

ANATOMÍA DEL HUMANISMO

Benito Arias Montano 1598-1998

Homenaje al profesor
Melquiades Andrés Martín

Actas del Simposio Internacional
celebrado en la Universidad de Huelva
del 4 al 6 de Noviembre de 1998

LUIS GÓMEZ CANSECO (ED.)



DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE HUELVA



Universidad
de Huelva

Biblioteca Montañiana

1998

©
Servicio de Publicaciones
Universidad de Huelva

©
Luis Gómez Canseco (ed.)

Motivo de cubierta

Adaptación de un dibujo original de Mario León Ruiz
Lección de Anatomía del Doctor Tulp (Rembrandt)

Tipografía

Textos realizados en tipo Garamond de cuerpo 10/12, notas en Garamond
de cuerpo 8/auto y cabeceras en versalitas de cuerpo 8.

Papel

Offset Industrial ahuesado de 80 g/m²

Ecuadernación

Rústica, cosido con hilo vegetal

Printed in Spain. Impreso en España.

I.S.B.N.

84-95089-85-8

Depósito Legal

H-251-1998

Imprime

Europa Artes Gráficas, s.a.

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 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

C.E.P.

Biblioteca Universitaria

ANATOMÍA del humanismo : Benito Arias Montano, 1598-1998 : homenaje
al profesor Melquiades Andrés Martín / actas del Simposio Internacional, cele-
brado en la Universidad de Huelva del 4 al 6 de noviembre de 1998 ; Luis
Gómez Canseco (ed.). -- Huelva : Universidad de Huelva, 1998.

486 pp. ; 24 cm -- (Biblioteca Montañiana)

ISBN 84-95089-85-8

1. Andrés Martín, Melquiades - Discursos, ensayos, conferencias.
2. Arias Montano, Benito - Congresos. 3. Humanismo - Discursos, ensa-
yos, conferencias. I. Andrés Martín, Melquiades. II. Gómez Canseco, Luis,
ed. lit. III. Universidad de Huelva. IV. Título. V. Serie
008(4)"14/15"(042)
929 Arias Montano, Benito (063)

ÍNDICE GENERAL

<i>Prefacio</i>	11
LUIS GÓMEZ CANSECO	
<i>Homenaje al profesor Melquiades Andrés</i>	13
JOSÉ MORA GALIANA	
POENCIAS Y COMUNICACIONES	
MELQUIADES ANDRÉS MARTÍN	
De las Oraciones por la Unión de la Iglesia de Felipe I a la Espiritualidad	
Ecuménica de Arias Montano (1560-1575)	29
J. IGNACIO TELLECHEA IDÍGORAS	
Benito Arias Montano y San Carlos Borromeo	63
ÁNGEL ALCALÁ	
Arias Montano y el familismo flamenco: Una nueva revisión	85
JUAN F. ALCINA	
Los <i>Humanae Salutis Monumenta</i> de Benito Arias Montano	111
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ LORA	
El pensamiento político de Benito Arias Montano	149
EMILIA FERNÁNDEZ TEJERO	
Cipriano de la Huerga, Luis de León y Benito Arias Montano:	
Tres hombres, tres talantes	181
M. JESÚS MANCHO DUQUE	
Cultismos léxicos en escritores espirituales españoles del siglo XVI	201
LUIS GÓMEZ CANSECO Y VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA	
«El <i>Cantar de los Cantares</i> en modo pastoril: La <i>Paráfrasis</i>	
de Benito Arias Montano en su entorno literario»	217

EUSTAQUIO SÁNCHEZ SALOR	
Contenido de la Biblia Poliglota	279
DAVID GONZÁLEZ CRUZ	
Arias Montano y la fundamentación de los derechos de Felipe II al trono de Portugal	301
ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ	
Arias Montano en el Perú: la Academia Antártica de Lima y su <i>Discurso en loor de la poesía</i>	319
MANUEL VEIGA DÍAZ	
El Manuscrito <i>Addenda in Thesauro Linguæ Hebraicæ Santis Pagnini</i> atribuido a B. Arias Montano	339
MANUEL JOSÉ DE LARA RÓDENAS	
Arias Montano en Portugal. La revisión de un tópico sobre la diplomacia secreta de Felipe II	343
JUAN LUIS SUÁREZ	
Aldana y Arias Montano sobre la vida retirada, o el final del humanismo ..	367
JUAN LUIS CARRIAZO	
Fernán Pérez de Oliva y el proyecto de navegación del Guadalquivir: Teoría y práctica del Humanismo	375
MIGUEL A. VINAGRE	
Fuentes griegas de la clasificación de sueños de la <i>Historia de la Naturaleza</i> de Arias Montano	403
FERNANDO NAVARRO ANTOLÍN Y JOSÉ MORA GALIANA	
La oda sáfica <i>Pro incolvmitate mei fontis</i> de Benito Arias Montano	443
JOSÉ M. MIURA ANDRADES	
Baltasar de Brum, albacea testamentario de Arias Montano y heredero en su finca de Campo de Flores	455

El *CANTAR DE LOS CANTARES* EN MODO PASTORIL:
LA *PARÁFRASIS* DE BENITO ARIAS MONTANO EN SU ENTORNO LITERARIO

Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera
Universidad de Huelva y Universidad de Sevilla

Pastores y ninfas rústicas, petrarquistas y hebraístas, Garcilaso y Virgilio, Juan del Encina y Salomón, entre otros muchos habitantes, recorren los versos de la paráfrasis del *Cantar de los Cantares* que Benito Arias Montano escribió en sus años de juventud. Sobre la base del texto bíblico, bajo la influencia del entorno complutense y con una clara conciencia de la tradición y las novedades de la poesía castellana, Arias Montano compuso un poema cuya trascendencia para la historia de la literatura española aún no ha sido debidamente calibrada y para el que pretendemos determinar su propio espacio ideológico y literario.

No constituye ni mucho menos la *Paráfrasis* de Arias Montano un mero ejercicio de traslación del *Cantar de los Cantares* en su sentido literal. Tampoco pretende ofrecer una explicación de los contenidos alegóricos cifrados por la tradición exegética. Desde luego, existe en cierta medida la participación de ambos principios, pero se trata sobre todo de un ensayo poético en romance, de relativa envergadura y con gran relevancia en el panorama de la poesía que se está desarrollando en la mitad de siglo. El poema tiene como referente básico el texto bíblico, ello es evidente. Sin embargo, la inspiración montaniana en muy pocos casos se limita al pie forzado de la materia testamentaria, sino que llega a rebasarla construyendo sobre el entramado de sus imágenes un edificio donde se superponen tradiciones literarias diversas, ahormadas de tal modo que dan lugar a un producto homogéneo, si bien proteico y multiforme. Por este motivo resulta necesario situarlo en el contexto literario precedente y especialmente en la coyuntura contemporánea, para poder evidenciar la riqueza de códigos empleados en la realización de esta auténtica égloga pastoril a lo divino. Será, así pues, la amplia y fructífera tradición bucólica la elegida por el autor para conformar su obra, lo cual anuncia convenientemente desde el título, *Paraphrasis super "Cantica Canticorum" de Salomon en modo pastoril*¹. La enseñanza renacentista distinguía una serie de gradaciones en el método

¹ Según la tradición manuscrita más solvente; así aparece en el ms. BNM3977, ff. 268-293v (siglo XVII); *Paráfrasis sobre el Cantica canticorum de Salomon en modo pastoril por el Maestro Benito Arias Montano* (BNM4061, ff. 4-20. Siglo XVIII); *Paraphrasis super cantica canticorum de Salomon en modo pastoril, del maestro Benedicto Arias Montano* (BMP149, ff. 237-252v). En BCC28-7-38(4) sólo se titula *Los Cantares de Salomon traducidos por Benito Arias Montano*. Las dos ediciones más recientes del texto se publicaron en Huelva (Arias

de traducción, que englobaba la *traslato*, *paraphrasis*, *imitatio* y *allusio*². La versión luisiana del *Cantar* se propone, por ejemplo, una traducción *ad verbum* que intenta plasmar de modo literal los contenidos escrituarios. Sin embargo, el espíritu de la versión parafrástica nace de propósito bien distinto: pretende ofrecer la reproducción modificada y libre del modelo, no sujeta, por tanto, al límite de la palabra sino extendiéndose al ámbito del sentido (*ad sensum*)³. En este segundo caso se traduce el periodo, la estrofa o el versículo en su conjunto y de un modo global, echando mano del recurso de la glosa o *amplificatio* (en sus diversas modalidades: perífrasis o circunloquio, introducción de nuevos elementos léxicos, castellanización del lenguaje, etc.), o bien de la omisión de vocablos, igualmente frecuente en este tipo de ejercicio. Tales posibilidades de modificación, a las que un texto ya interpretado literalmente puede someterse, vienen marcadas por los *modi tractandi*, mediante los cuales al escritor le es dado competir con el modelo y superarlo, siempre que se pliegue a los criterios de conveniencia y decoro exigidos. Pues bien, las facultades modificativas de abreviación y amplificación (especialmente esta segunda) van supeditadas en la *Paráfrasis* al modo pastoril. Es decir, la materia bucolica alimenta el tono y el referente que dirige todos los procesos transgresores del plano literal. Es por tanto la vía de acceso de los materiales superpuestos al sustrato primigenio y la matriz que permite acomodarlos con la mayor coherencia posible⁴.

La *Paráfrasis* se compuso en un ámbito contrario a la literatura profana y vernácula y, sin embargo, no sólo se trata de una traducción romance de un texto bíblico problemático, sino que se alimenta de la poesía castellana medieval y renacentista. Tanto los moralistas tradicionales como los erasmistas desataron sus iras contra los

Montano, Benito: *Paráfrasis del Cantar de los Cantares de Salomón*, Huelva, Diputación Provincial, 1990) y Badajoz (Arias Montano, Valencia, Pedro de: *Tras las huellas de los humanistas extremeños*; ed. de Abdón Moreno García, Badajoz, Universitas, 1996. Incluye: "Los Cantares de Salomón traducidos por Benito Arias Montano", págs. 21-71). Este trabajo es el adelanto de la edición crítica de la *Paráfrasis* montaniana que esperamos vea la luz en fechas próximas.

² Alcina, Juan Francisco: "Introducción", en Fray Luis de León, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 28.

³ Cfr. Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1984, 1099-1103, vol. II, págs. 408-410.

⁴ Si la intención primordial de Montano es crear una bucolica bíblica, los valores eclógicos se ven intensificados en gran medida, incluso en pasajes donde no aparecen por ningún lado. A pesar del general clima bucolico, el número de referencias estrictamente pastoriles en el *Cantar* no es demasiado elevado. Aparecen sobre todo en los capítulos primero y segundo (I, 6, 7; II, 8, 16). Lo más evidente es la utilización de referentes pastoriles o en general rústicos como término de comparación (II, 9; IV, 2; VI, 4,5; VII, 6; VIII, 14). Arias Montano intensifica el "modo pastoril" del poema añadiendo elementos de su cosecha, donde asimila los tópicos propios de la pastoral antigua y moderna, una constante a todo lo largo de la composición y se irá comprobando en lo que sigue.

excesos de la literatura vernácula. Juan Luis Vives, punto de referencia esencial en la formación del pensamiento montaniano, limitó la poesía a una materia religiosa en su tratado *De disciplinis*, e incluso censuró el exceso de ficción en las *Bucólicas* de Virgilio⁵. Y eso sólo ateniéndonos a la materia pastoril. Hasta el propio fray Luis reclamó la poesía para Dios. Pedro de Valencia, señalado entre discípulo de Montano, prologó en 1593 los versos del maestro con una exaltación de los poetas verdaderos –”quales Moses, Samuel, David, Salomon, Isaias, Ieremias, caeteri” frente a “Illiis abusum in vernaculis (...) cantinelis persenserunt”⁶; todavía en 1613 censuraba a Góngora su afición a “los modernos i affectados” y le recomendaba que “no se dege llevar de los italianos modernos, que tienen mucho de parlería i ruido vano”⁷.

También en el entorno inmediato de Montano, Alfonso García Matamoros, su maestro de retórica en la Universidad de Alcalá, censuró a los que mezclaban la literatura vernácula y la sagrada:

Quare pudet me dicere, quanto in errore versentur illi, immo quantum scelus & sacrilegium admittant, qui sacrosantum Iesu Christi Evangelium vocabulis & frasibus a Caelestina, Amadisio, Splandiano, aliisque fabulosis prodigiosis libris mutuo acceptis verius contaminant, quam explanant. Qui, quaequo, congruere possent ea vocabula rebus divinis, quae vel ad enarrandas portentosas fabulas, vel ad obscenos explicando amores indoctis & maleferiatis hominibus turpiter conficta excogitataque fuerunt⁸

⁵ “¿Por ventura no es poeta en las *Geórgicas* y, por cierto, muy mejor que en las *Bucólicas*? Pero todas las veces que en aquella gran obra pequeña, por vía de digresión se va a la fábula, inmediatamente se presenta Servio, que nos recuerda con excesiva oficiosidad que Virgilio no olvida que es poeta; esto es, fullero y mentiroso”. Vives, Juan Luis, «De las disciplinas», *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar/Generalitat Valenciana, 1992, pág. 415.

⁶ *Hymni et saecula*, Amberes, Cristóbal Plantino, 1593, pág. 7. Sobre la cuestión de la poética bíblica en el renacimiento español y el debate sobre la licitud de la poesía vernácula, vid. Arias Montano, Benito, *Tractatus de figuris rhetoricas cum exemplis ex Sacra Scriptura petitis*, ed. de Luis Gómez Canseco y M. A. Márquez, Huelva, Ediciones Clásicas/Universidad de Huelva, 1995, págs. 35-67.

⁷ Pérez López, Manuel M^a (ed.), *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 69.

⁸ García Matamoros, Alfonso, «Ad lectorem», *De formando stilo*, en *Opera Omnia*, Madrid, Imprenta de Andrés Ramírez, 1769, pág. 439, págs. 664-665. “Por lo cual me avergüenza decir en qué gran error se encuentran, es más, qué gran crimen y sacrilegio consienten, aquellos que contaminan, en verdad, más que explican el sacro Santo evangelio de Jesucristo con palabras y frases de la *Celestina*, del *Amadís* o el *Esplandián* y mezclan lo verdadero con otros libros comúnmente aceptados como fabulosos y prodigiosos. ¿En qué, me pregunto, pueden coincidir con los asuntos divinos estos términos, los cuales ya para narrar fábulas inimaginables, ya para tratar de obscenos amores fueron torpemente urdidos e imaginados por hombres incultos y dañinos?”.

Frente a esas posiciones, tampoco debemos olvidar que Arias Montano, cuando llegó a la universidad complutense en 1548, tenía entre sus libros una "Celestina la primera"⁹. De hecho, en la retórica que Montano escribió en los años próximos a la composición de la *Paráfrasis del Cantar de los Cantares*, el *Rethoricorum libri IV*, su actitud hacia la poesía parece distinta a la de otros tratadistas. Por un lado, siguiendo a Aristóteles, y más probablemente, a Juan Luis Vives, diferencia entre el historiador y el poeta¹⁰. Si aquél está atado a la verdad histórica, éste aparece caracterizado con una libertad que procede en último término de Dios:

Libera sed uatum mens est nec legibus illa
Paruerit semper nostris, namque altius audent
Transferri quocumque animum sacra Musa uocarit;
Ducuntur stimulare Deo et transcendere limen
Saepe solent nec natura nec iam ordine sese
Includunt.¹¹

Sea por convicciones platónicas, como señalan Antonio Martí y García Berrio¹², o por simples ideas literarias, Montano concedió a la poesía un estatuto independiente y más libre que al resto de los géneros. Y lo hizo en la época en que iniciaba su carrera literaria en lengua latina y castellana, probablemente con la intención de justificar un modelo poético que, al menos en parte, caía bajo la censura religiosa contra la literatura de ficción. Y es precisamente la lectura religiosa la que había de salvar la *Paráfrasis* como un modo de poesía bíblica, producida, como apuntaba fray Luis, por "una comunicación del aliento celestial y divino"¹³.

Pero antes de adentrarnos definitivamente en la literatura, queda por resolver una cuestión material por resolver, la de la identificación de la *Paráfrasis del Cantar de los Cantares* con la "Exposición sobre los Cantares de Salomon compuesto por el

⁹ Cfr. Rodríguez Moñino, Antonio, "La biblioteca de Benito Arias Montano. Noticias y documentos para su reconstitución (1548-1598)", *Revista de Estudios Extremeños*, 22 (1928), pág. 578.

¹⁰ Cfr. Gómez-Montero, Javier, "Licet poetae fingere? Los textos ficcionales de J. L. Vives y su legitimación de la ficción poética", en Strosetzki, Christoph (ed.): *Juan Luis Vives. Sein Werk und seine Bedeutung für Spanien und Deutschland*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1995, págs. 93-94. Montano, como Vives, distingue entre la poesía épica e histórica y otros géneros de inspiración más libre. Para Aristóteles, *Poet.*, 451a.

¹¹ *Rethoricorum libri quattuor*, ed. cit., pág. 125, vv. 351-356. "Pero la de los poetas es una mente libre y no ha obedecido siempre a nuestra leyes, pues se atreven a dejarse llevar más lato, a donde la sagrada Musa su espíritu reclame; el impulso de Dios es quien los guía: suelen a menudo traspasar el umbral y no se encierran ya en la naturaleza ni en su orden".

¹² Cfr. Martí, Antonio, *La retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 130-131 y García Berrio, Antonio: *Formación de la teoría literaria moderna 2. Poética manierista del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Murcia, 1980, pág. 346.

¹³ León, fray Luis de, *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 254.

doctor Arias Montano" que aparece repetidamente en el proceso contra fray Luis de León. Al final del proceso, en 1576, los inquisidores de Madrid reclamaron el librito, perdido junto con "dos biblias de Vatablo". Desde Valladolid respondieron dando cuenta de una de las biblias, pero anunciando que "el libro de los Cantares de Arias Montano se ha buscado con cuidado y no ha parecido hasta aora". Ninguna noticia más. El padre Félix García menciona el "comentario de Arias Montano"; Blécua, sin embargo, lo ha identificado sin más con la *Paráfasis*; Gaspar Morocho separa el poema y la "Exposición" como dos obras distintas¹⁴. En realidad, no sabemos otra cosa de aquel libro que lo que declararon las personas envueltas en el proceso.

La primera referencia que se encuentra en la documentación a un comentario distinto al de fray Luis es la declaración de Antonio Fernández de Salazar, que afirmaba en 1572 "que anda otra exposición de los Cantares en romance que aun que dicen que la hizo el dicho fray Luis de Leon este declarante a oydo dezir al canonigo Castro de Burgos que no era suya sino de otro fraile agustino cuyo nombre no sabe"¹⁵. Casi un año después apareció entre los papeles de fray Luis un manuscrito, que rápidamente se atribuyó a Arias Montano:

En el cartapacio num 4º no ay cosa mía. Tiene una exposicion sobre los Cantares en Romance del Mº Benito Arias Montano. Prestomela muchos años a pidiendosela yo para ver algunos pasos quando yo escryv sobre ellos, y ansi me aprovechó de ella en algunos lugares. (...) Consta ser suya por la letra que es dél y porque él preguntado si fuese menester, no lo negará.¹⁶

Fray Luis, a lo largo del proceso siguió haciendo esfuerzos por demostrar la autoría de Montano y, para ello, propuso como testigos que identificaran su letra a los secretarios reales Mateo Vázquez y Gabriel de Zayas, al obispo de Segorbe, al presidente del Consejo de Indias o a Álvaro de Lugo, solicitó el testimonio de fray Sebastián Toscano y adjuntó cartas del propio Montano, no sólo para comprobar la letra, sino para que "se conozca cuan sano y libre de mala sospecha era el trato que hubo entre este confesante y el dicho Montano"¹⁷. Por otro lado, todos los testigos y letrados se refieren al manuscrito en términos similares, "una esposicion de los Cantares", "el libro de mano de la exposicion sobre los Cantares de Salomon", "la esposicion sobre los Cantares de Salomon en romance" o "el libro de los Cantares

¹⁴ García, Félix, "Introducción", en León, fray Luis de, *Obras completas castellanas*, Madrid, B.A.C., 1969, pág. 44; Blécua, José Manuel, "Introducción", en León, fray Luis de, *Cantar de los Cantares de Salomón*, Madrid, Gredos, 1994, pág. 24; y Morocho Gayo, Gaspar, "Avances para un inventario de las obras y escritos de Arias Montano", *La Ciudad de Dios*, CCXI (1998), págs. 237-244. El profesor Morocho apunta que el manuscrito de la "Exposición" "fue a parar a los legajos de la inquisición del distrito de Llerena". Vid. *ibid.*, pág. 240, n. 216.

¹⁵ *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*, edición, introducción y notas de Ángel Alcalá, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, pág. 11.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 373.

¹⁷ Cfr. *ibid.*, págs. 433, 434 y 457-459.

del doctor Arias Montano”¹⁸; y sólo una vez se encuentra una referencia contradictoria al “libro de los Cantares traduzido por el doctor Arias Montano”. Pero ésta calificación como traducción aparece en una carta del Consejo de la Suprema, en la que se solicita desde Madrid el libro que todavía no habían visto.

No es improbable que esa “esposición” incluyera la versión poética que hoy conocemos, y de ahí que fray Luis se adelantara a declarar, curándose en salud, “que ha hecho los Cantares pero que no en coplas”¹⁹. De no ser así, los inquisidores no hubieran dejado de reseñar el hecho y, por otro lado, si se tratara sólo de la actual *Paráfrasis* en verso, no tendría objeto la solicitud realizada por Montano a fray Luis de “que tomase este trabajo de bolverselos en latín”²⁰. ¿Para qué volver endecasílabos y heptasílabos repletos de poesía castellana al latín? Más lógico parece, para quienes manejaban ambas lenguas, traducirlos directamente del hebreo.

Hay otra cuestión que puede aportar algunos datos para determinar los contenidos de la “esposición”: su aspecto físico. El secretario de la Inquisición de Valladolid Celedón Gustín la describía como “un librito de cuarto de pliego, enquadernado en pergamino blanco, que comienza *Esposición sobre el Cantar de los cantares de Salomon*, que parece estaba en los papeles del dicho p. fray Luys, y al cabo de dicho librero están dos reglones escriptos en griego, y reglon y medio en aravigo”²¹. No parece que los ochocientos versos de la *Paráfrasis* den para un librito de cuarto, sobre todo si tenemos en cuenta que la letra de Arias Montano era más que menuda y trajo de cabeza a censores e impresores durante toda su vida²². Sea como fuere, es más que posible que la mencionada exposición fuera un comentario, en el que se incluiría la traducción en verso que hoy conservamos y de la que Montano debió quedarse con copia²³.

¹⁸ Cfr. *ibid.*, págs. 430, 456, 458, 459 y 697.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 221.

²⁰ *Ibid.*, pág. 376. Lo mismo había declarado tres días antes: “Prestómela con la condicion que se la pusiese en Latin y yo nunca lo hize por ocupaciones que tuve”. *Ibid.*, pág. 373.

²¹ *Ibid.*, pág. 376.

²² Sirva como ejemplo de ello el testimonio de Luis Pérez, que escribía a Montano desde Amberes informándole de que “*Anima magni operis* está en manos del Censor, a quien no aprovecha dar priessa porque se excusa con ser letra menuda, y que será Pentecoste antes que pueda acabar de leerlo; que hará con *Himni et saecula* de letra minutísima: buscarle hemos buenos antojos que hagan parecer la letra gruesa”. Y poco después insistía en los problemas de los censores con la caligrafía de Montano: “La obra *Anima magni operis* está en poder del Censor, a quien no se le puede hacer que la despache disculpándose que tiene muy menuda letra”. González Carvajal, Tomás, *Elogio histórico del doctor Benito Arias Montano*, en *Memorias de la Real Academia de la Historia*, II, 1832, págs. 185-186.

²³ Al menos eso puede deducirse del homenaje poético que el capitán Francisco de Aldana incluyó en su “Epístola a Arias Montano sobre la contemplación de Dios”. Aldana, que no trató a Montano hasta su estancia en Flandes, reprodujo en el poema un verso del primer capítulo de la *Paráfrasis*, “¿dónde estás? ¿No respondes? ¿Qué te has hecho?”, que convirtió

Fuera cual fuera la materialidad y la historia física del manuscrito, el joven Arias Montano se propuso glosar en verso castellano el *Cantar de los Cantares*, respondiendo fielmente a la interpretación que de él se daba entre los biblistas complutenses y que fray Luis habría de resumir como “la canción suavíssima que Salomón, propheta y rey, compuso, en la qual debaxo de una égloga pastoril más que en ninguna otra escriptura, se muestra dios herido, de nuestros amores”²⁴. Y no otra cosa hizo su condiscípulo en la *Paráfrasis* que una égloga pastoril a lo divino. Volvamos los ojos al texto mismo y al entorno literario en el que donde surgió.

