



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

36 | juin 2020

Historiografía asturiana del siglo IX / *Las Siete Partidas* / Traduire pour convaincre dans l'Espagne du Moyen Age et du Siècle d'Or

Arias Montano (y fray Luis de León) con el *Cantar de los cantares*: Paráfrasis, hermenéutica, persuasión

Valentín Núñez Rivera



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/35761>

DOI: 10.4000/e-spania.35761

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris Sorbonne

Referencia electrónica

Valentín Núñez Rivera, « Arias Montano (y fray Luis de León) con el *Cantar de los cantares*: Paráfrasis, hermenéutica, persuasión », *e-Spania* [En línea], 36 | juin 2020, Publicado el 01 junio 2020, consultado el 01 julio 2020. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/35761> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.35761>

Este documento fue generado automáticamente el 1 julio 2020.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Arias Montano (y fray Luis de León) con el *Cantar de los cantares*: Paráfrasis, hermenéutica, persuasión

Valentín Núñez Rivera

Introducción

- ¹ El *Cantar de los Cantares* es un texto poético en sí mismo, considerado como poético por la exégesis secular, al igual que ocurre con los Salmos¹. Y esta naturaleza poética ya lo dota como mínimo de la dificultad² inherente a la concentración de la expresión lírica³. Pero, además, su carácter fragmentario y disperso, por la falta constante de enlaces y explicaciones intermedias entre los argumentos, hace que su comprensión resulte en extremo dificultosa. Por ejemplo, fray Luis, uno de sus máximos exégetas en el Siglo de Oro, avisa en el Prólogo de su *Exposición* de esta complejidad en la intelección del poema⁴. La primera causa proviene de sus términos amorosos, eróticos en su literalidad, producto de los afectos y la pasión, que se expresan con razones discontinuas y metafóricas:

[...] se muestra Dios herido de nuestros amores con todas aquellas pasiones y sentimientos que este afecto suele y puede hacer en los corazones humanos más blandos y más tiernos: ruega y llora, y pide celos; vase como desesperado, y vuelve luego, y variando entre esperanza y temor, alegría y tristeza, ya canta de contento, ya publica sus quejas, haciendo testigos a los montes y a los árboles de ellos, a los animales y a las fuentes, de la pena grande que padece [...] A cuya causa la lección de este libro es dificultosa a todos y peligrosa a los mancebos, y a los que aún no están muy adelantados y muy firmes en la virtud; porque en ninguna escritura se exprimió la pasión del amor con más fuerza y sentido que en ésta; y así, acerca de los hebreos no tienen licencia para leer este libro y otros algunos de la ley los que fueren menores de cuarenta años⁵.

- 2 Pero la motivación más importante para los reparos interpretativos, que aconsejan una lectura adulta, como subraya fray Luis, radica en sus argumentos entrecortados, desconcertados, y, por ello, llenos de dificultad:

Hace dificultoso su entendimiento, primeramente, lo que suele poner dificultad en todos los escritos adonde se explican algunas grandes pasiones o afectos, mayormente de amor, que, al parecer, van las razones cortadas y desconcertadas; aunque, a la verdad, entendido una vez el hilo de la pasión que mueve, responden maravillosamente a los afectos que exprimen, los cuales nacen unos de otros por natural concierto. Y la causa de parecer así cortadas, es que en el ánimo enseñoreado de alguna vehemente afición, no alcanza la lengua al corazón, ni se puede decir tanto como se siente, y aun eso que se puede no lo dice todo, sino a partes y cortadamente, una vez el principio de la razón, y otras el fin sin el principio; que así como el que ama siente mucho lo que dice, así le parece que, en apuntándolo, está por los demás entendido; y la pasión con su fuerza y con increíble presteza le arrebató la lengua y corazón de un afecto en otro; y de aquí son sus razones cortadas y llenas de oscuridad. Parecen también desconcertadas entre sí, porque responden al movimiento que hace la pasión en el ánimo del que las dice, la cual quien no la siente o ve, juzga mal de ellas; como juzgaría por cosa de desvarío y de mal seso los meneos y movimientos de los que bailan el que viéndolos de lejos no oyese ni entendiase el son a quien siguen; lo cual es mucho de advertir en este libro y en todos los semejantes (48-49).

- 3 Y la segunda razón de impenetrabilidad hermenéutica tiene su origen en la propia lengua hebrea, densa y difusa en sus significados:

Lo segundo que pone oscuridad es ser la lengua hebrea en que se escribió, de su propiedad y condición lengua de pocas palabras y de cortas razones, y esas llenas de diversidad de sentidos; y juntamente con esto por ser el estilo y juicio de las cosas en aquel tiempo y en aquella gente tan diferente de lo que se platica agora; de do nace parecernos nuevas y extrañas, y fuera de todo buen primor las comparaciones de que usa este libro (50).

- 4 Es por esta causa de comprensión limitada que los biblistas han puesto todo su empeño en anotar, glosar y analizar el sentido literal del texto, donde radica el impedimento intelectual y las prevenciones comunes en su inserción en el canon bíblico⁶. Por tanto, esa literalidad esquiva ha tenido que implementarse con significados espirituales y también con recursos alegóricos⁷. Un modo de acercamiento a este significado elocutivo oculto y simbólico lo propuso el biblismo humanista⁸ del Renacimiento. Consiste en interpretar el poema como una auténtica *égloga pastoril*⁹, el pastorilismo más antiguo, previo a las realizaciones bucólicas griegas, equiparándola entonces, mediante una operación de identificación formal y semántica, con la bucólica clásica, y operando así con un hibridismo o maridaje oriental-occidental en el contenido expresivo y el diseño retórico. Contamos, en este sentido, por ejemplo, con el testimonio inicial de Cipriano de la Huerga¹⁰, maestro en Alcalá de Arias Montano y del propio fray Luis¹¹, en la década de 1550-1560. Considera el maestro el *Cantar de los Cantares* como un epitalamio: “Podemos, pues, decir que Salomón es un epitalamiógrafo, puesto que ha escrito un poema amoroso y nupcial a la vez”¹². Lo entiende, pues, como una “metáfora rústica y sencilla, o sea pastoril”, o una “sencilla alegoría rústica”. Es más, llega a proponer que “Salomón [...] fue el primero en componer un poema bucólico”. En efecto, fray Luis, en *De los Nombres de Cristo*¹³ mantiene, en paralelo, que la vida sosegada de los pastores en el medio natural, donde se desarrolla, supone un encuadre perfecto para encauzar los contenidos espirituales, acomodados a la sencillez rústica de sus comportamientos y

lenguaje. Por su parte, en la *Exposición luisiana*¹⁴ la ecuación *Cantar de los Cantares* = égloga no puede ser más evidente, tanto que se repite por tres veces en el escrito:

[Es] La canción suavísima que Salomón, profeta y rey, compuso, en la cual debajo de una égloga pastoril más que en ninguna otra escritura, se muestra Dios herido, de nuestros amores con todas aquellas pasiones y sentimientos que este afecto suele y puede hacer en los corazones humanos más blandos y más tiernos [...] aquí se ven pintados al vivo los amorosos fuegos de los demás amantes, los encendidos deseos, los perpetuos cuidados, las recias congojas que el ausencia y el temor en ellos causan, juntamente con los celos y sospechas que entre ellos se mueven (44-46).

