



Quevedo y la traducción bíblica: tradiciones y contextos. (En torno al *Cantar de los Cantares*)

Valentín Núñez Rivera
Universidad de Huelva

Desde muy pronto, Quevedo forja sobre su persona una imagen prestigiosa de poeta humanista, lo cual implica de modo necesario la traducción de los textos clásicos. Pero, además, a lo largo de su trayectoria, va cimentando una faceta de humanista cristiano, que se evidencia muy singularmente en las versiones de los libros poéticos de la Biblia¹. Este programa filológico incluye las versiones métricas de los *Salmos*, los *Trenos* de Jeremías, el primer capítulo del *Cantar de los Cantares*, y un texto de menor entidad, el romance sobre *Job*, 3, 3-11. Asimismo, comenta y discute desde un punto de vista filológico las traducciones de los *Trenos* y también el *Libro de Job*². Las versiones más libres con respecto al modelo bíblico las constituyen los *Salmos del Heráclito cristiano*, los textos más estudiados hasta el momento³. No me ocuparé tampoco de los poemas jeremíacos, atendidos suficientemente por Wilson y Blecua⁴ y hace poco por Natalio y Emilia Fernández⁵. Me centraré, para la ocasión, en el *Cantar de los Cantares*, apenas tenido en cuenta por la crítica. Pero tendré muy presente, por supuesto, la teoría de la traducción bíblica que se enuncia brevemente en las *Lágrimas de Jeremías castellanas* y en *La constancia y paciencia del santo Job*.

En cuanto a su cronología⁶, el *Heráclito cristiano* y las *Lágrimas de Jeremías* están dedicados en 1613, pero pudieron comenzarse tal vez en 1609. Esta es la etapa (1609-1613) más conscientemente filológica de Quevedo, con las traducciones de Focílides y Anacreonte, nombradas ya

¹ López Poza, 1997.

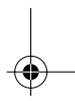
² Para la influencia general de la Biblia, ver Arellano, 2004.

³ Téngase en cuenta, por ejemplo, la bibliografía recogida por Arellano y Schwartz, en Quevedo, *Un Heráclito cristiano*.

⁴ Quevedo, *Lágrimas de Hieremías castellanas*.

⁵ Fernández Marcos-Fernández, 2002.

⁶ Ver el *Ensayo de un catálogo de las obras de Quevedo* que proporciona Jauralde, 1998, pp. 927-97.



en la *España defendida* en 1609, aunque publicadas en 1635, además de Estacio⁷, Píndaro y Teócrito. Se corresponde con un periodo de retiro espiritual en la Torre de Juan Abad, marcado por el arrepentimiento personal y sustentado por una acusada influencia de las ideas neoestoicas. En el manuscrito Santa Cruz de las *Lágrimas* Quevedo llega a auto-proclamarse «Teólogo complutense». Por su parte, el romance *Lamentándose Job* aparece ya en el *Sueño de la visita de los chistes*, dedicado en 1622 a doña Mirena Riqueza. Y el *Cantar*, recogido igualmente en la *Musa Urania* de las *Tres musas últimas castellanas* de 1670, debe de ser anterior a 1632, porque Juan Pérez de Montalbán afirma en el *Índice de los ingenios de Madrid* de su *Para todos*: «Y tiene para sacar a la luz: [...] *Paráfrasis en verso sobre el primer alfabeto de los Trenos de Jeremías*, otra sobre los *Cantares* [...], *Anacreonte* y *Focílides*, etc.»⁸. Por último, *La Constantia y paciencia del Santo Job* está fechada en 1641 y fue escrita en la cárcel de San Marcos, el otro periodo más marcadamente neoestoico de Quevedo⁹. Pero en 1633 ya aparecen nombrados en *La cuna y la sepultura* los libros primero y segundo con el título *Themanites redivivus in Job*. Es decir, nos movemos en un arco temporal bastante amplio, que abarcaría como mínimo desde 1613 hasta 1632 o, mejor, hasta 1641, si incluimos el texto del *Job*.

I. EL CONTEXTO POÉTICO

Durante esos casi 30 años el panorama de la poesía religiosa en España¹⁰ se ha desemejado bastante de los modelos humanistas, más bien pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVI. En este sistema humanista los poemas bíblicos de mayor profusión han sido, sobre todo, los *Salmos* y después, las versiones del *Cantar*. Los primeros se identifican comúnmente con la oda clásica y así lo deja patente su sistema estrófico, que se conforma sobre las pautas horacianas¹¹. El *Cantar* se asimila, por su parte, con una égloga pastoril y recibe el tratamiento correspondiente¹². Ambas propuestas se pueden comprobar en los dos grandes dechados de la poesía bíblica en castellano. A saber, la colección de salmos de fray Luis y la *Paráfrasis sobre el Cantar de los Cantares en modo pastoril* (hacia 1552) de Arias Montano¹³, que también escribió un libro de salmos en latín (1573). Desde luego, ambos serán el punto de partida del Quevedo bíblico del *Cantar de los Cantares*. Y en este sentido, hay que subrayar que la concepción luisiana de ofrecer una traducción poética más o menos sistemática de la *Biblia* en su tercer libro, hubo de funcio-

⁷ La colección de silvas la inicia en 1604-1605 y pudo ultimarla en 1609. Ver Candelas Colodrón, 1997.

⁸ Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, p. 858.

⁹ García de la Concha, 1982.

¹⁰ Para las precisiones sobre este panorama, ver Núñez Rivera, (en prensa), 2005.

¹¹ Sistema estudiado en Núñez Rivera, 1993.

¹² Lo desarrollo en Núñez Rivera, 2002.

¹³ Texto editado por Gómez Canseco y Núñez Rivera, 2001.



nar como acicate para Quevedo, que, en definitiva, lo editará en 1631. Si alguna factura poética se oponía al culteranismo imperante, ésta era sin duda la poesía bíblica de fray Luis.

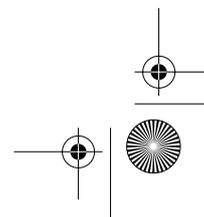
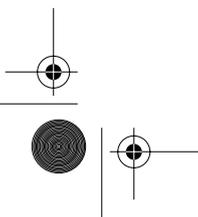
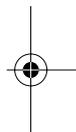
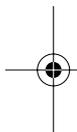
Esta tendencia de poesía bíblica se desarrolla a lo largo del XVI con los salmos de Montemayor, los sonetos de Cabrera, las odas de Velásquez de Velasco, entre muchos otros. No obstante, en la primera mitad del XVII la poesía bíblica de Quevedo resulta ser una excepción y, máxime, cuando supone un programa poético resultado de la emulación de la poesía clasicista. En contraposición, lo que impera en este momento son dos tendencias que tienen como cauce la poética del octosílabo: el conceptismo sacro y los romanceros espirituales. En el primer grupo se editaron con muchísimo éxito los *Conceptos espirituales* de Ledesma (desde 1600), a los que ha de añadirse Bonilla (*Peregrinos pensamientos*, 1613; *Nuevo jardín de flores divinas*, 1617) o Gaspar de los Reyes (*Tesoro de Conceptos divinos*, 1613). El *Romancero espiritual* (1612) de Valdivielso conoció igualmente un éxito impresionante, lo mismo que el de Lope de Vega (1619), con sus selecciones ulteriores (*Romances de la pasión*, 1620). En 1629 aparece incluso el libro de Miguel Jiménez, *Primera parte de los mejores romances a lo divino*, 1629.

