

Víctor Morla

Poemas
de amor y de deseo
Cantar de los Cantares



verbo divino

Víctor Morla

Poemas de amor y de deseo

Cantar de los Cantares

Editorial Verbo Divino
Avenida de Pamplona, 41
31200 Estella (Navarra), España Teléfono: 948 55 65 11
Fax: 948 55 45 06
Internet: <http://www.verbodivino.es> E-mail: evd@verbodivino.es
Portada: *The Kiss*, Gustav Klimt.

© Editorial Verbo Divino, 2004. Fotocomposición: Marra Servicios Publicitarios.
Impreso en España. *Printed in Spain*. Impresión: Gráficas Lizarra, Villatuerta (Navarra).
Depósito legal: NA. 1.602-2004.
ISBN 84-8169-634-X

A los que desprecian el cuerpo quiero decirles mi palabra. No deben aprender ni enseñar otras doctrinas, sino tan sólo decir adiós a su propio cuerpo –y así enmudecer–.
..... Hay más razón en tu cuerpo
que en tu mejor sabiduría. ¿Y quién sabe para qué necesita tu cuerpo precisamente tu
mejor sabiduría?

(Nietzsche, *Así habló Zaratustra*)

~ynIAy %yIn:y[e hp'y" %N"hi ytiy"[.r; hp'y" %N"hi ~y[in" @a; ydIAAd hp,y" ^N>hi A
la memoria de mis padres: Ildefonso y Aurora, amor de Dios hecho carne.

Índice

<i>Presentación</i>	11	<i>Siglas y abreviaturas</i>
.....	15	
I. CUESTIONES INTRODUCTORIAS	19	
1. Características generales	20	
1.1. El libro	20	
1.1.1. Título	20	
1.1.2. Texto y versiones	21	
1.1.3. Canonicidad	23	
1.2. Autor, lugar y fecha de composición	26	
1.2.1. Autor	26	
1.2.2. Lugar	27	
1.2.3. Fecha	28	
2. Dimensión literaria del Cantar	30	
2.1. Primeras impresiones	30	

2.1.1. Personajes	31
2.1.2. Léxico	32
2.1.3. Un mundo de sentidos	33
2.1.4. Ambigüedad e implicación	35
2.1.5. Lo femenino en el Cantar	39
2.2. Rasgos literarios más sobresalientes	41
2.2.1. Paralelismo poético	41
2.2.2. Material sonoro	43
2.2.3. Tratamiento de las imágenes	44
2.3. Composición, estructura y forma literaria	51
2.3.1. Composición	51
2.3.2. Estructura	53
2.3.3. Forma literaria	55
3. Historia de la investigación	58
3.1. Interpretación alegórica	59
3.2. Interpretación mítico-cultural	62
3.3. Interpretación dramática	65
3.4. Interpretación natural o lírica	66
4. Cuestiones abiertas	68
4.1. Sobre el carácter sapiencial del Cantar	68
4.2. ¿Poesía popular o académica?	70
4.3. Paralelos extrabíblicos	72
4.4. ¿Es posible una teología del Cantar?	74
II. COMENTARIO	83
1. El patrocinador del amor	83
2. La toxicidad del amor	87
3. La morena y su viña	99
4. La pastora y el pastor	107
5. La yegua provocativa	115
6. Nardo y alheña	123
7. Nido de amor	131
8. La azucena y el manzano	137
9. El abrazo íntimo	147
10. Conjuro de amor	149
11. El cervatillo enamorado	153
12. Cita con la primavera	159
13. La paloma huidiza	167
14. Raposas en las viñas	171
15. Una sola carne	175
16. Noche de entrega amorosa	179
17. El amante escurridizo	187
18. Nuevo conjuro de amor	195

19. La amada en imágenes	199
20. Haz el amor, no la guerra	205
21. Salomón y el amor	209
22. La amada en fotogramas	217
23. El monte del amor	229
24. Paradigma de hermosura	231
25. Peligros de la soledad	233
26. El aroma y el sabor del amor	239
27. Los aromas del huerto	249
28. Ensoñación del abrazo íntimo	263
29. El amado en fotogramas	281
30. El rostro de la amada	295
31. La amada es divina	301
32. El valle florecido	309
33. El envidiable porte de Sulamita	317
34. Los frutos del amor	327
35. Amor en la viña	335
36. Filtros de amor	341
37. Excitación bajo el manzano	349
38. Amor y muerte	357
39. Arquitectura del deseo	367
40. La viña no está en venta	373
41. La reina de los jardines	379
42. Siempre y en todo el amor	383
<i>Excursus: A propósito de unos «Mayos» turolenses</i>	<i>387</i>
<i>Índice de autores citados</i>	<i>395</i>
<i>Bibliografía</i>	<i>399</i>

Presentación

¿Para qué un nuevo comentario al Cantar de los Cantares? Una pregunta lógica escuchada de labios de un especialista en literatura bíblica. En efecto, la bibliografía en torno a este hermoso libro de la Biblia hebrea es casi inabarcable. Desde la época del Judaísmo antiguo (prolongada posteriormente en el periodo paleocristiano) literatos, biblistas y teólogos dedicaron tiempo y esfuerzo a penetrar en el lenguaje y el contenido del Cantar. Y tal esfuerzo no ha cesado hasta la actualidad. ¿A qué se deben tales afanes?