- 5 Y más adelante insiste en la misma idea: “Porque se ha de entender que este libro en su primera origen se ofreció en metro, y es todo él una égloga pastoril, adonde con palabras y lenguaje de pastores hablan Salomón y su esposa, y algunas veces sus compañeros como si todos fuesen gente de aldea” (48). O también, “[...] todo este libro es una Égloga pastoril en que dos enamorados esposo y esposa a manera de pastores se hablan y se responde a veces [...]” (57-58.). Es decir, que fray Luis había interiorizado este hermanamiento desde la concepción humanista de Cipriano; y también acaso con la ayuda de la lectura¹⁵ del poema de Montano (de h. 1552-53) que vamos a estudiar ahora (por lo que la *Exposición* sirve perfectamente como una explicación de muchos de los aspectos del poema), la *Paráfrasis del cantar de los Cantares en modo pastoril*¹⁶, donde el biblista escribe una auténtica égloga classicista, es decir, garcilasiana, a partir del texto bíblico. Y es que sabemos por el registro de sus libros de 1548 que Montano posee un ejemplar de Garcilaso¹⁷. Lo ha leído profundamente y su huella se deja sentir en el poema por doquier, tanto en el diseño enunciativo como en los rasgos elocutivos. Esta traducción, como paráfrasis que es, encierra en las implementaciones al texto su propia exposición literal, por medio de la *amplificatio* e incluso la modificación de ciertos sentidos en pasajes especialmente confusos. Las glosas y añadidos explicitan el alcance general del poema desde su interior, desde su significado como poema pastoril¹⁸. Una materia bucólica intensificada muy mucho desde el *Cantar de los Cantares* bíblico, para resaltar la concepción humanista, pero también como medio de otorgar precisión semántica y contextual a las razones desconcertadas de los pastores bíblicos. El poema de Montano es, pues, una égloga en toda regla¹⁹ y además una égloga precursora en el panorama de la poesía española, si comparamos con la producción existente en ese momento tan temprano²⁰.
- 6 Por otra parte, esta *Paráfrasis* es una de las manifestaciones iniciales junto con Montemayor de la poesía religiosa en endecasílabos²¹. Por eso el término *modo pastoril* del epígrafe resulta fundamental, porque precisa y define la perspectiva de desarrollo de la traducción y del poema resultante. Pertenece al género bucólico, en realidad, una de las manifestaciones posibles del modo o tono pastoril, de envergadura más amplia, pues se aplica a todas las formulaciones literarias. Desde luego, la *contaminatio* entre lo pastoril y lo religioso conoce desde Virgilio una tradición asentada por medio de la lectura mesiánica de sus églogas²² y a partir del ejercicio centonario,²³ que aúna versos consecutivos en el contexto cristiano. De ahí surge también la divinización de los textos bucólicos, por ejemplo de las églogas de Garcilaso, a manos de Sebastián de Córdoba, como ahora se dirá. Este *modo pastoril* es, pues, la matriz genética e interpretativa del texto y se sitúa en el centro de todo el ejercicio poético. Pues bien, conforme a esa pauta pastoril Arias Montano pretende hacer accesible el sentido del poema, allanando la dificultad del texto bíblico y dotándolo de verosimilitud y significado plausible. Es una operación de acceso al texto, convenciendo y persuadiendo a los lectores de su

auténtico sentido literal, sin caer en la alegorización, el sistema medieval de intelección con el recurso a sentidos simbólicos cristianos²⁴. En la paráfrasis y su modo pastoril radica la esencia de las estrategias conducentes a probar y demostrar la coherencia interna del poema. Para entender correctamente el texto y descifrarlo hay que recodificarlo a partir de una pauta precisa de lectura. Solo es posible convencer del sentido trascendente y espiritual del *Cantar de los Cantares* con la comprensión de su código, porque se trata de un texto cifrado por medio de elementos incógnitos. Y este afán persuasivo condiciona tanto la estructura general, pues afecta a la enunciación discursiva del poema, principalmente al inicio y al cierre, como aspectos concretos del desarrollo narrativo, tales, como por ejemplo, los conjuros que realizan el amado y la amada y sus respuestas. En ambas propuestas pretendo centrarme a partir de ahora.

“Vi debajo una sombra una pastora”

- 7 El *Cantar* desde el punto de vista de su enunciación poética es un texto dramático²⁵, porque en él intervienen directamente con sus parlamentos un pastor, una pastora y sus compañeros. Así lo confirma de nuevo Cipriano:

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 [...] (17).

- 8 Y fray Luis, así, en la triple explicación latina: “Y dice descendió, porque el lugar y como escena de este drama se pone en Jerusalén [...]”²⁶; o también: “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”²⁷. Pero Arias Montano lleva a cabo una transformación fundamental desde este presupuesto, que consiste en convertirlo en una égloga narrativa, de enunciación mixta, en la que toma la palabra también el poeta. Parece que, para conseguir la estructura consecuente, Arias Montano se basa en el modelo de la égloga I de Garcilaso, la égloga por antonomasia de la poesía española, que sigue el esquema de la VIII de Virgilio. Montano añade de su propia cosecha dos intervenciones del poeta y las sitúa del modo siguiente: una canción primera o proemial (de 30 versos, en dos estancias de canción, 169-172), que deja paso al cantar de la esposa en el Capítulo I, y una estancia intermedia entre la voz de la esposa y la del esposo, que lo presenta. El marco discursivo de la voz narradora se convierte en la estrategia de verosimilización más importante, porque brinda una estructura eclógica perfectamente reconocible, por ser de factura garcilasiana, que perfecciona el discurso desorganizado y abierto del poema inicial. Además, explicita las circunstancias previas a la escena eclógica. Así, de la irrupción abrupta *in medias res* (“bésame con los besos de su boca”) se pasa a una presentación y contextualización de los personajes, que facilite el acercamiento lector y la composición de lugar (v. 1-16):