De cualquier forma, existen entre 1611 y 1641 excepciones importantes más circunscritas a los esquemas bíblicos. Algunas de estas obras pudieron llegar a conocimiento de Quevedo y servirle de referente. En la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* (1611) se publican los salmos de Espinosa; y en 1612, las *Sagradas poesías* de Luis de Ribera, que incluyen salmos y unos sonetos sobre el *Cantar*. Asimismo, Lope de Vega publica en 1612 los *Pastores de Belén* y en 1614 las *Rimas sacras*. Igualmente en 1612 ve la luz la traducción completa de los salmos de Soto; en 1618 las *Rimas* de Jáuregui y el *Cántico* de San Juan. En 1626 aparecen los salmos en varias rimas de Abenatar Melo. En fin, incorporan salmos las *Obras póstumas divinas y humanas* (1641) de Paravicino y *Las obras en verso* (1648) de Esquilache. Ahora bien, la única propuesta de una versión completa de los libros sagrados, es decir de una poética bíblica, equiparable a fray Luis o Quevedo, sale a las prensas mediado el siglo y tiene como artífice al conde de Rebolledo, que de modo paulatino trabaja sobre el Job (*La constancia victoriosa. Égloga sacra*, 1655), *Los Trenos*, incluidos en ese volumen; los salmos (*Selva sagrada*, 1657), reunidos todos ellos en los tres tomos de las *Obras poéticas* (1660-1661).

2. EL «MODUS TRACTANDI» DE QUEVEDO

Se ha discutido bastante sobre la pericia traductora de Quevedo¹⁴. Es decir, si sus versiones son más o menos fieles a los modelos. Y, sobre todo, se ha cuestionado mucho su verdadero conocimiento del hebreo. Según Tarsia, «En la [lengua] hebrea hizo tales progresos que le consultaba en ella autores gravísimos»¹⁵. Sin embargo, según Pablo Jaural-

¹⁴ Para una aproximación general contamos con Ruiz Casanova, 2000, pp. 270-78.





de, no lo domina suficientemente, aunque se enfrenta al hebreo cuando tiene un texto latino de apoyatura, es decir, cuando dispone de «versiones intermedias»¹⁶. Recientemente, Natalio y Emilia Fernández sostienen que «la lengua hebrea no le era ajena»¹⁷ y le suponen una adecuada competencia filológica. Más difícil parece averiguar cuándo se produjo dicho aprendizaje, aunque Jauralde se inclina a pensar que el proceso se inició cuando estudia Teología en Valladolid, desde 1602. Por más que no sepamos con certeza si llegó a licenciarse¹⁸.

En realidad, para no distorsionar la perspectiva de análisis, lo que debe de tenerse en cuenta es la finalidad de las adaptaciones de Quevedo. Tener presente que consisten en versiones muy abiertas, preocupadas por el resultado poético castellano, más que por la literalidad estricta¹⁹. Puede comprobarse esta concepción en las referencias que va desperdigando en las explicaciones sobre los textos sagrados. En este sentido, en el *Jeremías*, por ejemplo, se aprecia el incipiente interés de Quevedo por las variantes textuales de la Biblia, discutiendo las versiones hebrea, griega y la Vulgata, algo que certifica, finalmente, en el *Job* cuando pretende volver la letra del texto, «adornándola, por mayor declaración, del sentir de todas las versiones»²⁰. En este caso, desde luego, muestra el reconocimiento de la superioridad de la Vulgata²¹, pero con la aceptación de otras lecturas posibles. Incluso llega a traducir o comentar en contra de San Jerónimo.

Aparte de los comentaristas²² y Santos Padres, las versiones de la Biblia que Quevedo discute en el *Jeremías* y el *Santo Job* son fundamentalmente la Vulgata, el Talmud, los Setenta, la versión de Santes Pagnino, el Parafrales o Targum caldeo, y aunque no la cita, la Biblia de Ferrara. Por ejemplo, la modalidad de versión poética para las *Lágrimas* es doble. Distingue dos posibilidades de traducción. Por un lado, incorpora la traducción literal, o versión literal castellana, y, por otro, la paráfrasis poética (o «traducción parafrástica»), mucho más libre; además, por supuesto, de la exposición o comentario filológico. Mucha importancia le otorga, asimismo, a la ordenación²³ o encadenado de las letras y significaciones (387 o 393), así como a la intención de resumir las sentencias en la paráfrasis (417). Por eso pone como modelo perfecto a San Jerónimo, puesto que en una palabra, «traduce, ordena, enmienda y decla-

¹⁵ Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, p. 19.

¹⁶ Jauralde, 1998, p. 179.

¹⁷ Fernández Marcos-Fernández, 2002, p. 317.

¹⁸ Jauralde, 1998, p. 61.

¹⁹ Muy adecuado el estudio de conjunto de Sigler, 1994. Ver además López Ruiz, 1998.

²⁰ Quevedo, *Obras completas, II. Prosa, La constancia y paciencia del santo Job*, II, p. 1485. Una vez que se cita la primera vez un texto en nota, las siguientes referencias se insertan arriba sin necesidad de más comentario.

²¹ «Defender con razones la Vulgata», dice en las *Lágrimas de Jeremías castellanas*, p. 401.

²² Por ejemplo, Figueiro, Navarrete, Antonio del Río, el Padre Castro, etc., para el *Jeremías*. Juan de Pineda, Cayetano, Filipo presbítero, etc., para el *Job*.

²³ Quevedo, *Lágrimas de Jeremías castellanas*, pp. 368, 369, 391, 395, 399.



ra», procurando «brevedad, fácil concordancia y defensa» (399). Por último, ha de reseñarse la constatación que Quevedo hace del castellano como lengua óptima para la versión del hebreo: «Que realmente no hay lengua que más y mejor case las frasis con la hebrea que la nuestra, por tener casi la misma gramática, como mostraremos algún día» (411). De ahí, el interés del autor por dotar a su lengua de versiones desde el hebreo (*Advertencia*, p. 353), certificando haber sido el primero en hacerlo, en el caso concreto del *Jeremías* (354).

Mucho más tarde, en la *Constancia y paciencia del Santo Job* vuelve a decantarse por la recuperación de la sustancia y no de la superficie de los textos. Indica, asimismo, que la fórmula de la paráfrasis supone una huida de la «dificultad» traductora: «Pagnino antes mostró miedo a la dificultad, huyendo della en paráfrasi, que rigor en la versión»²⁴; o bien: «He perifrasedo este lugar de Job, por ser tan importante como difícil y controvertido» (1522). Otro elemento crucial del sistema humanista de traducción radica en la utilización de las letras humanas en apoyo de las divinas: «No es indecencia que las letras humanas sirvan en los ritos y observaciones a las divinas» (1482-83). En resumidas cuentas, lo más evidente consiste en la variabilidad de la traducción bíblica, a causa de diversos intereses, no siempre legítimos: «Unos traducen lo que la letra dice, otros lo que quiso decir, otros lo que pudo; los judíos y los herejes lo que quieren que diga a su propósito» (1481).

Estas propuestas para las letras sagradas se confirman en un texto ahora profano, la traducción del *Manual de Epicteto*, editado en 1635²⁵. Aboga aquí por un ajuste al estilo, mejor que por el rigor o la exactitud de la letra, dado que resulta menos apacible y puede devenir impertinente²⁶, un acomodo conseguido con la armonía del verso. Dice: «he procurado adornar esta versión que hago en versos, con la suavidad de consonantes, para que sea a la memoria apetito la armonía» (485). Asimismo, defiende la consulta y cotejo de versiones textuales distintas²⁷, lo que ya había hecho en el *Anacreón castellano*²⁸, y resalta la disposición u ordenación de los materiales, con vistas a conseguir la elegancia del verso y favorecer el ornato²⁹.

Así pues, tanto en el terreno de la traducción profana como en el de la bíblica, Quevedo explicita unos criterios análogos, y ello desde fechas iniciales, en torno a 1609, a momentos más tardíos, entre 1635 y 1641. El procedimiento más significativo de todos consiste en la utilización de versiones previas de los textos y comentarios de humanistas reconocidos.