No cabe duda que el lenguaje del Cantar resulta críptico verso tras verso. Pero tal oscuridad no se debe tanto a lo intrincado del léxico y de las imágenes que modelan los poemas del Cantar cuanto a lo que *se sospecha* tras sus versos. En efecto, las páginas del Cantar no resultan más crípticas que otros especímenes de lírica amorosa, tanto antigua como moderna, un camino que va desde Safo hasta García Lorca (dejando aparte el Oriente Antiguo, con Sumer y Egipto a la cabeza del cultivo de este género). Gran parte

de la ingente producción en torno al Cantar (comentarios, artículos en revistas especializadas) ha ido apareciendo como fruto del interés que despiertan sus abigarradas páginas y del atractivo de su *aparentemente* contenido erotismo. Pero parte de esa producción es hija del disimulado deseo de numerosos intérpretes de restar protagonismo a lo que ellos creen una lectura desviada, incorrecta y desafortunada: la interpretación natural o lírica. En muchas cabezas, por cierto bien ‘amuebladas’, no cabe que un libro bíblico hable del amor huma

12 *Poemas de amor y de deseo*

no en imágenes tan provocadoras y en un lenguaje tan desinhibido. No es inhabitual encontrar entre la producción literaria actual algún comentario o artículo que insista una vez más en la lectura alegórica del Cantar.

¿Para qué un nuevo comentario al Cantar de los Cantares? Nuestro trabajo tiene dos finalidades que tratan de responder a esta pregunta. Por una parte intentamos rescatar de las páginas del Cantar aquellos aspectos más inusuales o ‘atrevidos’ silenciados por la mayor parte de los comentaristas (¡la interpretación erótica tiene sus límites!). Verdad es que contamos con honrosas excepciones, como los comentarios de Keel y Garbini, por poner un ejemplo (véase bibliografía), pero la mayor parte de la producción literaria se limita a repetir lo ya dicho por otros intérpretes y a pasar por alto los versos más comprometedores del Cantar, tanto desde el lenguaje poético como desde la hermenéutica. Por otra parte, nos gustaría que el gran público tuviese acceso, de una vez por todas, a los poemas del Cantar. Es cierto que, en líneas generales, siempre ha estado abierta esa posibilidad, pero la gente que sólo tiene acceso a la literatura en lengua española ignora la belleza, la armonía y el mensaje sobre el amor humano que se agazapan tras las páginas del Cantar. En definitiva, tratamos de ayudar al gran público a que aprenda a ‘leer’ esta sublime colección de poemas amorosos. Conozco a un gran número de personas que, a pesar de haber ojeado más de una vez el Cantar, se sorprende ante una interpretación ‘salida de tono’. ¿Cómo es posible que una persona que conoce bien la materialidad textual del Cantar se lleve las manos a la cabeza cuando alguien sugiere una lectura con Eros como protagonista? ¿Qué tipo de ‘gafas’ hemos recibido que acaban distorsionando nuestra visión de las cosas?

La estructura de este comentario es tripartita. En primer lugar reproduzco la traducción del poema que voy a comentar. Esta traducción puede ser discutible en algunos puntos, pero siempre procuro dar razones de orden filológico para justificarla. El recurso a la filología y a la crítica textual en general ocupa la segunda parte del comentario. Es evidente que, para un lector que desconoce las lenguas clásicas y las versiones que nos ofrecen del Cantar, esta parte puede resultar no sólo pesada, sino digna *Presentación* 13

de un impenetrable jeroglífico. Está de sobra decir que esta segunda parte va dirigida a los expertos, motivo por el que un lector desinteresado en ella o profano en tales aspectos lingüísticos puede pasar directamente a la tercera parte, que constituye propiamente el comentario al Cantar de los Cantares.

¿Para qué un nuevo comentario al Cantar de los Cantares? Creo que queda claro mi

propósito. Si alguien, después de haberlo leído con detenimiento, cree que no aporta ninguna novedad, mis más humildes disculpas. Me habré equivocado. Si alguien, después de haberlo leído con detenimiento, acaba irritado y escandalizado, que no me eche la culpa a mí, sino al Cantar (sus páginas dicen lo que dicen) o a él mismo (tendrá que cambiar de «óptica»). Si alguien, después de haberlo leído con detenimiento, cierra sus páginas satisfecho y me lanza desde la lejanía un sentido «gracias», me consideraré la persona más feliz del mundo. Le responderé con un modesto: «De nada. Te lo merecías».

Siglas y abreviaturas

ACEBT Amsterdamse Cahiers voor Exegese en Bijbelse Theologie (Haarlem).

Aev Aevum (Milán).

AJSL American Journal of Semitic Languages and Literatures (Chicago).

AJT Asia Journal of Theology (Singapur).

AnBib Analecta Biblica (Roma).

ANET J.B. Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts* (Nueva Jersey³ 1969).

Anuario (Barcelona).

AOAT Alter Orient und Altes Testament (Kevelaer).

AUSS Andrews University Seminary Studies (Berrien Springs. MI).

BASOR Bulletin of the American Schools of Oriental Research (Atlanta).

BBB Bonner Biblische Beiträge (Königstein).

BeO Bibbia e Oriente (Génova).

Beth Mikra (Jerusalén).

Bib Biblica (Roma).

BibInt Biblical Interpretation (Leiden).

BibOr Bibbia e Oriente (Bornato di Franciacorte. Italia).

BK Biblischer Kommentar. Altes Testament (Neukirchen).

BN Biblische Notizen (Múnich).

BO Biblica et Orientalia (Roma).

BS Bibliotheca Sacra (Dallas).

BT The Bible Translator (Aberdeen. NY).

BTB Biblical Theology Bulletin (St. Bonaventure. NY).

BTFT Bijdragen: Tijdschrift voor Filosofie en Theologie (Amsterdam).

BZ Biblische Zeitschrift (Paderborn).

BZAW Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft (Berlín).

CaE Cahiers Evangile (París).

Car Carthaginensia (Murcia).