CANCIÓN PRIMERA

En los floridos valles de Siona,
 junto con el otero
 do el hijo de Jesé, zagal chapado
 por tirar con la honda muy certero,
 la su gentil corona
 ganando, fue entre todos señalado,
 allí, en un verde prado,

vi debajo una sombra una pastora
 graciosa y bella, aunque algo tostadilla.
 Paréme por oílla,
 y a ver qué cosa fuese causadora
 del ansia gastadora
 que dentro en sí tenía;
 porque con los suspiros que enviaba,
 tales que el aire ardía,
 encendida en deseo se mostraba (169).²⁸

- 9 Para demostrar mejor la certeza de la esencia bucólica el poeta se inmiscuye en el acto representado (como Garcilaso en los sonetos XIII o XXXVII), deviniendo en mirada presente mediante la evidencia. La cota de verosimilitud máxima se alcanza desde el inicio. Otra operación para el acceso lector se asienta en dotar a los esposos de nombre concreto. Dos nombres de prosapia griega y con palpable trasfondo simbólico: *Theolampo*, que significa el brillo o resplandor de Dios, con un sentido evidentemente platónico; y *Eumenia*, la propicia o bondadosa, el alma dispuesta a aceptarlo. En el preámbulo se proporciona además la genealogía bíblica de los protagonistas (v. 1-6), primera de las referencias espirituales del texto, que las aplica sobre todo a las alusiones del Esposo. El valle escenario de los amores pastoriles se describe siguiendo la tradición del *locus amoenus*, correspondiente a la tradición bucólica: “allí, en un verde prado, / vi debajo una sombra una pastora”. El aspecto de la amada se compagina con la belleza natural, pero aquí Montano adelanta esa nota discordante de la morenez de la Sulamita, sugiriendo el famoso pasaje posterior (I, 5): (“graciosa y bella, aunque algo tostadilla”). El poeta caminante detiene su decurso y se para para oír los lamentos y quejas de la esposa. Quiere dejar muy claro que su cantar posterior es un largo y profundo lamento por la ausencia del amado, también nombrado, y las dificultades para la posesión. Solo a partir de estas quejas es posible entender el sentido de las palabras consecuentes. La mención a la herida de amor por medio de una flecha introduce, además, un nuevo elemento de procedencia occidental y ascendencia clasicista. Y en perfecta correspondencia bucólica la sierra pastoril se conduce con el dolorido sentir de la amada. En definitiva, el poeta en su preámbulo presenta la égloga que va a tener lugar a continuación, representación de los parlamentos amorosos de dos pastores poetas, como corresponde al género.
- 10 La segunda intervención del poeta también se muestra muy importante, porque, más allá de servir como gozne discursivo entre las voces pastoriles, explica el amor mutuo del amado y su cercanía. Y es que este es uno de los escollos semánticos del texto, cuando ese amado esquivo se aleja por momentos, se esconde en los recónditos lugares del entorno y no parece accesible. Y ello extraña. La razón está en que habita en un lugar más escarpado y escondido. Pero también está herido de amor, tal como subraya el poeta (v. 108-123):

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
 a su esposo, que de ella no se aleja.
 Amor ya no le deja,
 ni su alma tierna puede ya sufrillo,
 atormentar su amada con silencio,
 que le es amargo Asencio

ver el mal de su esposa y no guarillo.
 Y con un son, que oílo
 bien pueda, le responde
 cantando, porque más su pecho mueva,
 desde las breñas, donde,
 por gran requiebro, su presencia encueva (178).

- 11 Como expansión o progresión de la canción proemial, el primer parlamento de la amada (v. 32-45) resulta, asimismo, muy extendido con respecto al primer verso del CC, *si un beso de tu boca yo alcanzase*. Obedece esta explicación al mismo prurito de verosimilitud, en cuanto que informa del mal de amores que consume a la amada por la ausencia de Theolampo, eliminado, así pues, el modo abrupto con que comienza el *Capítulo I* (v. 31-46):

Esposa: Theolampo mío, ¿qué tardanza es ésta?
 ¡Ay! ¿quién te me detiene?
 ¿Dónde estás? ¿No respondes? ¿Qué te has hecho?
 ¿Cómo no quieres que en tu ausencia pene
 aquella a quien le cuesta
 tu amor el corazón que está en su pecho?
 Bien sientes qué despecho
 tendré conmigo misma no te viendo,
 porque tengo temor que no me quieras.
 Si tú mi amante fueras,
 vinieras, la mi pena no sufriendo.
 Yo juro que en te viendo
 sería yo guarida
 y, aunque la muerte ya de mí triunfase,
 tornarí a la vida,
si un beso de tu boca yo alcanzase (173-174).

- 12 Y también las primeras palabras del Esposo en el *Capítulo II* se ven muy ampliadas con respecto al *Cantar de los Cantares*²⁹. En cuanto a la métrica, hay que decir que la paráfrasis combina estancias (53) con octavas reales (14), sin que pueda observarse un motivo específico para la alternancia, aunque es cierto que la octava abunda en contextos relacionados con Theolampo, acaso porque Arias Montano equipara esta estrofa con la elevación de estilo propia de la figura regia. Garcilaso, recordémoslo, había empleado ambos esquemas por separado en la égloga I y en la III. También fray Luis elige separadamente esos metros para las traducciones de las *Bucólicas* virgilianas. La clave para la oportunidad de la elección quizá venga de la mano de El Pinciano, quien argumenta en su poética de 1596: “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”³⁰. Sin embargo, ninguna de las versiones del *Cantar* se compone en tercetos, cosa curiosa, a juzgar por la abundancia en otros contextos, aunque la versión atribuida a fray Luis, de la que luego se tratará, se escribe en octavas. En cuanto a la conformación elocutiva, aunque el poema ostenta un registro culto, también incorpora términos o expresiones arcaicas y rústicas, dando lugar a ese hibridismo propio de la égloga y de la lengua hebrea, tal como proponía fray Luis, de modo que también por este lado se consigue una verosimilitud evidente. Algunos de esos elementos son el uso del artículo más posesivo, uso de la interjección *helo*, términos como “zagal chapado”, la *e* paragógica, la geminación de las estructuras léxicas y sintácticas, la abundancia de dativos simpatéticos. Esa convivencia de lo culto y lo

tradicional serán primordiales más tarde, como una de las claves poéticas del *Cántico de San Juan*³¹.