²⁴ Quevedo, *La constancia y paciencia del santo Job*, II, p. 1535.

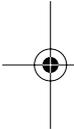
²⁵ Un estudio de conjunto en López Eire, 1982.

²⁶ Ver Quevedo, *Obra poética completa*, vol. 4, p. 489.

²⁷ «He visto el original griego, la versión latina, la francesa, la italiana que acompañó el *Manual* con el comento de Simplicio, la que en castellano hizo el maestro Francisco Sánchez de las Brozas, con argumentos y notas» (p. 489).

²⁸ Fundamentalmente a partir de Henri Estienne, confrontándolo con el resto de los comentaristas modernos.

²⁹ Ver Quevedo, *Manual de Epicteto. Razón de esta traducción*, p. 489.



3. ALDRETE EDITA LOS «CANTARES»

La *Traducción y paráfrasis del Cantar de los Cantares* fue publicada por Aldrete en la Musa Urania, que contiene las *Poesías sagradas* de Quevedo³⁰. La labor del editor se desprende mínimamente de los epígrafes y apostillas que introduce en el texto. El título del poema reza exactamente: *Fragmentos que se han podido hallar entre los originales del autor, de la traducción y paráfrase de los Cantares de la Esposa. SIR / HASIRIIN LI SELOM. CANTAR DE CANTARES DE SALOMÓN* (288). Aldrete presupone que al tratarse sólo del primer capítulo, su tío ha recuperado el poema de forma fragmentaria. Pero quizá se equivocaba. Porque Quevedo parece versionar siempre de modo parcial. Así ocurre con el primer alfabeto del *Jeremías*, la selección de *Salmos* o parte del *Job* para el romance en cuestión. Entonces, por qué no podría tratarse tan sólo de la traducción del primer capítulo, con cierta unidad en sí mismo.

La siguiente noticia importante es la mención a los «originales del autor», es decir el haber entresacado el poema de entre sus autógrafos o escritos de su puño y letra. Asimismo, resulta curiosa la distinción que establece el editor entre «traducción y paráfrase», tal como hemos visto anteriormente, para referirse al doble procedimiento versionador de su tío. Por fin, Aldrete nombra los *Cantares de la Esposa*, una terminología que recuerda la tradición de San Juan, puesto que, por ejemplo, el *Cántico* se rotula *Canción de la esposa* en el manuscrito 83 del Convento de las Carmelitas de Valladolid³¹ y que se debe acaso al hecho evidente de que la esposa es la mayor enunciativa en todo el texto y especialmente en este capítulo primero, donde ocupa más del cincuenta por ciento.

Al terminar el verso 180 del poema, el editor introduce la aclaración «Hasta aquí el original del autor» y, tras una viñeta de separación, añade «Prosigue el original del autor» (294). Continúa entonces copiando la *Paráfrasis* de Arias Montano (294-99), sin indicar su nombre, por supuesto. Cuando acaba este primer capítulo ajeno, vuelve a hacer lo mismo: incorporar un «Hasta aquí el original del autor» y otro «Prosigue el original del autor» (299), y traslada las liras anónimas «Bésame con el beso» (299-303), atribuidas a fray Luis de León en varias ocasiones³². A qué se debe este *modus operandi*. No creo que, en su acarreo indiscriminado de materiales, el sobrino le adjudique necesariamente sin más los otros dos textos al tío. Quizá ante la existencia tan sólo del primer

³⁰ Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*. La composición ocupa las pp. 288-303 (en *Obra poética completa*, núm. 198, por donde se cita la numeración de los versos). El poema se copia en apéndice a partir de esta edición. El resto de la poesía bíblica de Quevedo, excepción hecha de los *Trenos*, se incorpora por completo en 1670: las *Lágrimas de un penitente* (pp. 244-55), descomposición y reorganización del *Heráclito*, con 17 salmos, uno de ellos repetido, más el romance sobre el Job (pp. 255-56).

³¹ Núñez Rivera, 2002, p. 253.

³² En el *Poema heroyco de las necedades y locuras de Orlando* se insertan unas notas análogas en el transcurso del canto I: «Hasta aquí el autor» y «Prosigue el autor» (p. 318), que quizá signifique lo incompleto de la fuente a juzgar por el «Hasta aquí el autor», nada más iniciarse el Canto III (p. 359).

capítulo se viera en la necesidad de agrandar el poema. Es cierto que las composiciones que lo rodean son de gran envergadura³³. Lo que sí parece probado es que junto con el poema de Quevedo se encontraban copiados por su propia mano el fragmento de Montano y las lirás anónimas. Y esto resulta ser de suma importancia para comprender la elaboración poética quevediana. En efecto, Tarsia dice haber visto, «Diferentes tratados [...] en el museo de su sobrino D. Pedro Aldrete de Quevedo y Carrillo, que guarda los rasgos de la pluma de su tío» (42). Y también afirma tener constancia de: «Diferentes papeles muy curiosos de otros autores, observados y manejados por don Francisco» (44).

La presencia de ambos textos, que fueron utilizados por Quevedo como punto de partida para su versión poética, supone el indicio de un modo de trabajar con ellos. Pero además significa el seguimiento y admiración por parte de Quevedo de Arias Montano, como pionero en la versión de los *Cantares*, y también de fray Luis de León, a quien se atribuye, no sin dudas fundamentadísimas, el poema en lirás³⁴. En efecto, existen varias referencias y relaciones de Quevedo y los textos de Montano, en cada uno de los periodos referidos de 1610 y 1642-43. Tomás Tamayo de Vargas³⁵, que probablemente acompaña a Quevedo en su visita a la celda donde estaba encarcelado el Padre Mariana³⁶, da noticia de que éste le pasa en 1610 los informes sobre la *Políglota* de Amberes³⁷. Por su parte, Tarsia se extiende sobre la fluencia intelectual entre Mariana y Quevedo acerca de la materia escriturística, evidenciando el conocimiento hebraico del segundo:

El padre Mariana [...] estando después en Toledo, entregó todos los papeles, que en esta materia había hecho, a don Francisco, porque viese si estaban bien apuntados los textos hebreos por haberlos escrito un amanuense, y hallarse el padre ya ciego; el cual fuera de sus ojos, no pudo fiar cosa tan dificultosa, sino de quien los tenía muy lince en el idioma santo (20).

Asimismo, según el propio Tarsia, en el encarcelamiento de San Marcos, «Escribió también don Francisco el año de 1643 en defensa de Arias Montano un *Antídoto* muy docto a otra conjura que contra Doctor tan célebre sacó un autor anónimo en Salamanca, el de 1579»³⁸. Efecti-

³³ Por delante, el *Padre nuestro* (pp. 259-63) y el *Poema heroico a Cristo crucificado* (pp. 264-87) y, siguiéndolo, el descolocado *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando* (pp. 308-59).

³⁴ Discuten la paternidad: Muñoz Sendino, 1948; Vega, 1949; Olmedo, 1949; y Hornedo, 1950.

³⁵ *Razón de la historia general de España del Padre Juan de Mariana* (1616). Refiere las intenciones de Quevedo de escribir a favor de Mariana (Jauralde, 1998, p. 253).

³⁶ Encarcelado y pendiente de juicio por el duque de Lerma.

³⁷ Jauralde, 1998, p. 28.