CBQ The Catholic Biblical Quarterly (Washington DC). *CTM* Calwer Theologische Monographien (Stuttgart). *DD* Dor le Dor (Jerusalén).

EA Erbe und Auftrag (Beuron. Alemania).

EHAT Exegetisches Handbuch zum Alten Testament (Münster). *ERT* Evangelical

Review of Theology (Carlisle. RU).
EstBib Estudios Bíblicos (Madrid).
ETL Ephemerides Theologicae Lovanienses (Lovaina). *ExpTim* The Expository Times (Emsworth. RU).
 FOTL The Forms of the Old Testament Literature (Grand Rapids. MI). *FreibRu* Freiburger Rundbrief (Friburgo B.).
 FRLANT Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments (Gotinga).
HAR Hebrew Annual Review (Columbus. OH).
 HAT Handbuch zum Alten Testament (Tubinga).
 HTS Hervormde Teologiese Studies (Pretoria).
HUCA Hebrew Union College Annual (Cincinnati).
 ICC International Critical Commentary (Edimburgo). IDB The Interpreter's Dictionary of the Bible (Nashville. NY). *IEJ* Israel Exploration Journal (Jerusalén).
IgIV Iglesia Viva (Valencia. España).
Imm Immanuel (Jerusalén).
Int Interpretation (Richmond. VA).
JAAR Journal of the American Academy of Religion (Chico). *JANES* The Journal of the Ancient Near Eastern Society (Nueva York). *JAOS* Journal of the American Oriental Society (New Haven). *JBL* Journal of Biblical Literature (Atlanta).
JBQ Jewish Bible Quarterly (Jerusalén).
JETS Journal of the Evangelical Theological Society (San Diego. CA). Jidan Dao (Hong Kong).
JNES Journal of Near Eastern Studies (Chicago).
JOTT Journal of Translation and Textlinguistics (Dallas). *JPOS* Journal of the Palestinian Oriental Society.
JQR Jewish Quarterly Review (Londres).
Siglas y abreviaturas 17
JSOT Journal for the Study of the Old Testament (Sheffield). *JSS* Journal of Semitic Studies (Manchester).
 KAT Kommentar zum Alten Testament (Gütersloh). *Kerux* (Lynnwood. WA).
 KHAT Kurzer Handkommentar zum Alten Testament (Tubinga). LASBF Liber Annuus Studii Biblici Franciscani (Jerusalén). *LumVie* Lumière et Vie (Lyon).
Ma Maarav (Rolling Hills. CA).
NRT Nouvelle Revue Theologique (Heverlee. Bélgica). *NV* Nova et Vetera (Ginebra).
 OBO Orbis Biblicus et Orientalis (Gotinga).
 OTL Old Testament Library (Londres).
PT Perspectiva Teológica (Bel Horizonte).
RB Revue Biblique (París).
RCT Revista catalana de teología (Barcelona).
ResB Reseña Bíblica (Estella. España).
RevB Revista Bíblica (Buenos Aires).

RevCT Revista de Cultura Teológica (São Paulo).
RHR Revue de l'Histoire des Religions (París).
RIBLA Revista de Interpretación Bíblica Latino-americana (San José. Costa Rica).
RivB Rivista Biblica (Brescia).
RSO Rivista degli Studi Orientali (Roma).
RSR Revue des Sciences Religieuses (Estrasburgo).
SANT Studien zum Alten und Neuen Testament (Múnich). *SBM* Stuttgarter Biblische Monographien (Stuttgart). *SBT* Studies in Biblical Theology (Londres).
SEÅ Svensk Exegetisk Årsbok (Uppsala).
Sef Sefarad (Madrid).
Semeia (Atlanta. GA).
Sem Semitica (París).
SIDIC Service International de Documentation Judéo-chrétienne (Roma).
SJOT Scandinavian Journal of the Old Testament (Oslo). *SK* Skrif en Kerk (Pretoria).
SLJT Saint Luke's Journal of Theology.
SR Studies in Religion (Waterloo. Canadá).
T&K Texte & Kontexte (Berlín).
Tarbiz (Jerusalén).
TBT The Bible Today (Collegeville. MN).
TRu Theologische Rundschau (Tubinga).
TQ Theologische Quartalschrift (Múnich).
TvT Tijdschrift voor Theologie (Nimega).
TZ Theologische Zeitschrift (Basilea).
USQR Union Seminary Quarterly Review (Nueva York). *VT* Vetus Testamentum (Leiden).
VTS Vetus Testamentum Supplementum (Leiden). *WBC* Word Biblical Commentary (Waco).
WMANT Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament (Neukirchen).
WTJ The Westminster Theological Journal (Filadelfia. PA). *ZAH* Zeitschrift für Althebraistik (Stuttgart).
ZAW Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft (Berlín). *ZDMG* Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Wiesbaden).
ZTK Zeitschrift für Theologie und Kirche (Tubinga).

I CUESTIONES INTRODUCTORIAS

Ningún libro, sea de la naturaleza que sea, puede ser sometido a un comentario sin acceder previamente (y ayudar a que lo haga el lector) a sus rasgos más característicos,

entre los que hay que dar cabida no sólo a los genéricos, que comparte con otra serie de obras, sino a los que lo caracterizan como tal obra, a los que lo definen en su singularidad.

El Cantar de los Cantares, dada su naturaleza literaria, deberá ser objeto de una serie de preguntas que un crítico formularía a cualquier obra literaria: ¿cómo te llamas?; ¿por qué te han puesto ese nombre?; ¿quién te lo ha puesto?; ¿cuándo naciste?; ¿dónde has visto la luz? Si estrechamos el círculo de nuestro interés y captamos su naturaleza de obra bíblica, nuestra curiosidad se agranda: ¿en qué lengua fuiste escrita?; ¿quiénes y por qué te utilizaron para su uso personal?; ¿cómo te utilizaron y con qué intereses?

