



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Treball de Fi de Grau
Filologia Hispànica

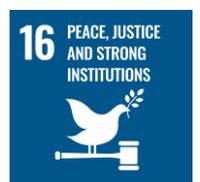
Curs 2021-2022

**Una revisió de la *Paráfrasis del ‘Cantar de los Cantares’ al modo pastoril,*
de Benito Arias Montano**

Irene Gómez Valverde

Tutora: Lola Josa Fernández

Barcelona, Juny 2022



Resumen

El presente trabajo examina la bibliografía canónica acerca de la *Paráfrasis del Cantar de los Cantares al modo pastoril*, del maestro Benito Arias Montano, tanto en relación con su contexto literario, ya que estamos ante una de las pocas representaciones de égloga culta en lengua castellana, como estudiando la obra en tanto que unidad. Esto es, partiendo de la premisa de que se trata de una composición autónoma, de plena entidad literaria y que funciona de forma independiente, pese a su evidente diálogo con otras composiciones auriseculares y de ideología cristiana católica reformista en el contexto de las corrientes ecuménicas surgidas del Concilio de Trento.

Palabras clave: paráfrasis, égloga, Cantar de los Cantares, Biblia, mística

Abstract

This paper examines the existing bibliography concerning Benito Arias Montano's composition, the *Paráfrasis del Cantar de los Cantares al modo pastoril*, not only in dialogue with its literary context, since it is one of the few cult eclogues in Spanish, but also considering it as a unit. Namely, based on the premise that it is an autonomous composition, of a full literary entity and which functions independently, although its evident dialogue with other aurisecular compositions of christian catholic reformism in the context of ecumenic inclinations surged from the Council of Trent.

Key words: paraphrase, eclogue, Song of Songs, Bible, mystic

Objetivos 4 y 16 para el Desarrollo Sostenible:

En consonancia con el objetivo 4 para una educación de calidad, el siguiente Trabajo Final de Grado trata la cuestión de la accesibilidad a los textos originales por parte de cualquier estudioso con el ánimo de fomentar la actividad intelectual y científica. Asimismo, condena la censura de textos como los empleados por Montano para el desarrollo su labor literaria, un autor que promueve mediante un reformismo cristiano ecuménico el pacifismo religioso y político entre distintas identidades culturales (16).



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 15 de juny de 2022

Signatura:

1. Introducción	5
1.1 Objetivos	5
1.2 Estado de la cuestión	5
1.3 Metodología.....	7
2. Concepto de “paráfrasis” y el <i>Cantar de los Cantares</i> como materia de debate teológico ...	9
2.1. La Paráfrasis como traducción	14
2.2. El modo literal frente al modo alegórico.....	16
3. La <i>amplificatio</i> como forma de creación literaria.....	22
3.1 Fuentes clásicas: tras las huellas de Virgilio y Ovidio	24
3.2 Fuentes vernáculas: La nueva Auctoritas encabezada por Garcilaso de la Vega y el influjo de la poesía de tipo popular	29
4. Conclusión	33
1. Bibliografía.....	35
5.1 Bibliografía primaria	35
5.2 Bibliografía secundaria.....	35
5.3 Bibliografía complementaria	35
6. Apéndice	37
Figura 1.....	37

1. Introducción

1.1 Objetivos

Nuestra revisión de la *Paráfrasis del 'Cantar de los Cantares' al modo pastoril* se trata, fundamentalmente, de una relación de la bibliografía existente sobre el humanista Benito Arias Montano y su vinculación con las corrientes espirituales del siglo XVI, así como su influencia en las creaciones místicas del XVII.

Ciertamente, no es amplia la bibliografía acerca de la obra que nos ocupa, pero podemos trazar un recorrido coherente a través del método sintético para establecer las claves de interpretación de una *Paráfrasis* tan deudora de los modelos clásicos como innovadora respecto al modo de translación a partir del texto bíblico semítico y al calor de los maestros hebraístas universitarios. A partir de estas podemos conformar un ensayo que no pretende colocarse en una postura novedosa respecto lo anteriormente mencionado, sino de constituirse como un estudio coherente y divulgativo, en la medida en que sea posible debido el nivel de abstracción que caracteriza las expresiones de la espiritualidad aurisecular. Tampoco se trata de la glosa o análisis sistemático de cada versículo del *Cantar*, sino, por el contrario, de una estudio de los símbolos principales o que encontrarán mayor predicamento en la lírica posterior y, particularmente, en la mística castellana del XVII.

Con este trabajo, en último término, se busca incitar posibles estudios posteriores de una figura clave para el humanismo peninsular, pero también europeo, dado el influjo que tuvieron, de forma recíproca, Montano y los movimientos flamencos iluministas.

1.2 Estado de la cuestión

Benito Arias Montano es de uno de los humanistas de mayor envergadura y, a su vez, uno de los autores de finales del XVI que menos atención ha suscitado a la crítica. En efecto, si queremos dar cuenta de lo que supone la *Paráfrasis del Cantar de los Cantares al modo pastoril*, debemos abordar la obra desde el punto de vista filológico y, por tanto, partiendo de la premisa de que constituye una obra autónoma. Sin embargo, lo examinaremos también teniendo en cuenta el panorama de la producción literaria de la época en la medida en que se

trata de una obra interesante para el estudio de las Sagradas Escrituras y su traslación literaria, puesto que es una de las composiciones que sirven de precedente para obras tan significativas como el *Cántico Espiritual*, de fray Juan de la Cruz.

En suma, pese a que la composición, en efecto, que se sostiene de forma independiente desde el punto de vista teológico y literario, es de especial relevancia precisamente a causa de la ausencia de ejemplos de églogas cultas en lengua castellana.

En primer lugar, por tanto, nos centraremos en el sustrato humanista de la obra montaniana, poniendo especial atención en la elección de la forma parafrástica como modo de traslación del texto bíblico a una lengua vernácula, lo que la convierte, en efecto, en una composición que hunde sus raíces en el sincretismo cultural propio de los humanistas ecuménicos contemporáneos a Trento.

Seguidamente, trataremos la decisión de estudio del *Cantar de los Cantares* como materia de comentario bíblico, un ejercicio que ya resultaba problemático desde su misma elección, consciente y libre, por parte de nuestro autor. Aquí haremos mayor hincapié en la escuela salmantina de hebraístas, con figuras como el mismo fray Luis de León, y su traducción literal, frente a la alegórica que defendían los escolásticos de corte medievalizante.

Asimismo, nos centraremos en la ejecución de la *amplificatio* como forma de creación literaria o, si se quiere, como escuela de escritura. Así, examinaremos cómo Montano hace de la traducción literal del *Cantar* una obra a partir de la incorporación de materiales tan variados como bien empleados. En concreto, trataremos tanto figuras de la tradición clásica como obras contemporáneas de la talla de Garcilaso de la Vega, además de elementos de cosecha del propio Montano.

Por último, nos centraremos en el 'llano estilo' que emplea, lo que convierte al yo poético en una voz con conciencia de autoría. Lejos de ser un dato baladí, lo cierto es que precisamente es este aspecto el que lo sitúa más cerca de la creación literaria que de la pura explicación teológica y, por tanto, servirá como eje central de toda argumentación por nuestra parte. Si bien es cierto que no estamos hablando de una obra de naturaleza mística o ascética, trataremos de sistematizar cómo Benito Arias Montano no se dedica a una simple reflexión sobre los deberes del traductor, sino que la ejecuta de forma magistral en su *Paráfrasis*.

1.3 Metodología

Comenzaremos, pues, detallando el recorrido bibliográfico seguido para la confección de la siguiente monografía, una recopilación de los diferentes estudios canónicos tanto místicos en sentido estricto como de las corrientes reformistas heterogéneas en el seno del Concilio de Trento.

En primer lugar, por tanto, nos hemos basado en la obra de Evelyn Underhill, *La mística*, con el objetivo de discernir con claridad lo que es, pero, principalmente, lo que no puede ser considerado una composición mística. Así, a lo largo del trabajo veremos diferentes características cuya polisemia acepta interpretaciones exegéticas complementarias a la lectura literal del *Cantar*, pero también insistiremos en que esta obra de juventud no se trata de una composición mística propiamente dicha, sino que puede leerse como materia de debate teológico abierta a interpretaciones, como hemos señalado, complementarias, sin eclipsar por ello el rigor filológico con que Montano toma la labor de la traducción.

Asimismo, destacamos el *Prólogo* de Steiner a la Biblia hebrea, cuya importancia radica en su labor de investigación en la ecdótica bíblica en tanto que un “conjunto de libros”, entre los cuales el *Cantar* ocupa una posición singular y ha sido fruto de amplias polémicas a lo largo de la historia de la teología, pero también en materia literaria.

Como edición de referencia del *Cantar* primitivo hemos tomado la de Guido Ceronetti, principalmente como forma de establecer una comparación entre el texto primitivo, mucho más escueto en palabras, pero ciertamente, con una densidad de significado común a la de los textos fundacionales de las diferentes literaturas, con una *Paráfrasis* de Montano que no deja de ser un ejercicio, si se quiere, digno del escolástico que conoce una tradición grecolatina esencial para el arte de la retórica, pero que no reniega de las raíces hebreas y, con ello, la multiplicidad de interpretaciones del texto originario.

Otras reelaboraciones del *Cantar* con que hemos complementado nuestra labor comparativa, fundamentalmente para observar el diálogo de la *Paráfrasis* con la literatura contemporánea y directamente posterior, la mística, es la edición al *Cántico Espiritual* de la Dra Lola Josa. En efecto, la obra que nos ocupa servirá de objeto de estudio para observar el trasvase que se produce desde léxico religioso al amatorio o, en otras palabras, veremos cómo Montano atisba el origen común entre amor humano y Amor de Dios en las mismas raíces de las Sagradas Escrituras, legitimando, de esta forma, un símil que es acertado en cuanto a genealogía, pero también constituye una buena forma de representación simbólica.