Conjuros concertados³²

- 13 En el *Cantar de los Cantares* existe una tendencia ajena a la utopía pastoril, representada cabalmente por un lugar ameno, donde todo es armonía y los pastores se encuentran en perfecta unión ideal con el entorno. Por el contrario, los espacios epitalámicos del amor conyugal aparecen rodeados de peligros y asechanzas, de presencias animales y humanas, amenazadoras para la paz amorosa de los esposos. Por eso, uno de los elementos recurrentes en su desarrollo son los varios conjuros que enuncian tanto el amado como la esposa, dirigidos a unas enigmáticas doncellas cazadoras, con el deseo urgente de mitigar tales riesgos, y que obtienen a veces la respuesta, no de ellas mismas, sino de los compañeros pastores y pastoras que acompañan a la pareja. Así, el esposo entona un primer conjuro con uso de una fórmula perifrástica (v. 232-235) en el capítulo II (7-8), que no conoce ninguna respuesta, sin embargo (v. 232-243):

Doncellas frescas de Hierusalem,
que por espesos bosques y dehesas
andáis la dulce caza ejercitando,
así os suceda en caza siempre bien,
y de rústicas ciervas y montesas
cabras tornéis a casa triunfando,
que, cuando veáis en sueño reposando
mi dulce amor, no me le despertedes.
Dejadla reposar, dejadla duerma,
que está de amor enferma,
hasta que ella despierte; así os gocedes
y así nunca vos mientan vuestras redes (186-187).

- 14 Por su parte, la esposa enuncia sus augurios por dos veces. Las primeras palabras, en el capítulo III (5-6), constituyen un discurso, también con invocación perifrástica (v. 330-331), en todo reiterativo respecto al del esposo y con respuesta por parte de sus compañeras (v. 330-342):

Ruégovos, oh doncellas,
las de Hierusalem,
que por los bosques fieras perseguides,
así las cabras bellas
matéis y así también
no herréis las ciervas cuando las seguides,
que, cuando vos sentides
que duerme mis amores,
no le hagáis estruendo.
Dejadlo estar durmiendo,
y cesen vuestros silvos y clamores
en este sueño fuerte
hasta que de su grado se despierte. (192-193)

- 15 Y asimismo al final, en el capítulo VIII (4-5), repite la esposa su exhortación, con respuesta asimismo de un coro femenino, por más que para fray Luis, consciente de la variabilidad en las voces de este capítulo, el fragmento pertenezca al esposo, de lo que resulta que según él el coro³³ sea asimismo masculino. La gran diferencia con los otros dos enunciados proviene en este último de la construcción de un sintagma sintético

(“doncellas cazadoras”) y de que el sortilegio no se hace en cuanto al éxito cinegético sino en pro del amor a ellas relativo (v. 730-235):

Doncellas cazadoras,
las de Hierusalem,
así de amor gocéis, os ruego y pido
no seáis despertadoras;
dejad dormir mi bien,
dejaldo hasta que quiera estar dormido. (219)

- 16 Además de estos principales, otro parlamento, por más que no guarde ya paralelismo verbal con los tres antecedentes, está, sin duda, relacionado³⁴. La esposa (II, 15), aunque el *esposo* para fray Luis, solicita a los acompañantes que se deshagan de las alimañas que perturban el huerto, con lo que se connota un ejercicio de apresamiento de los animalejos (v. 286-291):

Matad la mala casta que nos daña,
matad las raposillas más pequeñas
que hacen tanto daño en el renuevo
del mi majuelo nuevo;
buscadles sus camadas por las breñas
y dad con ellas en las duras peñas (189-190).

- 17 Nos centraremos, en cualquier caso, en el conjuro inicial del esposo (II, 7-8), más en los dos consecutivos de la esposa (III, 5-6; VIII, 4-5), puesto que son los más paralelos entre sí, de tal modo que suponen una especie de formulación reiterada, propia del rito, y que entrañan los tres las referencias cinegéticas. Lo que dice exactamente el *Cantar* para la primera invocación del esposo es lo siguiente, si nos atenemos a la versión luisiana: “Conjúroos, hijas de Jerusalén, por las cabras, o por los ciervos monteses del campo, si despertáredes o velar hiciéredes a la Amada hasta que quiera” (89). Es decir, que, en principio, las doncellas y los ciervos no están unidos por una relación de causa y efecto. Cipriano señalaba, en su caso, que este conjuro era propio del lenguaje de la caza y natural de los usos de pastores³⁵. Aunque la interpretación acorde ha sido muy variada en la exégesis judía, él aboga, dando un paso más allá de la literalidad, por una identificación simbólica entre esos pastores y las criaturas. Dice: “Correréis la misma suerte que los ciervos [...] acorralados por los cazadores, que son muertos y despedazados”³⁶. Esa lectura igualadora (“Yo os conjuro por lo que es como vosotras”) es la que sostiene también, por ejemplo, Ibn Ezra³⁷. Pero sin duda, Montano altera significativamente el pasaje, porque las *doncellas frescas de Hierusalem* ahora son ellas mismas las cazadoras, y así, como hemos visto, las interpela directamente la Esposa en el capítulo VIII, como ninfas o amazonas, criaturas propias del mundo bucólico de ascendencia clásica. De este modo, se consigue brindar una explicación más satisfactoria y verosímil al momento poético, convenciendo a los lectores de que los esposos están rodeados también de cazadoras dispuestas a protegerlos de la insidiosa presencia de animales merodeadores y de acechanzas nocturnas. No obstante, ellas mismas provocarán el tumulto con esa acción venatoria y por eso los esposos les ruegan que mitiguen cualquier tipo de ruido perturbador. Y entonces, ambos conjuran por el éxito en la caza a manos de las interpeladas, que, en cualquier caso, no deben molestar a la pareja.

- 18 Volvamos a la interpretación de fray Luis en su comentario:

Estas personas a quien conjura eran las compañeras que se finge aquí traía consigo la Esposa, y éstas eran cazadoras, según parece en la conjuración que el Esposo les hace; y es muy conforme a la imaginación que se prosigue en este libro, porque de

la Esposa, pastorica, las compañeras han de ser rústicas y que tengan ejercicio en el campo, como es ser pastoras y cazar. Este era uso de la tierra de Asia, principalmente hacia Tiro y en aquellas comarcas de Judea, que las vírgenes se ejercitasen en la caza; y así las requiere y juramenta el Esposo, diciendo: “Ruégoos hijas de Jerusalén, así os vaya bien en la caza, así gocéis de las ciervas y hermosas cabras monteses, que no despertéis a mi Amada, hasta que ella de suyo despierte” (101-102).