Una vez situado en unas coordenadas espacio-temporales, cualidad ésta que comparte con cualquier obra literaria, el Cantar deberá hablarnos de su singularidad. Desde esta perspectiva, tendremos que analizar su estatura, sus rasgos físicos, su complexión, su forma de vestir, sus ademanes, su manera de hablar, el tono de su voz, su visión de la vida y su función entre el resto de las creaturas literarias.

Ésta es la función de un crítico, que no deberá desempeñar como un frío taxidermista, considerando el Cantar como un cuerpo hermoso, sí, pero yerto. Tampoco habrá de situarse ante una belleza muda, capaz de subyugarnos con sus formas pero incapaz de hablarnos de sí misma. El analista debe ser consciente de que su función se enmarca necesariamente en un espacio dialógico, porque el texto apela e interpela. Apela a ser conocido y luego amado; interpela al analista y le impele a que se defina ante él. Un verdadero analista se ve arrastrado a la implicación y a la posesión consciente. Sin embargo, una vez comprometido ‘amorosamente’ con el texto, deberá evitar la tentación de hacerlo suyo, de sustraerlo a su libertad originaria, de impedir que hable a otros y les ofrezca su hermosura. Un texto es por naturaleza infiel: un ser abierto a quien quiera poseerlo, a quien desee preñarlo de significado. El significado de un texto no se agota en una lectura individual ni condiciona sus señas de identidad a una interpretación colectiva, históricamente compartida, pues el texto es una entidad supratemporal, que deja que sus páginas sean volteadas por toda clase de vientos.

1. Características generales

El Cantar de los Cantares, por su naturaleza de obra literaria, comparte con casi todas las obras de creación universal una serie de características que lo sitúan *materialmente* en determinadas coordenadas espacio-temporales. Sin embargo, dada su naturaleza bíblica, el Cantar deberá someterse a un interrogatorio del que se deduzcan los rasgos que lo caracterizan como miembro del *corpus* del Antiguo Testamento.

1.1. El libro

Estamos ante una obra de escasas dimensiones: ocho breves capítulos sitúan al lector ante una panorámica multicolor y aparentemente monotemática, ante una diversidad de escenarios y frente a un lenguaje que, ya a primera vista, parece exigir una minuciosa decodificación. Pero vayamos por partes.

1.1.1. Título

El libro, en hebreo (tal como nos ha llegado), lleva por título *ʿîr hasʿvîrîm ʾasʿer lisʿlo-mo-h*. La versión griega lo titula $\alpha\sigma\mu\alpha\varsigma$

av|sma,twn o[evstin tw/| Salwmwn; y la Vulgata *Canticum Canticorum*. Esta coincidencia en los títulos ha desembocado en el castellano *Cantar de los Cantares* (de Salomón). El título hebreo tiene un inequívoco alcance superlativo: «El mejor de los cantares»; «El cantar por excelencia»; «El más sublime de los cantares»; etc. No es el único caso de superlativo hebreo construido con la repetición de un término, cuyo segundo segmento desempeña la función de complemento determinativo del primero. Así, leemos en Ecl 1,2: *habe-l haba-lîm*, «vaciedad de vaciedades» = «suprema vaciedad»; «frustración suprema». Incluso el NT (1 Tim 6,15) nos ofrece un ejemplo de esta forma de superlativo: *basileu.j tw/n basileuo,ntwn*, «rey de reyes»¹.

No faltan críticos para quienes el título que relaciona al Cantar con el rey de Judá no es original, ya que seguramente responde a la última redacción del libro, en la que se introdujo no sólo este título, sino algunos pasajes que mencionan a Salomón. Esta «redacción salomónica» cerraría el proceso de recopilación, redacción y adaptación del Cantar. Según esta corriente crítica, el libro empezaría en 1,2a: «que me bese con besos de su boca», o algo similar².

1.1.2. Texto y versiones³

El Cantar de los Cantares fue escrito en hebreo. Se trata de un texto bien conservado, en líneas generales, a pesar de las reticencias y de la opinión en contra de ciertos exegetas de décadas pasadas⁴. La dificultad del texto hebreo no está tanto en su defectuosa transmisión (algo que nadie le achaca) cuanto en la frecuencia de *hapax legomena*, en sus ceñidas formulaciones y en sus sorprendentes y crípticas metáforas, que han torturado y desgastado la imaginación de numerosos intérpretes.

¹ Para más detalles, véase comentario a 1,1.

² El título parece ser una glosa redaccional que pretende definir el resto del libro como obra sapiencial, a juicio de G. Krinetzki, *Kommentar zum Hohenlied* (Frankfurt am Main 1981) 14. Hablan a este respecto de labor editorialista N.K. Gottwald, «Song of Songs», en *IDB IV* (1962) 420-426, p. 420; R. Smend, *Die Entstehung des Alten Testaments* (Stuttgart 1978) 216.

³ Sobre el texto del Cantar en general, véase J.B. White, *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry* (Missoula 1978) 34-47; M.H. Pope, *Song of Songs* (Nueva York 1983) 79-82.

⁴ Se puede consultar al respecto Pope, 21.

La versión griega de los LXX se caracteriza por su fidelidad literal al texto hebreo, si bien en casos mínimos discrepa de él quizá por un impulso moralizante, que le obliga a silenciar algún término o a traducirlo de forma incorrecta, probablemente para evitar lecturas de un claro contenido erótico. En ocasiones introduce algún breve segmento no contemplado en el original. Pero no se trata de una frase de su propia cosecha, puesto que aparece en otra sección del libro. En esta versión no se advierten principios de lectura alegórica, como ocurrirá posteriormente en la tradición judeocristiana⁵.