Sobre Benito Arias Montano hemos empleado las diferentes ponencias del volumen recopilatorio *Anatomía del Humanismo* en torno a la figura de nuestro autor, pero también sobre las corrientes políticas y espirituales del momento, así como el volumen de las *Divinas Nupcias*, donde Montano ahonda en sus posturas de mayor calado exegético, cuyo resultado final debe mucho a este primer acercamiento a la creación literaria de orden teológico como es la *Paráfrasis*.

En cuanto a la edición de referencia de la *Paráfrasis*, hemos empleado el volumen a cargo de Núñez Rivera y Gómez Canseco para *Ediciones Reichenberg* tanto por su rigurosidad en la translación del texto montaniano como por su estudio introductorio, el más completo hasta la fecha. Hemos yuxtapuesto la lectura del estudio de Núñez Rivera y Gómez Canseco al de Sergio Fernández, *El 'Cantar de los cantares' en el humanismo español: la tradición judía*, con el objetivo de contraponer la versión montaniana del *Cantar* de la *Paráfrasis* y de la Biblia Regia a la de Cipriano de la Huerga y fray Luis en su *Comentario al 'Cantar de los Cantares'* y *In Canticum Canticorum Triplex Explanatio*¹ respectivamente.

Por último, hemos empleado obras complementarias, como la correspondencia de su contemporáneo, Francisco de Aldana, así como estudios recientes sobre los hebraísmos lingüísticos en la obra de Montano, a cargo de Ángel Sáenz-Badillos.

¹ *In Canticum Canticorum Triplex Explanatio*, publicada en 1580.

2. Concepto de “paráfrasis” y el *Cantar de los Cantares* como materia de debate teológico

El método parafrástico como forma de traslación del texto hebreo, así como la elección del *Cantar de los Cantares* por el joven Montano, no deben tratarse como aspectos triviales, sino, por el contrario, deben ser analizados como declaración de intenciones por parte del discípulo de Cipriano de la Huerga. Y es que la herencia renacentista en Arias Montano no solo se limita a la elección del paisaje bucólico, pues se encuentra presente desde la concepción misma de la obra.

En efecto, para Arias Montano la labor del humanista consistía en ejercer de traductor de las fuentes clásicas y bíblicas a su realidad contemporánea. Precisamente por ello la elección del método parafrástico es tan acertado, pues, además de introducirnos en las claves del ejercicio que debe constituir la traducción, como veremos en el apartado 2.2. con los dos modos de interpretación de las Sagradas Escrituras, el autor en romance aprende de la maestría de los clásicos.

Podemos hablar de paráfrasis, por tanto, en tanto que *écfrasis* o expresión piadosa de la *veritas* hebraica. Esto es, que partiendo de la voluntad ecuménica que tiñe la espiritualidad del XVI, Montano trata de dar con el significado recto, aunque no cabal, en romance de la lengua escogida por la divinidad para dar a conocer sus dogmas. La falta de conocimiento de esta, la lengua hebrea, la más alta por ser, efectivamente, la lengua primigenia según los teólogos humanistas, se veía plausible en una *Vulgata* de san Jerónimo que ya no podía sostenerse debido a los errores y lagunas que contenía. Comentarios como la *Explanatio*, de fray Luis de León, proliferaron entre los hebraístas peninsulares, el lugar propicio para el cultivo de dichos tratados, pues había sido en un tiempo el lugar donde las tres grandes religiones abrahámicas convivieron, permeando las fronteras humanas para establecer, en su lugar, pactos ecuménicos de una extraordinaria importancia cultural. La misma *Paráfrasis* fue erróneamente atribuida a su contemporáneo fray Luis de León, lo cual ya nos indica su estrecha vinculación con las enseñanzas hebraístas de Alcalá.

Insistimos, por tanto, en que el carácter renacentista de la *Paráfrasis* no se limita a los temas y motivos presentes entre sus líneas con el afán de bucolización del *Cantar* primitivo, sino que pasa por el planteamiento formal y teórico de la obra. Es la *Paráfrasis* una de las fundadoras del género de la égloga culta en lengua castellana junto con las de Fernando de Herrera o Garcilaso de la Vega, cuyas obras en aquel momento todavía eran inéditas², lo cual pone todavía más de manifiesto lo acertado de Montano en señalar la *Égloga* I y III como muestras de especial calidad literaria dentro del corpus garcilasiano.

Este nuevo modo literario de raigambre virgiliana en lengua castellana pasaba por la asunción de la lengua vernácula como modo de expresión perfectamente lícito para su uso literario. Quedaba así el latín clásico reservado para los tratados teológicos de mayor envergadura, a la manera de Erasmo. Para otras obras más ligeras, como esta de juventud, lo deseable era un modo de comunicación de carácter didáctico, en consonancia con la concepción del intelectual humanista como receptáculo de una tradición ya remota para una mayoría. En efecto, su traducción quedaba relegada a la minoría excelsa, a la cual pertenecía Montano sin lugar a dudas. Esa cierta liberalización del saber, si se nos permite emplear el término, respondía al mismo afán de la *Oratio*³ en cuanto a la posibilidad de perfeccionamiento moral de las almas humanas. Esto es, a la capacidad que en potencia tienen todos los hombres para alcanzar el Bien, pues están hechos a imagen y semejanza del mismo Dios. En cuanto al adanismo que promulga Pico en la *Oratio*, podemos plantearlo como una de las bases del pensamiento humanista de Arias Montano. El éxito de dicho perfeccionamiento moral depende, pues, del uso recto de ese buen albedrío inherente a cada uno de los hombres. De ahí la concepción epistemológica, de influencia platónica, del hecho literario.

Es en este punto donde veremos las grandes disputas religiosas expuestas en Trento, concilio al que acudió Montano y donde vemos su faceta más política, pues mientras el catolicismo presentaba el cristianismo como una religión basada en hechos, el *factum*, los protestantes defendían el lema erasmiano según el cual el hábito no hace al monje y, por lo tanto, la espiritualidad debe ser cultivada desde el espíritu y no desde la curia eclesiástica y la vanidad de las instituciones. Situamos a reformistas como Montano en un término medio, descendiente directo del *aurea mediocritas*, lo que nos muestra cómo el ejercicio literario no era una actividad ociosa, sino que contenía los principios que debían regir la vida del individuo en su conjunto. Las Sagradas Escrituras, por tanto, debían promulgarse entre todos los pueblos

² Lo serían hasta su publicación en la edición de Amorós de 1543: *Obras completas de Juan Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*.

³ *Discurso sobre la dignidad del hombre*, publicado en 1496.

cristianos y, por tanto, confirma su voluntad ecuménica, en tanto que nos encontramos ante la búsqueda de una proyección generalizada del bien moral. No de otra forma podría esparcirse el irenismo que destilaba la palabra hebrea del Antiguo Testamento. Si volvemos, en consecuencia, a la concepción de la literatura como epistemología o vía de conocimiento en que se funda la *Paráfrasis*, debemos señalar que, al margen de la concepción dualista del *docere et delectare* horaciano, el cual nos remite a una enseñanza moral proyectada hacia el exterior, el sincretismo cultural y la herencia de raigambre puramente escriturística, nos remite a un tipo de conocimiento que perdurará en las expresiones poéticas de los místicos cristianos: la poesía como vía de autoconocimiento, en tanto que conociendo el propio ser, conocemos, por analogía, la conciencia de todos los hombres, lo cual los devuelve al adanismo propugnado por Pico della Mirandola. Ciertamente, frente a la visión utilitarista del acto poético, Montano en este ejercicio de maestría poética nos sitúa en un paradigma totalmente distinto. No se trata del conocimiento de una realidad tangible, objetiva, pese a la literalidad de su traducción: no nos limita, en otras palabras, a las raíces físicas o puramente miméticas del *Cantar* como rapsoda nupcial, sino que parte de ellas con el afán de emprender una honda exploración del alma. Esto nos lleva a pensar en la composición desde un punto de vista ontológicamente dual.

Otro aspecto a tener en cuenta, además, es la elección del pasaje bíblico del *Cantar de los Cantares*, una obra problemática desde el punto de vista lingüístico por su gran contenido elíptico, pero también desde el punto de vista moral y en relación con el contexto sociopolítico. Con el auge del Protestantismo, a las puertas de la Contrarreforma y con una Inquisición vigilante, más todavía con los discípulos de De la Hueraga o fray Luis, Montano era muy consciente de la delicada posición en que quedaba su *Paráfrasis*. No debemos obviar, por tanto, la elección de un texto a menudo evadido por los teólogos por la gran cantidad de contrariedades que provocaría. Las numerosas apariciones en cartas y sumarios, así como la correspondencia con fray Luis en relación con la obra, hacen suponer que tampoco había pasado desapercibido a los ojos avizores de la censura⁴. Es heredera directa, sin embargo, de las enseñanzas de los hebraístas salmantinos y de las clases de Biblia en Alcalá de Henares; en concreto, de una *Explanatio* que revisaba el texto canónico de la *Vulgata* para enmendar los errores derivados del desconocimiento de la lengua hebrea. Es de especial importancia para la correcta comprensión de la *Paráfrasis* como obra humanista y no dentro de una religiosidad

⁴ No en vano pidió el frexense que fray Luis “volviera al latín” los versos de su *Paráfrasis*.

heterogénea o incluso apóstata, como llegó a señalar Ben Rekers en su tesis⁵, la inscripción de esta según la ya mencionada interpretación recta de las Sagradas Escrituras. Se trata de una interpretación directamente derivada de la concepción platónica del arte, en este caso, entendido como arte literario, pues Montano hace una defensa de la poesía como método para llegar a la verdad. Así como la retórica mal empleada corrompía los diálogos y los abocaba a una sucesión de falacias argumentales de las cuales adolecían muchos sofistas, el uso de las Escrituras podía corromperse si era interpretado al margen del racionalismo escolástico. Hay, con todo, también en la interpretación de Montano ciertos tintes de escolástica, a pesar de que difiere en los aspectos que atañen a la defensa del acceso a la versión originaria de la Biblia, al margen de la *Vulgata*, así como en la traducción literal frente a la alegórica. En ese sentido, la *Paráfrasis* como obra de juventud, pero también la Biblia Políglota en tanto que obra central en la biografía del frexense, se sitúan como descendientes directos de la Biblia de Ferrara, que se encontraba ya en circulación, a pesar de la censura. Ambos textos tienen en común el texto hebreo original como punto de inicio para, de ahí, desarrollar una labor de traducción lo más rigurosa posible a una lengua castellana que debía ponerse a disposición de las necesidades para la correcta interpretación lengua hebrea, y no al contrario.