³⁸ Ahora bien, esa conjura quizá se trate en realidad de la acusación de los dominicos de Sevilla en ese mismo año. Aunque, por otro lado, en 1574 tienen lugar las acusaciones de León de Castro en Salamanca. Curiosamente en 1627 escribe Quevedo la *Prefación al comento de León de Castro a los poetas menores*. Y en 1629 por carta de Juan Jacobo Chifflet a Juan Francisco Bagni se muestra la intención de imprimirlo (Astrana, p. 218).



vamente, sabemos por una carta de 1642, que Quevedo hace una solicitud al prior del convento³⁹, Juan Esteban Nieto, diciendo que: «para la esclarecida memoria del doctísimo, eruditísimo y muy noble doctor [Arias Montano] tengo necesidad se me dé un traslado de lo que contienen las informaciones que de su limpieza y calidad se hicieron»⁴⁰. Y existe otro dato menos conocido, aunque también muy relacionado. En octubre de 1643, Quevedo es el encargado de las diligencias para el ingreso en la orden de Santiago del sobrino de Montano y pide una copia del expediente del biblista. Lo cierto es que la partida de bautismo de Montano parece estar falsificada y tal vez fuera Quevedo quien lo llevara a cabo, conducido por su celo reivindicativo⁴¹. Y no se olvide tampoco que Quevedo elogia admiradamente a Montano en el *Job*: «Y por eso el eruditísimo señor doctor Benito Arias Montano, religioso y perpetuo comendador de la orden de San Marcos de León» (1484).

Después de todo lo visto, el texto de la *Paráfrasis en modo pastoril* de Montano pudo llegar a manos de Quevedo desde 1610 en la celda de Mariana. Aunque también es verdad que su tradición textual estaba ligada en gran medida al corpus luisiano, bien conocido por Quevedo. Por ejemplo, se integra en el Ms. 149 de la BMP, *Versos del Maestro Fray Luis de León. Año de 1612*, copiado por el pintor Pacheco⁴². Precisamente, el P. Antolín Merino, editor del agustino y también de la *Paráfrasis* montaniana en 1816, adjunta una *Advertencia* preliminar, donde refiriéndose a la edición de Aldrete, indica: «que el fragmento que en seguida al primer capítulo de dicha traducción, que [...] empieza: *Bésemelo con el beso*, se atribuye al Mtro. León en un manuscrito del colegio de san Hermenegildo de esta corte, en el cual se halla toda la traducción de los *Cantares*»⁴³. Y a nombre del agustino se copia también, con el título de *Los cantares del rey Salomón en versos líricos*, en un manuscrito hoy en Oxford, descubierto en 1948 por Muñoz Sendino⁴⁴.

A la vista de una atribución tan extendida, y casi por todos desestimada, la duda que me asalta es si Quevedo aceptaba la paternidad luisiana del poema. Pues bien, me inclino a considerar que sí lo hacía. Desde luego, don Francisco, a pesar de haber incorporado algunos apócrifos sobre el manuscrito que le proporcionó Sarmiento de Mendoza, no añade las liras en su edición de 1631. El título del libro resulta muy claro con respecto a los textos sagrados. Reza: *Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas. Con la paráfrasis de algunos psalmos y capítulos de Job*, reproduciendo fielmente los términos que fray Luis empleó en el preliminar al tercer libro, «algunos salmos y capítulos del Job».

³⁹ Depositario en parte de los papeles de Montano. Otro montante fue a parar a Pedro de Valencia.

⁴⁰ Astrana, 1946, pp. 436-37. Se trata de la carta CCXV.

⁴¹ Caso Amador, 2001.

⁴² Gómez Canseco-Núñez Rivera, 2001, p. 162

⁴³ Gómez Canseco-Núñez Rivera, 2001, p. 163

⁴⁴ Muñoz Sendino, 1949.

Ahora bien, en el prólogo a la edición, y esto no se ha señalado, que yo sepa, Quevedo dice: «Estas obras se dividen en propias, y éstas en morales y espirituales. La tercera en perífrasis de salmos y cánticos y capítulos de Job y de los Proverbios»⁴⁵. Alude, desde luego, a una *Perífrasis de los cánticos*, un término éste, «cánticos», que emplea, por ejemplo, en la *Introducción a la vida devota* para referirse inequívocamente al *Cantar* de Salomón: «Por eso pidió la esposa al esposo en los sagrados *cánticos*»⁴⁶. Por tanto, en torno a 1629-1631 Quevedo conoce y posee una paráfrasis luisiana del *Cantar*, o al menos así lo piensa él, que no debe de ser otra que las liras que copia Aldrete. Recuérdese, por lo demás, que Pacheco en el *Libro de Retratos* ya había sostenido que: «Hay muchas obras suyas [de fray Luis] de mano en verso, divididas en tres partes [...] la tercera de los Psalmos, *Cantares* y Capítulos de Job»⁴⁷.

En resumidas cuentas, la *Paráfrasis* de Montano y las liras espurias constituyen dos fuentes intermedias primordiales para la versión de Quevedo. Y ello queda indicado sin ambages por su contigüidad textual en la edición de 1670. Y hay que añadir a estos dos textos, la *Exposición sobre el Cantar de los Cantares* de fray Luis (de hacia 1561), una obra que sigue Montano muy de cerca, y tal vez alguna de las explicaciones posteriores en latín. Por lo demás, en cuanto a las fuentes, Montano y fray Luis tienen en cuenta sobre todo el texto hebreo, mientras que las liras se decantan por la Vulgata. Quevedo va a aunar ambas posibilidades, dando lugar a una imitación compuesta o, si se quiere, a la traducción compuesta a partir de distintos modelos.

4. UNA TRADUCCIÓN COMPUESTA

De todos modos, suele primar la base de la tradición hebraica, bien directamente, o, mejor, a través de textos intermedios, como sucede en realidad. Así lo sugiere el título en hebreo *SIR / HASIRIIN LI SELOM. CANTAR DE LOS CANTARES DE SALOMÓN*⁴⁸. Menéndez Pelayo ya se dio cuenta del seguimiento de Montano por parte de Quevedo y tachó el poema de mera imitación de su *Paráfrasis*. Su opinión general no era nada positiva, pues le achaca rasgos de mal gusto, que se aleja del original por ser de sobra amplificatorio; aunque concede que la extravagante imitación va salpicada con versos felicísimos. Dice que jamás se encuentra un acierto sin hallar al lado una frase conceptuosa o retumbante, desigualdad que

⁴⁵ Rivers, 1998, p. 160.

⁴⁶ Quevedo, *Obras completas, II. Prosa*, II, p. 1743.

⁴⁷ Pacheco, *Libro de retratos*, pp. 173-74.

⁴⁸ En sentido contrario, por ejemplo, en el romance sobre Job se explicita el punto de partida de la Vulgata, con la mención del versículo «*Pereat dies in qua natus sum*». Es muy curioso porque en este poema se aprecia igualmente la traducción compuesta. Quevedo sigue la Vulgata, pero en los versos 39-40, correspondientes a Job, 3, 12 («*cur lactatus uberibus*»), traduce «porqué mamé en mi niñez / leche dulce en blandas *tetas*» (*Obra poética completa*, núm. 195), término éste de *tetas* que se emplea en la tradición hebraica, por ejemplo en la *Biblia de Ferrara* y en los comentarios de fray Luis.



considera propia de todas las versiones de Quevedo⁴⁹. Y en verdad, el poema, con 180 endecasílabos, resulta más verboso que el de Arias Montano, con 171 endecasílabos y heptasílabos, y, por supuesto, es mucho más prolijo que las liras, con 110 versos.