- 19 Para fray Luis, apoyándose en la identificación de Montano, que ha leído, como sabemos, las cazadoras forman parte del séquito de la amada, nada más normal pues se trata de una pastora, pero además contextualiza su presencia con datos sobre las costumbres de las comarcas de Judea. El proceso de verosimilización iniciado por Montano queda cumplido. Es muy probable que Montano, que se separa, por tanto, de la exégesis previa, se inspirara para estos pasajes directamente en Garcilaso, base para muchos de los elementos elocutivos del poema³⁸. La clave parece estar en esas *doncellas de Jerusalén* (recordemos las *ninfas de Judea* de san Juan)³⁹, hibridismo que podría provenir acaso de las ninfas cazadoras, las oreadas que aparecen en *Égloga II*, v. 617-620:

¡Oh hermosas oreadas que, teniendo
el gobierno de selvas y montañas,
a caza andáis por ellas discurriendo!
dejad de perseguir las alimañas [...]!⁴⁰

- 20 Y con rasgos muy similares pueden verse otros lugares paralelos del mismo Garcilaso, como en la *Égloga I*, v. 15-20: “agora, de cuidados enojosos / y de negocios libre, por ventura / andes a caza, el monte fatigando / en ardiente ginete, que apresura / el curso tras los ciervos temerosos / que en vano su morir van dilatando” (339); *Égloga II*, v. 186-187: “¿Qué bosque o selva umbrosa / no fue de nuestra caza fatigada”, 373; o *Égloga II*, v. 194-197: “ora clavando del ciervo ligero / en algún sacro pino los ganchosos / cuernos, con puro corazón sincero, / tornábamos contentos y gozosos” (373). En el camino de hibridación abierto por Montano y concluso en San Juan, podemos encontrar igualmente una propuesta de maridaje bíblico-clásico por medio de la divinización sistemática de Sebastián de Córdoba⁴¹, que llega a recomponer unas *sacras ninfas* en el soneto XI (“Hermosas ninfas, que de Dios venida”; 5, “¡Oh sacras ninfas, vida de las vidas!”)⁴² o recrea unas *ninfas del Jordán* en la *Égloga III*⁴³. Estas ninfas divinas, símbolo de las cuatro virtudes, suceden, en fin, como desarrollo del oxímoron a las doncellas cazadoras de Montano, preludiando las *ninfas de Judea* de san Juan.

Un poema abierto

- 21 Vayamos finalmente al remate del poema de Montano. La esposa habla tras ser invitada a cantar por el amado (“Eumenia, mientras guarda / el huerto tu presencia y allá asentada estás, / gran gozo me darás / si empiezas a cantar con vehemencia, /y un tal cantar me cantes / que a todos los mis émulo espantes”, v. 814-819, 223) y aduce unas palabras, propias de nuevo del ambiente pastoril (v. 820-822):

Amado, pasearás los frescos montes
más presto que el cabrito
de la cabra montés y que el gamito (223).

- 22 Pero lo que dice la esposa en el *Cantar de los Cantares* es exactamente que el amado huya. Y por tanto su sentido se escapa en enorme medida a la comprensión coherente, a causa de lo paradójico de las palabras. Esta invitación a la ausencia es precisamente la que

recoge la versión anónima en versos líricos, alguna vez atribuida a fray Luis, que en general diluyen mucho el contenido pastoril, pero que siguen bastante la Vulgata⁴⁴:

Huye amigo; aseméjate a los gamos
y cabras, que paciendo
por los montes de olores van subiendo (460)⁴⁵.

- 23 Por cierto, que la cita de este poema en versos líricos muestra muy bien un método de explicación del contenido oculto del poema a través de la aposición de términos o expresiones que denotan la condición divina del esposo, sobre todo. Este implemento religioso resulta ser moneda corriente, como se ha podido apreciar, pero aquí obtiene una proporción muy elevada, por medio de la adjudicación de alusiones cristianas. Por lo demás, el texto manifiesta una extraña mescolanza entre un registro altamente cultista y una coincidencia acusada con el *Cántico* de san Juan, entre otras cosas por el uso de la lira.
- 24 Montano, sin embargo, subráyese, con vistas de nuevo a dotar de verosimilitud el pasaje, cambia la exhortación a la huida primigenia por una afirmación en futuro, que diluye el argumento de la separación. Pero quedaba por reforzar un tanto más el razonamiento, porque la forma verbal *pasearás* entraña cierta ambigüedad entre la ida o la venida. Y así, fray Luis en la *Exposición*, para explicar este punto complejo se basa precisamente en estos tres versos de Arias Montano, aplicándole, por tanto, su mismo sentido, mucho más contundente si cabe, porque la huida se transforma en todo lo contrario, en petición de acercamiento y unión de amores⁴⁶:

[VIII, 14. *Corre, Amado mío, que parezcas a la cabra montés, y al ciervecito sobre los montes de los olores*].

Como si dijese: “Esposo mío, amado mío, gran deseo tengo de verte; no estés sin venir a visitar a tu Esposa; acude de cuando en cuando a verla, y cuando vinieres, no estés en el camino, sino muestra el amor que me tienes, no sólo en visitarme a menudo, sino en venir más ligero que la cabra montés, y más que el ciervecito que anda en los montes espesos, donde hay cedros, terebintos y otras plantas olorosas; porque bien sabes tú que corren con gran ligereza. No tardes en correr, amor mío verdadero, pues no puedo hallarme sin ti. Con gran presteza acude a verme”.

Y podríase trovar esta canción en pocos versos, que dijese de esta manera:

*Amado, pasearás los frescos montes
más presto que el cabrito
de la cabra montés y que el gamito (277-78).*

- 25 Por su lado, las octavas atribuidas a fray Luis⁴⁷, que leen con él en muchos casos, tanto que casi nunca lo contradicen, aunque no llegan a incidir del mismo modo en la pauta pastoril, aquí concuerdan en todo, haciendo uso de un inequívoco verbo *venir*:

Ven presto, amigo mío, que tu Esposa
te espera, ven corriendo, ven saltando,
como cabras, oh corzos corredores,
sobre los montes altos, y de olores (v. 517-520)⁴⁸.

- 26 Me parece, pues, que en este cambio final, con una resolución absolutamente antagónica al original, desde la huida al encuentro urgente, se evidencia ese deseo de Montano, seguido por fray Luis y otros, de intentar conseguir un sentido coherente y bien articulado del *Cantar de los Cantares*, cuya estructura fragmentada y zigzagueante dificulta la comprensión. Esta manipulación del CC se explica por el intento de exponer una correcta interpretación del texto, convenciendo al lector de esa opción de lectura. La *Paráfrasis* es, pues, una traducción hecha para convencer al receptor, mediante el concierto y armonía de una égloga pastoril, de los valores profundos que entraña el

texto bíblico. Ese modo pastoril es el que nutre de sentido concertado y convincente a un texto descompuesto como este del *Cantar de los Cantares*.