Cabe destacar, en todo caso, que las ideas platónicas sobre el empleo de la retórica y del arte deben hacerse de modo recto, algo que Montano tiene en cuenta, como nos muestra la rigurosidad con que toma su labor. Es, en efecto, el arte un medio de conocimiento de la Verdad y, por tanto, a Dios, siempre que se emplee de forma recta y con voluntad, de la misma forma en que la labor mística de desposesión del yo constituye un trabajo arduo en el cual el sujeto podía incurrir en herejías si no tenía un conocimiento profundo de las Escrituras y una voluntad férrea.

En relación con el platonismo, asimismo, es de especial relevancia la postura de León Hebreo respecto al conocimiento platónico de las fuentes mosaicas. No olvidemos el sincretismo que confiere al Neoplatonismo en sus *Diálogos de Amor*. En relación con este aspecto, comparte ciertos puntos con Montano, como el perfeccionamiento moral inherente al sentimiento amoroso: “El amante es más excelente cuanto mayor es la belleza que ama, porque las cosas extremadamente hermosas mucho embellecen a quienes aman” (Hebreo, 1986: 591).

⁵ Según Ángel Alcalá en la ponencia recogida en *Anatomía del Humanismo*, se habla de un posible influjo del familismo en Montano en su segunda vertiente, esto es, la escisión reformista y no necesariamente herética promulgada por Plontino.

Belleza, Bien y Verdad van de la mano tanto en el vértice de la jerarquía platónica de las ideas como en su traslación al cristianismo con la Santa Trinidad. Así, la belleza de la obra puede ejercer un efecto positivo en las almas bellas, como ocurre con el sentimiento amoroso del *amor purus*, ajeno a la concupiscencia fruto de las bajas pasiones humanas.

Asimismo, mediante la unión de hebraísmo y la renovación de la filosofía platónica de santo Tomás, León Hebreo consigue plasmar un sentimiento amoroso que, así como la *Paráfrasis*, trasciende el lenguaje de los afectos de la amada y el esposo para referirse a las nupcias divinas del alma con Dios. Esta será la base para la aparición de figuras como Juan de la Cruz, como podemos deducir, pero también fundan los pilares del trasvase léxico del lenguaje amoroso para expresar los trabajos que pasa el amante cortesano al pretender a su dama. Teñirá, pues, toda la poesía posterior de figuras como la paradoja, de puño teresiano, así como de sinestesias o de las aliteraciones con que innova el *Cántico Espiritual*, donde, como ocurre con la descripción de Castiglione del perfecto cortesano, belleza puede asimilarse a sabiduría. Así, el mejor amante será aquel de barbas blancas, sinónimo de experiencia. Se superponen, en definitiva, tradiciones diversas en una composición cuya importancia radica precisamente en la riqueza de sus fuentes.

Según Hebreo, además, el mismo Platón habría conocido los textos bíblicos. Esto conllevaría que todo diálogo platónico quedaría avalado por ese conocimiento previo de la *veritas* hebraica, y, por tanto, uno y otro serían la misma cosa. Sea como fuere, vemos una adaptación a la realidad cristiana conferida por la misma patristica cristiana, por lo que el acercamiento de la tradición clásica al *Dolce Stil Nuovo* y a la nueva *Auctoritas* en lengua castellana que conforman Boscán y Garcilaso no es más que el mismo ejercicio de traslación a esa nueva realidad que ya vemos en la escolástica medieval.

En ese sentido, cabe destacar la forma métrica de la canción dividida en estancias que predomina en toda la *Paráfrasis*. Se trata esta de una forma poliédrica, que admite las modificaciones características de la *amplificatio* renacentista, además de una adaptación más o menos fidedigna de los versos hebreos. Sin embargo, no debemos olvidar algunos versos, aunque minoritarios, en forma de octavas reales; dichas representaciones, por el contrario, son la evolución natural del hexámetro latino, totalmente ajeno a los textos bíblicos, pero que Montano no duda en emplear, lo que le indica su amplio pupilaje también de los maestros latinos y, en particular, dada la temática bucólica del modo pastoril, de Virgilio. También denota una clara voluntad de estilo, puesto que el frexense no vaciló en introducir elementos de la tradición, más que para embellecer la obra, porque, en efecto, el modo pastoril era el

propio del cántico nupcial como soporte expresivo, lo que facilitaba una traducción del sentido o sistema de pensamiento, sin convertirse por ello en un calco lingüístico. La bucólica castellana y, en particular, la égloga culta, en sus escasas cristalizaciones es fundamentalmente polimétrica. A partir de la *Paráfrasis* de Montano, no obstante, como apuntan Gómez Canseco y Núñez Rivera, veremos traducciones del *Cantar* monométricas prácticamente en su totalidad, que vendrían a terminar con la polimetría propia de la bucólica castellana⁶.

Esto da cuenta también de la relevancia que, aunque relativa, tuvo la composición en su contexto literario.

Hemos destacado, asimismo, que Montano no nos presenta una traducción cabal, aunque sí admite interpretaciones ulteriores del *Cantar*. Esto se debe a que, a diferencia de autores de mayor influencia rabínica, como Llull, en la *Paráfrasis* no encontramos la aplicación de la metátesis de modo sistemático⁷. Sí que apuntaremos, sin embargo, que la literalidad en que basa su traducción responde a la concepción de “palabra” en tanto que “valor”, a partir del cual “cercar alrededor” gracias al modo parafrástico. Aquí sí podemos establecer similitudes, no sin ciertas reservas, con una traducción cabal de un libro que podemos denominar indistintamente “Cantar de los Cantares” o “Santo de los Santos”.

2.1. La Paráfrasis como traducción

Hemos examinado la importancia del empleo de la paráfrasis para trasladar a la lengua vernácula la palabra bíblica. Era esta la lengua de las Tablas de Moisés y, por tanto, a partir de la cual debía realizarse el ejercicio interpretativo. Esto denota una vez más la rigurosidad con que Montano asumió el proceso de traducción. Veremos, pues, las diferencias señaladas en la *In Canticum Canticorum Triplex Explanatio*⁸, de fray Luis, que ya incluía los sentidos alegóricos, junto con el literal. Consideramos esta, junto con los tratados de Cipriano de la Huerga, una obra complementaria a la de Montano, cuyas reflexiones explican buena parte de las claves de la *Paráfrasis* y sirven como eje para la adaptación de nuestro autor. Nótese, pues, que estamos ante obras con intenciones muy distintas, a pesar de que los tres optaran por la

⁶ GÓMEZ, y NÚÑEZ (2001), *Arias Montano y el Cantar de los cantares: estudio y edición de la Paráfrasis en modo pastoril*, Ediciones Reichenberg.

⁷ Arias Montano, dice Sáenz Badillos, no sostiene una visión combinatoria de la lengua al modo de Ramon Llull o de los cabalistas, ni siquiera recurre de modo sistemático a este modo de permuta (...) conocido ya por los antiguos rabinos”, SÁENZ BADILLOS, A., *Arias Montano, hebraísta*.

⁸ DE LEÓN, (1589), *In Canticum Canticorum Triplex Explanatio*.

lectura erótica como punto de partida a la traducción; mientras que los tratados de los maestros hebraístas no tenían voluntad lírica, veremos en la *amplificatio* de Montano claras muestras de la reivindicación de un sujeto poético.

Si nos centramos, pues, en las diferencias más importantes respecto a la traducción canónica de la *Vulgata* y que se derivan de ese cambio de paradigma respecto a la traducción alegórica, señalaremos las que más han atraído la atención de críticos como Ángel Sáenz-Badillos.

Llegados a este punto cabe destacar que la tendencia hebraizante presente entre los exégetas bíblicos peninsulares no debe leerse en clave puramente biográfica, según lo cual tendríamos a una mayoría de biblistas cuya genealogía los sitúa como cristianos nuevos. Mucho se ha especulado en ese sentido en torno a la figura de Montano, sobre todo a propósito de su ingreso en la orden de Santiago. No obstante, frente a la pura especulación que suponen las teorías genealogistas de los hebraístas salmantinos, es indudable el sustrato hebraizante ya presente desde la Edad Media entre los biblistas peninsulares. Más que descendientes hebraicos, que desprestigia, en cierta medida, la tarea filológica que realizaron tanto Cipriano de la Huerca como Fray Luis o el propio Montano, en suma, hablamos de autores entre los cuales podemos identificar intereses intelectuales afines.

El rechazo a la traducción de la *Vulgata* se había convertido ya en materia de uso común entre los teólogos; el propio Luis Vives, maestro de Montano, como señala en su obra *El Cantar de los cantares en el humanismo español* Sergio Fernández, en su tratado *De disciplinis* rechaza la lectura puramente alegórica del *Cantar*. Es significativo puesto que Vives censuró en muchas ocasiones la traducción de la Biblia a la lengua vernácula. Sin embargo, hasta los más férreos opositores no podían ignorar los problemas de traducción de la versión de San Jerónimo.

