaje en la construcción de la epopeya, lo del *Cantar de los cantares* era otra historia. Al fin y al cabo, se trataba de un epitalamio más intensamente lírico, que no hubiera cuadrado en el género si no fuera porque la concepción abierta que Lope tuvo de la épica y de la narrativa comprendía de todas las cosas⁵. Y más en el caso de la *Jerusalén*, donde los ecos del poema bíblico no se limitaban a los interludios líricos, sino que se insertaban en pasajes propios del discurso épico.

DEL EPITALAMIO LÍRICO A LA EPOPEYA TRÁGICA

La presencia del *Cantar de los cantares* en la *Jerusalén conquistada* resulta meramente ambiental, y viene marcada por el tema o por el tono con frecuencia bíblico, en el que se desarrolla el poema. En otras o

3 Huerga, *Comentario*, pp. 16-19.

4 León, *Cantar de los cantares de Salomón*, pp. 44.

5 En *Las fortunas de Diana* se afirma que la novela debe ser «una oficina de todo el ingeniero a la pluma» (Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 103); aunque ya antes, en el *Arte nuevo*, Lope había defendido la mixtura de géneros, tonos y alegorías que «esta variedad deleita mucho» (Vega, *Arte nuevo*, v. 178). No se olvide que el poema bíblico es una de las fuentes más ricas de la literatura universal.

sin embargo, la cita o la alusión es directa y se ve refrendada por los ladillos que acompañan al verso. En cualquier caso, Lope se sirvió del *Cantar* fundamentalmente para tres usos: la descripción de espacios o personas, los episodios de lirismo amatorio y, por último, en algunas alusiones y pasajes inser-
tos en la narración épica.

Entre las descripciones, destaca la extensa digresión que se dedica a deta-
llar las bellezas del templo de Salomón en el libro III y que parafrasea la pin-
tura de la tienda de Salomón en el *Cantar* 3, 9-10:

Una litera
se hizo el rey Salomón
de maderas del Líbano,

con columnas de plata,
respaldo de oro,
sitial de púrpura;
su interior, recamado de amor
por las mujeres de Jerusalén.⁶

Lope pinta los altares del Templo «con mil labores en el oro impresas» y
describe los techos y las puertas en términos similares:

Cercan el techo fértiles y opimos
lazos de una intrincada red hojosa,
pámpanos de oro, grumos y racimos,
formando una dorada selva hermosa.

...

De abeto eran las puertas que adornaban
querubines y palmas del Oriente,
en cuya faz el pórtico mostraban
con las columnas de metal luciente.⁷

La imagen de «un trono de marfil de oro vestido... de pórvido lustroso
guarnecido» parece ajustarse al elogio de la Esposa en el *Cantar* 5, 14-15: «su
cuerpo es terso como el marfil, / incrustado de zafiros; / sus piernas, colum-
nas de alabastro / firmes sobre basas de oro». Incluso en el elogio que la reina
de Saba hace del Templo se señalan aromas procedentes del monte 'En-Gedí
que aparece en el *Cantar* I, 13-14:

árboles varios de olorosas gomas,
mirras, tías y bálsamos fragrantes,
con que Engaddi llevó desde aquel día
líquido humor, que el aire ennoblecía.

En un alarde de erudición, Lope anotó al margen: «Monte no lejos
rusalén cuyas viñas nombra Salomón en sus *Cantares*. Hay otro junto
Muerto de donde venía el bálsamo, Hierom⁸. Ese gusto por la esfera s-
tica de lo aromático, así como la ensayada precisión terminológica en
tánica, tan característica de la *Jerusalén*, proceden en último término d-
delo bíblico⁹.

El *Cantar* sirvió también para ponderar la belleza física de los pe-
jes. Así, se dice que la joven española Vitoria tenía «las mejillas de gra-
granadas», igual que la Esposa de los *Cantares*: «sicut fragmen mali pu-
genae» (4, 3). Por su parte, el caballero español Garcipacheco compara
rra Bermeja y la Sierra Morena con dos damas, «una bermeja y otra, a
morena, / de verdes ojos y regalos llena», ateniéndose al modelo femenino
la Esposa bíblica, «Nigra..., sed formosa» (1, 5), tan presente en las voces
ninas de Lope¹⁰. Incluso la descripción que se hace de Cristo como Esp-
el libro XVIII remite buscadamente al *Cantar* y así lo acotó el autor para
cimiento de sus lectores: «Labia eius distilantia myrrham. Cant. Cant. c.
realidad, los versos no sólo reproducen el versículo 13 del capítulo
«sus labios, rosas, destilan mirra que fluye», sino también el primer ve-
cuarto capítulo: «tus ojos son palomas». Al menos, eso se deduce de los
casílabos lopescos:

Aquel esposo que el nevado invierno
se cubrió con escarcha matutina,
el que tiene los ojos de palomas
y del labio de lirio veinte aromas.¹¹

En algunos de los interludios de asunto amoroso Lope también si-
del poema bíblico. Así ocurre con el encuentro entre Alfonso e Ismael
el libro XI, cuando la guerrera encubierta se desvela princesa de Cl-

⁸ Vega, *Jerusalén* I, pp. 128 y 460. La descripción del palacio del Sol en el libro V se
fórmulas similares, como «en columnas de cóncavo dorado / oro, plata y marfiles del
(Vega, *Jerusalén*, I, p. 195).

⁹ Véanse, por ejemplo, la descripción del martirio de los niños toledanos o las enu-
nes de plantas en el libro XVII: «Allí se vián encarnadas rosas, / jacintos orientales, n-
/ voladoras verbenas amorosas, / camedros siempre vivas y napeles, etc....» (Vega, *Jeru-*

ensalza la fertilidad de sus tierras y su abundancia en ovejas en términos parojos al *Cantar* 6, 6¹², o en la huida de la misma Ismenia, una vez que el rey castellano la promete en matrimonio a Garcerán al final del libro XVI. Se trata de un episodio pastoril con reminiscencias en la literatura caballeresca, en el que Ismenia se adentra a caballo por una floresta, donde

apenas mira de olmo verde rama
que yedra, vid o balsamina acope,
apenas ave o tórtola casada
que no la ahuyente o rompa con la espada.

Al amanecer y sorpresivamente, la heroína topa con un rústico *locus amoenus*, donde habita la serrana Lucinda:

Estaba una cabaña mal formada
de troncos por labrar, donde la fruta
rústica, en muchos que no fue cortada,
pendiente estaba y con el tiempo enjuta:
el pálido membrillo y la granada,
como se ven tal vez en parda gruta
carámbanos helados entre hiedra,
que el tiempo convirtió de hielo en piedra.¹³

Las alusiones a la vid, la balsamina y la tórtola casada nos ponen en el contexto del *Cantar de los cantares*, no sólo por el vino o las plantas aromáticas, sino por la aparición de la tórtola como símbolo de amor, que también se encuentra en la *Vulgata*: «*vox turturis audita est in terra nostra*» (2, 12). La visión de los frutos colgando de las ramas junto a frutos enjutos como prueba de las riquezas rústicas coincide de nuevo con el original bíblico: «*omnia poma optima, / nova et vetera, / dilecte mi, servavi tibi*» (7, 14). Con esa misma intención se repite la imagen en otros textos de Lope, compuestos o reescritos en torno a 1600 y de asunto pastoril. Es el caso de *La pastoral de Jacinto*, en cuyo acto I se mencionan «la pálida manzana, la amacena, / el maduro membrillo», que vuelven a hacerse presentes en el acto III: «la dulce granada abierta, / con el pálido membrillo»¹⁴. En *Los amores de Albanio e Ismenia*, escrita bajo el mismo influjo de Tasso, reaparece la pintura frutal:

y estas huertas de frutas sazonadas:
la pálida manzana y verdes peras
y las endrinas de color moradas,

con mucha higuera que a su tiempo lleva
el tardo higo y la temprana breva.¹⁵

El argumento amoroso permite volver al epitalamio para describir el lamo nupcial de Conrado e Isabel: «La cama era un jardín que las cortaban de mil yerbas y flores matizadas, / claveles, manutisas, clavellinas / míticas se hizo el rey Salomón / de maderas del Líbano, / con columna de plata, / respaldo de oro, / sitial de púrpura».