La Vetus Latina sigue de cerca a la versión griega, pero se observa en ella un obsesivo impulso deserotizante y una tendencia abusiva a la espiritualización. La

traducción es tan fidedigna al griego que en ocasiones un verso resulta casi ininteligible o queda absolutamente deformado. La Vulgata, en cambio, ofrece una traducción más independiente respecto al griego. San Jerónimo utilizó sin duda un texto hebreo no vocalizado y abierto, por tanto, a diversas lecturas. Hizo uso probablemente de la Vetus Latina, a la que, sin embargo, corrige en numerosas ocasiones. Se observa también en el santo traductor una tendencia a la espiritualización, aunque en ocasiones mantiene frases y expresiones abiertas a la lectura erótica, expresiones que había corregido por su parte la Vetus Latina. En resumen, las versiones latinas deberán ser utilizadas con prudencia, pues en ocasiones llegan a deformar el texto hebreo. Contamos con el ejemplo del término hebreo *'ahabâ* (amor), tan frecuente en el Cantar. Su espectro significativo es amplísimo, pues va desde la amistad y la simpatía, pasando por el amor sexual, hasta el simple cariño y afecto. La traducción griega recurre invariablemente al término *agaph*, término que en latín se interpreta como *caritas*. Y así, en el camino que va del *'ahabâ* a la *caritas*, se va perdiendo parte de la esencia de los poemas del Cantar.

Para algunos críticos, la traducción siríaca de la Peshitta es más fiel al griego que al hebreo, aunque siguió muy de cerca a éste. Resulta casi imposible llegar a descubrir si el traductor o

⁵ Para más detalles sobre la traducción griega, véase G. Gerleman, *Ruth. Das Hohelied*, BK XVIII (Neukirchen 1965) 77-82.

traductores se basaron en un texto hebreo distinto del que ha llegado a nosotros o si trató sin más de adaptarse a los LXX⁶.

En las cuevas de Qumrán fueron descubiertos cuatro manuscritos del periodo herodiano, y dos de ellos (4QCant^a y 4QCant^b) reproducen parcialmente el texto del Cantar (partes de los capítulos 2, 3, 4, 6 y 7). Los otros dos manuscritos no aportan nada esencial a la historia del texto del Cantar. Según los editores⁷, la ausencia de 4,7 – 6,11 de 4QCant^a se debe a una censura de los miembros de la secta, debido a su alto contenido erótico.

1.1.3. *Canonicidad*⁸

Por lo que ha transmitido la tradición literaria judía, sabemos que en la reunión de rabinos en Yamnia o Yabne (finales del siglo I d.C.) se desató una acalorada disputa en torno a la santidad del Cantar (véase IEB II, c. III, I,1). La misma tradición nos hace sabedores de que un siglo más tarde Rabí Aqiba intervino en la polémica afirmando que el Cantar «mancha las manos», es decir, que es un libro santo o inspirado⁹, y que nadie en Israel había puesto en tela de juicio ese carácter¹⁰. Es probable, si hacemos caso a esta afirmación de Aqiba, que el Cantar ya hubiese sido considerado libro santo con anterioridad a Yamnia. ¿Pero por qué entonces aquel debate? No hemos de pasar por alto que el Cantar, aparte de ser un libro de una alta tensión erótica, carece de las más elementales referencias religiosas. Es, por tanto, probable que la discusión entre los rabinos sobre su santidad tuviese en cuenta esa clara dimensión del

⁶ Sobre la Peshitta, consúltese Gerleman, *Das Hohelied*, 82s; W. Baars, *The Peshitta Text of Song of Songs in Barhebraeus' Ausur Raze*: VT 18 (1968) 281-289.

⁷ M. Abegg – P. Flint – E. Ulrich, *The Dead Sea Scrolls Bible* (San Francisco 1999) 611-622.

⁸ Pueden consultarse al respecto W. Rudolph, *Das Hohe Lied im Kanon*: ZAW NF 18 (1942/43) 189-199; A. Jepsen, *Zur Kanongeschichte des Alten Testaments*: ZAW 71 (1959) 114-136; R. Beckwith, *The Old Testament Canon of the New Testament Church* (Londres 1985) 308-322.

⁹ Es posible, sin embargo, que la fórmula «manchar las manos» estuviese directamente en relación con la aparición del *tetragrammaton* divino (YHWH) en un libro y que, por tanto, decir que un libro no manchaba las manos no lo excluía directamente del canon. Simplemente quería decir que ese libro no incluía en sus páginas el *tetragrammaton*. Véase T. Longman, *Song of Songs* (Grand Rapids 2001) 57.

¹⁰ Según la Mishná, *Yadayim* 3,5.

libro. ¿Pero acaso resta santidad a una obra la temática erótica? ¿Tal vez no cabe el amor humano en la teología? ¿Acaso se hallaban enfrentados Eros y Yahvé?