Lo cierto es que el humanismo reformista español tampoco puede estudiarse en paralelo a las corrientes erasmistas del norte de Europa. Se trata, como hemos visto en el primer apartado, de un clima polígloto, una *rara avis* entre las diferentes corrientes europeas, que pudo cristalizar a causa de la confluencia de las tres religiones monoteístas, cuyo nexos común no era otro que el Antiguo Testamento. Es ese el eje vertebrador del humanismo español, frente al resto de Europa, centrada en la hermenéutica del Nuevo Testamento. Ese hebraísmo imperante, por tanto, es la consecuencia lógica del sustrato de la *Torah* que había mediatizado el debate teológico medieval, con figuras de la talla de Ibn Ezra.

A modo de síntesis, Sergio Fernández nos indica que, ciertamente,

la auténtica raíz del renacimiento bíblico no debe buscarse en Erasmo, ni tampoco en extrañas sectas más o menos afines a la espiritualidad que reinaba en tierras hispanas,

sino a la temprana relación de la exégesis judía y cristiana que se dio en ellas.
(Fernández, 2009: 24)

Por último, antes de examinar las características de la interpretación literal del *Cantar* en la *Paráfrasis*, así como los modos alegórico y exegético, repasaremos los puntos fundamentales para la interpretación cabalística que Demédigo expone en su *Behinat ha-Dat*⁹ y que dan cuenta del sustrato hebraísta peninsular directamente anterior a la expulsión hebrea con la que los manuales de historia marcan el inicio de la Edad Moderna.

En efecto, quizá el rasgo más relevante para la cuestión que nos ocupa es la necesidad de la sabiduría exigida al exégeta. Se trata de una sabiduría otorgada, en efecto, por la divinidad, pero solo posible a través del esfuerzo propio. Es el mismo gesto, ciertamente, que la *contemplatio* montañana, pues únicamente a través de la contemplación desinteresada de la realidad tangible o, en otras palabras, a través de la literalidad, el hombre puede alcanzar ese nivel superior, por analogía, la interpretación ulterior del significante.

Así, en un alegato sobre la universalidad de Dios y su inmanencia respecto a lo tangible, el exégeta cita a Moisés: “Sache en ce jour et considère en ton coeur que l’Éternel est Dieux dans les cieux en haut et sur terre en bas” (Hayoun, 1992: 67).

Es un versículo, afirma, que indica a partes iguales la existencia y unicidad de Dios. En definitiva, tanto la *Torah* como el *Talmud* son el receptáculo a través del cual la Divinidad se expresa en el lenguaje de los hombres.

En cuanto a su interpretación, ambos libros son los principios fundamentales a través de los cuales formular los silogismos religiosos. Es, en consecuencia, una labor crucial la de su traducción, en tanto que en ellos reposan los cimientos de la Sabiduría divina.

2.2. El modo literal frente al modo alegórico

Si nos centramos ahora en los rasgos de traducción literal en la *Paráfrasis*, en primer lugar, destacamos que, como la *Explanatio* luisiana o el *Comentario* de Cipriano de la Huerga, Montano permuta la *cellula*, cámara, de la *Vulgata*, por “palacio eterno”: “Este mi Rey que

⁹DELMÉDIGO, *Examen de la religion: Le Testament philosophique du judaïsme à la veille de l’expulsion*, a cargo de Maurice-Ruben Hayoun.

digo me dará entrada en su palacio eterno, donde veremos todas sus riquezas¹⁰. Esta diferencia entre ambas traducciones responde a sutilezas semánticas propias de la lengua hebrea, puesto que el palacio eterno al que nos remite Cipriano y la tradición exegética es un palacio íntimo, próximo al campo semántico del jardín del Edén, que nos remite al páramo desértico, símbolo por excelencia del místico, en su búsqueda a través de los afectos.

La paloma o tórtola en hebreo es asimilable a los atributos femeninos: “Ven, ven, paloma mía, bella y tierna”¹¹, “En esta sazón buena, la tortolica, a quien amor da guerra”¹². Sin embargo, se usa de forma pareja como forma de denominación del misterio divino. La cuestión del género, en efecto, es uno de los ejes fundamentales para la exégesis bíblica, y es que tanto la potencia creadora como alumbradora se encuentran implícitas en el propio nombre de Dios. Así, en la paloma vemos uno de los vértices de la trinidad, que en la *Biblia* hebrea y, por tanto, al libro en concreto que nos ocupa tiene su correlato en la tríada de Amor, Unidad y Vacío¹³.

La cuestión de la paloma es, asimismo, objeto de un gran debate entre los exégetas. En efecto, ya en obras de origen árabe como *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm, encontramos la relación entre dos términos fundamentales, el ornamento femenino que, en efecto, aparece en la *Paráfrasis* de Montano y que, a diferencia de la *Vulgata*, no es sinónimo de belleza, sino de joya, y el ave. Será esta otra de las metáforas que recupere la tradición neoplatónica en la península, convirtiendo en obras como la del frexense en un precedente en cuanto a simbología para la tradición lírica aurisecular castellana.

Si nos centramos ahora en otro de los elementos fundamentales, veremos cómo la traducción basada en los maestros bíblicos salmantinos coloca la higuera como árbol de la creación y, por tanto, como criatura que aúna los conceptos del Todo o Unidad anteriormente mencionado y el Vacío o, si se quiere, el árbol del Bien y del Mal, aunque quizá esta terminología sea inadecuada en la medida en que asocia respectivamente la nada o vacío al concepto del Mal, mientras que el Bien quedaría vinculada con la idea de verdad o bondad divina. Sin embargo, para los exégetas bíblicos no es esta la significación primigenia vinculada al símbolo de la creación, de la misma manera que sin la previa purificación y vaciado de la conciencia subjetiva del místico es imposible la aprehensión divina. Es el árbol de la higuera que aparece en la *Paráfrasis* el

¹⁰ GÓMEZ y NÚÑEZ, op. cit., p. 175, v. 66-68.

¹¹ Ibid, p. 189, v. 276.

¹² Ibid, p. 188, v. 266.

¹³ Recogido en *Cántico Espiritual*, Juan de la Cruz, a cargo de JOSA, p. 97.

mismo que el del jardín edénico: “Ya muestra la higuera el dulce parto”¹⁴ y, por tanto, un símbolo de indudables connotaciones místicas o iluminadas.

En cuanto a la descripción de la Eumenia, asimismo, podemos aunar nariz y rostro en un mismo término hebreo, lo cual queda a la interpretación de cada traductor. En el caso de Montano, opta por una descripción adaptada al gusto del motivo pastoril, esto es, tomando la acepción de rostro, comparando su belleza a la de la torre del Líbano o *Libanón*¹⁵, con un ligero cambio de acentuación para adaptar el verso a la forma métrica de la estancia.

En el caso de la descripción de Eumenia, además, Montano se adhiere más al modelo bíblico que en la del Esposo. Vemos cómo Eumenia es “más linda, más ligera y más lozana eres a mis ojos, mi querida, que la yegua de Egipto muy galana, que en el de mi carro suele andar uncida”¹⁶, lo cual la acerca mucho más a la descripción original, mucho más escueta, aunque preserva su núcleo significativo de corte oriental, en detrimento del modo pastoril: “una yegua de los palacios del Faraón me pareces amiga mía”¹⁷.

Por otra parte, la juntura de los muslos hace referencia a la capacidad de concepción: resalta sobre todo “la desnudez del muslo y su juntura”¹⁸. Esto es especialmente relevante desde el punto de vista teológico y se acerca de forma llamativa al adanismo de Pico, donde el hombre destacaba por esa capacidad potencial para albergar en sí la palabra divina. Asimismo, lo cóncavo, así como la idea de redondez e incluso formas del fruto del almendro o de la higuera nos remite a la primera fase de la vía mística, la purgativa, de la cual nos ocuparemos una vez revisada la interpretación exegética, complementaria, de la *Paráfrasis*. Es también la desnudez una característica propia del ascético en vías de purificación del yo. En la misma línea podríamos situar la bodega o la cueva a la que el Esposo guarda su oloroso vino, que lleva a la Esposa, el alma, a una situación conflictiva entre el sentimiento amoroso y, a su vez, el dolor que acarrea. El desmayo amoroso se encuentra siempre al acecho, la Esposa siempre a la espera de un raptó o éxtasis. Sin embargo, el paisaje no responde más que con silencios en una *impossibilia* de origen clásico y el Esposo no aparece.

¹⁴ GÓMEZ y NÚÑEZ, op. cit., p. 188, v. 268.

¹⁵ Ibid, p. 214, v. 659.

¹⁶ Ibid, p. 179, v.132-135.

¹⁷ Traducción de Claudio Gancho a la edición de CERONETTI, *El Cantar de los Cantares*, p. 10, v. 9, 10.

¹⁸ GÓMEZ y NÚÑEZ, op. cit. p. 212, v. 642.

El método parafrástico facilita la conversión de lugares geográficos a epítetos de gran belleza estética. Así, el Mar Muerto se convierte en “el mar que no sustenta nave”¹⁹. Todo parece incidir, de esta forma, en el carácter elíptico del poema originario, convirtiéndose así en una suerte de glosa con conocimiento de causa. Veremos que el resto de espacios geográficos no se corresponden con los propios del *Cantar* primitivo y, por el contrario, responden a las necesidades topográficas del modo pastoril, como es el caso del *locus amoenus*.

Por último y, a pesar de que se trata del primer versículo del *Cantar*, nos centraremos en lo que la crítica ha catalogado como *mors osculi*, la muerte del beso, uno de los símbolos más productivos de toda la composición y el de mayor complejidad hermenéutica. Desde el *Talmud* se encuentra presente la dualidad del beso, que a la vez que gozo amoroso implica muerte en una paradoja ya archiconocida en la tradición mística, vinculada a la lucha de contrarios derivada de la inefabilidad de la experiencia en cuestión.