Pero el rastro del epitalamio bíblico no sólo se limita a las descripciones a los episodios de carácter más lírico, también puede seguirse en versos mitológicos insertos en el transcurrir de la narración épica. Así, cuando se presentan los dominios del conde don Remón, puede leerse: «parias le daba el Líbano divino / en mirra y odorífera canela», en alusión a una riqueza aromática del Líbano que también se resalta repetidamente en el *Cantar*¹⁷. Más adelante, los defensores cristianos de Jerusalén se disponen a inmolarse entre alusiones a los rebaños del monte Galaad y los escudos que cuelgan de la torre de Belén en el libro de los Macabeos y en el capítulo IV del *Cantar*:

Si habemos de ir como corderos mudos
al ara vil en que infamada quedes
Jerusalén, de aquel vellón desnudos
en que a Galaad en la blancura excedes:
que bien que colgaremos los escudos,
templo de Salomón, en tus paredes,
como los de los nobles Macabeos,
primitivos a Dios santos trofeos.¹⁸

Tras la caída de Jerusalén se trae por los pelos a la ariostesca Angélica, sólo para encajar un verso del *Cantar*, tal como se anuncia en la nota marginal del propio Lope: «*Cant. Canticor. Cap. 2*». Se trata del versículo 2, 14: «Pájara, entre las grietas de la peña, / en los senos del barranco», que Lope formó en «Y tú donde la Angélica princesa, / paloma en nido de la peña».

15 Vega, *Los amores de Albanio e Ismenia*, p. 606.

16 Vega, *Jerusalén I*, p. 197.

17 Vega, *Jerusalén I*, p. 51.

18 Vega, *Jerusalén I*, p. 96. En los ladillos, Lope acotó lo siguiente: «Los Macabeos cuando en el templo los primeros escudos de armas» (Vega, *Jerusalén I*, p. 452), pues, en efecto, el libro primero de los Macabeos se explica que, tras la reconstrucción del templo, adornaron

incluso»¹⁹. Del mismo modo, cuando Garcerán visita a la maga Brandalifa, el viento se anuncia envuelto en los mismos aromas de cinamomo y caña del *Cantar* 4, 14: «Espiraba un olor divino el viento / más que bañado en cinamomo y casia»²⁰.

Incluso en las batallas caben alusiones al poema bíblico, pues, al comparar los esfuerzos bélicos del rey Guido con los de Sansón, se menciona el mismo monte Hermón que aparece en el *Cantar* 4, 8: «y cual Sansón por verla abierta / llevar de Gaza al monte la puerta»²¹. Lo mismo ocurre en el combate donde cae herida Ismenia. Entre el fragor de la lucha, alcanza a refugiarse en una tienda y se echa sobre una hamaca ricamente guarneida:

Una hamaca de red de seda atada
de cuatro aldabas de oro, sostenidas
en dos columnas de marfil vestidas.²²

Este lecho remeda de nuevo la rica litera de Salomón que se describe en el *Cantar* 3, 10: «Una litera / se hizo el rey Salomón / de maderas del Líbano, / con columnas de plata, / respaldo de oro, / sitial de púrpura». Pero la clave no está tanto en estos restos que la lectura del poema hebreo dejó en la *Jerusalén* como en el cuándo, dónde y de qué manera sintió Lope de Vega la atracción del *Cantar de los cantares* y en por qué contempló la posibilidad de convertirlo en materia poética en lengua castellana.

LOPE EN SEVILLA

Entre finales de 1600 y la primavera de 1604, Lope plantó sus reales en Sevilla. Fue precisamente la época en que gestó y comenzó a escribir la *Jerusalén conquistada*. El círculo de sus relaciones quedó plasmado en la epopeya, que se abre con un elogio del pintor Francisco Pacheco y en la que también se señalan como amigos a Juan de Arguijo, a Diego Jiménez de Enciso, a Antonio Ortiz o a Francisco de Rioja²³. Hay que recordar que estos hombres fueron los herederos del modelo poético herreriano y del pensamiento humanístico que había singularizado a la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVI. Sin duda, la figura señera de ese humanismo hispalense fue Benito Arias Montano. Así se deduce de los testimonios de la época, del *Libro de los retratos de Pacheco*, de los *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de*

LOPE DE VEGA Y EL HUMANISMO SEVILLANO: EL CANTAR BÍBLICO EN LA JERUSALÉN...

Sevilla de Rodrigo Caro o de las redes de relaciones intelectuales que, i tras la muerte de Montano, siguieron manteniendo los cultos hispalenses Justo Lipsio o con la antigua imprenta de Plantino.

Lope quiso subirse al mismo carro y no dudó en homenajear a Mont su *Jerusalén*, para ello lo incluyó entre las autoridades que avalan la erupción del poema. La primera mención se encuentra ya en la décima octava del cuando comienza a describirse la geografía donde tendrá lugar la acción

Tiende sus campos la sagrada tierra
de Dan a Bersabé, la Austral declara
Egipto, que del Rubio mar le cierra
la puerta de cristal que abrió la vara.