La cuestión es que el Cantar acabó integrando la colección canónica, no sólo en el Judaísmo, sino también en la tradición teológica cristiana. ¿Acaso la temática amorosa misma convenció a los rabinos (y más tarde a los teólogos cristianos) de la naturaleza canonizable del Cantar, o intervinieron subrepticamente otros motivos? Son muchos los autores para quienes la asociación del Cantar con la figura de Salomón¹¹, por una parte, y la lectura alegórica propiciada por la tradición judía y más tarde por la cristiana, por otra, lo avalaron como candidato al *corpus canonicum*¹². ¿Pero a qué época se remonta la lectura alegórica del Cantar? Si tienen razón quienes opinan que la alegorización facilitó la entrada del Cantar en el canon judío¹³, habrá que pensar en buena lógica que tal lectura fue previa a Yamnia. Por otra parte, el hecho de que Rabí Aqiba censurase a quienes interpretaban pasajes del Cantar en hostales (o salas para banquetes: *bbyt hms^vt'wt*)¹⁴

¹¹ Hay quien opina que la pseudopaternalidad salomónica del Cantar no influyó en su canonización, toda vez que existen otros libros pseudosalomónicos que no recibieron el visto bueno para su ingreso en el canon, como el libro de la Sabiduría. Así opina Longman, 58. Sin embargo, la comparación no sirve, pues el libro de la Sabiduría llevaba sobre sí el estigma de haber sido escrito en griego, aparte de que en el momento de su tardía aparición ya se habría dado en el Judaísmo un consenso al menos tácito sobre los libros sagrados. Relaciona la canonización del Cantar con la mención de Salomón M. Sæbø, «On the Canonicity of the Song of Songs», en M.V. Fox et al. (eds.), *Texts, Temples and Traditions: A Tribute to Menahem Haran* (Winona Lake 1996) 267-277.

¹² Así A. Weiser, *Introduction to the Old Testament* (Londres 1975) 302; R. Gordis, *The Song of Songs and Lamentations* (Nueva York 1974) 43; H. Ringgren – O. Kaiser, *Das Hohe Lied. Klagelieder. Das Buch Esther*, ATD 16/2 (Gotinga ³1981) 256; Gerleman, *Das Hohelied*, 51; G. Fohrer, *Introduction to the Old Testament* (Londres 1976) 300; J.A. Soggin, *Introduzione all'Antico Testamento* (Brescia 1974) 523; R.

Rendtorff, *Das Alte Testament. Eine Einführung* (Neukirchen 1983) 274; A. Brenner, *The Song of Songs* (Sheffield 1989) 25; M. Sæbø, «On the Canonicity of the Song of Songs», en M.V. Fox et al. (eds.), *Texts, Temples and Traditions* (Winona Lake 1996) 260-277.

¹³ Consultar al respecto K. Koch, «Das Hohe Lied unter kanonischer Perspektive. Beobachtungen zur Rezeptionsgeschichte anhand von Targum und Midrasch», en M. Albani y T. Arndt (eds.), *Gottes Ehre erzählen: Festschrift für Hans Seidel zum 65. Geburtstag* (Leipzig 1994) 11-23. Para Koch resulta evidente que la lectura alegóricosimbólica proporcionó al Cantar su estatus canónico.

¹⁴ Según la Tosefta, *Sanedrín* 12,10. Pero desconocemos si se trataba de banquetes de boda, como piensan A. Lods, *Compte rendu du Cantique des Cantiques de R. Dussaud*: RHR 82 (1920) 217-224, p. 221, y A.-M. Dubarle, *L'amour humain dans le Cantiques des Cantiques*: RB 61 (1954) 67-86, p. 70; o de simples fiestas, en opinión de H.H. Rowley, *The Interpretation of the Song of Songs*: JTS 38 (1937) 337-363, p. 338.

abre nuestras consideraciones a dos posibilidades no excluyentes entre sí: que en la época de Aqiba ya existía en el Judaísmo una lectura alegórica del Cantar y que, sin embargo, la gente llana seguía interpretándolo, al mismo tiempo, como lírica amorosa 'laica'¹⁵. Parece ser que esta interpretación profana o natural del Cantar pervivió en el rabinismo de los primeros siglos de la era cristiana¹⁶.

Parece, en cambio, difícil admitir la opinión de que la autoridad del Cantar le viene dada precisamente por su sentido natural¹⁷. De ahí que no falten estudiosos que creen innecesaria la lectura alegórica como garante de canonicidad, toda vez que el Cantar presenta un fondo religioso y sapiencial en cuanto exponente del amor y el matrimonio ideales, una idea ésta capaz de entusiasmar a los jóvenes israelitas¹⁸. Esta opinión parece desmesurada, toda vez que resulta imposible detectar un fondo religioso en el Cantar, al tiempo que resulta altamente arriesgado, por improbable, otorgarle una cualificación sapiencial. Una vía intermedia está representada por Garrett, para quien el proceso de alegorización del Cantar tuvo lugar una vez integrado en el canon¹⁹.

Sea lo que sea de todo este debate, la cuestión es que el Cantar de los Cantares pasó incluso a formar parte de los textos litúrgicos de la Pascua judía²⁰ y que la Iglesia lo admitió también en su canon.

¹⁵ Hay otro testimonio escrito del uso profano del Cantar entre la gente. Rabban Simeón ben Gamaliel contaba (Mishná, *Ta'anit* 4,8) que el día 15 del mes de Ab las muchachas de Jerusalén iban vestidas de blanco a las viñas e invitaban a los chicos con palabras espigadas en Pro 31,30,31 y Cant 3,11. Dato tomado de G. Garbini, *Cantico dei Cantici* (Brescia 1992) 17, nota 18. No faltan autores que apuntan a esta popularidad del Cantar como razón de su inclusión en el canon; así, A. Brenner, *Song of Songs*, 25.

¹⁶ Véase al respecto W. Rudolph, *Das Buch Ruth. Das Hohelied. Die Klagelieder*, KAT XVII 1-3 (Gütersloh 1962) 112.

¹⁷ Consúltase, entre otros, D. Lys, *Le plus beau chant de la création. Commentaire du Cantique des Cantiques* (París 1968) 27.

¹⁸ Así L. Krinetzki, *Das Hohelied* (Düsseldorf 1964) 35s.

¹⁹ D. Garrett, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs* (Nashville 1993) 367.