NOTAS

1. Véase solo lo que dice Lope en el poema *Al nacimiento del príncipe*: “en tantos himnos y divinos salmos, / que David, los Profetas y Job fueron / poetas, y escribieron versos trágicos, / y Salomón en sus cantares dulces / celebra los amores de la esposa”, v. 179-183 (Lope de Vega, *La vega del Parnaso*, Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ y Pedro CONDE PARRADO (ed.), Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 2015, p. 306). El presente estudio particular sobre *Traduire pour convaincre*, se enmarca en la propuesta general de una poética bíblica en Valentín NÚÑEZ RIVERA, *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica, 2010. Anteriormente, para el *Cantar de los Cantares*, Valentín NÚÑEZ RIVERA, “De égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del *Cantar de los Cantares* en la poesía áurea”, in: Begoña LÓPEZ BUENO (dir.), *La Égloga*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002, p. 195-261 (en *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 185-227). Para los salmos, Valentín NÚÑEZ RIVERA, “La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda”, in: Begoña LÓPEZ BUENO (dir.), *La oda*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009, p. 335-382 (en *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 117-161).
2. Véase de modo general, Max ENGAMMARE, “*Qu’il me baise des baisiers de sa bouche*”. *Le cantique des cantiques à la Renaissance. Étude et bibliographie*, Ginebra: Droz, 1993.
3. Para la idea de que la Biblia contiene los poemas más antiguos, anteriores a la poesía griega, véase María Rosa LIDA DE MALKIEL, “La métrica de la Biblia. Un motivo de Josefo y san Jerónimo en la literatura española”, in: *Estudios hispánicos homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley: Wellesley College, 1952, p. 335-359.
4. Algunos de los acercamientos críticos al texto, que son el marco teórico perfecto al poema de Arias Montano, son: Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, “Fray Luis de León: Exposición del *Cantar de los Cantares*”, in: Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (dir.), *Academia Literaria Renacentista, I. Fray Luis de León*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981, p. 171-192; Avelina CARRERA DE LA RED, “Lengua y cultura humanísticas en el *Cantar de los Cantares* de fray Luis de León”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 11, 1988, p. 83-107. Jorge ALADRO FONT, “Fray Luis de León y el *Cantar de los Cantares*”, *Revista Agustiniana*, 32, 1991, p. 63-78. Olegario GARCÍA DE LA FUENTE, “Traducciones y comentarios de fray Luis de León al *Cantar de los Cantares*”, *Analecta Malacitana*, 14, 1991, p. 71-85. Emilia FERNÁNDEZ TEJERO, “Fray Luis de León, hebraísta: el *Cantar de los Cantares*”, in: Natalio FERNÁNDEZ MARCOS y Emilia FERNÁNDEZ TEJERO, *Biblia y humanismo. Textos, talentos y controversias del siglo XVI español*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1997, p. 101-117.
5. Fray Luis DE LEÓN, *Cantar de los Cantares de Salomón*, José M. Blecua (ed.), Madrid: Gredos, 1994, p. 44-46. A partir de ahora se señala arriba el número de páginas, modernizando el texto.
6. Véase, por ejemplo, Jesús LUZARRAGA: “El *Cantar de los Cantares* en el canon bíblico”, *Gregorianum*, 83 (1), 2002, p. 5-63.
7. Para la dimensión alegórica véase, por ejemplo, Marvin H. POPE, *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Comentary*, Nueva York: Doubleday & C., 1977, p. 123 y 238; Northrop FRYE, *Poderosas palabras. La Biblia y nuestra metáforas*, Barcelona: Muchnik, 1996, p. 253.

8. Para un panorama de la filología y la hermenéutica bíblica en la España áurea, véase, por ejemplo, Gaspar MOROCHO GAYO, “La filología bíblica del humanismo renacentista: continuidad y ruptura”, in: Maurilio PÉREZ GONZÁLEZ (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León: Universidad de León, 1998b, 1, p. 127-154. Más específicamente, Vicente BELTRÁN DE HEREDIA, “La teología en la Universidad de Alcalá”, *Revista Española de Teología*, 5, 1945, p. 145-178. Particularmente, para el *Cantar de los Cantares*, Luis GÓMEZ CANSECO, “Notas para un itinerario humanístico del *Cantar de los Cantares* en el mundo hispánico”, in: Carlos Alberto GONZÁLEZ SÁNCHEZ y Enriqueta VILA VILAR (ed.), *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 461-479.
9. El precedente de la égloga a lo divino en NÚÑEZ RIVERA, “De égloga a lo divino y bucólica sacra”, *art. cit.*, p. 194-202.
10. Exactamente *In Cantica Canticorum Salomonis Explanatio* (1551-1552; publicado en 1582).
11. Véase, por ejemplo, Gaspar MOROCHO GAYO, “Humanismo y Filología poligráfica en Cipriano de la Huerga. Su encuentro con fray Luis de León”, *La Ciudad de Dios*, 204, 1991, p. 863-914; Gaspar MOROCHO GAYO *et al.*, “Cipriano de la Huerga, maestro de humanistas”, in: *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca: Junta de Castilla y León/Universidad de Salamanca/Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 173-193; Natalio FERNÁNDEZ MARCOS, “La exégesis bíblica de Cipriano de la Huerga”, in: Natalio FERNÁNDEZ MARCOS y Emilia FERNÁNDEZ TEJERO, *Biblia y humanismo. Textos, talentos y controversias del siglo XVI español*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1997, p. 65-82
12. Cipriano DE LA HUERGA, *Comentario al Cantar de los Cantares*, A. Domínguez García (ed.), en *Obras completas*, vol. V, León: Universidad de León, 1991, p. 17.
13. Fray Luis de LEÓN, *De los nombres de Cristo*, Cristóbal CUEVAS (ed.), Madrid: Cátedra, 1977, p. 221. Incluso podría interpretarse la obra, y no sólo en cuanto al nombre de *Pastor*, sino también al de *Esposo* o *Amado*, como un comentario al *Cantar* bíblico. Véase Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, “*De los Nombres de Cristo*, comentario al *Cantar de los Cantares*”, in: Víctor GARCÍA DE LA CONCHA y Javier SAN JOSÉ LERA (ed.), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996, p. 380-394.
14. Sobre la conexión de las ideas de Huerga y fray Luis en torno a lo pastoril, Francisco Javier Fuente Fernández, “La imagen del ‘Buen Pastor’ en fray Cipriano de la Huerga y fray Luis de León”, in: V. GARCÍA DE LA CONCHA y J. SAN JOSÉ LERA (ed.), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996, p. 629-637.
15. En 1553, ya concluida la *Paráfrasis*, Montano prepara su viaje a Salamanca y sabemos que en 1554 le entrega a Sebastián Toscano una copia del poema. Véase *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*, Ángel ALCALÁ (ed.), Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991., p. 459. Véase, además, Gaspar MOROCHO GAYO, “Arias Montano y la Universidad de Salamanca”, in: José Antonio BONILLA (ed.), *Salamanca y su proyección en el mundo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992, p. 153-179.
16. Para el alcance de ese *modo pastoril*, véase la edición de Luis GÓMEZ CANSECO y Valentín NÚÑEZ RIVERA, *Benito Arias Montano y el Cantar de los Cantares. Edición y estudio de la “Paráfrasis en modo pastoril”*, Kassel: Reichenberger, 2001, p. 70- 76 (“El modo parafrástico frente al *Cantar* bíblico”). Previamente, Luis GÓMEZ CANSECO y Valentín NÚÑEZ RIVERA, “La *Paráfrasis del Cantar de los Cantares* de Benito Arias Montano en su entorno literario”, in: *Anatomía del Humanismo: Benito Arias Montano*, Universidad de Huelva: Servicio de Publicaciones, 1998, p. 217-278.
17. Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO, “La biblioteca de Benito Arias Montano. Noticias y documentos para su reconstitución (1548-1598)”, *Revista de Estudios Extremeños*, 22, 1928, p. 553-598.
18. Aunque no sabemos si también existiría una *Exposición* en prosa parecida a la de fray Luis, Klaus REINHARDT (“Una exposición castellana del *Cantar de los Cantares*, hasta ahora desconocida, atribuida a Fray Luis de León”, in: Víctor GARCÍA DE LA CONCHA y Javier SAN JOSÉ LERA (ed.),