Su proceso de traducción del *Cantar* se basa, como hemos visto, en la mirada retrospectiva hacia la lengua hebrea y su adaptación posterior lo más fiel y literal posible a la lengua vernácula. En efecto, hablamos de un ejercicio de pura *contemplatio*, tal y como plasma el capitán Aldana en su *Carta a Arias Montano sobre la contemplación y los requisitos della*²⁰, un concepto cuyo significado etimológico nos remite a la “mirada”. Si trasladamos esto a la exégesis bíblica del Humanismo, vemos implícita esa voluntad ecuménica del reformismo posterior a Trento. Es esa mirada atenta, ese estar siempre a la escucha -esta sí, se trata de una actitud pareja a la de los autores místicos y ascéticos-, la que mediatiza su vida personal y política, convirtiéndolo, además de en un pensador de gran envergadura, en un cristiano reformista *de hecho* y, efectivamente, en consonancia con la doctrina católica, a pesar de su evidente voluntad reformista.

En suma, la elección del discípulo de fray Luis de mantener la traducción literal nos pone sobreaviso de dos aspectos. El primero, de la conciencia ética y estética de lo que debe suponer la labor del traductor, pues Montano emplea la forma parafrástica con una indudable voluntad de estilo, sin renunciar, no obstante, a trasladar el significado verdadero de la palabra hebrea. Todo ello no es fruto sino de una extensa reflexión previa, sin la cual la *Paráfrasis* carecería

¹⁹ Ibid, p. 180, v.150.

²⁰ DE ALDANA, *Carta a Arias Montano sobre la contemplación y los requisitos della*, p.437-458, dentro de DE ALDANA, *Poesías castellanas completas*, a cargo de GARRIDO.

de la importancia que le otorgamos. La diferencia con resto de reelaboraciones bíblicas del momento es que, partiendo de su sentido literal, (esto es, de la naturaleza física del canto nupcial), no duda en introducir elementos de valor literario, tanto de cosecha propia como provenientes de la lírica culta, y también tradicional. No se trata simplemente de trasladar de forma literal las palabras del hebreo, a menudo polisémicas dada la ambigüedad del texto original, sino de darles un sentido dentro del panorama literario del XVI y, en concreto, adaptando las formas a la cadencia y tono de la lengua castellana, respetando así el carácter melódico que debe tener el canto nupcial. Por otra parte, del sentido literal se deriva el empleo del anteriormente mencionado trasvase léxico, como defiende el propio fray Luis, pues “ninguna cosa es más propia a Dios que el amor”²¹, caldo de cultivo para el imaginario y simbolismo de los grandes nombres de la mística y ascética castellana del XVII. Insistimos, sin embargo, en que toda interpretación ulterior es complementaria y que partimos de la base de dicha interpretación literal que, por otra parte, es rigurosa en cuanto al sentido de rapsoda nupcial, a pesar de las licencias como autor de la *Paráfrasis* que se toma Montano.

En efecto, como afirma Baruzi respecto al lenguaje empleado en interpretaciones exegéticas de las Sagradas Escrituras, “el lenguaje propiamente místico emana menos vocablos nuevos que de transmutaciones operadas en el interior de vocablos tomados del lenguaje normal”²².

Quizá donde más se hace patente la interpretación exegética que subyace bajo esa defensa de la lectura literal la encontremos en un ejercicio comparativo entre la *Paráfrasis* con la serie iconográfica comentada por Montano, las *Divinas Nupcias*²³ (fig. 1).

En especial, la tablilla que representa el banquete nupcial, esa “cena que recrea y enamora”, es una muestra más de lo que supuso la Escuela de Flandes, de la mano del maestro Eckhart en la tradición mística hispánica, sobre todo para los estudiosos humanistas del XVI.

Tras una Edad Media donde la filología como método de estudio de la Biblia había pasado a un segundo plano, reformistas como Montano dan el primer paso en la senda que conduce a la restitución del carácter plurisignificativo propio de la palabra bíblica, pues no en vano es el Verbo el primer acto de creación divina. El acto lingüístico, en consecuencia, es la clave para descifrar el misterio del mundo.

Llegados a este punto, debemos contraponer esta defensa del sentido literal como base para la interpretación alegórica o, si se quiere, cabal, de las Escrituras, a una traducción puramente

²¹ Recogido en UNDERHILL, *La mística*.

²² Recogido en GÓMEZ y NÚÑEZ, *Anatomía del humanismo*, p. 207.

²³ GÓMEZ, *Poesía y contemplación: las Divinas nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*.

alegórica como defendía el racionalismo escolástico. En una oposición típicamente nietzscheana entre lo dionisiaco o sensorial del *Cantar* y lo apolíneo o trascendente, debemos entender la *Paráfrasis* como la voluntad de escapar a las limitaciones de la carne para acceder al significado último de la palabra divina. Sin embargo, en defecto de las primeras, como en la escala amorosa platónica, que inicia su escalada a partir de la experiencia carnal, no podemos alcanzar aquel. En otras palabras, si carecemos de la experiencia sensorial, la infabilidad propia a la experiencia espiritual nos arrastra a una imposibilidad de aprehensión y comunicación de esta.

Quedémonos, pues, con un lenguaje de los afectos que, en último término, puede emularse al de la razón a través del conocimiento extraído del ejercicio poético. Quedémonos también con la asunción de la humanidad de Dios, pues en el alumbramiento crístico de la Virgen en el Nuevo Testamento aprehendemos por fin la naturaleza divina.

3. La *amplificatio* como forma de creación literaria

Hemos hablado de Montano como uno de los introductores de la égloga culta en lengua castellana. Sin embargo, la pregunta que surge inmediatamente después nos remite a si es posible considerar una reelaboración como obra original, de cierta relevancia dentro del panorama literario castellano del siglo XVI. Para responder a esta cuestión, debemos entender la composición dentro del paradigma medieval de traducción de obras latinas y, para ello, debemos pasar primero por el concepto de autoría. Es bien sabido que el autor como lo conocemos hoy en día es un concepto que se asienta a partir del genio romántico, cierto es, de ciertas reminiscencias espirituales, principalmente en relación con la inspiración de las musas, pero totalmente anacrónico e inadecuado en nuestro contexto. Cuando hablamos de voluntad de estilo en Montano, sin embargo, se trata de unos primeros rasgos donde atisbamos el yo poético en formas verbales como “vi”²⁴ o “sentí”²⁵ y que, por un lado, nos sitúan en el plano de lo sensible, plano a través del que partimos para la ascensión espiritual y, por otro lado, generan una sensación de unicidad. En efecto, podemos, a través de estas muestras de voluntad de estilo, concebir la obra como un todo. En última instancia, sitúa al lector en un horizonte de expectativas para asistir a la escenificación dramática, a la espera, casi como si de una obra teatral se tratara.

Es importante tener en cuenta, además, la gradación medieval del ejercicio de creación literaria, en plena vigencia todavía a finales del XVI: *translatio*, *paraphrasis*, *imitatio* y *allusio*²⁶. Que una obra se encuentre en una u otra categoría dependerá del nivel de *amplificatio* que ejerza el autor. El parafrástico, esto es, “cercar alrededor”, como nos ilustra su propia etimología, se trata de expresar una misma idea a través de diferentes imágenes, metáforas o ejemplos que enriquecen el texto originario.

Así lo resumen Núñez Rivera y Gómez Canseco en el estudio introductorio a su edición de la *Paráfrasis*:

²⁴ Ibid, p. 170, v. 8.

²⁵ Ibid, p. 171, v.17.

²⁶ Ibid. p. 72.

El espíritu de la versión parafrástica nace de propósito bien distinto (al de la obra luisiana²⁷): pretende ofrecer la reproducción modificada y libre de modelo, no sujeta, por tanto, al límite de la palabra sino extendiéndose al ámbito del sentido (...) se traduce el periodo, la estrofa o el versículo en su conjunto echando mano de la glosa o amplificatio, o bien de la omisión de vocablos. Todo esto puede someterse a los *modi tractandi*, mediante los cuales el escritor le es dado competir con el modelo y superarlos. (G. Canseco, N. Rivera, 2001: 218).

Como vemos, este párrafo sintetiza a la perfección cómo pasamos del plano de la mera traducción rigurosa del sentido originario al plano de la creación literaria.

De hecho, a pesar de que parezca un ejercicio de extrema modernidad, el significado etimológico de “biblia” nos remite a esa autoría colectiva, pues “los libros” no fueron conformados sino por multitud de puños distintos que podían modificar, reelaborar, aludir o parafrasear cada uno de los libros de que estaban compuestos. Ya Steiner en su *Prefacio a la Biblia hebrea*²⁸ constata la evidente poliautoría en sus cambios bruscos de estilo, contradicciones, repeticiones o explicaciones insertadas a la manera de las glosas medievales. En especial, si nos centramos en un texto del Antiguo Testamento como lo es el *Cantar*, debemos tener en cuenta que se trata de un texto sometido a una constante reelaboración a lo largo de los siglos.

La relevancia de la *Paráfrasis* pasa, pues, por esa libertad con que Montano modifica y adapta el texto originario, añadiendo, a su vez, elementos de la tradición, pero también incluyéndose como hilo conductor de la obra y confiriéndole una entidad que la convierte en una composición independiente, al margen de las muchas intertextualidades que presenta. Dichas intertextualidades, además, son muestra de la personalidad cosmopolita del autor, aunque hablamos indudablemente de una obra que, por su característico sincretismo entre el mundo de la Europa medieval, la Grecia y Roma clásicas y la cultura y tradición semítica solamente podía cristalizar en la tierra del Sefar.

No debemos obviar tampoco su carácter de ensayo literario, casi a modo laboratorio de pruebas: el autor, en efecto, se nos presenta también como experimentador y nos adentra en un plano ficticio a través del cual desvela, paradójicamente, la *veritas* que esconde el *Cantar* primitivo.

²⁷ El paréntesis es mío.

²⁸ STEINER, *Un prefacio a la Biblia hebrea*.