²⁰ Este uso litúrgico debió de tener lugar relativamente tarde, a juzgar por la noticia proporcionada por Teodoro de Mopsuestia de que, en su tiempo, no había «lectio publica» del Cantar ni entre judíos ni entre cristianos. Hemos tomado este dato de Gerleman, *Das Hohelied*, 52. Sobre la discusión entre los especialistas relativa al uso del Cantar, consultar Lys, 27-31.

1.2. Autor, lugar y fecha de composición

1.2.1. Autor

Como ya hemos observado, el título del Cantar, que lo pone en relación con el rey Salomón, constituye una evidente pseudoepigrafía, fenómeno literario intensamente cultivado en todo el Próximo Oriente antiguo. Por lo que respecta a la tradición judía, la pseudoepigrafía se hizo extensiva a casi todo el material literario apócrifo. Por lo que respecta a la literatura canónica y deuterocanónica, podemos rastrear también este fenómeno en Proverbios, Eclesiastés y Sabiduría. Del mismo modo que a Moisés se le atribuyeron los códigos legislativos y a David gran parte de la lírica religiosa, Salomón fue vinculado a la tradición sapiencial y a la lírica amorosa. Es evidente desde esta historia de la tradición que la paternidad salomónica del Cantar reproduce la opinión del recopilador, el redactor o el editor de esta colección de poemas. Quien fuera se vio movido a la pseudoautoría salomónica por la mención de Salomón en 1,5; 3,11²¹; 8,11s; o del personaje del ‘rey’ en 1,4.12; 7,6. Alternativamente podemos pensar que los breves poemas que mencionan a Salomón fueron introducidos en el Cantar, junto con el título («redacción salomónica»), para conferir a la obra la paternidad a la que venimos aludiendo.

Aunque la autoría salomónica fue adoptada con toda naturalidad en épocas pasadas²², no hay actualmente ningún especialista en la materia con cierto sentido crítico que la admita²³. Se

²¹ Por lo que respecta a 3,6-11, hubo en el pasado recientes autores que consideraban este segmento poético como el más antiguo del Cantar. Según ellos, fue compuesto probablemente para celebrar uno de los numerosos matrimonios de Salomón. Esta es la opinión de R. Gordis, *A Wedding Song for Solomon*: JBL 63 (1944) 263-270, un punto de vista muy discutible.

²² Contamos con el ejemplo de H. Lesêtre, «Cantique des Cantiques», en *DB III*, 185-199, esp. 186-189.

²³ Puede rastrearse esta opinión crítica en Rudolph, *op.cit.*, 110; O. Eissfeldt, *The Old Testament. An Introduction* (Oxford 1966) 485; Ringgren-Kaiser, 253; Weiser, 299; L. Krinetzki, 42s; Rendtorff, *Einführung*, 277; Soggin, 522; R.E. Murphy, «Song of

Songs», en *IDB Suplemento* (1976) 837; G. Krinetzki, 24; Smend, *Entstehung*, 216; N.K. Gottwald, *The Hebrew Bible. A Socio-Literary Introduction* (Filadelfia 1985) 550; Longman, 2ss. Sin embargo, el rechazo de la paternidad salomónica no es moderno, ni atribuible exclusivamente a círculos cristianos. Entre los talmudistas y los antiguos rabinos, por

ejemplo, el Cantar fue atribuido a Ezequías o Isaías, entre otros; véase al respecto Pope, *Song of Songs*, 22.

trata de una mera ficción literaria²⁴. Si tenemos en cuenta, por otro lado, que gran parte del material que integra el Cantar hunde sus raíces en la tradición lírica popular, la figura de Salomón debe ser relegada al ámbito de la fantasía. Más aún, si adoptamos la sabia decisión de aceptar el Cantar tal como nos lo ha legado la tradición, entonces la pregunta por su autor queda desplazada o necesitada de ser formulada en otra sede²⁵. Por otra parte, si la mayor parte de los poemas que integran el Cantar son de raigambre popular, sujetos al ritmo espiritual del folklore, también resulta inoperante y fuera de lugar postular una autoría femenina del Cantar. Puede que sí, puede que no. Nada más se puede proponer con seriedad²⁶.

1.2.2. Lugar

También desde antiguo se ha debatido entre los expertos sobre el lugar de origen del Cantar. Los datos topográficos y la mención de ciertas especies de plantas y animales apuntan indudablemente al territorio palestino²⁷. A la hora de precisar, los críticos se fijan en los enclaves aludidos en el Cantar. Así, la mención de Jerusalén y de Enguedí postularía un origen meridional²⁸, mientras que la alusión a Damasco, Tirsá, Sarón, Carmelo, Líbano, Amaná y Hermón apoyarían la tesis del origen septentrional²⁹. Este tipo de argumentación, sin embargo, carece de solidez, toda vez que el uso de un nombre propio de lugar en un poema no implica necesariamente el origen geográfico de dicho poema, pues el poeta ha podido «recrear» una geografía ideal. En

²⁴ Así F.J. Stendebach, *Introducción al Antiguo Testamento* (Barcelona 1996) 340.

²⁵ Así opina L. Krinetzki, 82. Aboga por una pluralidad de autores M.H. Segal, *The Song of Songs*: VT 12 (1962) 470-490, p. 483; discusión sobre la autoría múltiple del Cantar en M.V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs* (Wisconsin 1985) 222-224.

²⁶ La autoría femenina es propuesta como mera posibilidad por A. Brenner – C. Fontaine (eds.), *Reading the Bible. Approaches, Methods and Strategies* (Sheffield 1997) 577. Habla de plausibilidad E. Fernández Tejero, *Los mitos y el mito del Cantar de los Cantares*: ResB 22 (1999) 57-63.