En el proceso de ensamblaje de versiones, el ejemplo del poema montaniano le sirve a Quevedo sobre todo a la hora de conformar la organización enunciativa del texto y su disposición estructural; es decir, en el momento de crear una auténtica égloga pastoril, como había hecho el humanista a partir del texto bíblico. Por el contrario, las liras mantienen el modo dramático primigenio, al igual que otro texto también atribuido a fray Luis, con algo más de fundamento, *Los cantares de Salomón en octava rima*, que parecen seguir el texto hebreo⁵⁰. La interpretación bucólica del poema encuentra en fray Luis su máximo representante. Lo afirma por tres veces en la *Exposición*. En el prólogo identifica el poema «debajo de una égloga pastoril»⁵¹; y más tarde dice: «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). Pero ya lo había mantenido Cipriano de la Huerga, maestro de Montano, en su *In Cantica Canticorum Salomonis Explanatio*, de 1551-1552, pero publicada en 1582, llamándola «*sacra bucólica*», y considerándola 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»⁵². En este orden de cosas, Montano transformó el modo dramático del texto bíblico en otro mixto, donde interviene la voz del poeta para presentar el texto y dar paso a cada una de las intervenciones de los amados. A estos trechos narrativos en tercera persona, Quevedo los denomina «Contexto». Seis de las 30 sextas rimas que componen el poema, más los dos primeros versos de otra, pertenecen a tales «Contextos» y son, por lo tanto, absolutamente añadidos al texto bíblico.

Arias Montano, además de una intervención inicial del poeta, incluye otra que deja paso al esposo (I, 7) tras haber hablado la esposa por vez primera (I, 1-6). Pero Quevedo añade «contextos» en dos ocasiones más: en los versos 157-62 (versículos I, 13 y 14) y tras el verso 168 (I, 14 y 15). El primer «contexto»⁵³, que supone la explicación previa al comienzo abrupto, o *in media res*, del *Cantar* bíblico, deriva directamente

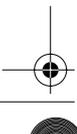
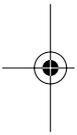
⁴⁹ Menéndez Pelayo, 1952-1953, pp. 91-118, 94-97.

⁵⁰ Jammes, 1980.

⁵¹ Fray Luis de León, *Cantar de los Cantares de Salomón*, pp. 44-46.

⁵² Huerga, *Comentario al Cantar de los Cantares*, pp. 3-21.

⁵³ Por cierto, en cuanto a los epígrafes que marcan los parlamentos de los personajes, hay que decir que Aldrete no introduce el del esposo antes del verso 109 (I, 7), como señala Bleuca (p. 383), ni el de la esposa antes del verso 170 (I, 15).





de las dos estancias iniciales de Montano. Por ejemplo, la estructura locativa del verso 1, «En un valle...», confirmada por el «aquí» del verso 13, sigue muy de cerca el diseño retórico de «En los floridos valles de Siona» (v. 1⁵⁴). O el verso 19, «Incendio fue del aire con suspiros», procede de los versos 14-15 de Montano: «porque con los suspiros que enviaba / tales que el aire ardía». Asimismo, «serán con blanca plata variadas» (v. 136) vendría de «dos tórtolas tango muy labradas [...] / en blanca plata rematadas» (vv. 138-39).

Curiosamente, para rematar el capítulo, Quevedo vuelve a reparar en Arias Montano, dando lugar a los versos de más difícil explicación del poema, los versos 178-80, trasunto de I, 15. Dice la Esposa al Esposo:

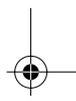
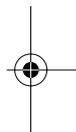
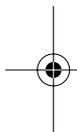
De ciprés son las vigas de mi techo
de cedro, lo demás, entra contento,
que es todo incorruptible el aposento.

Sin embargo, en los textos hebraicos y también en la Vulgata, las vigas son siempre de cedro y el techo, el artesonado, o «tablazones», como dice la *Biblia del Oso*, de ciprés. Así, por ejemplo, en fray Luis se lee: «Las vigas de nuestra casa de cedro, el techo de ciprés» (57). Pero es posible que aquí Quevedo se conformara tan sólo con las versiones poéticas⁵⁵, y especialmente con la de Montano, que varían bastante libremente sobre el texto original, sin confrontar con la traducción literal. Montano dice: «De cedro es la madera de la casa / que grande suavidad de sí derrama; / el corredor cipreses lo sustentan, / porque del tiempo injuria nunca sientan» (vv. 168-71), donde parece colegirse, efectivamente, que las vigas son de ciprés y el resto de cedro. La aclaración injertada del verso 180 («que es todo incorruptible el aposento») debe de proceder también del último verso del biblista: «porque del tiempo injuria nunca sientan» (v. 171). Y lo hace igualmente el verso 177, «en tu puro y santo amor me abraso», desde el de Arias Montano: «tu gracia y tu beldad es la que abrasa mi corazón» (v. 164). Este fragmento, por tanto, puede ser una prueba interesante para mostrar la utilización conjunta de materiales por parte de Quevedo, que va actuando según le conviene en el momento de la creación poética.

Volviendo al contexto inicial, Quevedo dedica dos sextas rimas a la descripción del *locus amoenus* donde se desarrollará la acción, introduciendo términos como «mirtos, alisos, narcisos» en un espacio primaveral por antonomasia e hiperbólico, donde el adjetivo «todo» se repite en los versos 3, 6, 7 y 8. Y luego, en las otras dos estrofas posteriores, centra el tema del poema: los cuidados y congoja acuciantes de la esposa, a causa de la ausencia del esposo pastor, además de su insistencia en que haga acto de presencia: «y, sin ver al que llama y al que espera, / con él

⁵⁴ Gómez Canseco-Núñez Rivera, 2001, *Canción primera*, más cap. I, pp. 169-82.

⁵⁵ Las liras igualan los dos tipos de madera en la confección de todo el techo: «la madera del techo / y él mismo es de ciprés y cedros» (p. 144), algo parecido a lo que ocurre en las octavas: «y la morada / de cedro y de ciprés está labrada» (vv. 71-72).





habló sin él desta manera» (versos 23-24). Ese tema de la ausencia, previo al *Cantar*, se subraya en el comentario romance de fray Luis «Comienza a hablar la Esposa, que habemos de fingir que tenía a su amado ausente» (58). Y Montano, por su lado: «¿Cómo no quieres que en tu ausencia pene?» (v. 34).

Aunque a veces Quevedo parece leer con la Vulgata, por lo general, sus apoyaturas suelen ser textos de la tradición hebrea. En cualquier caso, de San Jerónimo procederían el «beso» (v. 1), en lugar de «besos»; los «pechos santos» (v. 31), frente a «amores» en hebreo. Y váyase al verso 60, «Que se apartan del vino por tus pechos» con evidente recurrencia en los versos 31, 36 o 58. Además, la «caballería» del verso 121, frente a «yeguas» del hebreo; también: «de los frutos del cipro» (v. 155), en contra de otras lecturas como *copher* o *alcanfor*, o la errónea «Chipre», que aparece en las liras⁵⁶. Con estas liras pseudoluisianas⁵⁷, que se fundamentan comúnmente en la Vulgata, Quevedo mantiene muy estrechas concomitancias. Por ejemplo, la «blanca leche» (v. 33), añadida sobre el original, procede de la lectura «leche santa»; también acoge en el verso 43, «Doncellas», que siguen Montano y las octavas; en el verso 62, «magnífica y gloriosa Jerusalén» viene de «fuerte y populosa»; «Las tiendas del nómada Cedreno» (v. 67) presupone el «Cedareno» de las liras; en el verso 69, el «rústico semblante» acoge el «exterior semblante» de las liras; en el verso 73, «feroces pieles» supone «pieles ferinas»; en fin, en el verso 134, «Te labraré arracadas», implica las «arracadas» procedentes de las liras⁵⁸. Y así consecutivamente.