Fray Luis de León. *Historia, humanismo y letras*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996, p. 471-483, p. 481-483) aboga por la atribución a Montano de la *Exposición de los Cantares de Salomón según el sentido espiritual*, conservada en el manuscrito 2846 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, que él pudo conocer y consultar. Lo cierto es que según las declaraciones de fray Luis en su proceso inquisitorial de 1573 conocemos que mantuvo correspondencia con Montano acerca del poema y que recibió una copia del mismo, y acaso de la exposición en prosa perdida, en 156166. El objetivo era tomarlo como punto de referencia para la confección de la traducción y comentario que le había solicitado Isabel Osorio (*El proceso inquisitorial*, p. 376).

19. También desde el punto de su conformación poética y traslación manuscrita: Valentín NÚÑEZ RIVERA, “Poesía bíblica en el Siglo de Oro: paradigma y sintagma”, in: “*Lectores del Libro: cauces bíblicos en las letras hispánicas*”, *Ínsula*, 865-866, 2019, p. 7-10.

20. Véase Juan MONTERO, “La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)”, in: Begoña LÓPEZ BUENO (dir.), *La Égloga*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002, p. 183-206.

21. Véase Valentín NÚÑEZ RIVERA, “Poesía religiosa y canon (siglos XVI-XVII)”, en *Poesía y biblia*, op. cit., p. 19-92.

22. Para los comentarios de Servio y la tradición alegórica aplicada a Virgilio, puede verse Aurora EGIDO, “*Sin poéticas hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro*”, *Criticón*, 30, 1985, p. 43-77.

23. Véase de modo general, Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, 2, p. 647-648; Francisco Javier SÁNCHEZ MARTÍNEZ, *Historia y crítica de la poesía lírica culta “a lo divino” en la España del Siglo de Oro. I. Técnicas de divinización de textos líricos y otros fundamentos teóricos*, Alicante: Edición del Autor, 1995. Además, José Luis VIDAL, “Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano. La creación de una poesía cristiana culta”, *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 7, 1973, p. 53-64.

24. Como en Virgilio, por ejemplo, EGIDO, art. cit.

25. De todas las versiones del *Cantar de los Cantares*, el modo mixto solo lo sigue Quevedo en su traducción del Capítulo I, tomándolo directamente de Arias Montano. Lo sabemos porque en las *Tres musas* de 1670 se copian consecutivamente su poema, el texto de Arias Montano y las liras oxonienses atribuidas a fray Luis. Pero tanto estas liras como las octavas, y también el *Cántico*, ofrecen la estructura discursiva dramática. A los trechos narrativos en tercera persona que incorpora, Quevedo los denomina *Contexto*. Seis (de las 30 sextas rimas que componen el Capítulo, más los dos primeros versos de otra, pertenecen a tales *Contextos* y son, por lo tanto, absolutamente añadidos al texto bíblico. Véase, Valentín NÚÑEZ RIVERA, “Quevedo y la traducción bíblica: tradiciones y contextos (En torno al *Cantar de los Cantares*)”, *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 10, 2006, p. 305-321 (en *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 245-270).

26. Fray Luis de LEÓN, *Cantar de los Cantares. Interpretación literal, espiritual, profética*, José María BECERRA HIRALDO (ed.), Salamanca: Ediciones Escorialenses, 1992, p. 329.

27. *Ibid.*, p. 1.

28. Y continúa (v. 17-30): “En su cantar sentí que amor la fuerza / y no le da reposo, / haciendo al delicado pecho guerra, / solo por el deseo de un su esposo, / al cual llamar se esfuerza / tanto, que mueve a compasión la sierra. / No mucho se destierra / su esposo, porque está también herido / de una otra flecha tanto más pujante, / por no poder apacentar sus ojos; / y jamás no pudiendo / sus ansias refrenar que no rompiesen, / este cantar diciendo, / lugar daba a sus quejas que saliesen”. Para la cita de la *Paráfrasis* váyase a GÓMEZ CANSECO- NÚÑEZ RIVERA, *Benito Arias Montano y el Cantar de los Cantares*, op. cit. La referencia a páginas se cita arriba, en adelante. Ahora, además, Ignacio GARCÍA AGUILAR (ed.), *Benito Arias Montano, fray José de Sigüenza, Poesía castellana*, Huelva: Universidad de Huelva, 2014.