EL BIBLISMO COMPLUTENSE Y LA *PARÁFRASIS* DE ARIAS MONTANO

Montano había llegado a Alcalá de Henares en 1548 para completar su formación universitaria. Un año después aparece matriculado en los estudios de teología, que siguió durante tres años, hasta junio de 1552. Para entonces tenía veinticinco años y sus intereses principales parecían atender a la teología y la poesía, dos líneas para las que encontró un primer punto de intersección en el *Cantar de los Cantares*. Al menos, así se deduce de los datos que conservamos sobre su vida complutense. En la celebración de las fiestas del *Corpus Christi* de 1552 y tras ganar un certamen convocado por la propia Universidad, recibió una corona simbólica y el título honorífico de *poeta laureatus*. Varios meses después, en marzo de 1553 redactó una “Memoria de los Libros que tengo”, que por las referencias a los cajones y el epígrafe final -“Los libros que llevó a Salamanca”-, tiene el aspecto de la preparación de un viaje o de un traslado en el que no se quiere perder ningún libro. De hecho, y según el testimonio de fray Luis de Léon en su proceso, Arias Montano estaba en Salamanca a finales de ese año²⁵. De la relación de 1553 puede deducirse un especial interés en el *Cantar de los Cantares*, pues entre los libros se encuentran autores y comentarios que habían tratado el poema bíblico: “Las Obras de San Gerónimo en siete”, “Las Obras de San Bernardo”, un “Agatus in Cantica”, que ya aparecía en el listado de 1548 como “Agathio sobre los Canticos de letras de París”, unos “Opuscula Dionisij Carth.” y dos volúmenes de las “Opera Originis”, el primer comentarista de la obra²⁶.

en “y platicar en él mi interior hombre / dó va, dó está, si vive o qué se ha hecho”. *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 439-440, vv. 50-51. Un verso similar aparece en la primera retórica de Montano, aunque en este caso referido a la oratoria judicial: “Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando”. *Rhetoricorum libri quattuor*, ed. de M^a Violeta Pérez Custodio, Badajoz, Diputación Provincial, 1995, pág. 68.

²⁴ *Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. cit., pág. 44.

²⁵ Esa memoria de libros es complementaria de otra realizada en 1548, al poco de llegar a Alcalá y en el colegio de San Ildefonso de la Universidad, ambas editadas por Rodríguez Moñino, Antonio, art. cit., págs. 554-598. Respecto a la estancia de Montano en Salamanca, cfr. Morocho Gayo, Gaspar, “Arias Montano y la Universidad de Salamanca”, en *Salamanca y sus proyección en el mundo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, págs. 153-179.

²⁶ Rodríguez Moñino, A., art. cit., págs. 579-581.

Pero, sobre todo, el hecho determinante para la aproximación de Arias Montano al *Cantar* fue su discipulado en las clases de Sagrada Escritura de Cipriano de la Huerga. Como él mismo recuerda en sus *Rheticorum libri IV*, durante esos años fue alumno de Biblia del catedrático cisterciense:

Vos et adesse uelim gratissima nomina semper
Et nunquam nostrò labentia pectore, amici,
Te, Cypriane, decus nostrum, te magne Cathena.²⁷

Aunque no se publicara hasta 1582, Cipriano de la Huerga compuso su *Comentario al Cantar de los Cantares* hacia 1551 ó 1552²⁸, en los mismos años en que ejercía el magisterio sobre Arias Montano; y no es en absoluto improbable que en sus clases acudiera al método y la materia de su trabajo como comentarista. De tal manera que la docencia y el trato amistoso con el maestro, posiblemente pudieron orientar los intereses del discípulo para componer su propia exposición o la paráfrasis poética del texto hebreo.

Cuando Arias Montano llegó a Salamanca en el otoño de 1553, ya llevaba consigo sus escritos sobre el *Cantar de los Cantares* y se los prestó al agustino fray Sebastián Toscano. Veintiún años después fray Luis de León solicitaba al tribunal inquisitorial que se interrogara al padre Toscano al respecto:

Si sabe y se acuerda que residendo el en San Agustín de Salamanca al tiempo que murio el principe de Portugal, padre deste rey que es agora, el dicho Benito Arias Montano le mostro una esposicion de los Cantares de Salomon en romançe que el dicho Benito avia hecho y que el la vio y tuvo en su poder y celda algunos dias y le parecio bien y trasladó para si algunas cosas della.²⁹

Así pues, entre 1552 y 1553 Arias Montano estuvo trabajando en la exposición o la paráfrasis del *Cantar de los Cantares*, puesto que a finales de 1553 se la entregó completa a fray Sebastián Toscano. Dicho trabajo debió realizarse bajo la tutela de Cipriano de la Huerga o, al menos, conociendo el manuscrito o las directrices de su *Comentario*, ya que no sólo coincide en la postura general de interpretación o en la voluntad de adaptar el texto hebreo a los modelos poéticos clásicos y castellanos, sino en otros numerosos detalles particulares de traducción y glosa. El mismo interés por la traducción al castellano de los textos bíblicos, combatido por el Índice de 1551 y mitigado posteriormente por el ejemplo de los procesos inquisitoriales y la interpretación restrictiva de los decretos tridentinos, provino para Arias Montano de los círculos complutenses, en los que confluyeron el humanismo, el erasmismo, el

²⁷ *Rheticorum libri quattuor* (I, 184-186); ed. cit., pág. 16. “Vosotros también quisiera que estuvieseis presentes, nombres gratísimos en todo momento y que nunca os habéis deslizado de mi corazón, amigos, tú, Cipriano, gloria mía, y tú, gran Cadena”.

²⁸ Cfr. Huerga, Cipriano de la, *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. de Avelino Domínguez García, en *Obras completas*, vol. V, León, Universidad de León, 1991, pág. XXXV.

²⁹ *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*, ed. cit., pág. 459. El infante don Juan, padre del rey don Sebastián de Portugal, murió en enero de 1554.

hebraísmo, la teología y la espiritualidad. Así lo apuntaba el padre Melquiades Andrés al definir al *homo complutensis*:

Alcalá une (...) lo medieval y lo moderno; la crítica textual bíblica y las escuelas teológicas tradicionales; la escolástica y la espiritualidad; Escoto, Santo Tomás, Gabriel Biel y Lulio; el humanismo con muchas cátedras de lenguas y la teología; los ejercicios de lógica y el estudio de la Biblia.³⁰

Una buena parte de todo ese bagaje quedó reflejado en la *Paráfrasis* montaniana y, por supuesto, en el *Comentario* de Cipriano de la Huerga. Para empezar la misma atención a la lengua hebrea como fuente de cualquier conocimiento bíblico, la marcada voluntad de seguir el sentido a la letra como reacción contra la exégesis tradicional y la utilización de los comentarios rabínicos como fuente de interpretación componen el marco común en el que ambos se enfrentaron a sus lecturas del *Cantar*. Pero más allá de una actitud de partida, son numerosísimos los detalles que subrayan la deuda de la versión de Montano con el *Comentario* de su maestro. Sirvan como botón de muestra algunos ejemplos.

Arias Montano tradujo “amores” y no “pechos” en el segundo versículo del capítulo primero, ajustándose a los “Hebraeos autores”, que señalaba Cipriano de la Huerga al superponer la lectura de la Vulgata y la del original hebreo³¹. Lo mismo ocurre en el versículo diez del mismo capítulo, que la *Paráfrasis* interpreta como “Dos tórtolas te tengo muy labradas / de oro, y en blanca plata rematadas”, al hilo de la explicación de Huerga:

Yo sospecho que la palabra *tórtola* no se refiere a este pajarito, sino a algún aderezo femenino de aquella época. Lo que ya no resulta tan fácil es explicar si se refiere a un o a otro adorno. Algunos, en efecto, dicen que se trata de unos sellos muy finos, artísticamente elaborados y con forma de tórtolas, mientras otros pretenden que son unas cadenillas muy delgadas de oro. Yo creo que una y otra cosa es lo mismo, tanto si lo traduces por aderezo o por tórtola.³²

Más significativa aún es la versión que Arias Montano ofrece del versículo catorce:

...y junto al mar que no sustenta nave,
en las viñas de Engadi es su postura.

Ese “mar que no sustenta nave” no responde, al menos en primer término, a ninguna lectura espiritual o alegórica, sino que se trata de una simple la perifrasis retórica para referirse al Mar Muerto, donde, según Cipriano de la Huerga, había que situar las viñas del poema³³. Del mismo modo, al describir la flor del versículo

³⁰ *La teología española en el siglo XVI*, II, Madrid, B.A.C., 1977, pág. 41.

³¹ Cfr. Huerga, Cipriano de la, *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. cit., vol. V, págs. 36-37.

³² *Ibid.*, págs. 178-179.

³³ Al respecto, escribe Cipriano de la Huerga: “Crecían efectivamente, en esta región, es decir cerca de los montes de En-gedí, no lejos del mar Muerto, unas cepas extraordinariamente célebres”. *Ibid.*, págs. 202-203.

primero del segundo capítulo, Montano añadió un verso ajeno al original -tal que cualquiera a verla es convidado-, que procedía directamente del *Comentario* de Huerga: "Pero esta flor del campo, este lirio de los valles, está accesible a todos y listo para cualquier uso"³⁴. También Arias Montano seguía a Huerga al apartarse de la lectura de san Jerónimo en el segundo versículo del séptimo capítulo y distinguir entre los muslos y la matriz femenina -"la redondez del muslo y su juntura"-:

Por tanto -explicaba Huerga-, "la juntura de los muslos" es sinónimo de lo concebido o de la propia capacidad o facultad de concebir. Así, después de alabar la bonita manera de caminar de la Esposa amada y el calzado que cubre sus pies y sus pantorrillas, el Esposo elogia su fecundidad, y manifiesta en qué consiste su facultad de concebir.³⁵

Fue de nuevo el *Comentario* del catedrático cisterciense el que ayudó a Montano a salvar el sentido poético del un difícil versículo del mismo capítulo del *Cantar*, el versículo cuarto, que, en traducción de Emilia Fernández Tejero, dice: "tu nariz, como la torre del Líbano"³⁶. Northrop Frye comentaba, no sin retintín, que la comparación "podría parecer un dudoso cumplido para una mujer cuyos encantos fueran menos simbólicos"³⁷. Para evitar la complicación, Huerga señaló el camino que habría de seguir su discípulo, al afirmar que "para descubrir el sentido genuino de este pasaje, hay que tener en cuenta que el término hebreo significa lo mismo cara que nariz"³⁸. Y así, tradujo Montano: "...y el tu rostro gentil / parece al muy hermoso torrejón".

El *Cantar de los Cantares* se convirtió en caballo de batalla en la polémica entre los defensores de los distintos modos de interpretación del texto bíblico. La dificultad del texto y su resistencia a ser interpretado contra la propia literalidad sirvió a los humanistas y a los defensores del comentario literal como mecanismo de prueba y demostración de sus conocimientos, frente a la ignorancia de los comentaristas escolásticos y alegorizantes. La declaración inicial de León de Castro en el proceso contra fray Luis no era sino un ejemplo -trágico, eso sí- de la actitud de los hebraístas hacia el resto de los biblistas, a los que incluían entre los iluminados por "el sabio alegorín" y que, al igual que los santos, "cuando ...no entienden, se acogen a inventar alegorías"³⁹.

³⁴ *Ibid.*, págs. 228-229.

³⁵ *Ibid.*, vol. VI, págs. 288-289.

³⁶ *El cantar más bello. El Cantar de los Cantares de Salomón*, Madrid, Editorial Trotta/CSIC, 1994, pág. 28. A no ser que se especifique lo contrario utilizamos la misma traducción de fray Luis en el *Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. cit.

³⁷ *El Gran Código*, Barcelona, Gedisa, 1988, pág. 182.

³⁸ *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. cit., vol. VI, págs. 308-309.

³⁹ *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*, ed. cit., pág. 8.

En realidad, tanto Orígenes como san Jerónimo, ambos bajo la influencia de la exégesis judía, optaron por la interpretación alegórica; como después hicieron san Bernardo de Claraval o Dionisio el Cartujano, “el primer autor cristiano -según recuerda la profesora Fernández Tejero- que comentó cada capítulo en tres epígrafes diferentes (recordemos a Abraham ibn Ezra): la iglesia, como esposa universal, el alma, como esposa particular, la virgen María, como esposa singular”⁴⁰. También Casiodoro y Beda el Venerable escribieron sendas exposiciones sobre el *Cantar de los Cantares*⁴¹. Todos coincidieron en optar por una interpretación mística o alegórica del texto bíblico y, como señalaba Northrop Frye, “no es extraño que traten el *Cantar de los Cantares* como visión sublimada del amor de Dios por su pueblo, en la que cada imagen tiene un significado alegórico que se aparta de lo explícitamente (*puabb*) sexual. Bernard de Clairvaux, un santo medieval de rango muy elevado, predicó ochenta y seis sermones sobre el *Cantar de los Cantares* en este sentido; una andanada impresionante pero no demasiado efectiva, pues el poema se obstina en seguir diciendo lo que siempre ha dicho”⁴².

Por contra, tanto Arias Montano como Cipriano de la Huerga optaron por el comentario literal como vía de aproximación al texto bíblico. No otra cosa se deduce de sus propias declaraciones. Así, en el prólogo al *De optimo imperio*, Montano oponía su método al de los escolásticos y al de los intérpretes místicos o anagógicos y lo presentaba como el camino que había seguido desde el inicio de sus trabajos escriturísticos:

...porque desde el principio defendimos el método de interpretación familiar, llano y simple que parece pedir el mismo sentido de las palabras, y que esperábamos fuera comprendido por los lectores sencillos semejantes a nosotros, y que pudiera ser recordado para, con utilidad, informar la vida cristiana. Este género es llamado por algunos literal, esto es, el que pide en primer lugar la simple lectura de la Escritura.⁴³

⁴⁰ *El cantar más bello. El Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. cit., pág. 45.

⁴¹ Cfr. Pope, Marvin H., *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Comentary*, New York, Doubleday & C., 1977, pág. 238. Sobre la presencia de Casiodoro y Beda en Arias Montano, vid. Arias Montano, Benito, *Tractatus de figuris rhetoricae cum exemplis ex Sacra Scriptura petitis*; ed. cit., págs. 9-33.

⁴² Frye, Northrop, *Poderosas palabras. La Biblia y nuestra metáforas*, Barcelona, Muchnik, 1996, pág. 253. Sobre los esfuerzos de san Bernardo para eliminar el sentido sexual del texto, vid. Pope, Marvin H., *op. cit.*, pág. 123.

⁴³ *De optimo imperio sive in librum Josuae Commentarium*, Amberes, Cristóbal Plantino, 1583, fol. 3v. “Quippe enarrationis genus cum primis suscepimus familiare, planum ac simplex, quod ipsa verborum significatio exigere videatur, quodque tenuibus nostrique simillimis lectoribus capi, probari, et ad Christianam vitam informandam cum utilitate reteneri posse sperabamus; quod genus literale a nonnullus dicitur, id est, quod scripturae lectio simplex primum postulat”.

Aplicado a un ejercicio de paráfrasis sobre el *Cantar de los Cantares*, la glosa literal conllevaría el mantenimiento de lo erótico, de lo sentimental, y de lo poético, por encima de las interpretaciones alegóricas. De ahí, la insistencia de Cipriano de la Huerga en identificar el poema bíblico con un epitalamio: "Podemos, pues, decir que Salomón es un epitalamíografo, puesto que ha escrito un poema amoroso y nupcial a la vez"⁴⁴. Pero el peso de las interpretaciones tradicionales, tanto hebreas como cristianas, y las propias marcas de trascendencia señaladas en el original condicionaban una lectura simbólica o espiritual. Por un lado, el mundo natural y pastoril en el que se enmarca la historia erótica del *Cantar de los Cantares* tenía ya de por sí una inclinación hacia lo simbólico, común al resto de la literatura bíblica⁴⁵. Por otro, una buena parte de la interpretación rabínica y cabalística, y hasta la *Paráfrasis caldaica*, se inclinaron hacia una lectura que obviaba lo sexual en favor de una representación simbólica o críptica. El mismo Giovanni Pico della Mirandola, cuyas *Opera omnia* aparecen entre los libros de Montano en sus años complutenses⁴⁶, confirmaba esta lectura mística entre las conclusiones cabalísticas recogidas en sus *Conclusiones sive theses DCCC* de 1486:

Siempre que en la Escritura se hace mención del amor entre el varón y la hembra, para nosotros significa en sentido místico la unión de Tipheret y Chneseth Israel, o de Beth y Thipheret.⁴⁷

⁴⁴ *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. cit., vol. V, pág. 17. Vid. *Ibid.*, pág. 11. Sobre lo problemático de la interpretación literal del *Cantar* para la ortodoxia de la segunda mitad del XVI podemos recordar, como muestra, la declaración de fray Vicente Hernández en el proceso contra fray Luis, donde apuntaba sobre su exposición literal: "Toda la exposición es una carta de amores sin ningun espíritu y casi nada difiere de los *Amores* de Ovidio y otros poetas y finalmente indigna de llamarse posición de sagrada Scriptura". *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*, ed. cit., pág. 67.

⁴⁵ Para Northrop Frye, la representación sexual simboliza la identificación la naturaleza y la mujer. Cfr. Frye, N., *El Gran Código*, ed. cit., pág. 133. Por otro lado, según explica el propio Frye, "la unión sexual sugiere fertilidad y el cuerpo de la novia se identifica con viñas, jardines, flores y el despertar de la naturaleza en primavera", y representa "una boda ritual entre el rey y su tierra fértil, personificada en su novia". Hasta el mismo color negro que se atribuye a la joven procedería de un sentido terrestre y agrícola, que también es propio de la Proserpina mitológica. (*Poderosas palabras*., ed. cit., págs. 252 y 336).

⁴⁶ Cfr. Rodríguez Moñino, A., art. cit., págs. 567, 582 y 585.

⁴⁷ "Ubi cumque in scriptura fit mentio amoris maris et feminine, nobis mystice designatur coiunctio Tipheret et Chneseth Israel, vel Beth et Thipheret". *Conclusiones numero XLVII, secundum doctrinam sapientum hebreorum Cabalistarum, quorum memoria sit semper in bonum*, XVII, en *Conclusiones mágicas y cabalísticas*, ed. de Eduardo Sierra, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1982, pág. 53. También Cipriano de la Huerga acudió a la autoridad de la Cábala para interpretar el versículo 5, 14 del *Cantar de los Cantares*, "Manus eius tornatiles, aureae, plenae hyacinthis": "Los cabalistas por otro lado -escribe Huerga-, lo interpretan como el todo que circunda y rodea todas las cosas y las comprende dentro de sí". *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. cit., vol. VI, págs. 182-183. Sobre la relación de Huerga con

La misma presión ideológica del entorno es un factor que no ha de olvidarse. No muchos años después, fray Luis de León habría de sufrir el rigor de ese entorno sobre su comentario literal en lengua romance, hasta el punto de que en 1580 se vio casi obligado a publicar, según el mismo confiesa en el prólogo, una *In Canticum Canticorum Triplex Explanatio* que incluía los sentidos místico y anagógico, además del literal:

...para que nada quedara que pudiese dar lugar a alguna sospecha, muchos me animaron a que vertiera al latín aquel libro y lo divulgara y editara. Y lo hice coaccionado en cierto modo, no siguiendo tanto mi opinión cuanto el parecer de los que me quieren bien; juzgaba ciertamente que en este nuestro tiempo la tarea de escribir, no sólo para los que editan tanto nuevos libros, sino velan y atienden a recoger los escritos buenos de otros, no es muy útil para los demás y es demasiado peligrosa para los que escriben.⁴⁸

Por cualquiera de estos motivos, a los que hay que añadir la propia condición espiritualista y de humanistas cristianos de los dos comentaristas, tanto Cipriano de la Huerga como Arias Montano construyeron una interpretación que aunaba la explicación literal e histórica con la espiritualidad. Ambos, siguiendo la interpretación literal, expresaron un sentimiento erótico que no rehuía sus raíces físicas, pero dejaron entrever en sus respectivas obras un sentido espiritual del amor e incluso los atisbos de un lectura si no alegórica, sí trascendente del poema hebreo. El propio Huerga lo anuncia desde el principio de su obra:

...quien quiera penetrar en el significado profundo de este libro que sepa que se enfrenta a algo que supera las fuerzas humanas y excede en cierto modo el ámbito del cuerpo y de las cosas humanas.⁴⁹

Lo mismo repetiría más tarde fray Luis como justificación a la intensidad erótica y amatoria del comentario literal que escribió para Isabel Osorio:

Cosa es sabida y confessada por todos es que en estos cantares, como en persona de Salomón y de su esposa la hija del rey de egipto: debajo de amorosos requiebros, explica el Spiritu Sancto la encarnacion de Christo: y el entrañable amor que siempre tuvo a su iglesia: con otros misterios de gran secreto y gran peso.⁵⁰

En la *Paráfrasis* montañana esta voluntad de espiritualizar el poema amatorio se manifiesta en variantes y en glosas, muy alejadas del original, que con frecuencia siguen de cerca algunas de las lecturas más espirituales o, mejor dicho, menos

el tratado de *Theologia Symbolica* de Andrés Acítores (Salamanca, Didacus à Cusio, 1597), vid. Huerga, Cipriano de la, *Obras completas*, I, ed. de Gaspar Morocho, León, Universidad de León, 1990, págs. 126-127.

⁴⁸ *Cantar de los Cantares. Interpretación literal, espiritual, profética*; ed. de José M^a Beceerra Hidalgo; Salamanca, Ediciones Escurialenses, 1992, págs. 12-13.

⁴⁹ *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. cit., vol. V, págs. 10-11.

⁵⁰ *Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. cit., pág. 47.

literales del *Comentario* de Huerga⁵¹. Si versos como “racimo muy suave / donde sale licor que siempre dura”, “mi corazón contíno en viva llama”, “entre yo, no por mí, mas por su guía” (refiriéndose al matrimonio místico, fruto de la voluntad divina), “helio al canto / de la reja está mi esposo santo” o “sus amores / suaves más que cosas de la tierra” se deben a la cosecha literaria del propio Montano, hay otros ejemplos que podemos explicar como versificaciones de fragmentos del maestro cisterciense. Así, y sirva la muestra de los siguientes ejemplos, Montano, tras una introducción y once versos iniciales en el primer parlamento de la Esposa ausentes en el texto bíblico, comienza la paráfrasis de los dos primeros versos del *Cantar*:

Yo juro que en te viendo,
sería yo guarida,
y aunque la muerte ya de mí triunfase,
tornaría a la vida,
si un beso de tu boca yo alcanzase.

La referencia a la muerte junto con el beso, ajena en todo al original, tiene su origen en el comentario que Huerga hizo del versículo primero, donde explica la expresión hebrea *mors osculi*, muerte del beso, y se refiere a un “supremum osculi genus”, símbolo máximo de la comunicación con Dios⁵². Lo mismo ocurre con los versos “Este mi Rey que digo, / me dará entrada en su palacio eterno”. El “palacio eterno” corresponde en el *Cantar* a una simple “cámara”, *cellaria* en la Vulgata. Sin embargo, Cipriano de la Huerga aclaró por extenso el sentido espiritual del término en la misma dirección de su discípulo:

Cuatro palabras bastarán para saber cuál es el significado de la palabra “cámara” o “alcoba más secreta de la casa”. Tenga en cuenta el lector inteligente que los grandes y magníficos beneficios concedidos por Dios a las almas de los santos durante su vida mortal, pueden ser divididos en dos grupos: uno el de los bene-

⁵¹ Esta interpretación a medio camino entre lo literal y lo espiritual, clave para el método escriturístico montaniano, se mantenía inalterable bastantes años después, cuando Montano volvió a acudir a algún pasaje del *Cantar de los Cantares* en el *Liber generationis et regenerationis Adam*. Así, no sólo habla de Jesucristo como prometido de la Iglesia, sino de “el amante divino” que “pedía que se le concediera tal facultad para descubrir a la prometida amada por él: *Muéstrame tu semblante, déjame oír tu voz; porque tu voz es dulce y gracioso tu semblante*”. Cfr. *Liber generationis et regenerationis Adam, sive de historia generis humani*, Amberes, Ex Officina Plantiniana, 1593, págs. 23 y 27.