Aparte de las fuentes explícitas, es muy lógico suponer, como he mencionado ya, que Quevedo, editor de fray Luis, conociera además su *Exposición* manuscrita, texto muy concomitante con Arias Montano, y que la tuviera por delante como modelo intermedio y autorizado para la traducción del hebreo. Desde luego, bastantes lecturas del *Cantar* así parecen confirmarlo. Por ejemplo, en el verso 39 las referencias a «algún unguento» (frente a *óleo* latino) y en verso 41, «perfume derramado», así en todas las versiones poéticas, se entienden a partir de «Ungüento derramado tu nombre» (56). En el verso 49, «si no me lleva a ti tu *propia mano*», que no aparece en la Biblia, tendrá que venir de fray Luis: «mas el venir a alcanzarte, tú lo has de hacer [...] haciéndome de la mano» (258). En el verso 55, «confidente y retirada cuadra»: por un lado, «retirada» sugiere los «retretes» (I, 3) de fray Luis (también en las *Octavas*), frente a «choza» (en las liras); «palacio» (Arias Montano); «cámaras» (*Biblia de Ferrara*), etc. Por otra parte, «confidente» se referiría a la explicación luisiana como sinónimo de secreto, desde la tradición rabínica.

⁵⁶ Fray Luis discute el problema en *Cantar de los Cantares. Interpretación literal, espiritual, profética*, p. 21.

⁵⁷ En la edición de Muñoz Sendino, no van numerados los versos, por lo que remito a las páginas del Capítulo I.

⁵⁸ Se lee *arracates* en fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, p. 274.

El verso 63, «y en sombras escondida», ha de compararse con fray Luis: «porque allí se dice la hermosura de la hija del Rey está en lo *escondido* [...] soy hermosa [...] porque debajo deste color moreno está gran belleza *escondida*» (112). Aunque confróntese con las octavas: «Morena soy, mas bella en lo escondido»⁵⁹. La idea (vv. 91-102) de la esposa como descariada o desvergonzada se encuentra asimismo en fray Luis: «no es justo que ande buscándote de choza en choza, o como mujer desaminada o como si fuese alguna desvergonzada» (116). El verso 127, «*Tórtolas* parecen tus mejillas», proviene del hebreo, frente a *zarcillos* (Vulgata); y «*ramillete* de mirra» (v. 145) sólo lo encuentro en el comentario de fray Luis (83), que no en la traducción literal (donde se lee «manojuelo», como en las octavas), en contra de «atadero» (*Biblia de Ferrara*); «manojito» (*Biblia del oso*); «manejo» (Arias Montano). En los versos 139-44, «Mientras el Rey estuvo recostado [...] al reclinarse el Rey», «Recostado» y «reclinarse» son términos empleados por fray Luis. «En la letra hay dos vocablos que declarar: *Rey* y *reclinado* o *reclinación* [...]. *Mecibo* quiere decir 'en su reclinación', y la declaración dél es *estando sentado o recostado a la mesa*» (276).

Ahora bien, el pasaje que no se explica de ningún modo sin la tradición luisiana⁶⁰ son los versos 67-78, correspondientes al I, 4 bíblico, que en la Vulgata aparece simplemente como «*sicut tabernacula Chedar, sicut Cortinae Selomoh*». Tal ampliación explicativa coincide perfectamente con la explanación del agustino acerca de las dos comparaciones: «es la esposa en hermosura muy otra de lo que parece [...] como las *tiendas* de los alarabes que por defuera las tiene negras el aire [...] mas dentro de sí encierran todas las alhajas y joyas [...] y como los *tendejones* de que suele usar en la guerra Solomón que lo defuera es de cuero para defensa de las aguas, mas lo dentro es de oro y seda y hermosas bordaduras» (69-70). Además, el término «nómade» (v. 68) podría derivar de: «éstos, llamaron los antiguos *númidas*, y nosotros llamamos ahora *alarbes*»⁶¹. En este caso, pues, Quevedo no parafrasea de su cosecha, sino que se basa en los comentarios del biblista salmantino, como el resto de las versiones del *Cantar*.

No obstante, sobre el entramado de lecturas bíblicas diversas, Quevedo añade muchos fragmentos de su propia cosecha, sin apoyatura evidente o conocida. No olvidemos que se trata de una versión bastante amplificatoria. Sobre todo en el parlamento primero de la esposa, puesto que para cada uno de los versículos, salvo el 5, se emplean dos estrofas, llegando a tres en el caso de I, 4, que trata sobre la morenez de la amada, y I, 6, sobre la búsqueda del albergue pastoril del amado. Sus palabras están menos amplificadas y cada uno de los versículos (I, 7-

⁵⁹ Fray Luis de León, *Poesía completa*, v. 17.

⁶⁰ Junto con Arias Montano, las líras y las octavas, puesto que en esto todos los textos coinciden.

⁶¹ Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, p. 263.



10), excepto el séptimo, se desarrolla en una estrofa, proporción que continúa desde I, 11 a I, 14, cerrándose de nuevo con dos sextas rimas la paráfrasis de I, 15. Quevedo insiste a lo largo de I, 12-15 en cómo la presencia del amado es «provecho» (v. 145), «medicina» (v. 149), «remedio» (vv. 156, 173) para la esposa, un elemento añadido sobre el original y sugerido por las propiedades odoríferas del esposo.

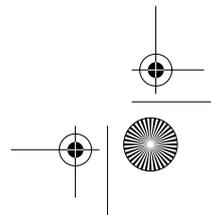
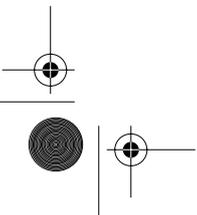
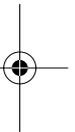
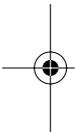
Asimismo, hace uso de la técnica de la tipología, al desarrollar glosas espirituales con que explica el sentido literal, trascendiendo hacia contenidos neotestamentarios. Como en el «siendo Esposo y Verdad, Camino y Vida»⁶² (v. 54). Y otros ejemplos de trascendencia espiritual sobre el sentido literal se aprecian, por ejemplo: en los versos 115-117, muy extendidos: «No dejes el camino que te enseñó, / ni des crédito a pastos aparentes: / yo soy pastor, y Esposo, y padre y dueño; / esotros siguen sendas diferentes». Fray Luis en el *Comentario espiritual*, siguiendo a los rabinos, expone que hay que emular los ejemplos de los antepasados (270). O véase el verso 146: «[Mirra] provechosa / a la verdad del alma y el sentido»; o la referencia al «Puro y santo amor» del esposo (v. 177), al que se le llama «buen pastor» (v. 157); y además, a la belleza de la amada «casta y pura» (v. 112).

En la misma tendencia de moralización se sitúa la implementación del primer capítulo del *Cantar* con toda una serie de notas negativas, de peligros y acechanzas en torno a los amados, que no se producirá, en realidad, hasta los capítulos II, III y V. Quevedo habla, por ejemplo, de «huel y acíbar» (v. 27), «pena» y «agravios» (vv. 28, 29); «Confusión ciega y turbada / que tantos ganaderos descamina» (vv. 93-94); «dos perdidos / que se dejan llevar por los sentidos» (vv. 93-96); «guárdate de pastores que son lobos» (v. 120); «Guardarante de silbos las orejas / de la sierpe que engaña las orejas» (vv. 137-38). Esta carga de negatividad en torno a los enamorados no sé si la pudo encontrar Quevedo en la lectura del *Cántico* de San Juan, donde es muy palpable desde el principio. Recuérdese sólo el «Ni temeré las fieras», ya en el verso 14. Y me parece que los «perdidos» del verso 95 rememora el «y todos cuantos vagan» (v. 31) del *Cántico*. Lo cierto es que el poema se había editado en 1618 y pudo ser requerido por don Francisco en su afán de recopilar las versiones existentes sobre el *Cantar*. No se olvide que, por ejemplo, en el ms. 17511 de la Biblioteca Nacional se denomina al poema: *Traducción de alguna parte de los Cantares entre el Esposo y la Esposa*⁶³.