Vemos también aquí ese uso de la poesía para el ejercicio mental y el estudio, aunque no teórico, sí perfectamente lícito. La tarea del autor, en ese sentido, no es otra que la de iluminar los aspectos oscuros de la ciencia teológica y hacerlos comprensibles para el discreto lector, capaz de extraer las píldoras de conocimiento que nos ofrece la escena dramática. Esto, además, favorecía el atractivo de las Sagradas Escrituras para el público original, aunque contravenía en cierta medida, el objetivo inicial de la imposición de la *Vulgata* como la versión canónica de la *Biblia*, pues gracias a ese cambio de paradigma desaparecía la necesidad de intermediación por parte de la Iglesia, al no hallar el texto, oscuro y hermético, en esa lengua latina ya prácticamente conocida solamente por teólogos. A esa voluntad didáctica se le añade el llano estilo, el *humilis stilus*, en que, por cuestiones de decoro y verosimilitud, debía apoyarse la égloga pastoril, lo cual también facilitaba la comprensión al discreto lector.

El objetivo de Montano, al margen de la ociosidad con que se deleitaba en ese ejercicio de contemplación, propugnaba otro tipo de mirada hacia los textos sagrados, una más amable y arraigada al plano de lo físico como es el lenguaje amatorio. Dicho acercamiento al lector se llevaba a cabo a través de la hibridez genérica con que enriquece su *amplificatio*, que no deja de ser un ejercicio de improvisación, a pesar de la complejidad técnica dada la naturaleza parafrástica y el empleo del modo pastoril.

Para dar con las claves de dicha *amplificatio* debemos acudir, por tanto, a una primera línea interpretativa, la de las fuentes clásicas en lengua latina, seguida de la del tutelaje de los grandes autores ya en lengua vernácula, que identifica Montano en un ejercicio de brillante crítica literaria y, por último, rastrear las muestras de la poesía de tipo popular en lengua castellana, sin la cual la *Paráfrasis* se vería privada del carácter más primitivo del *Cantar*. En definitiva, se trata de una obra cuyas capas se superponen bajo la mirada atenta del autor, quien, además de aprender el método de confección de la égloga culta en lengua castellana, en un ejercicio de contemplación, invita al lector a observar con él los secretos del amor de Dios.

3.1 Fuentes clásicas: tras las huellas de Virgilio y Ovidio

La primera capa bajo la cual descubrir las claves del modo pastoril es sin duda la imitación de Virgilio. Ya hemos señalado cómo en el ámbito métrico quedan algunas reminiscencias gracias al empleo de la octava real. Asimismo, podríamos destacar otras estructuras que dan cuenta del gusto renacentista por las expresiones latinizantes, enriqueciendo el vocabulario para la

correcta comprensión argumental: entre ellos, tendríamos “movido a compasión²⁹”. Sin embargo, ahora nos ocuparemos de los aspectos temáticos clásicos, totalmente ajenos al texto semítico.

Tanto las *Bucólicas* como las *Geórgicas* tienen una importancia crucial en nuestro bosquejo por la *Paráfrasis*. Ya fray Luis justifica en su carácter marcadamente rústico el empleo del modo pastoril. Sin embargo, no fue una decisión puramente estética, sino con profundo conocimiento de causa: otro de sus maestros, Juan Luis Vives, llegó a censurar las *Bucólicas* por su total alejamiento de la temática sacra. Por el contrario, tenemos en Montano un autor que se sirve de la mimesis aristotélica, tanto para los graves tratados basados en los comentarios de Erasmo a la *Biblia*, como en relación con los títulos menos ortodoxos de su biblioteca, entre los cuales encontramos, por ejemplo, la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*.

En todo caso, lo bucólico y lo rústico se encuentran en consonancia, ya sea para mantener el decoro en unos personajes prácticamente característicos del género dramático, o bien por su elocuencia y el planto por la ausencia del ser amado en un tono elegíaco similar a las *Heroidas*. En efecto, el empleo del modo pastoril no solo es acertado por el tono, como hemos señalado ya, sino porque introduce la reflexión teológica en la composición, lo cual convierte la obra en algo más que una pieza dramática. No olvidemos que es Abel, el pastor, quien gana el favor de Dios en uno de los episodios más notorios del Antiguo Testamento.

Se atienden los personajes, además, gracias al modo pastoril, al principio clásico de verosimilitud fijado ya desde la *Poética* de Aristóteles. Esta verosimilitud, dada la naturaleza dramática de la *Paráfrasis*, se encuentra estrechamente vinculada a la idea de “decoro”. Este es otro de los elementos que invita al abordaje de la *Paráfrasis* como una obra híbrida, a medio camino entre materia narrativa, descriptiva y dramática³⁰.

Es herencia de Virgilio, además, el lugar simbólico, convertido en un *locus amoenus*, el “huerto ameno”³¹ inspirado en el paisaje arcádico. En consonancia con el menosprecio de corte que denota la correspondencia entre Aldana y Montano, el lugar propio para el reconocimiento de la *veritas* divina no ha de ser otro que el del jardín edénico. Las “doncellas de Jerusalén” trocan en ninfas cazadores, que tanto nos trasladan a la *Arcadia* de Sannazaro, como a la *Égloga III* de Garcilaso, cuya alusión nos obliga a volver a hablar de la obra virgiliana. Asistimos a una

²⁹ GÓMEZ y NÚÑEZ, op. cit, p. 178, v.110.

³⁰ Es evidente, señalan Gómez Canseco y Núñez Rivera, la transformación del *Cantar* a un modo mixto, gracias a la inserción del sujeto poético en la prevención, intermediario entre receptor y fábula.

³¹ *Ibid*, p. 202, v. 482.

aclimatación a la moda pastoril afianzada gracias a la *Diana* de Montemayor o al *Clareo* y *Florisea*. El único momento en el que la amada supera ese ambiente rústico sucede en el segundo canto, donde vemos una ruptura con la armonía precedente para, en un breve interludio de tiempo, asistir a una descripción del paisaje urbano, del que la amada huye de inmediato. Así, los fósiles de lo que un día fueron invocaciones a las musas de la Antigüedad, se ven reflejados en versos como: “Ruégovos, oh doncellas, las de Hierusalén, que por los bosques fieras perseguides”³², que, además, presentan claros paralelismos con las diosas Artemisa o Diana por sus vinculaciones con motivos venatorios. La flecha también se relaciona con la del Amor, lo cual nos sitúa ya en la paradoja de la herida de amor o el dolor como contrapartida del sentimiento amoroso.

Otro de los elementos que nos obliga a retrotraernos a las raíces clásicas, así como a la interpretación complementaria, la exegética, es la onomástica de los amantes: *Theolampo*, el brillo o resplandor de Dios, y *Eumenia*, el alma sometida a Dios. Se trata de una muestra de la lectura profunda del *Cantar* que nos propone Montano, por un parte, mientras que, por la otra, remite al gusto renacentista por la mimesis aristotélica de los modelos clásicos. Tampoco es un hecho banal que la obra de Montano fuera recogida por la crítica moderna de la mano de Gregorio Mayans, cuya educación de corte ilustrado le condujo a volver la vista a los modelos clasicistas según la interpretación pendular de la historia literaria.

La descripción del amado se trata de una clara *descriptio puellae* neoplatónica, que va desplazando el foco desde sus cabellos de oro (“ceñida a su cabeza trae oro”³³), pasando por su blanca piel, similar a la Galatea de las *Metamorfosis* ovidianas, hasta las manos. Vemos el contraste entre el rojo del clavel y el blanco de Galatea, a menudo comparada a la leche³⁴. Los labios son comparados con las rosas en una metáfora típicamente neoplatónica.

Los vivos espíritus encendidos, propios de la tradición de corte italianizante, colonizan los ojos de los amantes, cuya ausencia arrastra al otro a la búsqueda incesante para apaciguar sus ardores de amor. El símil con el *Ars amandi* es evidente, a pesar de las contradicciones en que incurre con un neoplatonismo que no se deleita en los placeres de la carne, sino que rápidamente traslada la mirada hacia el interior del espíritu. Esta sería otra de las dicotomías, junto con la contraposición de lo dionisíaco y lo apolíneo, que mediatizan la *Paráfrasis*, más que como una

³² Ibid, p.192, v. 329-332.

³³ Ibid, p. 205, v.550.

³⁴ “rojo y blanco, como si en leche un rojo clavel se eche”, Ibid, p. 205, v. 545.

lucha de contrarios, como la parte cóncava y convexa de un mismo sentimiento, inefable por definición.

No hemos aludido aquí, paradójicamente, a la descripción de la dama, pues esta responde más a un modelo descriptivo mosaico que al neoplatónico: una descripción de abajo hacia arriba, pasando por el vientre y su potencial creador. La cabeza de la Esposa en su comparación a la belleza del monte Carmelo nos sitúa asimismo en la senda del simbolismo místico. Se trata de una imaginería tremendamente llamativa precisamente porque remite a un modelo literario totalmente desconocido por los tratados medievales sobre los modos de amor y sus protagonistas. En la *Paráfrasis*, como ocurre con los *Diálogos* de León Hebreo, lo más destacable es el sincretismo que preña el texto de formas inusitadas y, así, supera el horizonte de expectativas del lector e incluso se puede atisbar cómo rebasa el género pastoril.

Sin embargo, debemos destacar que la altura ya es empleada por Aristóteles como forma de ensalzar la belleza, rasgo que posteriormente pasa a la novela bizantina.

De Aristóteles y los principios de decoro y verosimilitud ya hemos hablado. No obstante, destaca especialmente la función del coro como forma de dramatización del *Cantar*, pues la descripción que veremos del Esposo no responde puramente a los caprichos del autor por mostrar sus dotes estilísticas, sino que Montano se esmera por conferir un hilo argumental, lógico, a la *Paráfrasis*. Es el coro quien, apiadado por el lamento de Eumenia, pregunta por las señas para reconocer al Esposo, y esta ofrece como respuesta la descripción al modo neoplatónico.