⁵² Cfr. *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. cit., vol. V, págs. 30-35. El tema del beso que hace al amante regresar de la muerte también aparece en la *Elegía I* del humanista flamenco Johannes Secundus, publicada con sus poemas elegíacos en 1539, que tuvieron un enorme e inmediato éxito: “Tunc detur tremulis illam manibus complectar, / Et fugientem inter basia fundam animam; / Quae tunc purpureis labris remorata resistet / Forsan, et incepsum laeta redibit iter; / Spernet et Elysias sedes vallemque beatam / Prae tam mellitae basiolis dominae”. Johannes Secundus, *The Love Poems*, ed. de F. A. Wright, Londres, Routledge & Sons, 1930, pág. 116.

ficios referidos a la mente racional y el otro a los amores muy ardientes. Ese primer grupo de favores divinos, o sea, el conocimiento que nos permite llegar al esposo, es a su vez doble: el primero de ellos tiene lugar en el atrio de la casa, siendo la casa el cielo, la tierra y todo aquello que está dentro y fuera del ámbito del cielo (...). Hay otros que, por privilegio del esposo, dejan el vestíbulo y el atrio de esta gran casa y se lanzan a la búsqueda de los lugares más secretos de la misma. Porque muchos lograron conocer al Esposo, su bondad, su sabiduría, su justicia, no sólo por medio del conocimiento natural, como los anteriores, sino que además, mediante la fe y gracias a este conocimiento más perfecto tuvieron acceso a muchos y grandes conocimientos relacionados con la majestad del Esposo.⁵³

Poco más adelante, en el capítulo tercero del *Cantar de los Cantares*, aparece la tienda de Salomón “tapizada de amor por las hijas de Jerusalén”. Sin embargo, Huerga convierte el amor en “amor de Cristo” y Montano cubre la misma tienda “de un amor divino”⁵⁴. La misma voluntad de glosa espiritual reaparece al parafrasear el versículo decimosegundo del cuarto capítulo, en el que se califica a la Esposa como “fuente sellada”. Montano lo transforma en un lenguaje simbólico:

Eres fuente manante
de claras aguas, limpias, perdurables,
que está cerrada...

La adjetivación, claramente trascendente, corresponde al comentario de Cipriano de la Huerga, que escribe: “Ne aqua perturbetur sed lucida semper et clara pecora reficiat”, esto es, “La fuente es sellada para que no se contamine el agua y esté siempre pura y transparente para abrevar el ganado”⁵⁵. Un último ejemplo, referido al capítulo cuarto, en el que el Esposo pide a su amada que retire sus ojos. Huerga explica ese temor, “porque no es algo humano lo que nos impresiona, pues la fuerza humana en los sabios y valientes es siempre muy grande, sino la imagen de la belleza divina”⁵⁶. Siguiendo literalmente a su maestro, Arias Montano añadió una calificación trascendente a la mirada femenina:

...abaja tu vista más que humana,
que es tu mirar en hito intolerable...

La conexión que hemos establecido entre el *Comentario* de Cipriano de la Huerga y la *Paráfrasis* de Arias Montano podemos extenderla al comentario literal que fray Luis escribió en romance hacia 1561. Un año antes y al pasar por Salamanca camino hacia el monasterio de San Marcos de León, donde Montano profesaría como freire

⁵³ *Ibid.*, págs. 86-89.

⁵⁴ Cfr. *ibid.*, págs. 368-373.

⁵⁵ *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. cit., vol. VI, págs. 66-67.

⁵⁶ *Ibid.*, págs. 232-233.

de la orden de Santiago, debió ser cuando fray Luis le pidió su exposición, tal como recordaba en declaración del proceso del 13 de noviembre de 1573:

...el mº Benito Arias Montano estremeño o andaluz abrá diez o onze años poco mas o menos, queestando este confesante en Salamanca, y pasando por alli dicho Benito Arias, este confesante le pidio que le prestase una exposicion en Romanç sobre los Cantares la qual este confesante savya que tenía, porque este confesante escrivía a la sazon sobre los mysmos Cantares la obra de Romanç que hizo, y el dicho Benito Arias le respondio que él se los embriaria en yendo a su monasterio de San Marcos de Leon adonde los tenia, con condición que tomase este trabajo de bolverselos en latin. Y ansi dende algunas semanas se los embio desde San marcos de Leon tornandole a escrebir e pedir que se los bolviese en latin, y por esta causa este confesante los a detenyo siempre en su poder porque deseaba complir la palabra que le avia dado.⁵⁷

A juicio de José Manuel Blecua, "fray Luis se aprovechó muy poco de esa *Exposición* de Arias Montano, que no es más que la conocida *Paráfrasis*, especie de égloga pastoril"⁵⁸. Si bien es cierto que las relaciones particulares entre el comentario de fray Luis y la versión poética de Montano no son muchas, tampoco podemos afirmar, como ya vimos, que la exposición perdida de la que se habla en el proceso de fray Luis y que se atribuye al humanista extremeño fuera exclusivamente lo que hoy conocemos.

Los objetivos de la traducción que fray Luis hizo para su comentario y los de Montano en su *Paráfrasis* eran distintos. Arias Montano desarrolló una paráfrasis extensa y lírica, y acudió a modelos literarios elaborados en la tradición poética castellana. Pero ambos optaron igualmente por una lectura literal y erótica del texto, más acentuada, sin duda y como él mismo explica, en el comentario de fray Luis:

Ansi que a este el texto le offende -escribía respondiendo a la acusación de fray Vicente Hernández-, y yo ya que le puse en romanç no pude escusar de offendelle, porque no tenia otros vocablos con que romançar oscula, ubera, amica mea, fermosa mea, y lo semejante, sino diciendo besos, y pechos, y my amada, y my hermosa, y otras cosas asi, porque no sé otro romanç del que me enseñaron mis amas que es el que ordinariamente hablamos, que a saber el lenguaje secreto y artificioso con que este my testigo y sus consortes suelen declarar sus conceptos usara de otros vocablos más espirituales.⁵⁹

Pero, a pesar de las diferencias entre la versión en prosa de fray Luis y la poética de Montano, hay varios detalles que ofrecen indicio de la proximidad de ambos textos. Siguiendo el rastro de la literalidad, encontramos que fray Luis comenta el segundo verso del capítulo primero aclarando que "Derramando. quiere dezir se-

⁵⁷ *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*, ed. cit., pág. 376.

⁵⁸ "Introducción", en León, fray Luis de: *Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. cit., pág. 24.

⁵⁹ *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*, ed. cit., págs. 278-279.

gun la propriedad dela palabra hebrea a quien responde repartido en vasos, o mudado de una buxetas en otras porque entonces se esparze mas su buen olor⁶⁰. La traducción y hasta el término procedían de Montano, que lo había utilizado hasta en dos lugares de su poema:

como olio quē derrama
algalia, que en bugetas se reparte.

Mira en sentirte donde estás sentado
que olor esparce la bugeta mía.

También fray Luis comenta, como Cipriano de la Huerga y Montano, la posibilidad de traducir el versículo diez del primer capítulo como "tortolicas hechas de bulto", aunque luego se incline en su propio texto por *cercillos*⁶¹. Siguiendo el modelo de la *Paráfrasis*, fray Luis tradujo el versículo 2, 9 como "Helo [ya está] tras nuestra pared" y lo glosó con otra variante: "Helo, helo allí, por la ventana asoma"⁶², donde Montano había escrito, como veremos luego, sobre la base del romancero tradicional, "Helo, helo do viene con presteza"⁶³. Al inicio del capítulo séptimo, cuando los traductores se inclinan por los vocablos copa, crátera, ánfora o *crater tornatilis*, según la Vulgata, tanto Arias Montano como fray Luis introdujeron una comparación con la luna. "Tu ombligo como taza de luna", escribe fray Luis, y Montano, "Tu ombligo fabricó también natura / como una bella luna en redondeza". La explicación la dio el propio fray Luis en su comentario latino de 1580:

Torneable que dijo Jerónimo, quiso exactamente entender redondo, pues en hebreo está *Sabar*, que es redondo, de donde también la luna, cuando llenó su círculo, es llamada por los hebreos *Sibara*.⁶⁴

Incluso fray Luis, a caso a modo de homenaje, cerró su comentario citando los versos finales de la *Paráfrasis* montaniana: "Y podríase trabaxar esta canción en pocos versos, que dixese de esta manera;

Amado, pasarás los frescos montes
más presto que el cabrío
de la cabra montés y que el gamito⁶⁵.

Pero, más allá de estos detalles concretos, fray Luis y Arias Montano coincidieron en intensificar el marco bucólico del poema bíblico e interpretar el tema pastoril no sólo como materia poética, sino con contenidos de significación teológica. En ese

⁶⁰ *Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. cit., pág. 62.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 78.

⁶² *Ibid.*, págs. 90 y 106.

⁶³ Vid infra, pág. 252.

⁶⁴ *Cantar de los Cantares. Interpretación literal, espiritual, profética*, ed. cit., pág. 366.

⁶⁵ *Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. cit., pág. 278. Los copistas y editores antiguos ya identificaron estos versos como obra de Montano. Cfr. Blecua, José Manuel, "Introducción", *Ibid.*, pág. 25.

sentido, escribe fray Luis: "Porque ase de entender que este libro en su primera origen se escrivio en metro, y es todo el una egloga pastoril adonde con palabras y lenguaje de pastores hablan Salomon y su esposa, y algunas veces sus compañeros como si todos fuesen gente de aldea"⁶⁶. Si por un lado esta atención al mundo pastoril provenía del entorno clásico y renacentista, por otro respondía a una lectura teológica, con origen en el *Génesis*, apuntada en el comentario de Cipriano de la Huerga y desarrollada por Arias Montano en el *Liber generationis et régénérationis Adam*, de 1593:

Fue Abel pastor de ovejas y Caín labrador. En efecto, demostraba el modo de vida y oficio sencillo, pacífico, dulce, mesurado y complaciente del uno la tarea de apacentar ovejas, los más mansos, sin duda, de entre todos los animales, las cuales proporcionaban al pastor y a su dueño tanto el alimento sencillo de la leche, como el disfrute de vestidos, y pagaban la recompensa apropiada a su custodia con la fecundidad y abundancia otorgadas a ellas por la naturaleza, y ellas mismas se alimentaban del pasto de heno y de sencillas hierbas que brotan espontáneamente, y no imponen a su pastor labor alguna, a no ser el arreo y custodia, y mientras pacen, dejan bastante lugar y tiempo libre para reflexionar, meditar y cultivar el espíritu con buenos propósitos. Y, en verdad, con tales pastores, buenos y dotados de un espíritu sensato y de un talante humano, la vida podía subsistir fácilmente.⁶⁷

Fray Luis describió la vida pastoril en términos semejantes al tratar el término "Pastor" en *De los nombres de Cristo*: "...la vida pastoril es vida sossegada y apartada de los ruídos de las ciudades y de los vicios y deleytes dellas. Es inocente, assí por esto como por parte del tracto y grangería en que se emplea. Tiene sus deleytes, y tanto mayores quanto nascen de cosas más senzillas y más puras y más naturales: de la vista del cielo libre, de la pureza del ayre, del verdor de las yervas, y de la belleza de las rosas y de las flores"⁶⁸. Como ya hiciera Huerga, fray Luis compara el poema hebreo con las pastorales clásicas de Teócrito y Virgilio, uniendo lo pastoril, lo amatorio, lo espiritual y hasta lo revelado en el *Cantar de los Cantares*:

Mas porque, Marcello, dezís de lo que es ser pastor y del caso que de los pastores la poesía haze, mucho es de maravillar con qué juicio los poetas, siempre que quisieron dezir algunos accidentes de amor, los pusieron en los pastores y usaron más que de otros de sus personas para representar aquesta passión en ellas; que assí lo hizo Theócrito y Virgilio, y ¿quién no lo hizo, pues el mismo Spíritu Sancto, en el libro de los *Cantares*, tomó dos personas de pastores para, por sus figuras dellos y por su boca, hazer representación del increíble amor que nos tiene?⁶⁹

⁶⁶ *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*, ed. cit., pág. 350.

⁶⁷ *Liber generationis et regenerationis Adam*, ed. cit., pág. 75.

⁶⁸ *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 221.

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 222.

Tras todo ello latía la herencia viva del humanismo cristiano y su convicción de la necesidad de utilizar la filosofía y la literatura clásica para acceder al correcto conocimiento de la Escritura. Gregorio Mayáns y Siscar en su “Vida del Maestro Frai Luis de León” hacía memoria de esta herencia compartida al explicar el modo de aproximación de ambos autores a la lectura de la Biblia:

...el modo de escribir del maestro León explicando las divinas letras es muy parecido al de Arias Montano ...No suele citar sino textos sagrados, y éstos mucho menos que Montano, a quien sigue en usar tal cual vez algún escogido testimonio de algún poeta clásico.⁷⁰

Y como no sólo de hebreo vivió el sabio, también Arias Montano tuvo presente, aunque en menor grado, la tradición clásica en la composición de su *Paráfrasis del Cantar de los Cantares*.

ÉGLOGAS Y NINFAS CAZADORAS

En la ya mencionada relación de libros hecha por Arias Montano en Alcalá en el año 1548 aparecen, entre los libros de latinidad y poetas, un “Virgilio pequeño”, “Oracio pequeño”, “Juvenal y Persio pequeño”, “Las Obras de Angelo Policiano en dos Cuerpos”, “Estacio Poeta” y, en toscano, “Un Orlando furioso” o “Unos Assolanos de Bembo”, que nos dan una idea aproximada de sus intereses poéticos⁷¹. La formación de un joven humanista incluía ineludiblemente la lectura de los poetas y oradores de la Antigüedad y, en la medida de lo posible o lo aceptable, la de sus imitadores modernos.

A todo ello se unía la conciencia que tuvieron los lectores cultos del Renacimiento de una conexión literaria entre los modelos bíblicos y los clásicos. La idea provenía, en último término, del discurso *Contra Apión* de Flavio Josefo, que llegó a una conclusión definitiva: “...los filósofos griegos, aunque parecían observar las leyes patrias, han seguido a Moisés en sus escritos y en su filosofía”⁷². Lo mismo creyó Filón de Alejandría y, tras él, san Jerónimo o san Agustín. La intención era legitimar el uso de los conocimientos filosóficos y retóricos griegos y latinos y justificar un nuevo canon religioso y estético, el que se encontraba en Jeremías, en los Salmos o en el *Cantar de los Cantares*. Bien defendiendo con Filón la dependencia de los textos griegos respecto a los bíblicos, bien atribuyéndolo a la inspiración divina sobre los paganos o a las coincidencias entre las dos culturas, estos

⁷⁰ “Vida del Maestro Frai Luis de León, de la Orden de San Agustín”, en *Obras propias y traducciones*, Valencia, J. T. Lucas, 1761.

⁷¹ Rodríguez Moñino, A., art. cit., págs. 575-579.

⁷² *Sobre la antigüedad de los judíos (Contra Apión*, II, 280-281), introducción y traducción de José Ramón Bustos Saiz, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 221.

hombres abrieron un camino que habría de conducir hasta el *Antibarbarorum* de Erasmo o hasta Arias Montano y su lectura del *Cantar* como una égloga virgiliana⁷³.

Las coincidencias estructurales o temáticas del *Cantar de los Cantares* con los *Idílios* de Teócrito o con las *Bucólicas* de Virgilio no hacían sino incidir en la misma dirección⁷⁴. Los mismos comentaristas del entorno complutense subrayaron estas relaciones. Cipriano de la Huerga comparó la descripción de la primavera en el capítulo segundo del *Cantar* con las *Églogas* segunda y tercera de Virgilio:

...en los autores profanos leemos que, al llegar la primavera, los pastores cantan sus amores, y, con el fin de atraer e incitar a sus amigas al juego amoroso, suelen también describir la primavera. Así el Coridón de Virgilio dice a Alexis:

Nil nostri miserere, mori denique cogis.
Nunc etiam pecudes, umbras et frigora captant.
Nunc virides etiam occultant spineta lacertos.⁷⁵

Por su parte, fray Luis en el comentario en romance y, sobre todo, en su versión latina acudió repetidamente a Virgilio para exemplificar y explicar pasajes del *Cantar*, casi siempre en la parte correspondiente a la glosa literal⁷⁶. La conciencia de la proximidad a los modelos virgilianos puede verse incluso en su atención a la ficción dramática del género: "Y lo expuso poniendo a hablar abiertamente no a ellos mismos, a Cristo o a la Iglesia, sino introduciendo *como en escena* a dos cónyuges amantes entre sí"⁷⁷.

La *Paráfrasis* de Arias Montano mantiene esa conciencia de proximidad a los modelos clásicos, no sólo virgilianos (visibles en la estructura próxima al canto amebeo o en el marco de la acción en un *locus amoenus* inexistente en el original), sino incluso al Ovidio más pastoril, al del encendido elogio que de Galatea hace Polifemo en las *Metamorfosis*, y que recuerda las exaltadas descripciones de los

⁷³ Sobre el concepto de poética bíblica en relación con el canon grecolatino, vid. *Tractatus de figuris rhetoricae cum exemplis ex Sacra Scriptura petitis*; ed. cit., págs. 9-33.

⁷⁴ Emilia Fernández Tejero señala paralelos con Teócrito en la valoración de la piel oscura o en la comparación de la amada con una yegua, y recuerda las tesis de G. Garbini, que fija la fecha del *Cantar de los Cantares* hacia finales del siglo II y comienzos del siglo I a. C. y defiende su relación de dependencia con Teócrito. Cfr. *op. cit.*, págs. 69, 73 y 57.

⁷⁵ *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. cit., vol. V, págs. 296-299.

⁷⁶ Cfr. *Cantar de los Cantares. Interpretación literal, espiritual, profética*, ed. cit., págs. 15, 79, 94, 134, 143-144, 222 y 396.

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 1. Como señala Vicente Cristóbal a este respecto: "Para una definición de la égloga virgiliana como género poético, lo que primero se evidencia es la forma dramática predominante". "Introducción", en Virgilio, *Bucólicas*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 12. Sobre el carácter dramático de la *Paráfrasis*, vid. *infra* pág. 248.

esposos del *Cantar*⁷⁸. Otras de las innovaciones de Montano respecto al texto bíblico vienen a subrayar los lazos con el mundo grecolatino, aunque sea solamente en forma de guiño al lector culto. Así, los nombres que atribuye a los esposos bíblicos, Theolampo y Eumenia, tienen una explicación etimológica y alegórica en griego. Theolampo es Θεολαμπτής, el brillo o el resplandor de Dios. Por su parte, el nombre de la pastora Eumenia proviene del adjetivo griego εὐμενής, la propicia o la bondadosa; en términos cristianos, el alma sometida a Dios.

La voluntad de aproximar la versión castellana a los modelos pastoriles clásicos tiene un reflejo interesantísimo en el final del capítulo segundo:

Recoge presto, esposo, que hay tal siesta
que de calor el mundo se abocharna.
Vuelve, que ya las sombras huyen, torna,
torna ligero como cabra presta,
como el gamito aguja por la cuesta.

El fin del capítulo, como en Teócrito o Virgilio, coincide con el fin del día y el regreso del ganado. Fray Luis se detuvo en este versículo. En la primera versión de sus comentarios se limitó a recordar que la traducción correcta del término hebreo era el atardecer⁷⁹; en el comentario latino insistió en la misma interpretación, pero acudiendo, entre otros, a la autoridad de Virgilio en materia pastoril y citando dos versos de las *Geórgicas* I y III: "Y en otro lugar: *Ille volat, simul arua fuga, simul aequora verrens*. Así pues, con estas palabras significa la tarde por las circunstancias, y el asunto mismo y la forma del lenguaje pedía significar ese tiempo, y no el matutino; el asunto mismo, pues en la noche se vuelve a casa del pasto, de donde aquél: *Ite domum saturae Hesperus, ite capellae*"⁸⁰.

La superposición del mundo hebreo y el grecolatino provoca una de las metamorfosis más atractivas del poema de Montano: por obra y gracia de los poetas

⁷⁸ Sirvan de ejemplo algunos de los versos del mencionado encomio (vv. 789-797): "¡Galatea, más blanca que la hoja del aleño nevado, / más florida que los prados, más esbelta que el alto aliso, / más reluciente que el cristal, más juguetona que el cabritillo / ...más noble que las manzanas, más vistosa que el alto plátano / ...más suave que las plumas del cisne y la leche cuajada / y, si no me huyeras, más hermosa que un jardín regado". *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 1998, pag. 398.

⁷⁹ "Algunos entienden por esto el tiempo de la mañana, otros, el mediodía; y los unos y lo otros se engañan, porque así la verdad de las palabras como el propósito a que se dicen declaran el tiempo de la tarde; porque siempre, al caer el sol, se levanta un aire blando, y las sombras que al mediodía estaban como quedas, al declinar dél crecen con tan sensible movimiento que parece que huyen". *Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. cit., págs. 113-114.

⁸⁰ *Cantar de los Cantares. Interpretación literal, espiritual, profética*, ed. cit., pág. 144.

latinos, las doncellas de Jerusalén se trasforman, en el capítulo segundo y ante la invocación del Esposo, en ninfas tan cazadoras como las compañeras de Diana:

Doncellas frescas de Jerusalén,
que por espesos bosques y dehesas
andéis la dulce caza exercitando,
así os suceda en caza siempre bien,
y de rústicas ciervas y montesas cabras
tornéis a casa triunfando.

En los mismos términos las vuelve a invocar la Esposa en el capítulo octavo: "Doncellas cazadoras, las de Jerusalén...". Nada hay en el original, salvo la referencia a los ciervos del campo, que justifique esta mezcla de lo mitológico y lo bíblico⁸¹; y no es inútil recordarlo, aunque sea en la versión *Vulgata*: "Adiuro vos, filiae Ierusalem, / Per capreas cervosque camporum...". La explicación la encontramos de nuevo en fray Luis, que explica esta identificación de las mujeres bíblicas y las ninfas oreadas acudiendo al primer libro de la *Eneida*:

Y las conjura y lo jura por las cabras y las ciervas montesas, porque tanto la esposa, como las doncellas compañeras de la esposa aparecen dadas a una vida rural, y aficionadas a la caza según la costumbre de aquellas gentes; de las vírgenes tirias, vecinas a las palestinas, está lo del poeta: *Virginibus Tyriis mos est gestare pharetram*.⁸²

El propio Arias Montano volvió a utilizar una mezcla similar de los cristiano y lo profano en su oda a la fuente de la Peña

Vos, sacrae luci nemorisque nymphae,
hic graves Phoebi fugietis aestus:
iste vos, arcu posito et sagittis,
fons recreabit.
Hic comas auro rutilas lavetis,
hic choros cantu celebrate laetos,
nec locus fauno aut satyris protervis
notus sit iste.
Vosque, pastores, nemus hoc colentes
cura caprarum quibus est bouisque,
quiique pellitis ovibus praeestis,
vosque qui porcis.
Hic sitim, quaeso, medium per aestum
pellite, hic plectro et fidibus sonate,
non tamen porcos sinite aut olentes
tangere capras.⁸³

⁸¹ Emilia Fernández Tejero, basándose en la similitud fonética de los términos hebreos, explica este conjuro como una sustitución del nombre de Dios por el de una animal. Cfr. *op. cit.*, pág. 77.

⁸² *Cantar de los Cantares. Interpretación literal, espiritual, profética*; ed. cit., pág. 134. *Aen.* I, 336.

⁸³ "Vosotras, venerables ninfas del bosque sacrosanto, / aquí escaparéis de los calurosos rigores de Febo. / Despojadas de arco y flechas, esta fuente / os refrescará. / Aquí lavad

En el mismo contexto pastoril, fray Luis cerró su comentario latino al *Cantar* con un “Ad Dei Genitricem Mariam Carmen Ex-voto”, donde las vírgenes del coro aparecen de nuevo caracterizadas con los rasgos de ninfas cazadoras:

VIRG. Quae saltus colitis, callida tendere
Nervos turba, meo dicete *Virgenes*
Dilecto, ut properet, nám aestuo, amoreque
Saevo saucia langueo.
Iuv. O nymphae Hermonides, sic capreas manu
Sir certa et celeri cuspide figere...⁸⁴

Pero más que en Teócrato, Ovidio o Virgilio, donde Arias Montano encontró el arsenal literario con que dar forma poética a su *Paráfrasis* en verso del *Cantar de los Cantares* fue en la propia poesía castellana, culta o popular, a través de la cual le llegaron no pocos temas de la tradición clásica.