En circunstancias normales, Lope hubiera citado el capítulo 14 de del *Éxodo* para tratar el paso del Mar Rojo, sin embargo quiso presentar el endecasílabo como traducción de otro verso latino de Montano; y así lo hace en la glosa marginal: «*Fluminis portam viream tumentis pandit. Arias Mont. in Saph. 17.*». Al inicio del libro III, los cristianos abandonan Jerusalén y se dirigen retóricamente de la ciudad:

Adiós divino claustro soberano,
donde la vil naturaleza nuestra
perficionó su humilde ser humano.

El ladillo aclara que esa breve digresión teológica procede de otro del biblista extremeño: «*Ut aucta amplius ipsa tuo numine perficiar. Arias Mont. Ode 38.*». Lo mismo ocurre con un pequeño inciso sobre la resurrección, que puede leerse en el libro XIV: «Subió vivo a la cruz y cayó muerto, muerto en la piedra y salió vivo», cuya nota remite a un poema elegido por Montano al sepulcro de Cristo: «*Arias Mont. in Carmine elegiaco ad sepulcrum Christi. O felicia saxa, at pignore redendo saxa beata magis.*». De nuevo en la primera del libro XVIII, donde se recuerdan dos episodios del Antiguo Testamento con ocasión de una victoria del bando cristiano, Lope prefirió sus invenciones con otro verso de Arias Montano: «*Reduntur Selymis Arias Mont. Ode 29.*», antes que acudir al libro de *Esdras*:

De nuestra parte el cielo se declara,
de la cautividad de Babilonia
sale Israel, y el santo Esdras contempla
que de Jerusalén renueva el templo.²⁴

19 Vega, *Jerusalén* I, pp. 101 y 454.

Años después y en la dedicatoria de la comedia *El cuerdo loco*, volvió a valerse de Arias Montano y de su discípulo Pedro de Valencia para justificar los alardes humanísticos de la *Jerusalén*: «Esto dicen algunos por lo que oyen, que realmente aún les falta lo necesario para decirlo de su Marte propio: *Turpe vero est iudicare, quae pulchra sint maiore ex turbae murmure*, como dijo el doctísimo Pedro de Valencia en la prefación a los *Himnos* de Arias Montano, porque *ex collatione, reque ipsa, non ex opinione extimare ac decernere aequum est*»²⁵.

Precisamente en el prólogo a esa colección de poemas montanianos, *Hymni et saecula* (1593), Pedro de Valencia hizo una defensa cerrada de la poesía bíblica. A la condena por el abuso de las cancioncillas vernáculas –«*Illius abusum in vernaculis (...) cantinelis*»– le sigue la propuesta de una poesía que elevaría al hombre hacia Dios por medio de la retórica, la imitación y la música y que tuvo sus principales valedores en los autores bíblicos, «*quales Moses, Samuel, David, Salomon, Isaías, Ieremias, caeteri*»²⁶. La poesía latina de Arias Montano se convertía de este modo en la materialización contemporánea de esa posibilidad. Y no sólo en latín, pues Pedro de Valencia llegó a plantear la posibilidad de adaptar esos modelos bíblicos al castellano en 1613 respondiendo a la solicitud que le hizo Góngora para que censurara el *Polifemo* y la *Soledad Primera*: «*Pluguiera, a Dios i yo pudiera comunicarle a v. m. la lección de aquellos grandaços i de otros mui mayores –David, Isaías, Jeremías i los demás prophetas– como suenan con sus propiedades, allusiones i translaciones en sus lenguas originales*»²⁷. La solución y el camino se encontraban de nuevo en las obras de Benito Arias Montano, que en sus años de estudiante complutense había compuesto la mencionada *Paráfrasis sobre el Cantar de los cantares de Salomón en modo pastoril*.