29. Capítulo II, Esposo (v. 172-189): “Tal soy como, en el campo nunca arado, / rosa que lejos el su olor extiende, / y la su vista a nadie se defiende, / y cunde más su olor si la han hollado; / viene en ella el rocío descombrado, / no tiene impedimento/ para su crecimiento / y da contentamiento / tal, que cualquiera a verla es convidado. / Soy el lirio en los valles esmerado, / nacido entre los prados deleitosos, / que entre las verdes uvas muy hermosos / sus vástagos extiende, y muypreciado. / Por el mi olor de todos soy amado, / y, al dulce movimiento / del pasajero viento, / de mí espira un aliento / de grande suavidad acompañado” (183-184).
30. Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antiqua poetica*, Alfredo CARBALLO PICAZO (ed.), Madrid: CSIC, 1973, I, p. 291.
31. Véase, NÚÑEZ RIVERA “Del Cantar al *Cántico* de Juan de la Cruz”, in: *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 229-244.
32. San Juan se detiene en incorporar los conjuros pertinentes para la paz amorosa con bastante detalle, pero desde el *Cántico* primigenio (A) a la transformación con comentario espiritual (B), lleva a cabo una reubicación de las liras correspondientes a tales interpelaciones, tanto en la concatenación entre ellas como en su inserción en el poema, todos agrupados al final del proceso de búsqueda, antes de llegar al tálamo, conducirían a un diseño de clímax negativo opuesto al sosiego ya de la unión erótica. En CB todos los conjuros (liras 15 a 21) se adelantan con respecto a la lira (22, “Entrado se ha la esposa”), momento este en que tiene lugar el inicio de la escena marital. De este modo, el sentido de estas invocaciones reagrupadas y concomitantes entre sí resulta más compacto, porque así parece que han surtido efecto para la placidez íntima. SJ mejora, entonces, el proceso de concatenación y subraya la lógica interna, acaso para fortalecer los argumentos que luego se van comentar desde la interpretación espiritual y la alegoría. Porque al reunirse todos los conjuros en un espacio común las amenazas parecen disminuir, sólo se concentran en un momento previo a la consolidación de la unión. Obtienen, pues, verosimilitud las quiebras de sentido, los retrocesos del esposo, las ansias continuas de la esposa. Véase, NÚÑEZ RIVERA, “Del Cantar al *Cántico* de Juan de la Cruz”, in: *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 229-244.
33. Por su lado, el coro (con cinco parlamentos en total) habla asimismo en VI, 9, sin que medie ningún conjuro
34. Porque la interpelación de la esposa en V, 9 (v. 531-536) va dirigida a otros referentes.
35. Dice Huerga: “Se trata de un conjuro o juramentación propia de la caza, la cual, aparte de su belleza, no parece encerrar ningún misterio; [...] se trata de una amonestación muy severa propia de agricultores y ganaderos” (*Comentario al Cantar de los Cantares*, op. cit., p. 267).
36. Véase la monografía de Sergio FERNÁNDEZ LÓPEZ, *El Cantar de los Cantares en el Humanismo español. La tradición judía*, Huelva: Universidad de Huelva, 2009, p. 280.
37. FERNÁNDEZ LÓPEZ, *El Cantar de los Cantares...*, p. 280. Además, por ejemplo, Carlos del VALLE, “El Comentario de Abraham Ibn Ezra al *Cantar de los Cantares*, sus análisis filológicos”, *Fortvnatae*, 22, 2011, p. 329-336.
38. Serena FRANCESCHI, “Las reminiscencias garcilasianas en la *Paráfrasis* del *Cantar de los Cantares* de Benito Arias Montano”, *Revista de Filología Románica*, 15 1998, p. 2015-214.
39. Véase Segundo Arsenio ANACONA BECERRA, *Ninfas de Judea: tradición y hermenéutica de un símbolo sanjuanista*, Madrid: UCM, 2015 (Tesis Doctoral).
40. Garcilaso de la VEGA, *Poesía castellana*, Ignacio García Aguilar, Julián Jiménez Heffernan y Pedro Ruiz Pérez (ed.), Madrid: Akal, 2017, p. 384.
41. Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, G. R. Gale (ed.), Madrid, Castalia, 1971.
42. *Ibid.*, p. 103.
43. *Ibid.*, p. 228: “De quatro nimphas que de aquel / nombrado Jordán salieron, a cantar me offrezco: / Templança y Fortitud, Justicia viene, / también Prudencia, a la que par no tiene”.
44. NÚÑEZ RIVERA, *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 185-227, p. 219-221.

45. José MUÑOZ SENDINO, “Los Cantares del rey Salomón en versos líricos, por fray Luis de León”, *Boletín de la Real Academia Española*, 28, 1948, p. 411-461 y 29, 1949, p. 31-98.
46. FERNÁNDEZ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 599-600.
47. NÚÑEZ RIVERA, *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro, op. cit.*, p. 185-227, p. 217-219. Sobre las discrepancias en la atribución, R. M. de HORNEDO, “¿Tradujo fray Luis de León en verso castellano el Cantar de los Cantares?”, *Razón y Fe*, 141, 1950, p. 163-178; Robert JAMMES, “Advertencias sobre *Los Cantares del Rey Salomón en octava rima* atribuidos a fray Luis de León”, *Criticón*, 9, 1980, p. 5-27.
48. Fray Luis de LEÓN, *Poesía completa*, J. M. Blecua (ed.), Madrid: Gredos, 1990, p. 80.

RESÚMENES

En este artículo se estudia el poema de Arias Montano, *Paráfrasis del Cantar de los Cantares en modo pastoril*, a la luz de los comentarios de fray Luis de León en su *Exposición* de 1561, desde el punto de vista de las operaciones que realiza el autor en su traducción poética, para conseguir dotar de mayor verosimilitud un texto inicialmente muy esquivo y complejo, y poder convencer así al lector del verdadero sentido del *Cantar*. Algunas de estas estrategias de persuasión se aplican a la enunciación del poema, la conformación perfeccionada de los conjuros de los esposos o la inclusión de un nuevo final, abiertamente opuesto al original.

Cet article étudie le poème d'Arias Montano, *Paráfrasis del Cantar de los Cantares en modo pastoril* (*Paraphrase du Cantique des Cantiques en mode pastoral*), à la lumière des commentaires de Fray Luis de León dans son *Exposición* de 1561, en se basant sur les opérations menées par l'auteur à sa traduction poétique, pour doter d'une plus grande vraisemblance un texte initialement très complexe et insaisissable et pour convaincre le lecteur du sens véritable du *Cantar*. Certaines de ces stratégies de persuasion s'appliquent à l'énonciation du poème, à la disposition des exhortations des époux, ou à l'inclusion d'une nouvelle fin, totalement opposée au texte original.

ÍNDICE

Mots-clés: Bible, Cantique des Cantiques, Arias Montano, traduction, paraphrase, persuasion

Palabras claves: Biblia, Cantar de los Cantares, Arias Montano, traducción, paráfrasis, persuasión

AUTOR

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA

Universidad de Huelva