ARIAS MONTANO Y LA PASTORAL EN ESPAÑA HACIA 1550

Probablemente el interés de Montano por el *Cantar* tiene como acicate fundamental las enseñanzas de Cipriano de la Huerga y el ambiente biblista que vive en la universidad Complutense a mediados de la centuria. Ya lo hemos comprobado. Sin embargo, no debe ser mera casualidad la realización de la *Paráfrasis* (1552-53) en pleno auge de la literatura pastoril en todas sus manifestaciones⁸⁵. La tradición peninsular del género⁸⁶ arranca de las pastorelas provenzales y galaico-portuguesas

vuestros cabellos, rutilantes de oro, / aquí danzad y cantad en alegres coros. / Que los faunos y sátiroslascivos / ignoren el lugar. / Y vosotros, pastores que habitáis este bosque, / los que cuidáis de cabras y de vacas / y los que bregáis con ovejas cubiertas de pieles / y con puercos, / aquí calmad la sed, os lo suplico, / en pleno estío, aquí cantad con cítaras y liras, / mas no permitáis que puercos y cabras malolientes / las enturbien”. Navarro Antolín, Fernando, “La oda sáfica *Pro incolvmitate mei fontis* de Benito Arias Montano”, en *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998*, Huelva, Universidad de Huelva, 1998.

⁸⁴ “*Virgenes*: Los que habitáis las florestas, coro hábil en tensar las cuerdas del arco, decid vírgenes al amado que se apresure, pues ardo y languidezco herida del cruel amor. *Jóvenes*: ¡Oh ninjas del Hermón! Que podáis ensartar con mano firme y rápido venablo las cabras...!”. León, fray Luis, *Poesía*, ed. de J. F. Alcina, ed. cit., págs. 214-217.

⁸⁵ *Vid.* García de la Concha, Víctor, “Fray Luis de León: Exposición del *Cantar de los Cantares*”, en *Academia Literaria Renacentista, I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1981, págs. 171-192, pág. 173.

⁸⁶ Para estas notas sueltas sobre la pastoral en España, seguimos los panoramas generales de Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975, 2^a ed.; Bayo, Marcial, José, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970, 2^a ed.; López Estrada, Francisco, *Los libros de pastores en la Literatura Española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974. Cfr. además, Gómez, Jesús, “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), págs. 171-195.

cuya más cabal representación son las serranillas del marqués de Santillana. Sus concomitancias con el poema no son desde luego notorias, ya que desarrollan los escarceos entre un caballero y una pastora, mujer silvática de encendida luxuria que busca el amor de los viajeros. Desde finales del siglo XV (1496) Juan del Encina va fijando un esquema de égloga dramática marcadamente rústico y cómico, que arraigará profundamente en las décadas siguientes. No obstante, irá incorporando de su propia mano progresivos ecos de la tradición culta en las églogas italianizantes más tardías (1509-1513)⁸⁷. No hay que olvidar tampoco que el mismo Encina acometió la traducción de las églogas virgilianas (1496), si bien aplicándoles igual pauta avulgarada, llevando además a cabo una actualización alegórica de sus contenidos. En la misma línea Francisco de Madrid realizó en 1494 una encendida defensa de los monarcas católicos motivada por la invasión italiana de Carlos VIII. Las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, publicadas en 1514, siguen el rastro de Encina, aunque se acentúa la tensión patética, la violencia física y la atmósfera campesina. Poco transforman el modelo las cinco églogas de Pedro Manuel de Urrea (1516) o las más alegóricas de López de Yanguas (h. 1487-h. 1550?), entre las que destacan la *Farsa del mundo y moral* escrita hacia 1518 y publicada en 1524, y la *Farsa de la concordia*, de hacia 1529. Ambos son los continuadores del teatro religioso pastoril, pero significan una mínima aportación al desarrollo de las técnicas dramáticas del XVI, cosa que sí acontece con Gil Vicente, cuya producción se sitúa entre 1502 a 1536. Téngase en cuenta que la década de los 30 será el inicio de la nueva bucólica española de raigambre clasicista e italianizante de mano de Garcilaso y sus compañeros de generación.

Los primeros ejemplos de prosa pastoril se producen bastante más tarde (entre 1551 y 1553), precisamente en los años en que fue escrita la *Paráfrasis*, y tienen como precedente inmediato la traducción toledana de la *Arcadia* de Sannazaro en 1547, realizada por varios autores: Blasco de Garay (impulsor de la edición y el que dio los retoques finales al conjunto), Diego López de Ayala (que tradujo la prosa) y Diego de Salazar (que compuso la parte del verso). En el marco de la novela sentimental y como antecesor de la *Diana* de Montemayor, se debe destacar el *Inventario* de Antonio de Villegas (publicado en 1565, pero con petición y aprobación de licencia de impresión en 1551, según afirma el autor en los preliminares), que incluye la novelita *Ausencia y soledad de amor*. Otro eslabón en el desarrollo de los libros de pastores son los *Coloquios satíricos* de Torquemada, 1553, cuyo tercer diálogo trata de las excelencias de la vida pastoril y el séptimo, apartado del sentido general de la obra, se titula de modo independiente, *Coloquio pastoril*. Referentes bucólicos engloba asimismo el *Clareo y Florisea* de Reinoso (1552), rematado con una “ínsula pastoril”, donde se autoconfina el poeta con la intención de vivir un

⁸⁷ Para el teatro, cfr. Oleza, Juan, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I: El Universo de la Égloga”, en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1984, págs. 189-217.

retiro espiritual. En fin, la *Diana* de Montemayor, publicada hacia 1558-59, pero compuesta entre 1554-1558⁸⁸, coincidiendo, por tanto, con la edición ferrarense de la *Menina e moça* de Ribeiro (1554), supone la culminación de un proceso creativo que se despliega en las décadas centrales de la centuria (1545-1560). Con esta novela queda definitivamente codificado el género de los libros de pastores que conoce numerosos continuadores a partir de los años sesenta. Por ejemplo, La *Diana* de Alonso Pérez (Valencia, 1965) o la *Diana enamorada* (Valencia, 1564) de Gaspar Gil Polo.

En el decurso novelesco de la *Cuestión de amor* (1513) se sitúa, como intermedio lírico la *Égloga de Torino*, donde un personaje, Flamiano, representa pastorilmente lo que ocurre en sus amores, componiendo una declaración poética en forma de égloga. Este poema en arte mayor constituye una de las primeras églogas españolas y tiene como modelo a Encina, incluso en el uso del sayagués para los pastores rústicos⁸⁹. Hay que relacionarlo además con la tradición de Boccaccio y sus *Ninfale fiesolano* y *Ninfale d'Ameto*, este último traducido por Diego López en el *Laberinto de Amor* (Sevilla, 1546), reeditado como *Treze questiones muy curiosas sacadas del Philoculo* (1548) y reimpresso precisamente con la *Questión de Amor*, en Venecia (1553). Con todo, el primer autor romance que toma el modelo virgiliano como urdimbre temática y estilística, comprendiendo el bucolismo clásico e intentando la revitalización del género (con la intensificación de la temática amorosa propia de la elegía) es, sin lugar a dudas, Sannazaro, creador con la *Arcadia* (1502 y 1504) de un verdadero manual de pastorilismo⁹⁰. El proceso de recepción de la bucólica clásica en España se produce, así pues, desde Teócrito (cuyo conocimiento e influjo directos serán casi nulos hasta 1560) y Virgilio, asimilados por Sannazaro para llegar a la aclimatación definitiva por parte de Garcilaso. Esta línea la deja entrever el Brocense en su anotación de las fuentes de la égloga II, vv. 518-20 ("Vinieron los pastores de ganados, / vinieron de los sotos los vaqueros, / para ser de mi mal de mí informados"): "Esto lo dijo primero Teócrito en griego en la primera Bucólica, y de allí lo tomó Virgilio, Éclo. 10. Y de allí Sannazaro. Y de él Garcilaso"⁹¹. En efecto, las tres églogas de Garcilaso, creadas entre 1534 y 1536, pero difundidas a partir de la edición barcelonesa de 1543, suponen en su conjunción de petrarquismo y clasicismo el apartamiento tajante de la tradición hispana representada fundamentalmente

⁸⁸ Montero, Juan, "Introducción" a Jorge de Montemayor, *La Diana*, Barcelona, Crítica, 1996, pág. XXXI. Tanto el estudio preliminar como las notas a esta excelente edición han aportado enfoques fundamentales para la exposición sobre lo pastoril.

⁸⁹ Cfr. *Question de amor*, ed. de Carla Perugini, Salamanca, Universidad, 1995, págs. 100-121.

⁹⁰ Cfr. Sannazaro, Jacopo, *Arcadia*, ed. de Francesco Tateo, Madrid, Cátedra, 1993.

⁹¹ Gallego-Morell, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, B-161, pág. 20.

por Juan del Encina⁹². Esta disparidad ha llevado a Jesús Gómez a distinguir desde finales del siglo XV al XVI la oposición entre égloga y bucólica, o lo que es lo mismo, entre Encina y Garcilaso: durante la Edad Media existe literatura pastoril pero no bucólica, cuyo espíritu clasicista sólo será aclimatado en España a partir del toledano⁹³. Ello es tan evidente que después de su obra la tradición lírica no suele acudir directamente a Virgilio sino a él, a los italianos o a la novela pastoril⁹⁴.

En los mismos años que los experimentos innovadores de Garcilaso, se componen en Italia *I due pellegrini* (1530) de Luigi Tansillo, las *Opere toscane* de Alamanni (1532) -que incluyen catorce églogas cuyo tema principal es la lamentación fúnebre-, o una serie de églogas de inspiración clásica y neolatina en los *Amori* (1531-1534) de Bernardo Tasso, sin olvidar en el ámbito neolatino las seis églogas de Pontano, que pudieron influir en ciertos aspectos de Garcilaso. Sobre todo la primera de ellas, *Lepidia*, que contiene un extenso epitalamio donde celebra las bodas del dios Sebeto y la ninfa Parténope (Alcina 1993)⁹⁵. Igualmente *a fianco* de Garcilaso⁹⁶, como advierte el propio Herrera⁹⁷, han de situarse las obras de Acuña, Hurtado de Mendoza y Cetina, todos en Italia durante la década del 30. Hernando de Acuña es el autor de la Égloga, "Con nuevo resplandor Febo salía..." (fechable en 1547) y la *Égloga y contienda entre dos pastores enamorados* (de fecha anterior a 1547)⁹⁸; Hurtado de Mendoza compuso la *Égloga de Melibeo y Damón*, "En la ribera del dorado Tajo", que se imprimió en el *Cancionero de obras nuevas de 1554*⁹⁹, y otra documentada en el ms. 311 de la Biblioteca Nacional de París, "Marfira que te

⁹² Los textos de Garcilaso y las referencias a su obra van citados siempre a partir de Morros, Bienvenido, Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.

⁹³ Cfr. Gómez, Jesús, "Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10 (1991-92), págs. 111-126.

⁹⁴ Blecua, Alberto, "Virgilio en España en los siglos XVI y XVII", en *Studia virgiliana. Actes del VIè Simposi d'Estudis Clàssics*, Barcelona, Bellaterra, 1985, págs. 61-77, pág. 64.

⁹⁵ Cfr. Morros, ed cit., págs. LXXV-VI.

⁹⁶ Parafraseamos el artículo de Rico, Francisco: "A fianco de Garcilaso poesía italiana e poesía spagnola nel primo Cinquecento", *Studi Petrachesci*, IV (1987), págs. 229-236.

⁹⁷ "Después [del marqués de Santillana] debieron ser los primeros (hablo de aquellos cuyaſ obras he visto), Juan Boscán y don Diego de Mendoza, y casi igual suyo en el tiempo Gutierre de Cetina y Garci Lasso de la Vega, príncipe de esta poesía en nuestra lengua" (Gallego Morell, ed. cit., H-1, pág. 314).

⁹⁸ Acuña, Hernando de: *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.

⁹⁹ Cfr. [Nájera, Esteban del], *Cancionero general de obras nuevas nunca basta abora impressas. Así por ell arte Española, como por la Toscana*, ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Delstr's, 1993, págs. 256-262.

partes y me dejas..."¹⁰⁰. En el citado *Cancionero general de obras nuevas*, magnífica atalaya para otear la lírica castellana de mediado de siglo, e imitación de las antologías italianas, se imprimió además la *Égloga de tres pastores. Eranio, Felicio, Clónico* de Juan Coloma¹⁰¹. De Gutierre de Cetina no se conoce ninguna égloga, pero es el conformador, bajo el pseudónimo de Vandalio, del soneto pastoril, ausente en Petrarca, Garcilaso o Mendoza, pero sistemático también en Acuña (ciclos de Silvano y Silvia o Damón y Galatea). Fuera del ámbito italianizante, aunque importante por su envergadura, hay que destacar la *Égloga de los pastores Baltheo y Argasto* de Núñez de Reinoso, 1552 escrita en octosílabos¹⁰². En 1554 se publican, por su parte, *Las obras* de Montemayor que, más tarde, en 1558, se remodelan dando lugar a dos volúmenes, *Segundo cancionero* y *Segundo cancionero espiritual*. De 1554 son las églogas I, "En medio de la Hesperia al medio día..." y II, "Philemon, un pastor muy caudaloso...". En 1558 se publican la III y la IV¹⁰³. Las églogas de Montemayor son verdaderamente interesantes por la novedad que proporcionan: un modelo ampliamente dramatizado muy similar al que cultiva en su novela, dotando a lo pastoril de una dimensión activa. Comportan una concepción del bucolismo más apegada a la tradición pastoril peninsular en sus diversas manifestaciones, especialmente la égloga dramática de Encina. Diversidad de influencias que en Garcilaso sólo se vislumbra en la Égloga II¹⁰⁴.

LA PARÁFRASIS EN EL CONTEXTO DE LAS TRADUCCIONES POÉTICAS

Muy escueto se presenta el panorama de la égloga clasicista hasta 1554, a tenor de las composiciones identificadas. Por eso, el papel relevante de la *Paráfrasis* en el contexto de la poesía romance como poema bucólico de primer orden, que aporta además una serie de novedades con respecto a los modelos existentes. La primera de esas novedades es, desde luego, la conjunción de la materia virgiliana (y teocritea) por influencia directa o vía Garcilaso (y en ese caso con la incorporación de los esquemas retóricos y filográficos del petrarquismo) con los referentes bíblicos inherentes al *Cantar*, combinados a veces con la interpretación mística cristiana. De ahí que la *Paráfrasis* también constituya un punto de partida importante para la poesía religiosa en general y las musas bíblicas en particular. Se trata de una de las prime-

¹⁰⁰ Cfr. Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía completa*, ed. de José F. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, p. 213.

¹⁰¹ Ed. cit., págs. 205-231.

¹⁰² Reinoso, Alonso de, *Obra poética*, ed. de Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997, págs. 116-103.

¹⁰³ Cfr. Montemayor, Jorge de, *El Cancionero*, ed. de Ángel González Palencia, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1932, págs. 74-113 y 461-497, respectivamente.

¹⁰⁴ Cfr. Montero, ed. cit., pág. XL.

ras manifestaciones de poesía religiosa en endecasílabos; algo anterior incluso a los poemas espirituales de Montemayor publicados en 1554. Como botón de muestra de las tendencias líricas de temática sacra hacia la mitad de siglo puede servir perfectamente la versión poética de los *Salmos*, tomando como término *ad quem* la fecha de 1559, tras la prohibición de este tipo de ejercicio en el *Índice expurgatorio* de Valdés¹⁰⁵. Las adaptaciones anteriores a 1543 se caracterizan fundamentalmente por perpetuar la herencia lírica del siglo XV. Suelen ser paráfrasis muy diluidas y vertidas en los mismos metros con que se cantan los temas amorosos o morales. En las postrimerías del siglo XV hay que situar la traducción de Juan del Encina del salmo 50, *Miserere mei Deus* ("Duélete Señor de mí...") publicada en el *Cancionero* de 1496. A principios del siglo XVI, Juan de Luzón incluyó en su *Cancionero* de 1508¹⁰⁶, una paráfrasis del *Miserere* muy amplificada. Igualmente, se puede leer en el *Cancionero, Otra oración sobre el salmo De profundis por dialogo entre nuestro señor y el peccador*. Por su parte, Hernando del Castillo recogió en el *Cancionero General* de 1511, *Los siete salmos penitenciales glosados por Pero Guillén de Segovia* ("Señor, oye mis gemidos...") y una curiosa paráfrasis de Mossén Gaçull, *Aplicando el salmo De profundis [129] a sus passiones de amor* ("De profundis he llamado..."), Jorge de Montemayor compuso una *Exposición moral sobre el psalmo LXXXVI del real propheta David* (Alcalá Juan de Brócar, 1548)¹⁰⁷, que contenía comentarios en prosa y verso acerca del salmo 86, *Fundamenta eius in montibus sanctis*. Los fragmentos líricos en octosílabos habían sido impresos con anterioridad al frente del libro de F. de Trasmiera, *La Vida y excelencias de la Virgen* (Valladolid, 1546) y fueron posteriormente editados -no sin retocar algunos versos y suplir los fragmentos en prosa no incluidos con nuevas estrofas- en 1554 en las *Obras de devoción* (Amberes, 1554)¹⁰⁸. En ese mismo *Cancionero* de 1554 ve por primera vez la luz la *Devota exposición del psalmo miserere mei Deus* ("Mi ánima caída se levante...") compuesta por veinte largas cánticas en endecasílabos sueltos¹⁰⁹. Finalmente llevó a

¹⁰⁵ Para la primera mitad de siglo, cfr. Darbord, Michel, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965. En cuanto a la poética de los *Salmos*, vid. Blecua, Alberto, "El entorno poético de fray Luis", en *Academia Literaria Renacentista, I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1981, págs. 77-99; Núñez Rivera, J. Valentín, "La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda", en *La oda*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, págs. 335-382, especialmente, págs. 340-346, de donde se toman las referencias que siguen.

¹⁰⁶ El título completo es, *Cancionero de Juan de Luzón. Epilogación de la Moral Philosophia... con... el Salmo Miserere, de profundis, o gloriosa domina, etc.* [Zaragoza, Gorge Coci] [1508]. Existe una reedición de Rodríguez Moñino (Madrid, 1959), por la cual citamos.

¹⁰⁷ López Estrada, Francisco, "La Exposición moral sobre el salmo LXXXVI de Jorge de Montemayor", *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), págs. 499-513.

¹⁰⁸ Ed. cit., págs. 122-131 ("Hizo Dios una ciudad...").

¹⁰⁹ *Cancionero*, 1554, *ed. cit.*, págs. 304-351.

cabo la versión del *Super flumina* en tercetos encadenados (“Sobre los ríos tristes nos sentamos...”, ff. 180v-188), incluida en el *Segundo cancionero spiritual* (Amberes, 1558). De todos modos, Montemayor, a pesar de ser el primer autor en trasladar poéticamente los *Salmos* imponiendo el metro endecasílábico, logra sustraerse difícilmente a los hábitos poéticos castellanos en una parte considerable de sus versos religiosos. En ellos muestra claros gustos medievales, tanto en la métrica como en el tema, permaneciendo en la misma tradición de fray Ambrosio Montesino (*Cancionero de diversas obras de nuevo trobadis*, Toledo, 1508) y sin diferenciarse mucho todavía de la lírica devota representada en el *Cancionero espiritual* (Valladolid, 1549). Contemporáneos a las versiones de Montemayor son los 150 sonetos a los *Salmos* de David comprendidos en la tercera parte del *Instrumento espiritual* (con un prólogo fechado el 25 de marzo de 1555) de Cristóbal Cabrera¹¹⁰.

El empleo de los patrones italianizantes por parte de Montano hay que encuadrarlo asimismo en el cambio del sistema de traducción profana hacia 1550, con la elección de un metro similar al original y el traslado de su sentido primigenio, en consonancia con el triunfo de la métrica italiana y la nueva poética, que se va afianzando poco a poco a partir de 1543¹¹¹. Frente a las traducciones en octosílabos de Encina y la *Arcadia*, se emprende la versión de la *Eneida* (1555) por Hernández de Velasco en endecasílabos sueltos para la parte narrativa y octavas para los parlamentos, o los *Triunfos* de Petrarca por Hernando de Hozes en 1554¹¹². Desde el punto de vista de la métrica, Arias Montano hace un uso estrofico hasta cierto punto novedoso. Combina estancias (53 en conjunto, de 8 a 16 versos, abundando las de 13 que suponen la mitad del total) y octavas (sólo 14). En Garcilaso hay un empleo

¹¹⁰ Macías y García, Marcelo, *Poetas religiosos inéditos del siglo XVI*, La Coruña, Papelería de Ferrer, 1890.

¹¹¹ El síntoma más evidente de que la *Paráfrasis* es un producto de su tiempo viene dado por los 58 casos de rima aguda que se contabilizan. Según ha estudiado Francisco Rico (“El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 525-552) entre 1550 y 1552 se imponen leyes más estrictas con respecto al endecasílabo: cobra fuerza la tendencia de rechazar sus terminaciones agudas. Rico toma como punto de referencia la traducción de Hernando de Hozes de los *Triunfos* de Petrarca (de 1554, aunque el proceso de escritura parece arrancar de 1549). Pues bien, la refundición llevada a cabo por Hozes en 1552 trata de revisar implacablemente las rimas agudas anteriores, que no son de recibo hacia 1554. Montemayor, por ejemplo, las acepta en unos pocos casos en 1554, descendiendo el número en 1562 y no apareciendo ni una sola vez en la *Diana*.

¹¹² Para la historia de la poesía en el período, incluyendo referencias a las traducciones, son fundamentales los panoramas de Albeto Blecua, “Gregorio Silvestre y la poesía italiana” en *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempo de Alfonso y Juan de Valdés* (Bolonia, 1976), Roma, 1979, págs. 155-173; “El entorno poético de fray Luis”, art. cit.; “Herrera y la poesía de su época”, en *Historia y crítica de la Literatura Española, II. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 426-445.

por separado de estancias (Égloga I) y octavas (Égloga III), mientras que la II es más ecléctica y armoniza tercetos, endecasílabos sueltos y estancias; Acuña prefiere los tercetos y los sueltos; Mendoza, los tercetos para la narración (no es frecuente el uso de estancias en los preámbulos introductorios del poeta, salvo en la égloga I de Garcilaso donde es metro único) y estancias para los parlamentos de los pastores; Sólo en Montemayor la mezcla es más abundante y aparecen combinados tercetos, sueltos, estancias y octavas. Las traducciones de las *Bucólicas* en Italia se vierten en tercetos y octavas y fray Luis se decanta por los mismos metros: tercetos (I, II, IV, V, IX) y octavas (II, VI, VII, VIII, X)¹¹³. La preceptiva posterior viene a confirmar lo que se constata en la práctica. Francisco de Cascales recomienda en las *Tablas poéticas*, que se escriba "o en verso suelto, como lo hizo el Paterno en sus Piscatorias, o en tercetos, metro a mi parecer aptísimo para las Bucólicas"¹¹⁴ y el Pinciano, aunque mantiene idéntica preferencia por el terceto, se rinde a la evidencia del uso de otros esquemas: "Para bucólica es bueno el terceto y ay quien aya usado la octava, y aun entrepuesto canciones a tercetos; digo que el terceto me parece mejor mucho"¹¹⁵. Teniendo en cuenta las traducciones poéticas del *Cantar* realizadas con posterioridad, se puede comprobar que existe una marcada tendencia por la octava como única posibilidad (en los *Cantares de Salomón en octava rima*, atribuidos con ciertas dudas a fray Luis¹¹⁶ o el *Cantar de Cantares de Salomón* de Quevedo¹¹⁷), quizás porque suponga una estrofa de mayor elevación, propia de los poemas mitológicos.

De todas las posibles influencias asimiladas por Montano la poesía de Garcilaso constituye el soporte retórico e imaginístico básico y constante -aunque no único, como veremos- a la hora de verter el texto hebreo al sistema métrico romance. De modo similar ocurre en su obra latina con Horacio¹¹⁸. La obra del fregenense es abrumadoramente horaciana en el aspecto métrico: incluso las estrofas más usadas por Horacio son las preferidas por Montano. Se puede hablar así de horacianismo radical por la cantidad de calcos textuales, estudiados, por ejemplo, a propósito de la oda IV, 3 de Horacio y la VI de los *Monumenta humanae salutis*, "Quem tu, diva

¹¹³ León, fray Luis de, *Poesía completa*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Taurus, 1990.

¹¹⁴ Cascales, Francisco de, *Tables poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pág. 329.

¹¹⁵ López Pinciano, Alonso, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, I, pág. 291.

¹¹⁶ *Poesía completa*, ed. cit., págs. 349-367. Para la discusión sobre su autoría, cfr. Jammes, Robert, "Advertencias sobre los *Cantares del rey Salomón en octava rima* atribuidos a fray Luis de León", *Criticón*, 9 (1980), págs. 5-27.

¹¹⁷ Quevedo, Francisco de, *Obra poética completa*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, I, págs. 380-385.

¹¹⁸ Cfr. Alcina, Juan Francisco, fray Luis, ed. cit., págs. 29-34 y "Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance", en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. de Agustín Redondo, París, Vrin, 1979, págs. 133-149.