Aunque la *Paráfrasis* hubo de escribirse entre 1552 y 1553, todavía circulaban por Sevilla copias a principios del siglo XVII²⁸. Al menos, eso se deduce del manuscrito 149 de la Biblioteca Menéndez Pelayo, en el que, junto con el corpus poético de fray Luis de León trasladado por Francisco Pacheco, se conserva una copia del texto montaniano hecha de otra mano, aunque manteniendo un idéntico sistema ortográfico. El documento tiene fecha de 1612, pero una anotación firmada dos años después apunta a su circulación por la ciudad: «Este papel estuvo en la compañía de Jesus i lo vio el Padre Juan de Pineda que se lo mostro don Juº de Arguijo i dijo que no es de quien

25 Vega, *El cuerdo loco*, p. 808. Aunque la fecha de composición que se señala generalmente para la comedia es 1602, la dedicatoria a Tomás Tamayo de Vargas es posterior, pues *El cuerdo loco* se incluyó en la *Parte decimocuarta*, publicada en 1620.

26 Arias Montano, *Hymni et saecula*, pp. 4 y 7. Sobre este texto y su importancia en el huma-

habla el expurgatorio i que se puede mui bien tener i leer que no es traducción rigurosa»²⁹. En resumen, parece evidente que Pacheco y Arguijo, amigos de Lope en sus años sevillanos, disponían de copia de la *Paráfrasis* y pudieron no sólo dársela a conocer, sino proponérsela como modelo de una poesía bíblica en castellano.

LA PARÁFRASIS DE MONTANO EN LA JERUSALÉN DE LOPE

Además de los poemas latinos de Arias Montano que cita en los lados, Lope de Vega conoció y uso la versión del *Cantar de los cantares* que hizo Montano. Sola la *Vulgata* no explica la presencia repetida del epitalamio en la pieya, ya que hay versos tomados directamente de la paráfrasis montana, así como pasajes e ideas que no constan en la traducción de san Jerónimo: la descripción del templo de Salomón en el libro III se mencionan detalladamente un techo guarnecido de oro, que no constan en el original bíblico:

Cercan el techo fértiles y opimos
lazos de una intrincada red hojosa,
pámpanos de oro, grumos y racimos,
formando una dorada selva hermosa.

Montano, sin embargo, menciona esa circunstancia en el capítulo I de su paráfrasis: «el techo no es cualquiera, / mas hecho de oro fino, / de pura entoldado»³⁰. En la octava siguiente, continúa la revista de las riquezas del templo, detallando que «De abeto eran las puertas que adornan querubines y palmas del Oriente» y que tales puertas estaban flanqueadas «con las columnas de metal luciente». Los versos parecen remitir a dos versos del poema montaniano: «de cedro es la madera de la casa» y «de Lope se trajo su madera, / columnas le formó / de aquel metal precioso»³¹. Toda la misma libro, Lope compara los ojos con palomas –«y piedras semejan los ojos de garzas y palomas»– y lo vuelve a hacer en el libro XVIII para cribir a Cristo como Esposo: «el que tiene los ojos de palomas / y del lirio veinte aromas», en términos similares a los de la *Paráfrasis*:

Tus ojos, que me dan tan gran contento,
en su mirar honesto y su clareza,

29 Recuérdese que Arguijo se había acogido a la casa profesa de los jesuitas en 1616 para evitar a los acreedores. Por su parte, Juan de Pineda fue prepósito de la casa y participó en aquellos años en la elaboración del *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum* (1616). Dicho índice se calificó con un *caute lege* otro texto parafrástico de Arias Montano, la *Paráfrasis*.

sus rayos, su color, su movimiento,
su redondez extraña y su grandeza,
remedan mucho los de la paloma,
cuando por la mañana el rayo asoma.³²

En el libro IV de la *Jerusalén*, la reina Sibila describe la muerte de sus hijos acudiendo a una metáfora arquitectónica:

Cuatro columnas derribadas veo
del edificio de mi amor y casa,
y la basa mayor de mi trofeo,
que le fundé sobre tan fuerte basa.

El uso de elementos arquitectónicos en referencia al amor se encuentra en el *Cantar de los cantares*, aunque lo reseñable aquí es que Lope y Montano coincidan en el uso común del término «basa»³³.