Otro de los lugares comunes que nos retrotraen a la Antigüedad, por tanto, es el *carpe diem*, la invitación a probar las frutas que ofrece el huerto del Esposo y que sugiere toda la imaginería floral y sus consecuencias en la riqueza sensorial del poema. También observamos el peso de la caza y los elementos venatorios, directamente relacionados con la diosa Diana, así como la invocación a los elementos de la naturaleza en un acto de comunión que nos remite a una religiosidad de corte inmanente. En efecto, dicha inmanencia nos acerca más a ese “Dios entre pucheros” teresiano y a la rusticidad primigenia de la religión que al Dios de los púlpitos eclesiásticos. Esta forma de conjuro (la denominada *philocaptio*), sin embargo, probablemente deba mucho también a la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, donde la persuasión de la dama puede deberse tanto a la retórica con que la vieja Celestina la encandila como a la supuesta magia que ensaya. La interpretación correcta, dada la ambigüedad con que Rojas aborda la

cuestión, queda a cargo del lector, lo cual nos resulta más llamativo si cabe cuando analizamos la paráfrasis de un libro tan ambivalente como el *Cantar*.

Otro de los tópicos latinos, el *collige virgo rosas*: “de las flores que cogí, cuando más rasa el alba estaba, es hecha nuestra cama”³⁵, es engarzado en la composición, como hemos señalado, siempre como respuesta a los requerimientos de la trama o, si se quiere, como nexo o punto de unión entre la necesaria verosimilitud y el lirismo propio del canto nupcial.

Si nos centramos en el planto, debemos señalar sus puntos comunes con la enfermedad de amor ya presente en tratados medievales, así como en los *Remedios de amor*. “Dejadla reposar, dejaldá duerma, que está de amor enferma”³⁶, ruega un Esposo que es a la par remedio y enfermedad, pues cuanto más prueba Eumenia de sus amores, más necesaria se vuelve su presencia. Esta ambivalencia respecto al sentimiento amoroso es uno de los ejes fundamentales del *Cantar*, uno de los aspectos que afianza su carácter ambiguo y, en consecuencia, la problemática expresiva que solo puede sortearse a través del símbolo.

La ausencia del amante causa una terrible queja y, en consecuencia, la incesante búsqueda del ser amado que, en su defecto, es sustituida por el éxtasis o rapto del amor de Dios. Se trata de algo que no puede apagar “cuanta agua hay en los ríos y en la mar”³⁷, lo cual genera un contraste entre dos tipos de metáforas acuáticas. En este caso, se contraponen el agua, fría, al ardor del sentimiento amoroso, correlato de los vivos espíritus encendidos y en la línea semántica de la *Fiammetta* boccacciana y de ascendente clásico. Encontramos, sin embargo, otro tipo de metáforas relacionadas con el agua vinculadas a la simbología de la poesía de tipo tradicional y, por tanto, de distinta línea interpretativa (véase 3.2. *Fuentes vernáculas: el influjo de la poesía de tipo popular*).

Es, sin embargo, la fuente que emana del *locus amoenus* la metáfora acuática más sugestiva y prolífica de la tradición mística, pues nos remite al conocimiento que, aunque fragmentario e incomunicable, lleva implícita la experiencia espiritual. Así, como “fuente manante de claras aguas, limpias, perdurables”³⁸, se dirige Eumenia a un Esposo que tanto concentra en sí los atributos ardientes del fuego y del deseo como el suave borboteo del conocimiento racional que el agua representa.

³⁵ Ibid, p. 182, v. 166-167.

³⁶ Ibid, p. 186, v. 240-241.

³⁷ Ibid, p. 220, v. 266-267.

³⁸ Ibid, p. 200, v. 263-264.

Por último, en un ejercicio de *carpe diem* en todo su sentido etimológico y a la manera de Teócrito y Virgilio en su lírica bucólica, la *Paráfrasis* termina al entrar la noche, correlato, a su vez, de la regla aristotélica de las tres unidades.

3.2 Fuentes vernáculas: La nueva Auctoritas encabezada por Garcilaso de la Vega y el influjo de la poesía de tipo popular

Las fronteras entre fuentes vernáculas y clásicas son a menudo difusas, como hemos podido observar. El mismo Virgilio es recibido por los autores del XVI tanto de forma directa como a través del propio Garcilaso. Las *Églogas* de Encina pueden considerarse asimismo consecuencia natural de sus traducciones de las virgilianas. Encina fijó, en efecto, el paradigma de la égloga culta, aunque la temática no se alejaba del plano moral o amoroso, casi como si nos presentase de un tratado medieval llevado a la práctica. Más allá de los *Autos* medievales u otros géneros dramáticos de temática bíblica, la materia teológica quedaba fuera del campo de estudio literario y, en consecuencia, eximida de los posibles peligros que una traducción libre podía acarrear. La Iglesia, según la interpretación alegórica, unívoca, era la única Esposa a la que el *Cantar* podía aludir, desposeyéndole, pues, de todo su carácter sugestivo o polisémico.

En la *Paráfrasis*, sin embargo, asistimos a la transgresión de la jerarquía fijada por León Hebreo entre amado y amada para someterse, en cambio, a la jerarquía amorosa de la lírica trovadoresca, donde *mi'dons* se encuentra en su punto álgido. Parte de la crítica, encabezada por Domingo Ynduráin, también ha apuntado al siguiente fragmento como correlato de los *lauzengiers*, partiendo de un sentido alegórico: Matad la mala casta que nos dueña, matad las raposillas más pequeñas, que hacen tanto daño en el renuevo de mi majuelo nuevo”³⁹. En cualquier caso, si solo atendemos a su sentido literal, es un elemento que establece nexos de unión con el acervo popular, por lo que contribuye a salvaguardar los principios de decoro y verosimilitud, pero también nos remite a un tópico de literatura culta como es el de la *belle dame sans merci*.

³⁹ Ibid, p. 189, v. 286-289.

Del capitán Aldana hemos hablado respecto a la vía contemplativa. Así, las metáforas y lugares que Montano toma de su contemporáneo remiten al tópico de menosprecio de corte, donde también hay algo de alabanza de aldea. Del *Cantar* modifica sus imágenes telúricas, tanto del mundo vegetal como del animal, para ajustarse todavía más al modo pastoril. Así, las viñas se ven rodeadas de plantas que en ningún caso podrían hallarse entre las tierras desérticas que inspira el origen sulamita del *Cantar*: “soy el lirio en los valles esmerado (...) que entre las verdes uvas muy hermosas sus vástagos extiende”⁴⁰. Quizá pueda aducirse en este caso la riqueza interior, pese a la aparente sobriedad del alma ascética, cuyos elementos lujosos, como lo es el color púrpura, vinculado a la divinidad, contrastan con el halo grisáceo que suele acompañar a la imagen exterior del místico.

Por otra parte, advertimos la dicotomía entre “guarda el huerto tu presencia”⁴¹, correlato del tópico del *hortus conclusus* frente al “campo nunca arado”⁴² propio de la literatura tradicional y ajeno al amor civilizado que representa la vigilancia del huerto. Esta dicotomía es de especial importancia también en la *Celestina*, como sugiere la muerte de Calixto al ascender por la escalera con demasiada rapidez, que bien podría asimilarse a escala del amor neoplatónico. En el caso del amor divino, sin embargo, el *Cantar* no contiene connotaciones negativas al libre ejercicio de la pasión; por el contrario, invita a los Esposos al goce de un amor cuyas reminiscencias espirituales no pueden sino enriquecer el alma.

Pasamos ahora a uno de los símbolos de mayor envergadura dentro de la simbología bíblica y repercusión en la literatura espiritual. Sin embargo, no lo incluimos en las cuestiones propias de la traducción literal dada su enorme vinculación con la vida retirada que ahora nos ocupa. Es el caso del verbo ‘pacer’, cuyos derivados (apacentar, apaciguar, etc.) preñan el texto bíblico y consiguen albergar otra capa más dentro del plurisignificativismo de que se compone el *Cantar*: “hazme saber dó tu ganado paze”⁴³, así como la comparación del Esposo con la “cabra montés”⁴⁴ o el “gamito”⁴⁵, al margen de relacionarse con el ámbito venatorio y la herida de amor que lo acompaña, se trata de una súplica de amor que, pese a que se ve motivado por una pasión irrefrenable, se relaciona con el antídoto que supone el Amado para la enfermedad de

⁴⁰ Ibid, p. 184, v.182-184.

⁴¹ Ibid, p. 222, v. 810.

⁴² Ibid, p. 183, v.172.

⁴³ Ibid, p. 177, v. 93.

⁴⁴ Ibid, p. 187, v. 250.

⁴⁵ Ibid, p. 223, v .822.

amor que invade el espíritu de la Esposa. Así, se trata de un alivio que sosiega, el único capaz de saciar la herida del alma y sacarla de la noche oscura en que se ve sumida y que a menudo precede al rapto o éxtasis.

A pesar de que Arias Montano lleva a cabo la reelaboración de un texto como el *Cantar de los Cantares* en el contexto previo a la Contrarreforma, cuando el auge del protestantismo era cada vez más alarmante, no duda en incluir características propias, como hemos visto, de obras clásicas profanas, de obras medievales y contemporáneas en romance, pero además, incluye elementos propios de la lírica popular castellana, como la queja por la ausencia del amado. Como en toda expresión de literatura primigenia, todo núcleo de la tradición está dotado de una gran potencia expresiva o, si se quiere, es tan sugerente por lo que dice, pero también por lo que calla. Y es que se trata de unas representaciones líricas que constan de una gran cantidad de contenido elíptico. Sin embargo, el tono confesional aquí no se dirige a una madre, una hermana, o algún receptor femenino de confianza. Parece, como en el caso de Salustio y Nemoroso que todo el entorno geográfico se conmueve de los ociosos pastores en un ejercicio de *impossibilia* clásica: “al dulce lamentar de aquesta amante callaba el campo todo, movido a compasión de una tal queja⁴⁶”. Son numerosas, en efecto, las intertextualidades con Garcilaso que van desde la inserción de versos (“por quien yo peno y muero”⁴⁷) o expresiones análogas, como la siguiente, perteneciente al verso 754, relacionada con el hábito cortado a la medida del alma: “Y su tú así me quieres, mi alma vestirás de mil placeres”.