5
5
1
>

fides virum", donde se transponen las estructuras y elementos rítmicos y retóricos del venusino¹¹⁹. En la doble faceta de emulación garciliásana e interpretación religiosa, la versión de Montano resulta ser además el primer eslabón conocido en la divinización de la poesía del toledano. Muy singularmente, en la contrahechura ("Eumenía para mí dulce y graciosa...") de los versos 305-312 de la Égloga II, "Flérida para dulce y sabrosa...", que conocieron una larga aceptación en la tradición sacralizadora de Garcilaso (Timoneda, Bartolomé Ponce, Varáz y Vera), además de otros muchos ejemplos posibles¹²⁰. Sebastián de Córdoba (1575) anuncia en su prefacio que la contrafactura general de Garcilaso le llevó doce años y que en 1566 estaba ya ultimada. Por lo tanto debió emprender las bucólicas a lo divino en 1554. Montano se sitúa así pues en el inicio de un proceso progresivo de interiorización espiritual de la tradición bucólica que desemboca finalmente en el *Cántico* de san Juan.

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA ÉGLOGA EN ARIAS MONTANO

Como en el resto de géneros poéticos la codificación preceptiva de la égloga resulta en España pobre y tardía¹²¹. Sus primeros cultivadores, con Garcilaso a la cabeza, no tienen más remedio que erigirse en "improvisadores" geniales que se nutren directamente de los modelos clásicos e italianos. La primera poética castellana de la bucólica se debe a Fernando de Herrera, quien como para la oda o la elegía, traza en el comentario de 1580 un panorama sobre sus orígenes, cultivadores, caracteres estilísticos y temáticos, tomando como pretexto las composiciones garciliásanas. A esas alturas del siglo el poeta sevillano, él mismo importante autor bucólico¹²², puede identificar con amplia perspectiva la tradición clásica, italiana y castellana, hasta llegar al toledano. Para trazar esta trayectoria, comienza definiendo el género y constatando su antigüedad: "Las églogas... son el más antiguo género de poesía. Y aunque la materia de ellas es varia, parece que es más antigua la amatoria.

¹¹⁹ La poesía neolatina en metros horacianos no se cultivará de forma general en España hasta la llegada de la tercera generación de humanistas, iniciada con la *Bernardina* de Juan de Vilches (1544) y representada por Arias Montano. Cfr. Maestre Maestre, José María, "La oda latina en el Renacimiento hispano", en *La oda, op. cit.*, págs. 75-119.

¹²⁰ Cfr. Sánchez Martínez, Francisco Javier, *Historia y crítica de la poesía lírica culta "a lo divino" en la España del Siglo de Oro. Tomo III. De los orígenes a la divinización de la lírica de Garcilaso, con un estudio del centón poético "a lo divino" de Juan de Andosilla*, Alicante, Universidad, 1996, págs. 131-151.

¹²¹ Desde el punto de vista teórico resulta fundamental el trabajo de Aurora Egido, "Sín poéticas bay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro", *Criticón*, 30 (1985), págs. 43-77. Cfr. además Jesús Gómez, art. cit.

¹²² Ruestes Sisó, María Teresa, *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989.

Y consta que el verso hexámetro sea el primero de todos porque ninguna cosa se lee más vieja en algún otro género de verso; y el bucólico y el de los héroes se trata en él"¹²³. También le preocupa la discusión sobre sus orígenes (como a Cipriano de la Huerga, aunque con propósito dispar) y expone diversas propuestas de la mano de Sebastiano Minturno.

Aparte la materia amorosa, define al género eclógico la polivalencia de las posibilidades expresivas del discurso. Su enunciación puede ser enarrativa o exegemática (sólo habla el poeta-pastor), dramática (hablan únicamente los personajes-pastores) o mixta (hablan el poeta-narrador y los pastores). Las tres modalidades se observan ya en el corpus virgiliano, hecho que no le pasa inadvertido al Pinciano. En la *Philosophia antigua poetica* (1596), distingue entre poemas regulares (puestos siempre debajo de un mismo modo de escritura) y otros irregulares y extravagantes, como los pastorales "que una vez se hallan enarrativos como en la Égloga 4 y 10 de Virgilio; otras en activo, con el mismo Virgilio, Égloga 1, 3, 5, 9; y otras, en el común, como en la 2, 6, 7 y 8"¹²⁴. Y lo mismo viene a subrayar Carballo en *El cisne de Apolo* (1602), III, XXIV, "La égloga es una compostura común de la poesía exagemática y mista y drigmática: porque unas veces se hace introduciendo personas que hablen, otras veces habla el mismo poeta, como en Virgilio se puede ver"¹²⁵. Así pues, desde el punto de vista de la enunciación el *Cantar de los cantares* se trata de un poema de naturaleza dramática y no de otro modo lo define Orígenes (185-254) o Cipriano de la Huerga:

Adopta en este librito la forma de un epitalamio... y está escrito a modo de drama. Se habla, en efecto de drama cuando se presenta a varias personas hablando entre sí, y al diálogo de éstas se suman a veces otras personas, y luego unas se marchan y llegan otras nuevas; de tal manera que todo el drama se va desarrollando gracias a esta sucesión de interlocutores...¹²⁶

Fray Luis, que, como se ha visto, insiste con fuerza en su traducción romance sobre el carácter bucólico del texto, lo designa como drama en la triple explanación latina (p. e., VI, 1: "Y dice descendió, porque el lugar y como escena de este drama se pone en Jerusalén..."¹²⁷). E incluso aboga por la misma concepción dramática en *De los nombres de Cristo*. La gran novedad introducida por Arias Montano es, por tanto, la transformación del modo de expresión dramático a otro mixto, quizás el más frecuente en la poesía bucólica de su tiempo. Tal cambio se opera con su

¹²³ Gallego Morell, ed. cit., H-422, pág. 472.

¹²⁴ Ed. cit., I, 283-84.

¹²⁵ Carvallo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. de A. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958.

¹²⁶ Ed. cit., vol. V, pág. 17.

¹²⁷ Ed. cit., pág. 329: "Dicit autem descendit, quia locus et tamquam skené huius dramatis constituitur Hierosolymis...". Cfr. VII, 1.

presencia en la introducción previa al capítulo I y la nueva intervención para otorgar la palabra al amado en el versículo I, 7. La función del poeta en las églogas es la de servir como intermediario entre el receptor y la fábula. Es una tercera persona objetivada y más o menos distanciada que describe el marco espacio-temporal en que cantan los pastores y ordena el turno de sus parlamentos, brindándoles la palabra. Como prototipo de esta suerte de engranaje se presenta la Bucólica VIII de Virgilio, donde tras la introducción y dedicatoria se reproducen los cantos sucesivos de los pastores Damón y Alfesibeo, existiendo un espacio de transición entre los dos monólogos. Tal es el modelo que sigue fielmente Garcilaso en la égloga I y también muy de cerca Hurtado de Mendoza (aunque con interferencias de la bucolica VII). Tanto Hernando de Acuña, como Montemayor prefirieron igualmente el modo mixto para sus églogas, lo que prueba la elección de Arias Montano, muy en consonancia con la praxis poética del entorno. Con su intervención directa en la *Paráfrasis* el autor logra sobre todo la personalización absoluta del modelo, es decir, llega a crear una égloga, que aunque toma como punto de partida el *Cantar*, lo trasciende con libertad en su renovada estructuración enunciativa. Resulta por ello curioso observar cómo el grado de fidelidad al texto es mucho mayor en otras traducciones poéticas posteriores. Por ejemplo, las octavas atribuidas a fray Luis no presentan ninguna intervención de una voz distinta a los interlocutores¹²⁸, ni tampoco los versos líricos, adjudicados sin mucho fundamento al agustino¹²⁹. Por el contrario, en el caso de Quevedo se supera incluso el criterio de Montano, añadiéndose una tercera intervención del poeta (titulada “contexto”) entre I, 13 y 14 e incluso entre I, 14 y 15, para regular la palabra de los esposos¹³⁰.

Además de por su gama de resultados enunciativos, la versatilidad y proteísmo de la égloga se define por la posibilidad de conformarse en una abierta gradación estilística y de integrar los más variados géneros poéticos. Los comentaristas virgilianos Servio y Donato, fueron los encargados de codificar el humilde nivel estilístico de la bucolica, en contraposición a los otros dos espacios de la *rota virgiliana*: la *grauitas* de la *Eneida* y la *mediocritas* de las *Geórgicas*. Virgilio mismo cifró el registro en expresiones como “tenui auena” (I, 2), “calamos leuis” (V, 2) o “musam agrestem” (VI, 2)¹³¹. Toda una declaración de principios poéticos y estilísticos realiza a su vez Sannazaro en el proemio de la *Arcadia*. Pretende “narrar las rústicas Églogas [can-

¹²⁸ Cfr. ed. cit.

¹²⁹ Muñoz Sendino, José, “Una nueva traducción del *Cantar de los cantares* atribuida a fray Luis de León”, *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII (1948), págs. 411-461. Duda de la adscripción, entre otros muchos, Félix Olmedo (*Razón y fe*, 140 (1949), págs. 52-70).

¹³⁰ Cfr. *Poesía completa*, ed. cit., págs. 349-367.

¹³¹ Para las referencias y citas de Virgilio téngase en cuenta, Cristóbal, Vicente, Virgilio, *Bucólicas*, ed. cit., y su monografía, *Virgilio y la temática bucolica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980.

tadas por los pastores de la Arcadia, brotadas de natural vena..., expresándolas desnudas de ornato...”¹³². La “humilde zampoña” simboliza frente a la cítara sonante, el silvestre canto bucólico y por eso le dedica un epílogo o *congedo* que cierra el libro. Siguiendo la misma línea metapoética, Garcilaso elabora la dedicatoria de la égloga III a doña María Osorio con reflexiones sobre el *genus* pastoril: “Aplica, pues un rato los sentidos / al bajo son de mi zampoña ruda, / indigna de llegar a tus oídos / pues d'ornamento y gracia va desnuda” (vv. 41-44). En la tratadística posterior se insiste una y otra vez en el *humilis stylus* de la égloga, aunque no se ignora la posibilidad de una apertura hacia cotas elocutivas más elevadas. Por ejemplo, Herrera:

Las costumbres representan el siglo dorado; la dicción es simple, elegante; los sentimientos afectuosos y suaves; las palabras saben al campo y a la rustiqueza del aldea; pero no sin gracia, ni con profunda ignorancia y vejez; porque se tiembla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo. Tal es Virgilio y Garci Laso y al contrario Batista Mantuano y Juan del Enzina, infacetísimos escritores de églogas.¹³³

Merece la pena reproducir además las reflexiones de Cascales, *Tablas poéticas* (1604, pero publicadas en 1617), II, 2:

La égloga es imitación de una breve acción de personas rústicas en estilo humilde, sin bayle, ni canto... Su lenguaje debe ser humilde; los ejemplos, comparaciones, símiles contrarios y metáforas, sacadas del uso y trato rusticano. De manera que se guarde el decoro y propiedad de las cosas, personas y tiempo... la Écloga no debe ha de salir del trato pastoril y agreste. No por eso digo que no se haya de vestir de gallardía el estilo bucólico, y que no se haya de vestir el concepto de palabras escogidas y olorosas flores de la fina Rhetórica: mas que todo ello sea genuina y natural imitación de las rústicas acciones.¹³⁴

El último aserto del murciano nos conduce directamente hacia la atención por parte de los preceptistas a una posible superación del nivel expresivo de lo pastoril. Tal elevación se produce gracias a la interpretación alegórica del poema, bien por la incorporación de elementos épicos o lecturas políticas, bien por la exégesis sagrada o la contrafactura divinizadora. El primer caso lo hemos visto en Francisco de Madrid o Urrea y sobre todo en la traducción enciniana de las *Bucólicas*, donde expresa su intención alegórica de forma palmaria: “Mas por no engendrar fastidio a los lectores desta mi obra, acordé de la trobar en diversos géneros de metro y en estilo rústico, por consonar con el poeta que introduce personas pastoriles, aunque debajo de aquella corteza y rústica simplicidad puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos...”¹³⁵. El sentido alegórico de Virgilio había sido explotado por sus comen-

¹³² Ed. cit., pág. 58.

¹³³ Gallego-Morell, ed. cit., H-422, pág. 474.

¹³⁴ Ed. cit., págs. 327-328.

¹³⁵ Encina, Juan del, *Obras completas*, I, ed. de Ana M. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, págs. 227-228.

taristas antiguos (Donato, Servio y Valeriano) y sirvió de base para el tratado de Luis Vives, *Interpretatio allegorica in Bucolica Vergilii*, de 1537. Otro paralelismo curioso, digno de ser constatado, entre la explicación secularmente alegórica del *Cantar* y la no menos amplia labor hermenéutica en torno a Virgilio.

Para los comentaristas bíblicos al igual que para los tratadistas romances el decoro estilístico (de naturaleza humilde y rústica) es considerado requisito indispensable del género. De este modo ha de estar presente en todas sus manifestaciones, especialmente en la creación de metáforas e imágenes. También el registro lingüístico debe adecuarse al imponente bucólico, máxime cuando, como en la *Paráfrasis*, se pretende trasladar al romance un texto en hebreo, considerado como la primera lengua, ya hablada en el paraíso¹³⁶. En este caso parece conveniente el empleo de fórmulas arcaicas y rústicas para mejor aproximarse al modelo. Así lo tiene en cuenta fray Luis en su traslación y comentario ("que en algunas partes la razón queda corta y dicha muy a lo vizcaína y muy a lo viejo")¹³⁷. Arias Montano se pliega en parte a la misma consigna y ofrece un repertorio de voces y giros inexistentes en el nivel más culto de la poesía de su época. No aparecen, por ejemplo, en el vocabulario de Garcilaso, pero sí lo hacen en la pastoral rústica de Encina o Lucas Fernández y en la poesía de tipo tradicional y el romancero¹³⁸. Este dato es absolutamente relevante y supone una verdadera novedad frente a los poemas garciliánsicos (excepción hecha de la Égloga II, donde por ejemplo Camila dice con voz de pastora de villanescas: "Suelta, que casi me has quebrado un dedo", v. 837), monotemáticos y permeables únicamente a la tradición clásica, neolatina e italiana. Arias Montano, sin embargo, aúna a estos modelos compartidos las influencias temáticas y estilísticas de la tradición pastoril autóctona, sin olvidarse de los modos poéticos patrimoniales, tendencia que llevará a sus cotas artísticas más perfectas san Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual*.

Uno de los rasgos lingüísticos más llamativos en la *Paráfrasis* quizá sea la frecuentísima utilización del artículo ante el posesivo (característica del italiano y el portugués¹³⁹), que fue haciéndose rara a lo largo del XVI. De los treinta y cuatro

¹³⁶ Sobre el hebreo como lengua divina en Arias Montano, vid. Gómez Canseco, Luis: "Estudio preliminar", en Arias Montano, Benito, *Libro de la generación y la regeneración del hombre*, ed. de Fernando Navarro Antolín, Huelva, Universidad de Huelva, 1998.

¹³⁷ Cfr. Carrera de la Red, Avelina, "Lengua y cultura humanísticas en el *Cantar de los cantares* de fray Luis de León", *Anuario de Estudios Filológicos*, 11 (1988), págs. 83-107, pág. 94.

¹³⁸ Repárese en que a la altura de 1550 se publican las primeras colecciones importantes de romances: el *Cancionero de romances*, Amberes, ed. de Martín Nucio y la *Silva de varios romances* de Esteban G. de Nájera.

¹³⁹ También se trata de un rasgo dialectal propio del leonés y de la Montaña, que en el castellano comenzó a desaparecer fuera de los ámbitos rurales entre 1474 y 1525. Cfr. Lapesa, Rafael, *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 1985, págs. 281, 478-479 y 487.

ejemplos identificados por Keniston¹⁴⁰, veintidós aparecen en la primera mitad de siglo, y de los doce de la segunda mitad, la mayor parte ocurren en la *Diana*, cuyo autor es portugués¹⁴¹. A finales de la centuria se constata en escritos conscientemente arcaizantes o elevados en la dicción, como los comentarios bíblicos (aparece a menudo en fray Luis) o documentos legales. Podrían tal vez esgrimirse razones de énfasis sentimental sobre el nombre de la persona amada, pero el caso es que se documentan muchos ejemplos en textos de tradición tan antigua como los romances. Téngase en cuenta sobre todo el *Romance de la bella en misa*, “Allá va la mi señora... en la su boca muy linda / lleva un poco de dulçor; / en la su car muy blanca / lleva un poco de color / y en los sus ojuelos garcos / lleva un poco de alcohol”¹⁴². También la interjección “helo” (II, 8, “helo, helo do viene con presteza... helo por la ventana helo al canto”) empleada por fray Luis en la traducción (“Voz de mi amado se oye; helo viene atravancando los montes, saltando por los collados”), se documenta de modo abundante en el romancero, *Romance de las bodas de doña L典雅*, “Ya se salen de Castilla...”, v. 35, “¡helos, helos por do assoman / con su compañía honrada!”; *Romance del rey moro que perdió Valencia*, “Helo, helo por do viene”¹⁴³; *Romance del infante vengador*, “, “Helo, helo por do viene”¹⁴⁴; o Encina, *Égloga representada en la noche de Natividad*, v. 4, “¡Hela, está muy reluziente!”¹⁴⁵. Otros términos arcaicos o de sabor rústico reseñables pueden ser: *zagal chapado* (Encina, *Égloga representada en la noche de Natividad*, v. 37 “es tan justo y tan chapado” y 137, “un bien chapado zagal”¹⁴⁶); *guardida-guarillo* (Lucas Fernández, *Diálogo para cantar*, v. 139, “cómo fuiste ansi guardido”¹⁴⁷); *arrean* (Lucas Fernández, *Égloga o farsa del Nacimiento*, vv.26-30, “las zagalas que me otean / en ligreja / ¡miae! todas me dessean, / y con gran muedo se arrean / por sobarme la pelleja”¹⁴⁸); *adamar* (Lucas Fernández, *Comedia*, v. 111, “ñunca tal adame yo” y Romancero *Romance de las bodas de doña L典雅*, v. 67 “Adamad, dueñas, amad, / cada

¹⁴⁰ Keniston, H., *The syntax of Castilian Prose. The sixteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1937, 19-33.

¹⁴¹ Un uso intenso asimismo en la traducción castellana de la *Arcadia*, quizá por influjo del original italiano.

¹⁴² *Romancero*, ed. de Michelle Débax, Madrid, Alhambra, 1988, pág. 414.

¹⁴³ *Ibid.*, pág. 208.

¹⁴⁴ *El Romancero viejo*, ed. de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 242.

¹⁴⁵ Ed. cit. vol IV, pág. 2.

¹⁴⁶ Ed. cit., vol. IV, págs., 3 y 7.

¹⁴⁷ Fernández, Lucas, *Farsas y églogas*, ed. de María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1981, pág. 108

¹⁴⁸ Ed. cit., pág. 166.

cual de buena gana”¹⁴⁹); *ralea*, Encina, *Égloga*, v. 232, “Pues ni me vien de ralea”¹⁵⁰; *barda* (“Los perros y el manso / veo, y su bardina”¹⁵¹). Herencia de un arcaico tecnicismo épico es la *e* paragógica con que se ve incremetado el nombre de Salomón en algunos contextos¹⁵². Su uso es constante en la lírica popular¹⁵³ y más aún en el romancero, *Romance del encuentro de Fernán González y del rey Sánchez Ordóñez*, “Castellanos y leoneses... no les pueden poner trüegas / cuantos en la corte sône, / sino eran unos dos frailes, unos dos vendictos hombres: / pónenselas por quinze días, / quinze días que más none...”¹⁵⁴. Incluso se observa en ciertos versos un procedimiento muy frecuente en los romances y toda la poesía oral, consistente en la geminación de las estructuras léxicas y sintácticas, como medio de intensificación expresiva: II, 5, “traed, traed de vino vasos llenos; / henchid, henchid mis senos”; II, 7: “dexadla reposar, dexadla duerma”; II, 9: “helo por la ventana, helo al canto”; IV, 10 “dentro mi corazón, dentro mi pecho”; VII, 3 “y siempre es fuerte, siempre fruto tiene”; VII, 14 “de ella en sus ramos, de ella más enjuta”.

Con relación al proteísmo genérico de la bucólica debe advertirse que las confluencias entre la égloga y la elegía son evidentes desde antiguo. Con la elegía amorosa comparte una gran semejanza argumental y tópica¹⁵⁵, dado que en ambos casos la modalidad amatoria es de naturaleza negativa, causada por la separación, ausencia o muerte de uno de los amantes. Precisamente la elegía de tipo funeral se relaciona fuertemente con la égloga, sobre todo en sus manifestaciones vernáculas, debido al lamento por la defunción de algún pastor o pastora amados. Otro género que se integra con frecuencia en el espacio eclógico es el epitalamio, como se constata en Teócrito (Idilio XVIII, *Epitalamio de Helena*), Pontano (la égloga *Lepidia* que contiene el extenso epitalamio del dios Sebeto y la ninfa Parténope), Garcilaso (en la Eglora II, 1401-18 se narra la boda de don Fernando con su prima doña María

¹⁴⁹ Ed. cit., pág. 180. Y téngase en cuenta San Juan, *Cántico espiritual*, estrofa 32 (“por esso me adamavas”).

¹⁵⁰ Ed. cit., vol IV, pág. 78.

¹⁵¹ *Cancionero tradicional*, ed. de José María Alín, Madrid, Castalia, 1991, nº. 420.

¹⁵² I, 4, “tan linda como aquella / cortina que en su templo Salomone / tendió, que dentro gran riqueza muestra. / ¿Por qué el color moreno espanto os pone?”; III, 7, “En derredor del lecho, / que tiene Salomone, / están sesenta hebreos caballeros / armado bien su pecho / cada uno bien se pone”, etc.

¹⁵³ Cfr. Alín, ed. cit., nºs. 172, 319, 341, 345, 356, 395, 506, 526, 566, 754.

¹⁵⁴ *Romancero*, ed. cit., pág. 170.

¹⁵⁵ Por ejemplo, el tema elegíaco del *paraclausithyron* o llanto nocturno del amante ante la puerta cerrada de la amada (Cfr. *Cantar*, cap. V), que aparece con harta frecuencia en la poesía pastoril griega, la *Antología griega*, Lucrecio, Catulo, Horacio, sin olvidar las referencias en la poesía de tradición popular: “Llaman a la puerta, / y espero yo al mi amor. / ¡Ay, que todas las aldabas / me dan en el corazón!” (Alín, 457); “Pastora del alma, / escucha mi voz, / que a tu puerta en cuerpo / me tiene el amor” (Alín, 893).

de Enríquez, tomando como modelo los carmina LXI y LXIV de Catulo), Aldana (*Octavas a lo pastoral*) o las *Soledades* de Góngora. Tampoco hay dudas sobre la identificación del *Cantar* en tanto que poema nupcial. Si tenemos en cuenta la codificación genérica por parte de Escalígero (descripción de la pasión de los enamorados; alabanzas de ambos; buenos augurios; juegos y retozos de ambos y muestras mutuas de afecto; coro de vírgenes con canto alterno; promesas de descendencia; exhortación al sueño de todos menos de los novios...), que se cumple en los modelos clásicos de Catulo, Estacio o Ausonio y neolatinos (Pontano, Secundus, Nebrija, Tovar), de gran proliferación a partir de 1530¹⁵⁶, puede comprobarse sin dificultad la asombrosa concomitancia con el poema bíblico. Tales semejanzas con la tradición occidental no son óbices, por supuesto, para desatender la pertenencia del *Cantar de los cantares* a la literatura de los cantos de boda del Oriente antiguo (de influencia cananea, egipcia¹⁵⁷ o acadia), elemento básico en la celebración nupcial a lo largo de siete días¹⁵⁸.

LA VEROSIMILITUD, "FUENTE DE LO QUE SE HA DE SEGUIR"

Arias Montano aprovecha el espacio que le brinda la introducción a los amores de los protagonistas para establecer un marco de referencias pastoriles que transpone la materia bíblica posterior a la categoría de bucólica clásica. Lo primero es la identificación del enclave geográfico con dos términos marcadamente pastoriles ("En los floridos valles de Siona / junto con el otero...") y lo siguiente, un circunloquio relativo a la figura del rey David, que enlaza con lo precedente ("...do el hijo de Jesé, zagal chapado / por tirar con la honda muy certero, / la su gentil corona / ganando, fue entre todos señalado..."). Conocida es la serie de personajes a los que se menciona como pastores en la Biblia. De todos, quizá sea David, padre de Salomón, la figura prototípica: a su condición de pastor aúna la de poeta¹⁵⁹. Debido a ello es elegido por Montano como referente emblemático de la pastoral bíblica que ha creado¹⁶⁰ y también por haber sido rey de Sión (Jerusalén), lugar donde se

¹⁵⁶ Alcina, Juan Francisco, "Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los siglos de oro", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, ed. de J. M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea, Cádiz, Universidad, págs. 3-27, especialmente págs. 12-14.