Entre los encarecimientos que Ismenia hace de su Chipre natal se encuentra la singularidad de sus fuentes, «que a las ovejas que bebían en ellas / doraba las gudejas y los dientes». Lope lo explicó con un ladillo, según el cual esa transformación era «Propiedad de la fuente de Candía», aunque el texto puede relacionarse con la comparación del *Cantar* 6, 6 «*Dentes tui sicut grex ovium, quae ascenderunt de lavacro*», que Arias Montano parafraseó con un cambio de color similar del que nada dice la *Vulgata*: «Tus dientes viendo, ser ovejas creo, /cuya lana lavándose emblanquece»³⁴. La misma Ismenia se acoge en los últimos lances del libro XVI a un pastoral albergue donde vive la serrana Lucinda. Más arriba vimos los vínculos que la descripción de ese paisaje guarda con el *Cantar*, aunque, con más precisión, se puede apuntar que la imagen en el lugar de «fruta / rústica... y con el tiempo enjuta» remite a la versión de Arias Montano:

... y tanta fruta
como tengo apartada para ti,
que tengo mucha allí,
de ella en sus ramos, de ella más enjuta.³⁵

Más adelante, en el libro XVIII, los ejércitos de Ricardo talan árboles para hacer máquinas de guerra y Lope aprovecha para hacer una relación botánica de la selva:

Poco los años a las palmas valen,
caen los terebintos y cipreses
y viene al suelo el pino, el olmo y, como
la débil caña, el alto cinamomo.

El último verso procede directamente de otro recogido en la *Paraphrase* «suave caña, suave cinamomo», con que Montano tradujo el bíblico «*fissum cinnamomum*». Esa pareja de plantas aromáticas ya había aparecido en el libro anterior, cuando Garcerán encuentra a Brandalifa y se dice que, en el paraje donde vivía la maga, «espiraba un olor divino el viento / más que bañaba cinamomo y casia», remedando otro lugar de la versión montaniana:

Por el mi olor de todos soy amado,
y, al dulce movimiento
del pasajero viento,
de mí espira un aliento
de grande suavidad acompañado.³⁶

Todavía en el auto *La madre de la mejor*, compuesto hacia 1610, vuelve a aparecer la fórmula en un contexto inequívocamente referido al *Cantar de los cantares* 4, 13-15:

... eran tantas las flores que nacieron,
tanto el olor de casia, cinamomos,
cedros, alões, mirras y laureles,
tantas las fuentes que brotaron agua
por los resquicios de las secas peñas.³⁷

Hacia 1617, cuando compuso *La limpieza no manchada*, Lope seguía residiendo en el poema bíblico. Según detalla en la dedicatoria a la marquesa de Toral, la comedia se escribió a petición del claustro universitario salmantino en defensa del dogma concepcionista. No son pocos los pasajes del texto que pueden explicarse como traducción del Antiguo Testamento y así ocurre en el diálogo que mantienen Ester y el rey Asuero, donde se remeda el verso cuarto del *Cantar de los cantares*:

ASUERO

¡Ay, dulce esposa mía!,
¿por qué medrosa truecas
tus encarnadas rosas
en blancas azucenas?
¿Por qué te me desmayas?

¿Por qué temblando llegas,
si sabes que los brazos
de mi poder te cercan?

ASUERO ¡Oh, cómo eres, hermosa,
toda graciosa y bella!

CONTEMPLACIÓN No ay en ti mancha alguna.

ASUERO ¡Qué dulce la requiebra!
Tus ojos de paloma
tu mansedumbre muestran.
Tus cabellos, que el sol
para rayos quisiera,
parecen a las cabras,
que iguales lanas peinan
subiendo por las cumbres
y verdes asperezas
del monte Galaad,
pirámides de hierba.

¡Oh, qué venda de grana
tus labios hermosea!
¡Qué púrpura de Tiro
tu dulce aliento cerca!
La torre de David
tu cuello representa:
inexpugnable alcázar
fundado en mi defensa,
de cuyos homenajes
por las hebillas cuelgan
mil dorados escudos,
mil aceradas piezas;
si los del Macabeo,
que el rubio sol alegran,
bordan de luz los montes,
los tuyos las estrellas.

Dos tiernos cabritillos
tus pechos son que juegan
entre lirios azules,
y cárdenas violetas.
Hasta que caiga el día
y por la tarde fresca
las inclinadas sombras
sus luces oscurezcan,
ven, pues, esposa mia.
Pondré en la cabaña

la de Amaná y Hermón,
y de Sanir te espera;
y el Líbano sus palmas
humilla a tu grandeza.
Ven Reina a coronarte
de las ocultas cuevas
de pardos y leones,
que tus reales puertas
a todas horas guardan,
y hay quien te ronda y vela
con más abiertos ojos:
tan cierta es tu defensa.