Este constituye, pues, uno de los mayores aciertos de la paráfrasis de Quevedo. El haber aunado de forma complementaria los precedentes poéticos en la versión del *Cantar de los Cantares*. De esta forma se muestra muy a las claras la *officina* poética del autor, su modo de combinar las fuentes, su intento de acomodo y organización para finalmente dar lugar a una creación poética propia. Una composición que debe su mayor parte al texto bíblico, desde luego, pero que también introduce mu-

⁶² *Juan*, 14, 16.

⁶³ Núñez Rivera, 2002, p. 251.





chos elementos originales, puesto que de una paráfrasis se trata. Constituye, tal vez, la más amplificatoria de las versiones del *Cantar*, si comparamos con Arias Montano o fray Luis, pero, de seguro no la última en el tiempo.

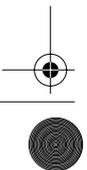
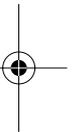
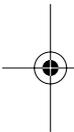
Y es que, en efecto, Sor Juana Inés de la Cruz, en su auto sacramental *El Divino Narciso* (1688), versiona a ratos el *Cantar de los Cantares*, en los versos 819-884 y 1326-1395. Pues bien, acaso, y lo sugiero únicamente como posibilidad, el poema de Quevedo le sirviera de inspiración a la monja mexicana. Sabemos que tuvo en cuenta la *Paráfrasis* de Montano⁶⁴. Pero qué curiosa es también la alegoría de Cristo como Narciso, nombrado por Quevedo en el verso 4; y más aún el verso «por su cuello rizado Ofir pasea» (v. 858), trasunto, tal vez, del verso 133 quevediano «Del oro que en Ofir con mejor rayo / fabrica el sol te labraré arracadas» (vv. 133-34). Y es que esta amplificación procede del *Salmo*, 45, 9 y resulta totalmente ajena al *Cantar*, por más que fuera una comparación estereotipada.

Quede, en fin, esta mera hipótesis como acicate para seguir indagando en posibles correspondencias bíblicas. Lo que, en cualquier caso, sí confirma la paráfrasis de Quevedo es la continuidad de su concepción sobre la traducción bíblica en un espacio intermedio de su trayectoria filológica. Un criterio de ensamblaje poético coincidente en todo punto con las explicitaciones iniciales, que lleva a cabo en torno a 1610, y también con las referencias a la altura de 1640. Se conforma, así pues, un sistema coherente, una «poética bíblica», a pesar de la distancia cronológica entre los diferentes testimonios.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., «La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas muy sueltas», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 17-48.
- Astrana Marín, L., *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
- Candelas Colodrón, M. Á., *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
- Caso Amador, R., «La partida de bautismo de Benito Arias Montano: comentario sobre un error historiográfico», en *El frescor de los montes. Arias Montano y sus orígenes*, ed. R. Caso Amador y O. Fabián, Fregenal de la Sierra (Badajoz), IES Eugenio Hermoso, 2001, pp. 155-71.
- Fernández Marcos, N., y E. Fernández Tejero, «¿Quevedo hebraísta? Lágrimas de Hieremías castellanas», *Sefarad*, 62, 2002, pp. 309-28.
- García de la Concha, V., «Quevedo exegeta y moralista: comentario y discurso sobre el Job», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 187-211.
- Gómez Canseco, L., «Notas para un itinerario humanístico del *Cantar de los Cantares* en el mundo hispánico» en *Grafías del imaginario. Representaciones cul-*

⁶⁴ Gómez Canseco, 2003.



- turales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, ed. C. A. González Sánchez y E. Vila Vilar, México, FCE, 2003, pp. 461-79.
- Gómez Canseco, L. y V. Núñez Rivera, *Arias Montano y el «Cantar de los Cantares»*. *Estudio y edición de la Paráfrasis en modo pastoril*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- Hornedo, R. M. de, «¿Tradujo fray Luis de León en verso castellano el *Cantar de los Cantares*?», *Razón y fe*, 141, 1950, pp. 163-78.
- Huerga, C. de la, *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. A. Domínguez García, en *Obras completas*, León, Universidad de León, 1991, vol. 5.
- Jammes, R., «Advertencias sobre *Los Cantares del Rey Salomón en octava rima* atribuidos a fray Luis de León», *Criticón*, 9, 1980, pp. 5-27.
- Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- León, Fray L. de, *Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Gredos, 1994.
- León, Fray L. de, *Cantar de los Cantares. Interpretación literal, espiritual, profética*, ed. J. M. Becerra Hiraldo, Salamanca, Ediciones Escorialenses, 1992.
- León, Fray L. de, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, ed. J. M. Becerra Hiraldo, Madrid, Cátedra, 2003.
- León, Fray L. de, *Poesía completa*, ed. G. Serés, Madrid, Taurus, 1990.
- López Eire, A., «La traducción quevedesca del *Manual de Epicteto*» en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 233-43.
- López Poza, S., «Quevedo, humanista cristiano» en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997, pp. 59-82.
- López Ruiz, A., «Sobre Quevedo traductor de poesía clásica» en *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, ed. E. Barón, Almería, Universidad de Almería, 1998, pp. 57-68.
- Menéndez Pelayo, M., *Biblioteca de traductores españoles*, IV, en *Obras completas*, Madrid, CSIC, 1952-1953, vol. 57.
- Muñoz Sendino, J., «*Los Cantares del rey Salomón en versos líricos*, por fray Luis de León», *Boletín de la Real Academia Española*, 28, 1948, pp. 411-461 y 29, 1949, pp. 31-98.
- Núñez Rivera, V., «La versión poética de los *Salmos* en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda», en *La Oda*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad, 1993, pp. 335-82.
- Núñez Rivera, V., «De égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del *Cantar de los Cantares* en la poesía áurea», en *La Égloga*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad, 2002, pp. 195-251.
- Núñez Rivera, V., «La poesía religiosa del Siglo de Oro: historia, transmisión y canon», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 307-40, (en prensa).
- Olmedo, F., «Una nueva traducción del *Cantar de los Cantares* atribuida a fray Luis de León», *Razón y fe*, 140, 1949, pp. 52-70.
- Pacheco, F., *Libro de descripción de verdaderos retratos*, ed. R. Reyes y P. Piñero, Sevilla, Ayuntamiento, 1985.
- Pérez de Montalbán, J., *Obra no dramática*, ed. J. E. Laplana Gil, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999.
- Quevedo, F. de, *Lágrimas de Hieremías castellanas*, ed. E. M. Wilson y J. M. Blecua, Madrid, CSIC, 1958.



- Quevedo, F. de, *Las tres musas últimas castellanas (1670)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha-EDAF, 1999.
- Quevedo, F. de, *Obra poética completa*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Quevedo, F. de, *Obras completas, II. Prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1990, 2 vols.
- Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- Rivers, E. L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares. Edición y estudio*, Pamplona, Eunsa, 1998.
- Ruiz Casanova, J. F., *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Sigler, M. C., «Traducción, imitación y apologética: Quevedo y el concepto humanista de la traducción», *Salina*, 8, 1994, pp. 42-48.
- Tarsia, P. A. de, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Aranjuez, Ara Iovis, 1998.
- Vega, Á. C., «Hacia una edición crítica de las poesías de fray Luis de León», *La Ciudad de Dios*, 159, 1947, pp. 5-25 y 161, 1949, pp. 59-92.

APÉNDICE

[198]

Fragmentos que se han podido hallar entre los originales del autor, de la traducción y parafrase de los Cantares de la Esposa.