¹⁵⁷ De Egipto merecen especial mención los *Cantos de la gran alegría del corazón* del papiro Chester Beatty. Cfr. Tejero, *op. cit.*, págs. 51-54.

¹⁵⁸ García de la Concha, art. cit., pág. 117.

¹⁵⁹ Por ejemplo, Encina diseña tal genealogía en el prólogo a la traslación de las *Bucólicas*: "Y no en poca estimación era tenida la vida rústica antigüamente... [y da una serie de figuras bíblicas] y David siendo pastor y andando con sus ganados exercitava las fuerças matando ossos y leones y otros fieros animales, y de allí fue ungido por rey...", ed. cit, vol. I, pág. 229.

¹⁶⁰ Y quizá se podría establecer un paralelismo con Dafnis, héroe bucólico por antonomasia e inventor del canto pastoril, como establecen Teócrito, I y Virgilio, V.

sitúa la acción del poema y al que se asigna una tradición pastoril desde antiguo. La importancia del contexto natural se manifiesta desde los primeros compases (“Allí en un verde prado / vi debaxo una sombra una pastora / graciosa y bella, aunque algo tostadilla”). El paisaje se codifica a partir de algunos de los tópicos del *locus amoenus*¹⁶¹. Especialmente interesante es el motivo del *arbore sub quādām*, el más frecuente de los elementos paisajísticos, que suele conformar la apertura de la égloga grecorromana: en Teócrito hay presencia de sombra arbórea normalmente en posición inicial, como en el Idilio I, y de modo mucho más sistemático en las Églogas I, II, V, VII, VIII de Virgilio¹⁶². Esa naturaleza idealizada suele actuar como testigo y confidente de las vidas de los personajes. El paisaje y sus moradores se conducen por el canto lastimero de los pastores, asociándose comúnmente esta mención del canto y la música al motivo de la sombra, como en Virgilio, I, 1-4; IV, 1-4; V, 1-3; VI, 1-2; VII, 1-5; VIII, 1-5)¹⁶³. Concretamente en la *Paráfrasis* la sierra se apesadumba por el crudo lamento de la pastora Eumenia:

En su cantar sentí, que amor la fuerza,
y no le da reposo
haciendo al delicado pecho guerra,
solo por el deseo de su esposo,
al qual llamar se esfuerza tanto,
que mueve a compasión la sierra.

En la segunda intervención del poeta se vuelve a insistir en los términos desaparecidos de la esposa, “al dulce lamentar de aquesta amante / callaba el campo todo / movido a compasión de una tal queja...”, y se da paso al canto de Theolampo (“y con un son, que oíllo / bien pueda, le responde / cantando porque más su pecho mueva”).

Por dos veces ha salido a colación la presencia física del poeta en el ámbito espacio-temporal¹⁶⁴ referenciado (“vi, sentí”), lo cual ofrece una patente sensación de verosimilitud en los lectores (y añádase “paréme para oílla, / y a ver qué cosa fuese causadora / del ansia gastadora / que dentro sí tenía”). Lo mismo ocurre en la *Arcadia*, donde Sincero, el espectador-poeta, está inmerso en el ambiente bucólico

¹⁶¹ Herrera define los elementos característicos: “en ellos [los montes Aérios de Sicilia] hay fuentes con espeso árboles y las aguas de ellas de dulcísimas más que todas, y las encinas con fruto más grueso que el que dan en ora alguna parte, y todos están llenos de plantas domésticas y de infinitas vides, y nace en ellos la fruta en grandísima abundancia” (Gallego Morell, ed. cit., H-422).

¹⁶² Cristóbal, *op. cit.*, págs. 148-188.

¹⁶³ El tema del canto procede en última instancia del canto de Orfeo con efectos seductores y mágicos, recordado por Virgilio en VI, 27-30 o VIII, 1-5.

¹⁶⁴ A la inicial localización espacial se añade ahora la precisión temporal mediante los tiempos verbales en pasado. Pero inmediatamente y a partir de que nombra al esposo deja paso a un presente que no abandonará ya.

y participa de las experiencias de los pastores, adoptando incluso el disfraz agreste: "...bien podré entre estas solitarias riberas, narrar las rústicas Églogas... tal como las oí cantar a los pastores de Arcadia, bajo las placenteras sombras, junto al murmullo de líquidas fuentes"¹⁶⁵. También está presente el narrador en la égloga de Hurtado de Mendoza, v. 5, "vi cantar a Melibeo y a Damón..." y vv. 13-15, "yo también me escondí en las espesuras / por oír aquel canto que sculpido / quedó con duro hierro en peñas duras". Incluso la descripción que hace Montano de la pastora ("graciosa y bella, aunque tostadilla") -adelantando en este preámbulo la característica física más chocante de Eumenia (*nigra sum sed formosa*)-, tal como ella misma autodefine en I, 4-5, refuerza la sensación de estar emplazado ante algo verdaderamente ocurrido. Está demostrando su visualización directa del personaje.

Conseguir la impresión de *verosimilitud* es uno de los principios vertebradores de toda la *Paráfrasis*. A esa instancia responde el proemio del poeta en su mayor medida. Se refiere ahí a las razones últimas de los padecimientos amorosos de la esposa (provocados por la ausencia de su amado, si bien añade que la distancia no es premeditada ni larga sino que se trata de algo eventual, porque también está herido de amor), explicitando el marco previo y los preliminares al inicio de la acción del *Cantar*, que se produce de un modo abrupto, *in media res*. En la *Diana* de Montemayor, sin ir más lejos, también aparece un argumento preliminar donde se ofrecen los antecedentes más inmediatos de los personajes, puesto que la acción propiamente dicha principia desde un punto ya determinado de su desarrollo. Se trata de un recurso narrativo característico de la novela griega que aparece igualmente en la comedia terenciana y en la comedia humanística como esbozo argumental o "composición de lugar". La finalidad no es otra que poner al lector en situación de asistir *in praesentia* a una fábula con un desarrollo previo y unas vivencias pasadas¹⁶⁶. La misma técnica es utilizada por Montemayor en sus cuatro églogas, con un arranque introductorio como preparación del diálogo dramático de los pastores, lo que Cascales denomina "prenarración" ("la fuente de lo que se a de seguir... porque... antes de comenzar el caso, se suelen referir las cosas principales dól..."¹⁶⁷). El principio aristotélico de verosimilitud lo abarca todo¹⁶⁸: no sólo la actuación y dicción de los personajes en sus parlamentos (sujetos al decoro) sino la concatenación lógica de causas y efectos en la construcción narrativa. Por ese motivo Montano insiste en amplificar e incluso añadir versos de su propia cosecha siempre que lo estima necesario para una perfecta intelectibilidad del poema y una cabal coherencia de lectura, en lo que coincide con los comentarios de fray Luis de León¹⁶⁹. Para

¹⁶⁵ Ed. cit, pág. 58.

¹⁶⁶ Cfr. Montero, ed. cit, pág. 7 y notas correspondientes.

¹⁶⁷ Ed. cit., pág. 150.

¹⁶⁸ Poét. 15, 33-36.

¹⁶⁹ Existe un elogio de la verosimilitud en la *Explanatio*, II, 5 (ed. cit., pág. 130).

comprender en su justo término este procedimiento parece fundamental la extensa amplificación precedente a I,1, donde continúa exponiendo los argumentos que ya propuso en el prólogo. El versículo inicial del *Cantar* reza, “bésame con besos de su boca”. Pues bien, toda la primera estancia, salvo su último verso (“si un beso de tu boca yo alcanzase”) consiste en un añadido que abunda en las causas del estado de la amada por su pena y temor ante la ausencia de Theolampo. Su enfermedad de amor sólo podría curarse con la visión del amado y sobre todo con un beso de sus labios. Esta última es la única referencia en el *Cantar* y, desde luego, supone un modo tremadamente abrupto de comenzar el relato¹⁷⁰.

El interés por lo verosímil y el intento de acercar el texto bíblico a los lectores se aprecia asimismo en niveles circunscritos al plano léxico. Probablemente a esta motivación se deba el apartamiento de Montano en la lectura del versículo II,3 (“cual el manzano entre los árboles silvestres, así mi Amado entre los hijos”), sustituyendo el simbólico frutal por el “cedro” (“Es el mi esposo tan aventajado / entre los hombres más presuntuosos, / quanto entre los espesos, y montuosos / ramos el verde cedro es escollado”), un árbol mucho más espigado y que, desde luego, destaca por su altura, como argumenta la esposa en V, 16: “Mirad si es linda muestra: / su gentileza excede, y su estatura / al cedro en el altura”. Lo más curioso es que fray Luis en el *Poema exvoto a María madre de Dios* (45-48) con que cierra la explicación latina, emplea idéntica imagen: “como el cedro con su altura sobre pasa al resto de los árboles del bosque en las sagradas cumbres del Líbano, así mi amor saca su hermosa cabeza entre los jóvenes”¹⁷¹. Siguiendo con el mismo prurito de coherencia en V, 12 sustituye el término de comparación (paloma), que había sido empleado en I,14 para referirse a los ojos de la amada, por el de “pavo”, tal vez porque aquí se aplica al amado: “sus ojos, que dan bien a conocello, / son como los de un pavo muy decoro, / que de un lago de leche se levanta”. Por último, Arias Montano efectúa una sutil aclimatación cultural de ciertos contenidos ajenos a la sociedad contemporánea y los permute por realidades bien conocidas para sus lectores. La imaginería odorífera obtiene una cumplida presencia en el *Cantar* y algunos de los vocablos originales son vertidos en romance con términos de las sustancias y afeites usados en la época, como también vimos que lo hacía fray Luis. En I, 2 escribe “como olio que derrama / *algalia*, que en *bugetas* se reparte” (“Al

¹⁷⁰ Fray Luis se da perfecta cuenta de ello e intenta ofrecer igualmente una explicación satisfactoria de los hechos antecedentes: “...Pues entenderemos que en este primer capítulo comienza a hablar la esposa, que auemos de fingir que tenia a su amado ausente, y estaua dello tam penada que la congoxa y deseó la trayá muchas veces a desfallecer y desmauararse; como parece claro por aquello que despues en el proceso de su razonamiento dize...”, ed. cit., pág. 58.

¹⁷¹ “ut silvas reliquias ardua vertice / Praecellit Libani culminibus sacris / Cedrus, sic iuvenes inter amor meus / Formosum caput extulit” (Fray Luis de León, *Poesía*, ed. de Alcina, ed. cit., págs. 216-217).

olor de sus ungüentos buenos", dice el original); para I, 11 ("Cuando estaba el rey en su reposo el mi nardo dio su olor") la esposa refiere, "Mira en sentirte donde estás sentado / que olor esparce la *bugeta* mía" o en IV, 10, "y el olor de tus olores sobre todas las cosas olorosas" queda parafraseado como: "de tus ropas un olor se extiende / que mucho más trasciende, / que la preciosa *algalia* y *ámbar* fino"¹⁷².

LA PARÁFRASIS Y LOS MODELOS CULTURALES DE SU TIEMPO

Para otros períodos amplificatorios la causa no hay que buscarla en una intención actualizadora o, al menos, relativa a las costumbres o valores contemporáneos, sino, más bien, en el deseo de engarzar a lo largo del desarrollo argumental motivos propios del género bucólico o de la poesía contemporánea¹⁷³. Tres casos muy sintomáticos se sitúan en el capítulo II. Resulta muy amplificado el versículo 1 cuya comparación doble ("yo rosa del campo y azucena de los valles") se extiende a lo largo de dos estancias de 8 versos. La amplitud glosadora permite a Theolampo incluso aludir al paisaje idílico de la Edad de Oro que desconoce la agricultura¹⁷⁴: "tal soy como del campo nunca arado / rosa, que lejos el su olor extiende". La

¹⁷² *Algalia*: "Cierto licor que el gato índico cría en unas bolsillas, que curado es de suavíssimo olor y por esto muy preciado" (Cov.). *Ámbar*, perfume delicado y muy estimado con que se impreganaban comúnmente los guantes, "pasta de suavísimo olor". *Bufeta*: "cierto género de vaso pequeño y pulido en que se echan olores" (Cov.).

¹⁷³ Sin lugar a dudas el talante montaniano suele ser mayoritariamente amplificadorio, no obstante, en determinados pasajes lleva a cabo una reducción o generalización de los referentes bíblicos. Algunos de los ejemplos más llamativos son los siguientes. En II, 13 se lee "en cierne están las pampanosas vides", pero no se habla para nada del olor que transmisan "las viñas de pequeñas uvas dan olor"; para el símil de IV, 5, "tus pechos dos cabritos saltadores / son que entre flores pacen la mañana", ignora que las crías sean "mellizas" y generaliza "flores" para designar las violetas o lirios; en IV, 16, la esposa hace un conjuro a la brisa favorable, el cierzo y el ábrego, sin embargo Montano se refiere a "vientos" sin más precisión ("Oh vientos, vos soplando / mezclad aqueste olor del huerto ameno"); en V, 5 obvia los goznes de la aldaba, sobre los que gotean las manos de la amada ("mis manos fina mirra destilaban, / mis dedos goteaban"); en VI, 11 ("No sé mi alma me puso como carros de aminadab") no nombra este último y problemático término: "¿Qué es esto? ¿Quién me dio alas que volase, / o caballo ligero en que tornase?"; en VII omite la referencia de lugar (Bati-Rabin); en el capítulo VIII no aparece el versículo 3 ("su izquierda debajo de mi cabeza y su diestra me abrazará"). En VIII, 5 ("debaxo del manzano te desperté; allí te parió") el frutal queda generalizado como simple "árbol" ("so aqueste árbol tu madre te ha parido"). La lista podría extenderse con casos más o menos similares.

¹⁷⁴ Interesante la apreciación de Montano en I, 16, donde proyecta en la casa de los amados la suspensión temporal propia de la Edad de Oro en la que se emplaza el espacio eclógico: "de cedro es la madera de la casa, / el corredor cipreses lo sustentan, / porque de el tiempo injuria nunca sientan".

segunda metáfora se desarrolla de modo igualmente despacio: "Soy el lirio en los valles esmerado / nacido entre los prados deleytosos / que entre las verdes uvas muy hermosos / sus vástagos extiende, y muy preciado". Puede adivinarse en esta imagen (el lirio enredado a las vides o, en un plano simbólico, el esposo en fundido abrazo con la esposa) una variación sobre el conocido motivo de la vid y el olmo. Acuñado en un recurrente emblema de Alciato (*Amicitia etiam post mortem durans*) y con precedentes clásicos en Virgilio, Propacio o Catulo, se aplica en el contexto del poema, como en otros muchos autores, a la eternidad del sentimiento amoroso que trasciende las barreras de la muerte¹⁷⁵. No es de extrañar la sustitución de olmo por lirio, que obedece a evidentes razones de fidelidad al texto, cuando se comprueba, por ejemplo, que Aldana al llorar la ausencia de su hermano Cosme hace alusión a la vid y el jazmín ("¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando / en la lucha de amor juntos trabados / con lenguas, brazos, pies y encadenados / cual vid que entre el jazmín se va enredando..."¹⁷⁶) o Soto de Rojas propone el laurel como imagen del amado (*Adonis*, vv. 1663-1666: "Llegan los dos, echándose los brazos / con estrechez tanta, / que parecen sus lazos a la vista / parra amorosa que laurel conquista"¹⁷⁷). Sin olvidar las permutaciones generalizadas por la hiedra y el álamo. Igualmente aprovecha Montano la imagen bíblica de II, 2 ("Aquella, que me vino tanto en grado, / tal es entre los rostros mas hermosos / de las mugeres, como entre enojosos / espinos es el lirio delicado...") para explayarse en su glosa: "que mientras más está de ellos cercado / mayor contentamiento / da con su vencimiento; y a su crecer esento / el sol le da favor muy abastado". Ese lirio rodeado de espinas puede ponerse fácilmente en relación con la imagen petrarquista de la "rosa entre espinas" que también ha recibido interpretaciones alegóricas¹⁷⁸. Significativamente, fray Luis que traduce como "azucena entre espinas", se ve imbuido del motivo petrarquista en el comento ("...consiente el Esposo en lo que la Esposa dice de sí misma; y añade tanto más quanto se echa más de ver y descubre la rosa entre las espinas que entre otras cosas. Así que en decir esto, no sólo dice ser hermosa, como rosa entre otras, sino así hermosa que sola ella es rosa; porque las demás en su comparación parecen espinas"¹⁷⁹) e incluso lo traslada tal cual en el *Poema exvoto a María madre de Dios*, vv. 49-52, "Como la rosa cuando abre su purpúrea boca brilla

¹⁷⁵ Egidio, Aurora, "Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *amor constante más allá de la muerte*", en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 216-240.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pág. 228.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pág. 231.

¹⁷⁸ Las duras espinas simbolizarían, por ejemplo, la honestidad de Laura. Cfr. Manero Sorolla, Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, págs. 395-396.

¹⁷⁹ Ed. cit, pág. 94.

entre los espinos de Sión, así superas a la vírgenes, esposa mía, por la egregia luz de tu belleza”¹⁸⁰.

En II, 11-13 el amado anuncia a Eumenia la llegada de la primavera, la huída del invierno y la renovación del ciclo vital. Por supuesto, la primavera es considerada universalmente (Virgilio II, 7-8 y III, 56-57) como la estación propicia para los amores y la felicidad, pues coincide con la época de la juventud, con el tiempo de la verdura y la sazón, frente al invierno, asociado a la decrepitud. Sobre la conveniencia de esta imagen comenta Cipriano de la Huerga:

...nada más oportuno pudo ocurrírsele al Esposo que una descripción de la primavera para invitar a la Esposa y despertar en ella el deseo de entregarse al juego del amor. Porque nada despierta en nosotros los impulsos amorosos como esa alteración de la sangre que se produce al retornar la primavera; y al contrario, esos impulsos amorosos parecen extinguirse cuando, al llegar el invierno, se congela la sangre y el soplo que la alienta.¹⁸¹

Hasta aquí el *Cantar de los Cantares*. Pero Arias Montano va desperdigando pequeños detalles y comentarios propios que acercan el texto parafraseado a una invitación al *carpe diem*. Hay que gozar del amor porque la estación de la primavera ha llegado:

que el frío que a los cuerpos da fatiga
pasó ya, y el invierno tan molesto...
del año está venido el dulce quarto
que quita las tristezas y pasiones...
Ven presto, amiga, ven, no te descuides,
que si el camino mides
con prisa, bien me hallarás, zagala.

La imagen que resume en el poema todo este simbolismo amoroso es la de la tórtola (“ya se comienza a engalanar la tierra, / y el canto de las aves ya resuena: / en esta sazón buena, / la tortolica, a quien amor da guerra, / cantando su pesar de sí destierra”), que en el *Cantar*, sin embargo, tan sólo se menciona como una más entre las aves que saludan el buen tiempo (“oída es voz de tórtola en nuestro campo”). En primer lugar es importante notar el diminutivo empleado por Montano, que acerca el texto al famoso *Romance de Fontefrida* (“...la tortolica / qu'está biuda y con dolor”) y lo proyecta significativamente hacia San Juan: “La blanca palomica / al arca con la rama se ha tornado / y ya la tortolica / al socio desseado / en las riberas verdes a hallado”. Entre ambos textos, sin embargo existe una radical contraposición conceptual. La tortolica de *Fontefrida*, fiel a su marido muerto, rechaza el amor del ruisenor lisonjero. En san Juan la viudez definitiva del pajarico se sustituye

¹⁸⁰ “Adnatas nitet ut purpureo rosa / Spinas inter hians ore Sionias, / Sic formae egregio lumine virgines, o coniunx mea, praeteris”, Cfr. Alcina, ed. cit., págs. 216-218.

¹⁸¹ Ed. cit., vol V, pág. 197.

por la ausencia momentánea del esposo¹⁸², y en el contexto jubiloso del *Cántico* el encuentro es de nuevo factible. Esa misma apertura es la que propone Arias Montano, estableciendo un claro paralelismo entre la amada y el ave: ¡que no te pase como a la tórtola, que antes renunciaba a la verdura!¹⁸³, ¡mira cómo ha logrado desterrar su pena cantándole de nuevo al amor!¹⁸⁴

Para muchos autores la falta de unidad del texto bíblico se comprueba por la repetición de versículos, fórmulas y motivos, que lleva a considerar una pluralidad de poemas integrantes de una colección más o menos heterogénea. Si existe un elemento recurrente en el *Cantar* ese es, desde luego, la fórmula de conjuro, con que ambos amantes pretenden amonestar a sus acompañantes (II, 7 y III,5), las fieras y peligros que les rodean (II, 15) o las fuerzas favorables de la naturaleza (IV, 16). El canto en la modalidad de conjuro se vincula a la bucólica desde Teócrito (II) y Virgilio (VIII, 64-69) y obtiene un uso amplio en los pastores de todos los tiempos con el fin de lograr el requerimiento amoroso del amante, conseguir la protección frente a enfermedades y enemigos, o bien para espantar a las alimañas. En definitiva, mediante la fórmula mágica se intenta intervenir en el desarrollo de los acontecimientos. En la *Paráfrasis*, las palabras originales del *Cantar* (II, 7) sirven al esposo para incluir referencias pastoriles en relación a las "Doncellas frescas de Jerusalén" y el ámbito rústico por el que deambulan ("que por espesos bosques y dehesas / andáis la dulce caza exercitando"). Argumentos casi paralelos utiliza la amada para salvaguardar el descanso de su esposo (III, 5) y prácticamente la misma estruc-

¹⁸² San Juan en el comentario apostilla: "...de la tortolica se escribe que, cuando no halla a su consorte ni se asienta en ramo verde, ni bebe agua clara ni fría, ni se pone debajo de la sombra".

¹⁸³ Lo florido, los placeres... Gómez Manrique le dedica, por ejemplo, a la reina ante la partida de Fernando el Católico las siguientes palabras: "la cual fuye las verduras como la tórtola faze: el deseo la desface, todo placer la desplaze, los gozos le son tristura". Cfr. Rico, Francisco, "Los orígenes de Fontefrida y el primer romancero caballeresco", en *Texto y contexto. Estudio sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 1-32, pág. 21.

¹⁸⁴ El tema poético de la tórtola es universal. Algunos de los hitos que pudieron influir en Montano son: Teócrito, VII, 135-45; Virgilio (I,58: "nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo"), recogido por Garcilaso II, 1149, "gime la tortolilla sobre el olmo". La descripción del gemido de la tórtola como integrante del paisaje ideal aparece en los bestiarios y en los Santos Padres: Orígenes, que había encarecido la monogamia del ave; *Sermones* de San Bernardo sobre el *Cantar*; San Gregorio, que da lugar a la popularización del motivo y el modo de formularlo: "la tórtola una vez que perdió a su pareja, nunca se junta con otro; pero siempre morando en la soledad persevera en su gemido porque busca al que quería, sin encontrarlo". Cfr. Bataillon, Marcel, "La tortolica de Fontefrida y el *Cántico espiritual*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), págs. 291-306.

tura sintáctica para organizarlos: vocativo / así + subjuntivo / que cuando / imperativo:

Ruego vos, ó doncellas
las de Jerusalén,
que por los bosques fieras persiguedes:
así las cabras bellas
matéis, y así también
no herréis las ciervas, quando las seguides,
que quando vos sentides
que duerme mis amores,
no le hagáis estruendo.¹⁸⁵

Ese procedimiento de apóstrofe más optación es propio también de los conjuros orales documentables en el Siglo de Oro, lo que demuestra una vez más el seguimiento de la literatura popular y su poética por parte de Arias Montano: "Ansí venigas a mis pies a humillarte, / como el sacerdote se humilla al pie del altar, "Así como te has de quemar / se queme el corazón de fulano", "Así te sumas y consumas por mi amor, / como se sumen y consumen los muertos debaxo de la tierra"¹⁸⁶.