ESTER
ASUERO Aquí tienes tu esclava.
Solo de tu cabeza
un cabello me prende,
sola una niña bella
de tus ojos me tira
enamoradas flechas.³⁸

Algunos elementos de la escena se pueden relacionar todavía con la situación de Arias Montano. Así puede asegurarse de la interjección «¡ay!» y las terroregaciones del comienzo, ajenas por completo al original; de versos como «toda graciosa y bella» que parece remitir a «en todo el resto soy grata y bella»; del uso ponderativo de la partícula «tan», continuamente repetida en la *Paráfrasis*; o de la mención de la corona de oro, en términos parejos a los de Arias Montano³⁹. En cualquier caso, cabe afirmar sin vacilación que el ambiente nóstico de Sevilla despertó en Lope el interés por la poesía bíblica y posibilitó la vertida en castellano. De ahí que los salmos, los libros proféticos y el *Cantar de los cantares* se convirtieran en un arsenal básico para la construcción de la *Jerusalén conquistada*, para la que encontró un ejemplo y un estímulo añadido en la *Paráfrasis* que hizo Arias Montano y que el Fénix pudo copiar de Francisco Pacheco.

De esos años sevillanos es la epístola en verso que Lope escribió a su amigo Gaspar de Barriónuevo, ausente entonces de la ciudad. En ella le recordó entre burlas y melancolías, los placeres que había dejado atrás con su exilio, las delicias tan cercanas a nosotros como el «vino aromatizado» que, «si no es de Cazalla, ningún cristiano le condena» o el jamón de los marranos de Alcalá de Guadaíra, adonde, apunta, «huyó del mundo Arias Montano»⁴⁰. A Klaus, que tanta

³⁸ Vega, *La limpieza no manchada*, pp. 177-178. Ya Menéndez Pelayo (1965, pp. 37-38) señaló el vínculo de esta escena con el *Cantar*, aunque también debe relacionarse con la comedia.

la vida y tanto amó a Sevilla, seguro que le gustaría vernos disfrutar de esos sencillos placeres que otras veces compartimos. Así que, sin más demora, atengámonos en su nombre a la misma invitación que hace el Esposo en el *Cantar de los cantares*: «¡Comed, amigos, bebed! ¡Oh queridos, embriagaos!». Vale.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCINA, Juan F., «Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance», en *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. Augustin Redondo, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.
- ARIAS MONTANO, Benito, *Hymni et saecula*, Amberes, Cristóbal Plantino, 1593.
- CARREÑO, Antonio, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979.
- FERNÁNDEZ TEJERO, Emilia, *El cantar más bello*, Madrid, Trotta/CSIC, 1994.
- GARIOLO, Joseph, *Lope de Vega's Jerusalén conquistada and Torcuato Tasso's Gerusalemme liberata: face to face*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Notas para un itinerario humanístico del *Cantar de los cantares* en el mundo hispánico», en *Grafías del Imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, eds. Carlos Alberto González Sánchez y Enriqueta Vila Vilar, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 461-479.
- y NÚÑEZ RIVERA, Valentín, *Arias Montano y el Cantar de los cantares. Estudio y edición de la Paráfrasis en modo pastoril*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- HUERGA, Cipriano de la, *Comentario al Cantar de los cantares*, ed. Avelino Domínguez García, en *Obras completas*, V, León, Universidad de León, 1991.
- LEÓN, fray Luis de, *Cantar de Cantares de Salomón*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1994.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares», en Félix Lope de Vega, *Obras XI. Comedias de santos III*, Madrid, Atlas, 1965.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino. Estudio y edición anotada de la carta a Góngora en censura de sus poesías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.
- ROZAS, Juan Manuel, «La Égloga a Amarilis, Lope de Vega, en el contexto del ciclo de senectute», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Introducción», en Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- LOPE DE VEGA Y EL HUMANSIMO SEVILLANO: EL CANTAR BÍBLICO EN LA JERUSALÉN..., —, *La madre de la mejor*, en *Obras VII. Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963.
- , *La limpieza no manchada*, en *Obras XII. Comedias de santos IV*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Julia Barella, Madrid, Júcar, 1988.
- , *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.
- , *Los amores de Alfonso e Isménia*, en *Obras completas. Comedias III*, eds. Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1993.
- , *La pastoral de Jacinto*, en *Obras completas. Comedias VI*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1993.
- , *El cuerdo loco*, en *Obras completas. Comedias. VII*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1994.
- , «Arte nuevo de hacer comedias», en *Rimas humanas y otros versos*, ed. Álvaro Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.