Si pasamos, sin embargo, al contenido de raigambre popular, debemos señalar que se trata de un contenido apropiado por, precisamente, los autores de novela pastoril, entre otros, con el afán de mantener el decoro en la caracterización de sus personajes. Así, proliferan las formas de gran potencia expresiva, el lamento, la súplica o las justificaciones de una pastora “graciosa y bella, aunque algo tostadilla⁴⁸”. También es heredera esta expresión de los cantarillos donde las doncellas tostadas al sol no eran sino aquellas que habían probado gustosas del fruto amoroso, en pleno ejercicio de libertad y reivindicación de su potencial erótico. En efecto, la pasión amorosa es a menudo comparada con el dulzor del vino que ya empapa el cantar original (“tu amor embriaga más que el vino”⁴⁹) y que Montano muy acertadamente preserva.

⁴⁶ Ibid, p. 178, v. 108-110.

⁴⁷ Ibid, p. 219, v. 743.

⁴⁸ Ibid, p. 170, v. 9.

⁴⁹ CERONETTI, op. cit. p. 9.

Guardan los lamentos de la pastora grandes similitudes con las quejas propias de las cantigas de amigo o los villancicos castellanos:

¡Ay triste! ¿Qué haré? Pensé que yo en mi cama de noche al mi querido hallaría, pero o lo hallé; por donde se derrama y huye de mí toda la alegría”⁵⁰.

No sería adecuado señalar intertextualidades con jarchas como la siguiente, pues su descubrimiento fue muy posterior, aunque no podemos dejar de remarcar su probable origen común en la poesía peninsular de tipo popular:

Mamma qué faré mamma. Mamma qué faré mamma
Meu al-habib es ad yana⁵¹.

Otras expresiones, con vocablos de origen popular, nos remiten también a esas “cantigas de amigo”, donde la amiga, en este caso, y como hemos señalado a propósito de León Hebreo, es, sin embargo, la destinataria de los afectos del Esposo: “Ven presto, amiga, ven, no te descuides”⁵². La doncella “namorada”⁵³, como apuntan Núñez Rivera y Gómez Canseco, busca emular ese lenguaje de acervo popular, cuyas elipsis, falsas particiones, asimilaciones o apócope dan crédito a una obra que se ajusta, en efecto, a los preceptos aristotélicos fundiendo, de esta forma, dos tradiciones de origen diverso.

Por último, destacaremos dos símbolos, el del incienso y la mirra que, pese a que bien podrían señalarse en el apartado 2.2 con los modos literal y alegórico de la hermenéutica bíblica, cobran especial importancia en el plano de la literatura popular, aunque no en su género lírica, sí en una de las escasas muestras de teatralidad medieval, el *Auto de los Reyes Magos*. Vemos cómo, en efecto, la triple naturaleza divina simbolizada en el oro, el incienso y la mirra se ahce plausible, en este caso, dada la ontología dual presente en este texto bíblico. Esto es, la dicotomía entre el halo divino que el incienso trae consigo y la mirra, correlato de toda la sensualidad, eminentemente humana, que destila el *Cantar*.

Así: “de mirra va compuesta, y con gentil concierto mezclado con encienso de Levante”⁵⁴. En efecto, vemos cómo la doble naturaleza divina no encuentra otra forma de expresión sensible

⁵⁰ GÓMEZ y Núñez, op. cit., p. 191, v. 304-309.

⁵¹ Jarcha nº 14: ¿Qué haré, madre? /Mi amigo está en la puerta. Trad. de Galmés de Fuentes (1994) recogida en MARTÍN, P. *El enigma de las jarchas*, Dialnet.

⁵² GÓMEZ y NÚÑEZ, op. cit., p. 188, v. 273.

⁵³ *Ibid*, p.219, v. 738.

⁵⁴ *Ibid*, p.193, v. 246-248

que, a través del simbolismo, cuyo significante nos remite, a su vez, a su sentido profundo gracias a la buena transmisión del frexense de la palabra hebrea.

4. Conclusión

En suma, en Benito Arias Montano encontramos algo más que un cristiano reformista de finales del XV, pues en él conviven debate teológico y literario en una síntesis marcada por el sincretismo cultural. Así, tradición hebraísta, clásica y en lengua vernácula se conjugan permeando las fronteras entre diferentes tradiciones literarias y favoreciendo la hibridez genérica del verso en clave dramática mediante la expresividad del modo pastoril.

Como resume de forma magistral Sergio Fernández,

Ezra nos ofreció el marco (a través de la traducción de Novio y Novia respectivamente); Garcilaso, con su poética llena de pastores, quejas, amores y celos, el modelo; y Arias Montano, su fusión (...) De ahí a los versos de san Juan de la Cruz, solo había un paso (Fernández, 2004: 47).

Estamos, por tanto, ante un poema de cierta relevancia dentro del corpus de composiciones parafrásticas de la época, no muy amplio en lengua castellana, y nulo si hablamos de la traslación literal del sentido hebreo a una lengua vernácula todavía considerada por muchos ilícita para la transmisión de la palabra divina. Es precisamente ese llano estilo, por tanto, el que lo coloca en la línea de los reformistas cristianos de finales de siglo, en la línea erasmista de una religión intimista, alejada del creyente temeroso de Dios para, por el contrario, establecer un diálogo más próximo al lenguaje de los afectos que el de las Tablas de la Ley.

Es también el trabajo con la palabra, la artesanía del Verbo, lo que convierte la obra en una composición de valor filológico, al margen de toda reflexión teológica. En consonancia con la contemplación desinteresada del mundo que profesa un individuo como Montano, la *Paráfrasis* se coloca como una obra de écfrasis de la veritas hebraica, lo que convierte el trabajo filológico en una labor de extremo rigor. Sin embargo, la reflexión de Montano no se limita tampoco a la mejor forma de trasladar la verdad divina a la lengua castellana, sino que también se centra en el modo de escritura, según los preceptos de decoro y verosimilitud auriseculares.

Es posible, sin embargo, que la característica más relevante de toda la obra sea el esmero con que el buen traductor debe ser capaz de transmitir el sentido primigenio del texto originario, lo cual nos aboca inevitablemente a una reflexión sobre los conceptos de significante y significado, un juego de dualidades que, como las dicotomías que tiñen la poética mística,

enriquecen una composición tan relevante por lo que dice como por lo que calla, pues, como hemos observado, el símbolo funciona de forma evocadora, favoreciendo, así, la plurisignificación contra la que arduamente combatía la alta curia eclesiástica.

En definitiva, estamos ante una obra que no solo hunde sus raíces en las diferentes cosmovisiones y cristalizaciones literarias del tridente religioso de Occidente, sino que influye en las décadas posteriores gracias a la buena lectura crítica de autores de la talla de Garcilaso y su sentido se transmitirá en vida y obras de los autores místicos y ascéticos.

En otras palabras, la *Paráfrasis* no se limita a la brillante adquisición de modelos poéticos, sino que se proyecta hacia un siglo XVII caracterizado por su honda espiritualidad. Debemos, sin lugar a dudas, a Montano buena parte de lo acontecido entre las angostas paredes del “cuarto de los judíos”, pues solo a través de una reelaboración del *Cantar de los Cantares* con la filología como eje central podemos asumir el nacimiento de una espiritualidad basada en el potencial creador de la palabra.

1. Bibliografía

5.1 Bibliografía primaria

GÓMEZ, L. M, y NÚÑEZ V. (2001), *Arias Montano y el Cantar de los cantares: estudio y edición de la Paráfrasis en modo pastoril*, Kassel: Edition Reichenberger, Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 114.

5.2 Bibliografía secundaria

FERNÁNDEZ, S. (2009), *El ‘Cantar de los cantares’ en el humanismo español: la tradición judía*, Universitat de Huelva, Huelva, : <https://elibro-net.sire.ub.edu/es/ereader/craiub/44439?page=23>.

GÓMEZ, L. M. (2007), *Poesía y contemplación: las Divinas nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*; Universidad de Huelva (Biblioteca Montaniana).

GÓMEZ, L. M. (ed.) *Anatomía del humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998*, Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva del 4 al 6 de noviembre de 1998 (Biblioteca Montaniana).

SÁENZ-BADILLOS, A. (1997), *Benito Arias Montano, hebraísta*; UCM, Madrid.

5.3 Bibliografía complementaria

CERONETTI, G. (2001), *El Cantar de los Cantares*, Ed. Acantilado, Barcelona.

CRUZ, D. S. J. (2021). *Cántico espiritual: Nueva edición de Lola Josa a la luz de la mística hebrea*. Ed Lumen, Barcelona.

DE ALDANA, Francisco, *Poesías castellanas completas*, Ed. Cátedra, GARRIDO, J. L (2000), Madrid.

DELMÉDIGO, E. (1992), *Examen de la religion: Le Testament philosophique du judaïsme à la veille de l’expulsion*, a cargo de Maurice-Ruben Hayoun, Ed. Cerf, Paris.

HEBREO, L. (1986), *Diálogos de Amor*, a cargo de MAZO, C. y REYES, J. M., Ed. Textos Universitarios PPU, Barcelona.

MARTÍN, P. *El enigma de las jarchas*, Dialnet:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2161740.pdf>.

REKERS, B. (1973), *Arias Montano*, Ed. Taurus, Madrid.

SANTIDRIÁN, P. (1986), *Humanismo y Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid.

STEINER, G. (2004). *Un prefacio a la Biblia hebrea*. Ed Siruela.

UNDERHILL, E. (2016). *La mística*. Ed Trotta,

6. Apéndice

Figura 1



Tablilla nº 26 perteneciente a la colección pictórica de las *Divinas Nupcias*, por Benito Arias Montano y Pieter Heyns. Recogida en GÓMEZ, L. M. (2007), *Poesía y contemplación: las Divinas nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*; Universidad de Huelva (Biblioteca Montaniana).