SIR / HASIRIIN LI SELOM

CANTAR DE CANTARES DE SALOMÓN

CONTEXTO

En un valle de mirtos y de alisos,
 que el cielo es jardinero de sus calles,
 donde todas las yerbas son narcisos,
 y el valle es el Narciso de los valles,
 en quien el sol, con elegantes rayos,
 todos los meses los enmienda en mayos;

todo en nombre del año es primavera,
 todas las horas son oriente y día,
 estudio de la luz y de la esfera
 cuantas flores y plantas viste y cría,
 y para su abundancia y su belleza,
 docta y pródiga fue Naturaleza;

aquí, pues, cuidadosa y congojada,
 llorosos pasos daba Esposa ausente,
 la vista por los ojos derramada,
 y la voz por la púrpura doliente;
 dice su pena, y muestra su semblante
 que puede ser amada y que es amante.

Incendio fue del aire con suspiros;
 diluvio fue de perlas con el llanto;
 amarteló del cielo los zafiros,
 que el sentimiento hermoso pudo tanto;
 y, sin ver al que llama y al que espera,
 con él habló sin él desta manera:

ESPOSA

Béseme con el beso de su boca,
 pues de panales dulces está llena;
 cuanta más hiel y más acibar toca,
 sus labios son la gloria de mi pena;
 y en tan inmensa multitud de agravios,
 sus besos son la vida de mis labios.

Sus pechos santos, que lagares fueron
 del vino anciano, por edad precioso,
 en blanca leche a mis niñeces dieron
 alimento materno generoso:
 que para mi sustento y mi camino,
 mejores son sus pechos que no el vino.

Bien pueden los aromas, de tu aliento,
 aprender a flagrantés, si supieren;
 más no será capaz algún unguento
 de los olores que de ti salieren;
 tu nombre es un perfume derramado,
 que guardó el olió y repartió el cuidado.

No de balde te siguen las doncellas,
 que viven del olor que tú derramas,
 como se visten de oro las estrellas
 que más cerca al sol beben las llamas;

y como de tu olor ricas salieron,
 por eso enamoradas te siguieron.

Si no me lleva a ti tu propia mano,
 sin tí no acertaré tan gran camino; 50
 sé Esposo y guía por el monte y llano,
 y correremos tras tu olor divino;
 llévame a tí por tu camino asida,
 siendo Esposo y Verdad, Camino y Vida.

A su más confidente y retirada 55
 cuadra el Rey me introdujo, y el contento
 despertó la memoria enamorada
 de sus pechos, que al alma dan sustento:
 que aquellos solos van a tí derechos
 que se apartan del vino por tus pechos. 60

Aunque negra me veis y anochecida,
 hijas de la magnífica y gloriosa 5
 Jerusalén, y en sombras escondida,
 si bien se considera, soy hermosa;
 miradme bien: que no porque esté
 oscura]65
 pierde el ser hermosura la hermosura. 10

Negra soy, mas en todo semejante
 a las tiendas del nómade Cedreno,
 que afuera muestran rústico semblante,
 para que al sol resista[n] y al sereno, 70
 y por de dentro, para más decoro,
 son tejido jardín de plata y oro.

Soy semejante a las feroces pieles
 que a Salomón le sirven de cortinas,
 que en lo grosero guardan los doseles 75
 y en lo duro y lo vil las telas finas;
 pase del exterior la vista, y luego,
 después del humo, hermoso será el fuego.

No hagáis caudal de mi color moreno;
 que el sol tiene la culpa de estos llanos, 80
 pues me hicieron guardar el pago ajeno,
 a poder de amenazas, mis hermanos;
 que si mi Esposo dulce no acudiera,
 no guardara mi viña, y la perdiera.

En pago del amor con que te adoro, 85
 enséñame a tu choza y tu cabaña,
 y dime, cuando el día hierve en oro
 y el sol está cociendo en la campaña
 las mieses, dónde llevas tu ganado,
 dónde paces y descansa descuidado. 90

Dime tu albergue, antes que, engañada,
 con pie dudoso, sola y peregrina,
 por esta confusión ciega y turbada,
 que tantos ganaderos descamina,
 pregunte por su senda a los perdidos 95
 que se dejan llevar de sus sentidos.

No des lugar que, viendo una doncella
 preguntar por pastor entre pastores,
 de poca edad y entre las otras bella,
 sospechen liviandad en mis amores: 100
 que yo no busco gustos ni placeres,
 y ni saben quién soy ni ven quién eres.

Universidad de Navarra



CONTEXTO

Como atiende al honor de su querida
el Esposo pastor, y siempre amante,
su queja tantas veces repetida,
pronunciada de amor tan elegante,
halló su corazón hecho de cera
y dulce respondió desta manera:

[Esposo]

Si no sabes quién eres, y si ignoras
que el imperio de toda la hermosura
en solas tus facciones le atesoras
(que sola tu belleza es casta y pura),
sal de tí propia, y sigue las pisadas
de mis pastores y de sus manadas.

No dejes el camino que te enseñó,
ni des crédito a pastos aparentes:
yo soy pastor, y Esposo, y padre, y dueño;
esotros siguen sendas diferentes.
Con mis pastores no temerás robos:
iguárdate de pastores que son lobos!

A mi caballería (que, lozana,
es presunción del Nilo y que, en el coche
de Faraón, la envidia la mañana
para traer la luz contra la noche,
por quien trocara el tiro ardiente el
día)125
comparo tu belleza, Esposa mía.

Los tórtolas parecen tus mejillas,
que arrullan con las rosas y las flores;
tu cuello está brillando maravillas,
como el collar preciso resplandores;
tan bien sacado, tan perfecto y bello,
que de sí propio es el collar tu cuello.

Del oro que en Ofir con mejor rayo
fabrica el sol, te labraré arracadas;
dellas aprenderá colores mayo;
serán con blanca plata variadas;
guardarante de silbos las orejas
de la sierpe que engaña las ovejas.

ESPOSA

Mientras el Rey estuvo recostado
en mi regazo blando, tierno amante,
el aire en suavidad dejó bañado
mi nardo, que mi Rey hizo flagrante;
y el trascender de olor un haz tan breve
al reclinarse el Rey en mí lo debe.

Ramillete de mirra es mi querido
para mí, amarga al gusto, y provechosa
a la verdad del alma, y del sentido,
austera y desabrida y olorosa;
conozco en su amargor mi medicina;
por eso entre mis pechos se reclina.

Paréceme mi Esposo a los racimos
de los frutos del cipro, que, oloroso[s],
en las viñas de Engadi están opimos,
igualmente flagrantés y preciosos,
cuyo fruto, que aroma eterno exhala,
más tiene de remedio que de gala.

CONTEXTO

Aunque a tan buen pastor se debe todo,
y es interés de quien le quiere amarle,
viendo como la Esposa deste modo
atiende a obedecerle y obligarle,
viéndola padecer enamorada,
la acarició con voz tan regalada.

ESPOSO

Con sólo desearme, amiga mía,
¿no ves cómo eres ya blanca y hermosa?
Más hermosa que el sol que alumbra
el día)165
eres, por ser mi amante y ser mi Esposa:
más me enamoras cuanto más suspiras,
porque con ojos de paloma miras.

CONTEXTO

La Esposa, que se vio favorecida,
le dijo:

ESPOSA

Tuya es sola la hermosura;
que a la belleza das la gracia y vida;
en tí solo se ve perfección pura,
y ya que sólo remediarme puedes,
cama florida tengo en que te quedes.

No salgas de mi casa, ni de paso
vayas, mi bien; alójate en mi pecho,
ya que en tu puro y santo amor me abraso.
De ciprés son las viras de mi techo;
de cedro lo demás; entra contento,
que es todo incorruptible el aposento.