Si el inicio del poema con la incorporación de los motivos bucólicos de apertura obedece a la entera invención de Montano, la fórmula de cierre (imagen del atardecer como conclusión de la jornada de pastoreo) para concluir el capítulo II se lo brinda, sin embargo, el *Cantar* mismo. La nota crepuscular aparece ya en Teócrito de modo esporádico (I, V y XVII) y se regulariza para la clausura de la égloga desde Virgilio (I, II, VI, IX y X)¹⁸⁷. Así lo asimila Garcilaso en las tres églogas (I, 414-21; II, 1867-75; III, 273-280)¹⁸⁸. Poco añade el autor a lo dicho en el *Cantar*, salvo la referencia a la siesta pastoril para combatir el calor meridiano¹⁸⁹ ("Recoge presto, esposo, que hay tal siesta / que de calor el mundo se abochorna"). Se cumple con este remate la composición anular típica de las églogas virgilianas, dotando a la introducción y los capítulos I y II de una poderosa unidad interna conseguida por la conjunción de motivos bucólicos diversos. Por añadidura, la cesura narrativa entre el final del capítulo II y el resto de la *Paráfrasis* se aprecia en la distinta amplitud

¹⁸⁵ II, 7, "...así os suceda en caza siempre bien... que quando veáis en sueño reposando / mi dulce amor, no me lo despertedes: / dexalda reposar dexalda duerma, / que está de amor enferma, / hasta que ella despierte: así os gocedes, / y así nunca vos mientan vuestras redes".

¹⁸⁶ Cfr. Díez Borque, José María, "Conjuros, oraciones y ensalmos...: formas marginales de poesía oral en los siglos de oro", *Bulletin Hispanique*, LXXXVII, 1-2 (1985), págs. 76-77.

¹⁸⁷ Para un detenido análisis del motivo, cfr. Cristóbal, *op. cit.*, págs. 525-588.

¹⁸⁸ Aunque con la atenuación de los movimientos ("poco a poco", "paso a paso") procedente de Sannazaro (*Ibid.*, pág. 98), que no se da aquí, donde precisamente se insiste en la presteza que debe darse el amado.

¹⁸⁹ Teócrito, I, 14-16; VI, 1-5, VII, 21-23; Virgilio, II, 8-11; VII, 9-10.

del uso de la *amplificatio*: frente a la abundante incorporación de ideas poéticas de cuño propio, en el capítulo III no existe apenas la innovación sobre el modelo.

Por lo demás, a partir de este capítulo III se cancela en gran parte el ambiente pastoril del *Cantar* y la acción de búsqueda emprendida por la amada se emplaza en un espacio urbano (ciudad, calle, camino, barrio) donde la violencia y otros diversos peligros¹⁹⁰ están presentes (2-4). El ámbito urbano aparecía en II, 9 (pared, ventana, reja), aunque en ese mismo versículo se incorpora la idea de un paisaje agreste y en VII, 10-11 ("Ven, amado mío, salgamos al campo, moremos en las granjas"), Eumenia propone una salida al campo desde la ciudad: "si tú quisieras, ora, mi Theolampo, / saldríamos al campo... y dormiremos por las caserías / pasando así las noches y los días". El *Cantar* se despega con esta incursión en la ciudad de la tónica pastoril dominante. En el proemio de la *Arcadia* se contrapone contundentemente el espacio utópico del campo (simbolizado por la naturaleza selvática) frente al tráfico urbano (representado por el jardín artificial). Con todo, este deseo de conseguir una vida más simple y sencilla, un retorno a la Edad de Oro, no anula la variedad de enclaves espaciales: en la *Diana*, por ejemplo, no todos los elementos corresponden al patrón bucólico y así, la historia de Felismena (libro II) tiene un marcado carácter urbano. Finalmente, en los versículos 7 a 10 hay una intervención del componente épico con la descripción de los atributos reales y guerreros de Salomón. A fray Luis de León no se le escapa en su comentario latino que, con el uso de caballos y carros, el rey se aparta de la tópica pastoril: "Se debe saber que el que en este cantar hace las veces de esposo, aunque sale muchas veces hablando como pastor, sin embargo, a veces habla sin fingir papel: pues ser llevado por un carro y por yeguas de tiro, es más bien costumbre real que pastoril"¹⁹¹.

Gran parte de los siguientes capítulos se centra en el encarecimiento de la belleza física de los amantes. La alabanza de las bondades corporales se dispone de una forma cruzada que recuerda la estructura del canto amebeo¹⁹². Para el retrato de la esposa Theolampo se reserva los capítulos IV, VI y VII. En IV (1-8) el patrón descriptivo mantiene un orden descendente (ojos, cabellos, dientes, labios, frente, cuello, pechos, 1-5), al igual que en VI (1-6, ojos, cabello, dientes, frente). Ese esquema retórico de arriba a abajo coincide con la codificación medieval y renacentista del retrato femenino. De los innumerables ejemplos podrían ser destacados los de Juan

¹⁹⁰ Especialmente las belicosas guardas, que aparecen de nuevo en V, 7. Marvin Pope comenta que, a pesar del tono básicamente pastoral del *Cantar*, "there are, however, non-pastoral scenes in royal chambers and city streets". *Op. cit.*, pág. 36.

¹⁹¹ "Sciri debet, qui in hoc carmine paertis viri agit et si plurimum sub pastoris persona inducatur loquens, tamen ipsum interdum persona detracta induci: nam curru, equisque; iugalibus inuehi, regii potius, quam pastoralis moris est". Cfr. *ed. cit.*, pág. 14.

¹⁹² Fray Luis, I, 14: "Todo esto es como una amorosa contienda en la qual cada uno procura de aventajarse al otro en decirle amores y requiebros...", *ed. cit.*, pág. 85.

Ruiz, la *Celestina* o el libro segundo de *Los Asolanos* (cap. XXII). Al llegar a VII, sin embargo, se produce un cambio de perspectiva, y Eumenia es contemplada desde abajo hacia arriba (pasos, caderas, ombligo, vientre, pechos, cuello, nariz, cabeza). Una variación en el diseño retórico -canon, por otro lado, común en la poesía oriental y especialmente en la cultura árabe¹⁹³- que llama la atención de Cipriano de la Huerga: "En el capítulo 4 el Esposo elogiaba el cuerpo de la esposa desde la cabeza hasta las partes inferiores y encomiaba su magnífica belleza en muchos versos. Pues bien, al comienzo de este capítulo empieza a alabarla por la parte más baja, o sea, por los pies, hasta llegar a la más alta"¹⁹⁴. Si el modo de descripción física coincide con el occidental, resulta absolutamente desemejante el tipo de términos comparativos elegidos para resaltar las cualidades corporales de la amada. Lo menciona fray Luis (IV, 1: "encareciendo la hermosura de ellas [facciones] por comparaciones diversas... ajenas y extrañas de nuestro común uso y estilo, y algunas de ellas contrarias, al parecer, de todo lo que quieren declarar"), que subraya la disparidad de este tipo de símil con la tópica imaginística de cuño petrarquista (IV, 1 "Tus cabellos como un rebaño de cabras... Lo que es de maravillar aquí es la comparación, que al parecer es grosera y muy apartada de aquello a que se hace. Fuera acertada si dixerá ser como una madixa de oro, o que competían con los rayos del sol en muchedumbre y color, como suelen hacer nuestros poetas"¹⁹⁵), a pesar de salvar su pertinencia desde el punto de vista del decoro (IV, 2: "Tus dientes, como un hato de ovejas trasquiladas, que salen de bañarse. Esta comparación, que demás de ser pastoril, y por la misma causa muy conveniente a la persona que la dice, es galana y digna, de gran significación y propiedad al propósito que se dice..."¹⁹⁶). En esa disyuntiva entre el material que le proporciona el *Cantar* frente a las metáforas petrarquistas comunes en su época se sitúa Arias Montano, que intenta aunarlas en algunos casos, sin llegar a lograrlo en otros. Por ejemplo, en VII, 5 comete una contradicción al describir el cabello femenino como dorado: "la tu cabeza tiene semejanza / a aquel Carmelo monte muy famoso, / y el oro muy precioso / que de ella nace, en hermosura alcanza / a un rollo muy hermoso / de púrpura que bien bebió del tinte, / que no hay mejor belleza, que se pinte". En IV, 1 los había caracterizado como "castaños, crespos, bellos" y fray Luis comenta e interpreta en el mismo sentido la comparación, acorde con los rasgos morenos de Eumenia (VII, 5: "Los cabellos de sobre tu cabeza como púrpura"):

Conforme a esto, asemexan aquellas dueñas el cabello de la Esposa a la púrpura, porque debían ser castaños, que, aunque no sea perfeto roxo, tira más a

¹⁹³ Cfr. Manero Sorolla, Pilar, "La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXVIII (1992), págs. 5-71, págs. 5-9.

¹⁹⁴ Ed. cit., vol. VI, pág. 283.

¹⁹⁵ Ed. cit., pág. 137.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pág. 139.

ello que a otro color; porque en las tierras calientes, como son las de Asia, no se estima el cabello rubio, antes a los hombres está muy bien el negro, y a las mugeres, negro o castaño.¹⁹⁷

La impronta petrarquista es aún más evidente en la descripción física del amado (V, 10-16). No existe en la literatura española una codificación esterotípada del hombre similar a la femenina, por eso se emplea el mismo repertorio imaginístico que para la mujer. La amada se dirige a sus compañeras, que le han requerido previamente la información, y les brinda las señas físicas del esposo (vista, piel, cabello, ojos, mejillas, labios, dedos, vientre, piernas, estatura)¹⁹⁸. Para representar la dualidad cromática de la carne ("El mi amado blanco y colorado") Montano glosa la imagen petrarquista de la rosa y la leche ("él es como una rosa, / es rojo y blanco, bien como si en leche / un fresco clavel se eche"), menos abundante que otras formaciones como marfil y rosas, nieve y rosas, rosas y azucenas, pero que puede documentarse en Hurtado de Mendoza, *Fábula de Adonis*, vv. 440-47, "La color de la carne se veía tal... la fresca leche no parece igual / sobre las vivas rosas derramada" o Maldonado, *Cancionero*, f. 169, vv. 447-452, "Si ya con las mexillas esmaltdas / de blanca leche y colorada rosa"¹⁹⁹. Con el versículo 14 ("sus labios, violetas que estilan mirra que corre") ocurre algo parecido. Arias Montano lo rehace en "sus labios se parecen / a lindas rosas", probablemente porque en el código imaginístico contemporáneo el lirio o la violeta se consideran por lo común de color blanco, lo cual lleva a fray Luis a detenerse en la siguiente argumentación, en un intento de encontrar verosimilitud al pasaje:

Dioscórides, en el capítulo que trata de ellas [azucenas], confiesa que hay un género de ellas coloradas como carmesí, y las cuales se entienden en este lugar ser semexantes a los labios del Esposo, que sólo eran colorados, sino olorosos también... Es muy digno de considerar aquí el grande artificio con que la rústica Esposa loa a su Esposo... Como lo hace aquel gran poeta toscano que haviendo de loar los cabellos, los llama oro, a los labios, rosas o grana, a los dientes, perlas, a los ojos, luces, lumbres o estrellas; el qual artificio se guarda en la Escritura Sagrada más que en otra en el mundo. Y assí vemos que aquí la Esposa procede de esta manera²⁰⁰.

Por este motivo, a Montano le pareció mejor recurrir a una imagen frecuente en Petrarca ("perle et rose vermiclie, ove l'accoito", CLVII, 12; "la bella bocca angelica,

¹⁹⁷ Ed. cit., pág. 228. En el poema atribuido a fray Luis, *De la hermosura exterior de nuestra Señora*, donde se aplican a María las características físicas de la sulamita, podemos leer: "Y por mucho mas si dexa / por el cuello al desgaire derramada / la dorada madexa, qual suele por la manada / de cabras en Galaad apacentada". Cfr. Merino, Antolín, *Obras del M. Fr. Luis de León*, Madrid, Ibarra, 1804-1816, vol. VI, págs. 115-119.

¹⁹⁸ Cfr. el romance de las señas del esposo, ed. cit., pág. 335.

¹⁹⁹ Cfr. Manero, *op. cit.*, pág. 394.

²⁰⁰ Ed. cit., págs. 184-5.

di perle / piena et di rose e di dolce aprole", CC, 10-11) y los petrarquistas (Garcilaso, Égloga I, 103, "El blanco lirio y colorada rosa" o Cetina, soneto CXIV, 4, "El blanco lirio y la bermeja rosa"²⁰¹.

EL CANTAR DE LOS CANTARES Y LA FILOGRAFÍA NEOPLATÓNICA

Destacan dos concepciones acerca de la naturaleza del amor en la literatura española del Siglo de Oro. Una tiene como punto de partida el aspecto físico del gozo carnal y es de raíz ovidiana. La otra, absolutamente mayoritaria, al menos en poesía, considera el amor como deseo abstracto de belleza y es de índole platónica²⁰². La literatura pastoril se nutre por completo de esta segunda teoría amorosa, llegando incluso a parafrasear los tratados filográficos italianos. Una veta abierta por Montemayor en el libro IV de la *Diana*, donde la intervención de Sireno compendia muchos de los contenidos de los *Diálogos de amor* de León Hebreo. En esta línea de acercamiento entre las teorías amorosas y lo pastoril, el *Cantar de los Cantares* no ha sido ajeno a la aplicación de las pautas neoplatónicas²⁰³. Teodoro de Mopsuestia en el siglo IV propugnaba su interpretación como preludio al *Banquete*, idea que halló eco a mediados del XVI en el exégeta judío Sebastián Castellón²⁰⁴. Otra interpretación neoplatónica se debe precisamente a León Hebreo, quien se muestra convencido del conocimiento por parte de Platón de la ley mosaica, aprendida de los ancianos de Egipto²⁰⁵. De ahí infiere la manifestación de la verdad platónica en la Biblia y como consecuencia, la exposición en el *Cantar* de la doctrina de la belleza divina. Por un lado el bello embellecedor o supremo Dios, origen y principio de la belleza, representado por el Amado, por otra parte, la suma belleza, reflejo del anterior. Siguiendo el modo general en que se desarrolla el proceso amoroso, cuya causa agente es el amado²⁰⁶ por su superioridad sobre el amante²⁰⁷, el enamor-

²⁰¹ Cfr. Manero, *op. cit.*, págs. 385-392.

²⁰² Cfr. el clásico estudio de Aparici Llanas, María del Pilar, "Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLIV (1968), págs. 121-167.

²⁰³ Hay, con todo, una diferencia fundamental entre el amor en el *Cantar* y una égloga renacentista: su carácter conyugal. Malón de Chaide lo razona, *La conversión de la Magdalena*, I, 61: "Los Cantares que hizo Salomón más honestos son que [nuestras] Dianas... entre esposo y esposa son las razones, todo lo que hay allí es casto, limpio, sano, divino y celestial...". Cfr. Wardropper, B. W., *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristianidad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, págs. 66 y ss.

²⁰⁴ Cfr. García de la Concha, art. cit., pág. 177.

²⁰⁵ Cfr. Hebreo, León, *Diálogos de amor*, ed. de José María Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1993, 2^a ed., págs. 587-590.

²⁰⁶ *Ibid.*, pág. 405.

²⁰⁷ *Ibid.*, pág. 407.

ramiento “de la compañera hacia el hermosísimo amado” se produce entre superior (productor) e inferior (producido). Por eso, ella siempre le llama amado mío, pero él nunca la invoca de esta manera sino “compañera mía, paloma mía, perfecta mía, hermana mía”²⁰⁸. La transformación amorosa del amante en el amado conoce como vehículo espiritual e intelectual el beso, medio de comunicación del alma y el cuerpo. Se trata del conocido motivo de la *morte di bacio* o *mors osculi*, que, según Picò della Mirandola, aparece cuando “l'anima nel ratto intellettuale tanto alle cose separate si unisce, che dal corpo elevata in tutto l'abbandona... Questo e quello che il divino nostro Salomone nella sua Cantica desiderando esclama: Basiami co'baci della bocca tua ... questo Platone significa ne'baci del suo Agatone”²⁰⁹. Una explicación amparada en el Cantar que recoge igualmente Castiglione en *El Cortesano*, “...Y porque el separarse el alma de las cosas sensibles y baxas y el juntarse totalmente con las intellegibles y altas puede ser sinificado por el beso, dice Salomón en aquel su divino libro de los Cánticos [I,1]: Bésemel con el beso de su boca, por mostrar deseo grande que su alma sea arrebatada por el amor divino a la contemplación de la hermosura celestial, de tal manera que juntándola con ella entrañablemente desampare al cuerpo”²¹⁰.

La corriente neoplatónica considera la vista como el sentido más importante para captar la belleza del cuerpo²¹¹ y asimismo el más necesario para la vida espiritual e intelectual²¹². Huerga lo constata a partir de VI, 5-7: “Dicen los filósofos más ilustres, y, entre ellos, especialmente los platónicos y pitagóricos que han estudiado con más profundidad la naturaleza y características del amor, que no hay sentido ni parte del cuerpo que se pueda comparar con los ojos a la hora de captar el amor o de transmitirlo”²¹³. El oído participa más o menos activamente en la percepción de la belleza y por tanto en el amor²¹⁴. Sin embargo, los otros sentidos quedan relega-

²⁰⁸ *Ibid.*, pág. 590.

²⁰⁹ *De hominis dignitate*, “Commento sopra una canzone de amore composta da Girolamo Benivieni...”. Apud Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pág. 213. Sobre la muerte del beso, vid. supra pág. 230.

²¹⁰ Castiglione, Baltasar de, *El cortesano*, ed. de Rogelio Reyes, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pág. 349.

²¹¹ Cfr. Ficino, Masilio, *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, Madrid, Tecnós, 1994, pág. 47.

²¹² Cfr. Hebreo, ed. cit., pág. 343.

²¹³ Ed. cit., vol VI, pág. 233.

²¹⁴ Ficino, ed. cit., págs. 15-18.

dos a un plano exclusivamente material²¹⁵. Argumenta Cipriano a este respecto (II, 14):

Le ruega al esposo que le muestre el rostro y que diga una palabra. Porque, según Platón, son estos dos sentidos los más importantes en el amor y los que mejor perciben la belleza física del cuerpo, el segundo percibe la modulación de la voz. El resto de los sentidos se muestran torpes en las cosas del amor y por eso han de ser relegados a un segundo plano...²¹⁶

Las puntuaciones con relación a los ojos y la vista son numerosas en toda la *Paráfrasis* y en muchos casos suponen un añadido a las palabras iniciales del texto. En el largo preámbulo a I, 1, la amada requiere la presencia de su amado como única posibilidad para su cura: "Yo juro que en te viendo, / sería yo guarida". El amado recalca, por su parte, la intervención de la mirada en el proceso amoroso: en I, 8, "Más linda, más ligera, y más lozana / eres a los mis ojos...", o en II, 14 "tu voz oyendo yo me alegraría, / y tu figura que al mi pecho doma / dará a mis ojos contenteza estraña", unida en este segundo caso a la percepción auditiva²¹⁷. Y sobre todo se opera en la *Paráfrasis* una transgresión en la relación amado-amada, tal como se manifiesta en León Hebro, que debe su razón de ser a la incorporación del código petrarquista de la sumisión del poeta frente a la tiranía de los ojos de la *belle dame sans merci*: VI, 4, "abaja la tu vista más que humana, / que es tu mirar en hito intolerable, / quando alzas los tus ojos robadores / luego me rindo todo a tus amores". Unos ojos, que también se ven condicionados en su descripción física por el canon petrarquista. Recuérdese sin ir más lejos a Garcilaso:

Tus ojos que me dan tan gran contento
en su mirar honesto y su clarez,
sus rayos, su color, su movimiento
su redondez estraña, y su grandeza
remedan mucho los de la paloma,
cuando por la mañana el rayo asoma. (I, 14)

La contemplación de la belleza a través de los ojos y la pasión que de ello se desprende, se asocia además a dos motivos recurrentes en la poesía del Quinientos. Por un lado, la metáfora ígnea, frecuente en Virgilio (II, 1; III, 66; VIII, 83) y Ovidio,

²¹⁵ Una característica que aleja el universo de referencias del *Cantar* del patrón neoplatónico es la enorme relevancia obtenida por el sentido olfativo. Las imágenes odoríferas proliferan a lo largo del poema (I, 1; I, 11-13; IV, 10-14), cosa que a Huerga no le pasa inadvertida: I, 3, "Quienes se dedican al estudio de las Sagradas Escrituras deben tener muy presente que a lo largo de todo este epitalamio aparecen alusiones frecuentes al sentido del olfato, mientras que no se habla de los otros sentidos o bien no se traen tan a menudo a colación. Porque como dijo acertadamente Catulo, todos los hombres, especialmente los amantes -el amor es el tema que nos ocupa- se tornarían nariz, si pudiesen..." (pág. 47).

²¹⁶ Ed. cit., pág. 311.

²¹⁷ Véase II, 8. "Engáñome, ¿o es la voz de aquel que yo amo? / ella por cierto es esta que he sentido".

los trovadores provenzales, los poetas españoles del XV y los petrarquistas, para quienes significa el deseo amoroso que abrasa el pecho²¹⁸ (I, 15, "Tu gracia y tu beldad es la que abrasa / mi corazón contíno en viva llama"). Por otro, el tema de las ligaduras y lazos de amor²¹⁹: II, 10, "belleza a quien mis ojos se ligaron" (esposo); II, 16, "aquel que liga todo mi deseo"; VIII, 6, "Suave y dulce amiga, / por quien yo peno, y muero, / querría de tu amor estar seguro: / por tanto tú me liga, / y tenme muy entero / en el tu corazón sincero y puro"; y sobre todo, IV, 9 ("Robaste mi corazón, hermana mía, esposa, robaste mi corazón con uno de los tus ojos, con un sartal de tu cuello"), donde ambas imágenes se combinan: "Tomado has señorío / dentro mi corazón, dentro mi pecho, / y Reyna de él te has hecho: el fuego de tus ojos lo venció, / y el tu mirar que ató / mis manos sin poder escabullirme". En todos los ejemplos la referencia al tópico petrarquista pertenece a la invención de Montano y por tanto no aparece en el original. En una inteligente labor de ensamblaje se adhieren a las imágenes bíblicas, muy alejadas de los códigos poéticos contemporáneos.

"LLORA LA ZAGALA "EL ZAGAL AUSENTE..."

El tema amoroso por excelencia en el *Cantar* es el lamento por la ausencia de la persona amada. En esto también confluye perfectamente con la tradición pastoril, que relata el proceso amoroso como una tendencia desesperada y una búsqueda de posesión no lograda. Tal infelicidad motiva precisamente la canción del pastor, que se trata en realidad de una queja: el intento de llegar a la unión amorosa a través de la palabra. La búsqueda del Amado, la meta insatisfecha o diferida tiene como resultado más evidente la enfermedad de amor que padece Eumenia. Un motivo para el que se puede rastrear una raigambre virgiliana y que resulta muy realzado en el poema. Por ejemplo, en II, 5 y 6 la esposa insiste en su dolencia amorosa y propone un remedio infalible para su cura en la posibilidad de ver y besar a Theolampo; en II, 7 el amado realiza el conjuro con intención de que la esposa no sea molestada en su convalecencia ("Doncellas frescas de Jerusalén... dexalda reposar, dexalda duerma, / que está de amor enferma, / hasta que ella despierte"). Pero la mayoría de las veces, la ausencia del esposo y sus efectos estragadores aparecen en el *Cantar* sugeridos antes que manifiestos explícitamente. A tal clarificación contribuye Arias Montano con un desarrollo del contenido en dos puntos equidistantes del poema (los añadidos previos a I, 1 y a VIII, 1), conformando una especie de *cornice* que pone de evidencia la estructura anular de la composición. En el primer caso la amada busca desesperadamente a su amado en un momento previo al encuentro ("Theolampo mío, ¿qué tardanza es esta? / ¡ay! ¿quién te me detiene? /

²¹⁸ Manero, *op. cit.*, págs. 549-557 y 579-587.

²¹⁹ *Ibid.*, págs. 118-124 y 166-172.

¿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?"), en el segundo, no soporta ni un instante la ausencia del esposo tras la consumación amorosa:

Después que la mi alma
gustó de sus amores
suaves más que cosas de la tierra
mi deseo no encalma,
mas con nuevos ardores
abrasa mis entrañas, do se encierra
que quando se destierra
de mí la tu presencia,
muero por te buscar,
y nunca te apartar,
porque me da gran pena la tu ausencia,
y siempre estoy en quejas
cuando de mí, Theolampo mío, te alejas.²²⁰

Arias Montano indica de todas formas que, "no mucho se destierra / su esposo, porque está también herido / de una otra flecha tanto más pujante, / por no poder apacentar sus ojos", es decir, que se trata de una ausencia breve y momentánea. Ya Ovidio aconsejaba en el *Ars amandi*, II, 345-370, una ausencia corta para ocasionar inquietud en la amada -teniendo cuidado porque de ser más larga la puede arrojar a los brazos de otro- y así se confirma en la elegía II de Garcilaso: "La breve ausencia hace el mismo juego / en la fragua d'amor que en fragua ardiente / el agua moderada hace al fuego, / la cual no tan solamente / no le suele matar, mas le refuerza / con ardor más intenso y eminent... (vv. 49-69)²²¹. Theolampo como bien versado en el arte amatoria se hace de rogar y responde escondido a las solicitudes de la esposa, "desde las breñas, donde / por gran requiebro su presencia encueva". Y es que según la teoría neoplatónica el amante siente más poderosamente su amor durante la partida del ser amado: con la distancia el fuego de amor no desaparece,

²²⁰ Explicación preliminar a VIII, 1 que aparece también en el comentario romance de fray Luis: "Una de las cosas que hay en el verdadero amor es el crecimiento suyo, que mientras de él más se goza, más se precia y más se desea; al contrario es el amor falso y vil, que es fastidioso y pone una aborrecible hartura. Hemos visto bien los procesos de este gentil amor, que aquí se trata; cómo al principio, la Esposa, careciendo de su Esposo, deseaba siquiera algunos besos de su boca; después de haber alcanzado la presencia y regalos suyos, deseó tenerle en el campo consigo; y ya que le tiene en el campo, gozando de él a sus solas sin que nadie le estorvase, desea agora tener más licencia de nunca se apartar de él, sino en el campo y en el pueblo andar siempre a su lado y gozar de sus besos en todo lugar y todo tiempo" (ed. cit., págs. 247-48).

²²¹ La imagen de la fragua es frecuente en la poesía cancioneril, especialmente en Garcí Sánchez de Badajoz. Hay que tener también en cuenta Pontano, *De rebus coelis*, I, cita aducida por Herrera.

sino que se intensifica, ayudado por la memoria. El célebre soneto LI de Boscán enlaza con esa concepción amorosa (“Quien dize que el ausencia causa olvido / merece ser de todos olvidado. / El verdadero y firme enamorado / está, cuando stá ausente, más perdido...”) y un ejemplo precedente de esta misma perspectiva se aprecia en un poema de Santillana, glosa de un dicho popular citado por Correas: “Ha bien errada opinión / que dice: ‘quan lexos d’ojos / tan lexos de coraçón’ / Ca yo vos juro, señora, / quanto más vos soy absente, / más vos amo ciertamente / y deseo toda ora”²²². Efectivamente, la preocupación por la ausencia y sus efectos llegó a constituir uno de los asuntos principales del amor cortés, siendo un estado deseable en el *fins amor* de los trovadores provenzales²²³.

La queja por ausencia del amado no es de ningún modo privativa de la poesía culta. Con relativa frecuencia se poetiza también en la lírica popular, pero con una característica que la aleja de los modelos clásicos y la acerca a la *Paráfrasis*: el lamento se pone en boca femenina. Estos cuatro ejemplos serán suficientes para mostrarlo: “Aquel pastorcico, madre, / que no viene, / algo tiene en el campo / que le duele”; “De aquel pastor de la sierra / dar quiero querella. / De aquel pastor tan garrido / que me robó mi sentido, / dar quiero querella”; “Veo las ovejas / orillas del mar /, no veo el pastor / que me hace penar”; “La que tiene el marido pastor / grave es su dolor. / La qué puso su cuidado / en sujeto de la sierra, / bien es que muera en la guerra / de amor tan mal empleado; / y la que sirve en estado / do el morir sería mejor, / grave es su dolor”²²⁴. Las concomitancias de la queja no pueden ser más evidentes. No obstante, en la poesía pastoril anterior a la mitad de siglo las pastoras no suelen intervenir con su parlamento, no conversan con sus amados. Sólo sirven como elemento de referencia para el lamento de los pastores, porque son ellos los que penan de amor. Una ilustre excepción es la égloga segunda de Garcilaso, donde Albanio y Camila se enfrentan cara a cara, a pesar de que el diálogo no deja de ser exiguo (vv. 720-864) en proporción con la extensión del poema y el parlamento de la ninfa resulta poco explícito. Hay que esperar a las églogas de Montemayor (1554-58) para encontrar un papel más activo de la voz femenina. En la Égloga segunda intervienen Lusitano, Belisa, Olinea y Solisa. Tras un preámbulo en que el narrador cuenta la historia y presenta a los personajes,

²²² Cfr. DiFranco, Ralph A., “Inspiración y supervivencia de un soneto de Boscán”, en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Erie, ALDEEU, 1990, págs. 162-174; López Lara, Pedro, “Quien dice que la ausencia causa olvido (Cinco poemas inéditos y un ensayo de aproximación crítica)”, *Revista de Filología Románica*, 5 (1987-88), págs. 277-301.

²²³ Una tendencia contraria apoya, sin embargo, la relación de causalidad entre ausencia e inconstancia. Téngase en cuenta el siguiente poema de Manrique: “Quien no estuviere en presencia / no tenga fe en confiança, / pues son olvido y mudanza / las condiciones d’ausencia / Quien quisiere ser amado / trabaje por ser presente, / que quan presto fuere ausente, / tan presto será olvidado...”.

²²⁴ Cfr. Alín, ed. cit, nº. 98, 401, 420 y 545, respectivamente.

Lusitano ve venir a dos pastoras, “cada una sus manzillas / a la otra encareciendo”. Olinea se queja de ausencia (“de ausencia es mi pasión”) y plantea un debate con Solisa, libre de amor, pero desasosegada por el paso del tiempo (“del tiempo que se pasa estoy quexosa / pues mi vida se pasa de hora en hora”). En la Égloga tercera, intervienen Diana, Danteo, Marfira y Floriano. Toma la palabra Diana que plantea su mal de ausencia y la búsqueda de Sireno. Pregunta por él a la ribera, al río, a los ruisenores y describe sus excelencias²²⁵. Este último poema guarda un gran parecido argumental con la *Diana*, en cuyo libro I la pastora canta unas célebres estancias (“Ojos que ya no veis quien os miraba”), donde lamenta la ausencia de Sireno (repárese en las coincidencias nominales). Un lamento amoroso en boca femenina, que no existe en Sannazaro y apenas en Garcilaso, y que podría explicarse por influencia de *Menina e moça*²²⁶. El punto de vista femenino obtiene, empero, mayor relieve en la poesía elegíaca que sigue el modelo de las *Heroidas* ovidianas. Sobre todo en las traducciones y versiones de Hurtado de Mendoza, Cetina y Acuña, cuyos límites de atribución no han podido ser clarificados hasta la fecha. Por lo demás, en el resto de la poesía petrarquista, el protagonismo absoluto de la visión poética pertenece al poeta-enamorado que llora desconsolado los desdenes de su dama. Así pues, la postura activa de Eumenia, su requerimiento amoroso, sus quejas, pero también su regodeo en los aspectos más sensuales, inauguran a la altura de 1551-53 un espacio nuevo y desconocido para los personajes femeninos en la égloga castellana, un camino transitado poco después por Montemayor y culminando en los poemas místicos de San Juan.

La importancia de la voz femenina (y su punto de vista) en la canción popular radica en su diferenciación tajante respecto a la de cariz aristocrático. La mujer habla un lenguaje diametralmente opuesto al de las clases altas. Lo que más llama la atención de su voz es el desenfado y la proclamación de libertad, la explotación de sentimientos ajenos a las convenciones sociales, la expresión directa y franca de los deseos, sus urgencias sexuales, sus frustraciones, sus enojos. Quizá sea un modo de zafarse de las rígidas convenciones sociales a las que se ve sometida²²⁷. Ciertamente, un clima parecido de erotismo se plasma en la *Paráfrasis*. Apreciamos un deleite en la sensualidad del cuerpo, incluso de las partes más ocultas²²⁸, en las caricias amo-

²²⁵ Cfr. González Palencia, ed. cit.

²²⁶ Cfr. Montero, Juan, “De la *Diana* de Montemayor al *Cántico espiritual*: especulaciones en la fuente”, *Edad de Oro*, XI (1992), págs. 113-121.

²²⁷ Cfr. Frenk, Margit, “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” en Deyermond, A. y Penny, R (eds.), *Actas del I Coloquio Anglo-Español*, Madrid, Castalia, 1992, págs. 139-159.

²²⁸ La osadía en la descripción de la belleza íntima se aprecia en el *Romance de una gentil dama y un rústico pastor*: “Vete con Dios, pastorcillo, / no te sabés entender. / Hermosuras de mi cuerpo / yo te las fiziera ver: / delgadita en la cintura, / blanca so como el papel; / la color tengo mezclada / como rosa en el rosel; / las teticas agudicas, / qu'el brial quieren hender; / los ojos tengo de garça / los ojos d'un esparver; pues lo que tengo encubierto / maravilla es lo de ver” (pág. 395).

rosas y demás escarceos eróticos. Ésta es una de las críticas más repetidas que los moralistas hacen del *Cantar* y, sobre todo, de sus traducciones, la de fray Luis incluida: lo tachan de lascivia y lo equiparan con el *Arte amatoria* de Ovidio, como hiciera fary Vicente Hernández en su declaración durante el proceso inquisitorial contra fray Luis. Uno de los temas tópicos de los *cantica puellarum*, que reflejan esta actitud rebelde, es el “aunque soy morena”, es decir, la defensa de la propia belleza a pesar del color tostado, producto de la exposición continuada al sol. La coincidencia con el *Cantar* (II, 4-5) es tan palmaria que muchos piensan que la imagen posee un origen bíblico. La intertextualidad no puede negarse en villancicos como “Yo me soy la morenica / yo me soy la morená... Soy la sin espina rosa, que Salomón canta y glosa; / *nigra sum sed formosa*, / y por mí se cantará: Yo me soy la morenica / yo mee soy la morená...”²²⁹. Sin embargo, otros críticos, proponen unida a la explicación del color moreno por cuestiones de belleza²³⁰, una faceta simbólica que significa la mujer disponible sexualmente y con experiencia amorosa²³¹: su morenez se debe al viento y al sol, símbolos marcadamente masculinos²³². En cualquier caso, la excusación de Eumenia por ser de color morena, deviene absolutamente reivindicativa. Se niega a que pueda constituir un motivo de rechazo por parte de su amado, como no lo es en absoluto para el amante de la tradición oral: “Morenita me llaman, madre, / desde el día en que nací, / y al galán que me ronda la calle / blanca y rubia le parecí”²³³.

A MODO DE CODA: UN JOVEN Y ÁVIDO LECTOR DE GARCILASO

Entre el arsenal de poético del que se alimenta la *Paráfrasis* montañana, hemos visto aparecer repetidamente el nombre de Garcilaso de la Vega. Pero la deuda de Arias Montano con Garcilaso va más allá de lo casual y se convierte en un elemento clave para entender su obra. No deja de sorprender que a la hora de elegir un modelo que imitar no lo buscara en Teócrito o Virgilio, ni en la materia bucólica de Poliziano, cuyas obras tenía ya en 1548, sino en un poeta castellano impreso por primera vez apenas diez años antes de que el joven Montano diera comienzo a su

²²⁹ Alín, 390. Cfr. 314, 432, 906.

²³⁰ Véase el *Romance de las hermanas reina y cautiva*: “Moro si vas a la España, / traerás una cautiva, / no sea blanca ni fea, / ni gente de villanía”, *Romancero*, ed. cit., pág. 319.

²³¹ “Esta mi color morena y tostada / es color quemada del fuego de amor: tostóme su ardor la tez de la cara”, Frenk, art. cit., pág. 155.

²³² “Blanca me era yo / cuando entré en la siega; / dióme el sol / y ya soy morena” (Alín, 791); “Madre la mi madre, / si morena soy, / andando en el campo / me ha tostado el sol” (Alín, 906); “Por el río del amor, madre / que yo blanca me era, blanca / y quemóme el aire” (Alín, 561).

²³³ Alín, 637.

poema. Pero acaso lo más llamativo y, hemos de decirlo, emocionante, es que Arias Montano fuera un lector tan devoto y tan atento de la poesía garciliásiana, mucho antes del gran impacto editorial que obligó a Simón Borgoñón a editar al poeta en 1569 divorciado de Boscán. Repasemos las fechas. Garcilaso había muerto diecisiete años antes, en 1536; y sus obras no se publicaron hasta la edición de Carlos Amorós de 1543, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*. Desde ese año hasta 1553 sólo salieron tres ediciones más, en Lisboa, 1543; en Amberes, 1544; y, por último, en Venecia, 1553. Arias Montano tenía veintiséis años cuando escribió la *Paráfrasis* y, para entonces, lo encontramos absolutamente fascinado por la lectura de Garcilaso. Y no sólo fascinado, sino acercado siempre a la hora de elegir lo mejor del poeta. Fuerá por la atención viva hacia todo lo nuevo que debía respirarse en la Universidad de Alcalá o por la afición poética que desarrolló desde muy joven, lo cierto es que Arias Montano debió ser uno de los primeros españoles que abrió el camino enorme que la poesía de Garcilaso habría de seguir en la historia de la literatura española.

Un dato más, que no pasa de ser una conjetura. En listado de sus libros que el joven Montano hizo en 1553 había aumentado el número de "Libros en Romance" respecto al de 1548, aunque significativamente hubiera desaparecido aquella "Celestina la primera". Sin embargo, en la relación aparecen cinco volúmenes no reseñados, "quinque libri minores", entre los que quizás se encontrase un Garcilaso, que no quiso anotar, atento probablemente a la censura de la literatura vernácula²³⁴.

La presencia de Garcilaso en la *Paráfrasis* puede agruparse en dos formas, una presencia ambiental, de tono, de modo poético, y una imitación textual, que se extiende a lo largo de todo el poema, y que resulta especialmente deudora de las églogas I y III. La imitación se intensifica en los momentos en que Montano se aleja más del texto original y especialmente en fragmentos insertos, como el prólogo inicial o los versos y estrofas ajenos al *Cantar*. Y es también la proximidad a Garcilaso la que hace que se desarrolle el tema pastoril en la *Paráfrasis* hasta absover la totalidad del poema, cosa que no ocurre en el original hebreo²³⁵.

La construcción del poema montaniano sigue de cerca -como ya hemos visto, y salvando las distancias- la estructura de la Égloga I. La *Paráfrasis* se abre con un proemio en el habla la voz del Poeta para presentar el marco narrativo y los personajes. Por otro lado, al igual que en la estrofa de transición entre la canción de Salicio y la de Nemoroso, tras la primera intervención de la Esposa, el Poeta vuelve a hacerse presente con el fin de introducir la voz del Esposo. El juego dramático de respuestas mutuas entre los Esposos, originario del *Cantar*, lo convierte Arias Montano en una suerte de canto amebeo, similar al que cierra la égloga III. Así ocurre, por ejemplo, con las cuatro últimas intervenciones del capítulo primero y con buena

²³⁴ Cfr. Rodríguez Moñino, A.: art. cit., pág. 582.

²³⁵ Vid. supra. pág. 263.

parte de los capítulos quinto y sexto. También provienen de Garcilaso, y en concreto de la églogas I y III, el cauce estrófico, el modo de encabalgamiento y la adjetivación por epítetos, y hasta algunas rimas en aguda que todavía sobrevivían en los primeros momentos garciliácos.

Pero no sólo se trata de elementos técnicos; una buena parte del poema montaniano está preñado de la voz poética de Garcilaso, de su tono lírico. Creemos que serán suficientes, como muestra, un par de fragmentos, como los versos “cantando porque más su pecho mueva” o

mas con nuevos ardores
abrasa mis entrañas, dó se encierra,
que quando se destierra
de mí la tu presencia

Más allá de la imitación ambiental o de tono, decíamos que Arias Montano acudió a la obra de Garcilaso como fuente directa, hasta el punto de que a lo largo del prólogo y los ocho capítulos de la *Paráfrasis* podemos encontrar numerosísimas deudas intertextuales, de las que, a continuación, haremos una breve relación. Montano tomó de Garcilaso versos completos o fórmulas verbales, pero, fiel a su originaria intención poética, siempre muestra un especial predilección por las églogas y el mundo pastoril. En este recorrido seguiremos el hilo del poema montaniano, para la calibrar la presencia garciliáca en esta versión bíblica.

La intervención del Poeta con que se abre la *Paráfrasis*, ajena en todo al original, debe a Garcilaso la idea, la descripción del paisaje y la situación del poema. Ya los versos “allí en un verde prado / vi debaxo una sombra una pastora” nos recuerdan no sólo a Salicio “recostado / al pie d'una alta haya”, sino el “el fresco y verde prado” donde se encuentra [Eg. I, 48] o el “verde prado de fresca sombra lleno” de Nemoroso [Eg. I, 241]. También la conexión entre fuego, ardor, aire y deseo que utiliza Montano es recurrente en Garcilaso:

porque con los suspiros que enviaba,
tales que el ayre ardía,
encendida en deseo se mostraba.

En estos versos puede seguirse el eco de “y al encendido fuego en que me quemo” [Eg. I, 58], “rompiendo siempre el aire con sospiros” [Son. XXXVIII, 2] o “y arder con el deseo” [Eg. II, 1836]²³⁶. Hasta la intervención directa del poeta como testigo de la acción amorosa (“En su cantar sentí que amor la fuerza”) tiene un referente en el soneto sobre Apolo y Dafne: “en verdes hojas vi que se tornavan” [Son. XIII, 3] y responde, como hemos visto más arriba, a una clara voluntad de verosimilitud. La fórmula que utiliza Montano, “tanto que mueve a compasión la

²³⁶ En el capítulo octavo de la *Paráfrasis* se retoma la misma fórmula para describir los efectos del amor, “no hay llama tan ardiente / que no sea gran frescura / si a la llama de amor se represente”, que puede reflejar el verso “más que la llama ardientes” de Garcilaso [Eg. I, 360].

tierra", aparece repetidamente en Garcilaso, tanto en la égloga I ("casi como dolida / y a compasión movida" [Eg. I, 232-233 y 383]), como en el soneto XXXVII "Movióme a compasión" [v. 12]. Vocabulario como "ansias", "quejas" o el sustantivo "cantar", que se recoge hasta cuatro veces en Garcilaso, forman parte de la deuda de Montano; y hasta el verso final del prólogo, "lugar daba a sus quejas que saliesen", corresponde al estribillo de la canción de Salicio.

El capítulo primero se abre con una referencia al deseo final de Nemoroso de reencontrarse con Elisa en la tercera rueda ("Contigo mano a mano, / busquemos..." [Eg. I, 401]), que Arias Montano convirtió en

de la mano,
y me llevases una vez contigo
seguirte hia con correr liviano

Esa misma estrofa final del cantar de Nemoroso reaparece en otro verso del primer capítulo, "andando por los montes y las fuentes", donde puede escucharse el eco del "busquemos otros montes y otros ríos" [Eg. I, 403], de "por montes y por valles despertando" [Eg. I, 403] o de otro verso de la égloga II, "por montes y por selvas a Diana" [Eg. II, 174]. Pero acaso la presencia intertextual más llamativa sea la estrofa de transición entre la primera intervención de cada uno de los Esposos, en la que de nuevo habla el Poeta:

Al dulce lamentar de aquesta amante
callaba el campo todo,
movido a compasión de una tal queja;
y no es tan vano el lastimero modo
que el alma no quebrante

No sólo se trata, obviamente, del primer verso de la égloga I, sino de toda la estrofa decimoséptima [vv. 225-238], en la que se cierra el lamento de Salicio y se da paso a Nemoroso. La voz del campo, la queja, la fórmula "a compasión movida" [v. 233] y hasta el quebrarse del alma [Eg. I, 198 y 226] se deben al Garcilaso de la primera égloga. Por contra, es la égloga III el referente en la siguiente estrofa, en la que por primera vez habla el Esposo:

Eumenia, para mí dulce y graciosa
más que muger de quantas hoy arrean

Del mismo modo inicia Tirreno el canto amebeo de la égloga III: "Flérida, para mí dulce y sabarosa / más que la fruta de cercado ajeno" [Eg. III, 305-306], que tanto éxito tuvo en la poesía a lo divino²³⁷.

Frente al predominio de la églogas, también pueden encontrarse rastros de los sonetos y las elegías, como los versos "en su mirar honesto y su clarez" y "mi corazón contíno en viva llama", que se corresponden al soneto XXIII [vv. 3-4] "y que vuestro mirar ardiente, honesto / con clara luz la tempestad serena" aquél; y éste, al italiano "contíno" del soneto XXXVIII [v. 1], "Estoy contíno en lágrimas

²³⁷ Vid. supra. pág. 247.

bañado", y al verso sesenta y uno de la segunda elegía: "y el claro resplandor de viva llama".

En el capítulo segundo de la *Paráfrasis* se encuentran unos versos a los que nos hemos referido más arriba:

Doncellas frescas de Jerusalén,
que por espesos bosques y dehesas
andéis la dulce caza exercitando,
así os suceda en caza siempre bien,
y de rústicas ciervas y montesas cabras
tornéis a casa triunfando..

Si la fórmula "espeso bosque" proviene de la égloga II [v. 1463], toda la temática de la caza vinculada a un marco pastoril no sólo está presente en la dedicatoria de la égloga I, sino que reaparece varias veces en la égloga II²³⁸. Pero acaso el momento más próximo sea la invocación a las ninfas de los montes, que Montano traslada a las doncellas de Jerusalén, mezclando lo mitológico y lo bíblico:

Oh hermosas oreadas que, teniendo
el gobierno de selvas y montañas,
a caza andáis por ellas discurriendo!
dejad de perseguir las alimañas... [Eg. II, 617-620]

También la metáfora que asimila la vida a una tela, según el referente mitológico de las Parcas, y que en Montano aparece como "...mientras no deshace / su tela aquesta vida que poseo", proviene de dos versos de Garcilaso, "¡O tela delicada..." [Eg. I, 260] y "aquesta tela de la vida fuerte" [Eg. II, 535].

Fuera del vocabulario amoroso ya reseñado, y que se encuentra a lo largo de toda la versión, en el capítulo cuarto puede leerse fórmulas de adjetivación típicamente garciliñas, como "de claras aguas limpias", que recuerdan las aguas claras o puras de la égloga I [vv. 218 y 239]. En el capítulo sexto, junto con la caracterización del corazón de la Esposa como "nido" de su amante²³⁹, nos encontramos de nuevo con una referencia a la primera octava de Tirreno en la égloga III:

Eumenia dulce, y muy graciosa hermana,
hermosa más que Tirsia, y más amable
que la Jerusalén, ciudad galana

Los dos últimos capítulos de la *Paráfrasis* siguen alimentándose de la lectura de Garcilaso en numerosísimos detalles, pero llama sobre todo la atención que Arias Montano retome por dos veces los versos finales cantar de Nemoroso, tanto en el

²³⁸ Cfr. Eg. II, 186-187 y 194-197.

²³⁹ Montano escribe "Aquel que en mis entrañas tiene nido" en correspondencia con la Elegía II -"Allí mi corazón tuvo su nido" [v. 40]- y con la égloga I -"ella en mi corazón metió la mano / y d'allí me llevó la dulce prenda / que aquel era su nido y su morada" [vv. 341-343]-.

capítulo octavo: "porque siempre anduviesses / conmigo de la mano", como en el séptimo, donde se suma a otros lugares de la primera égloga o del soneto XI ("contandoos los amores y las vidas" [v. 8]):

Si tú quisieras ora, mi Theolampo,
saldríamos al campo,
iríate mis amores refiriendo...

En una división ya clásica, Juan Francisco Alcina señaló dos períodos en la poesía neolatina española²⁴⁰. El segundo de dichos períodos, situado entre 1544 y 1600 y en el que se encontraba el propio Montano, estuvo marcado por la influencia estocia y horaciana, pero sobre todo por la atención a la poesía bíblica, la conexión de los modelos latinos con la poesía vulgar y la irrupción de Garcilaso en la poesía española. La *Paráfrasis* montañana del *Cantar de los Cantares* es, en fin, fruto de la unión de la tradición bíblica y los modelos pastoriles castellanos, en especial, el de Garcilaso. De algún modo, es como si el joven Arias Montano, convencido de la excelencia de la poética sagrada, hubiera pretendido encontrar un cauce en la tradición hispánica que sirviera para adaptar la poesía hebrea a la lengua romance, y aproximarla a los lectores desconocedores de las lenguas bíblicas o del latín. Es la misma aspiración que Pedro de Valencia, el más fiel discípulo de Arias Montano, confesaba en la carta de censura a la *Soledad Primera* y al *Polifemo* que dirigió a Góngora en julio de 1613:

Pluguiera a Dios y yo pudiera comunicarle a V.m. la lección de aquellos grandazos y de otros muy mayores, David, Isaías, Jeremías y los demás profetas, como suenan con sus propiedades, alusiones y translaciones en sus lenguas originales hebrea y griega.²⁴¹

²⁴⁰ "Tendances et caractéristiques de la poésie latine de la Renaissance", art. cit., págs. 138-149.

²⁴¹ Pérez López, Manuel M^a, *Op. cit.*, pág. 69.