²⁷ No falta quien supone un origen alejandrino, como J. Winandy, *Le Cantique des Cantiques. Poème d'amour mué en écrit de sagesse* (Maredsous 1960) 44-47. ²⁸ Así D. Lys, *Le plus beau chant*, 14s; Eissfeldt, *Introduction*, 490; L. Krinetzki, 45; Rudolph, 113; Rendtorff, *Einführung*, 277.

²⁹ Así Gordis, 25; Gottwald, «Song of Songs», 421.

concreto, el autor o autores de los poemas del Cantar han recurrido en ocasiones a la geografía que ellos conocían para resaltar ciertos aspectos de la personalidad o del estilo de vida de los protagonistas. Es decir, que las localidades y accidentes del terreno mencionados tienen un valor que va más allá de lo geográfico, para hacer eventuales incursiones en el territorio de la imagen³⁰. Desde este punto de vista, lo más razonable es

pensar en un origen geográfico plural de los poemas que componen el Cantar y admitir la probabilidad de una labor redaccional y editorial en Jerusalén.

1.2.3. Fecha

Resulta evidente a todas luces, como más tarde intentaremos poner de relieve, que el Cantar es una recopilación de cantos de amor profano. Aunque la labor de recopilación y edición no ha conseguido dotarle de una estructura armónica³¹, es evidente que se trata de una composición pensada y relativamente articulada. En consecuencia, preguntarnos por la fecha de composición implica la formulación de una doble pregunta: ¿cuál es la edad de los poemas más antiguos que lo integran?; ¿cuál es la época aproximada en que trabajó su recopilador, redactor o editor?

A pesar del esfuerzo y de la buena voluntad demostrados por numerosos comentaristas, es obvio que pretender fechar algunos poemas puede resultar tan imposible como superfluo. El carácter atemporal de este tipo de poesía amorosa hace penoso e infructuoso este tipo de pesquisas³². Sin embargo, existen algunos datos sueltos, sobre todo de tipo geográfico y lingüístico, que pueden invitar a aventurar algunas hipótesis. En 6,4 es mencionada Tirsá, antigua capital del reino del Norte (que precedió a Samaría). El dato, para algunos, apuntaría al periodo preexílico. Sin embargo, la presencia de esta capital norteña del siglo IX

³⁰ Interesante a este respecto la colaboración de H. Blok, «Allegoric Geography in the Song of Songs», en J. Dyk (ed.), *Give Ear to My Words: Psalms and Other Poetry in and around the Hebrew Bible: Essays in Honour of Professor N.A. van Uchelen* (Kampen 1996) 173-182.

³¹ Así lo ve con acierto B.S. Childs, *Introduction to the Old Testament as Scripture* (Filadelfia 1980) 572.

³² Compartimos la opinión de Gordis (*Song of Songs*, 23) de que numerosos poemas del Cantar son infechaes.

en el Cantar carece de relevancia, pues el poeta pretendió tal vez conferir así verosimilitud al poema o utilizar una terminología arcaizante³³. Por otra parte, en una dirección alternativa, el uso de aramaismos, de términos persas o griegos y de novedades en la estructura lingüística³⁴ reclaman el periodo postexílico³⁵.

El porcentaje de aramaismos en el Cantar es el más elevado del Antiguo Testamento después de Ester y Eclesiastés³⁶. En opinión de algunos autores, los poemas del Cantar son antiguos y fueron aramaisados en el periodo postexílico. Pero esta opinión no deja de ser interesada, en el sentido de querer mantener a toda costa una fecha de composición antigua³⁷. Apoyándonos, sin embargo, en los aspectos literarios, más elusivos que los lingüísticos, pero más decisivos, tal vez haya que concluir postulando una larga historia de transmisión de algunos poemas antiguos³⁸, que sólo en época postexílica fueron recopilados y sometidos a una labor de composición. Resulta evidente a nuestro juicio que algunos poemas, breves, elementales y confeccionados a base de imágenes de flora aromática y animalillos, se remontan al antiguo periodo monárquico o antes. Los poemas henchidos de picaresca desinhibida tienen más garantías de

originalidad y

³³ Véase Gottwald, «Song of Songs», 421.

³⁴ Consúltase al respecto Fox, *Ancient Egyptian Love*, 187-189.

³⁵ Actualmente se recurre menos que en décadas pasadas a considerar el uso de aramaismos como criterio lingüístico para la datación tardía de un libro. Véase G.L. Archer, *A Survey of Old Testament Introduction* (Chicago 1974) 498.

³⁶ Opinión de G. Pouget – J. Guitton, *Le Cantique des Cantiques* (París ²1948) 75. Listas de aramaismos en L. Krinetzki, 44; Rudolph, 110s.

³⁷ Crítica, entre otros, en Fohrer, *Introduction*, 303. Resulta curiosa, aunque inaceptable, la opinión de que tanto Isaías como Jeremías conocieron el Cantar. Así lo defiende S. Saviv en dos artículos: *The Antiquity of the Song of Songs (Song of Songs and the Book of Isaiah)*: Beth Mikra 26 (1981) 344-352 y *The Antiquity of Song of Songs. The Song of Songs' Influence on Isaiah and Jeremiah*, Beth Mikra 29 (1983/84) 295-304 (originales en hebreo).

³⁸ Tan antiguos como el primitivo periodo monárquico, en opinión de Gerleman, *Das Hohelied*, 76, que deduce su opinión de un estudio comparativo entre la lírica amorosa del Cantar y algunas antiguas obras análogas de la cultura egipcia; critica, por otra parte, las conclusiones de tal estudio en M.D. Goulder, *The Song of Fourteen Songs* (Sheffield 1986) 73. Sitúan abiertamente la composición del Cantar en la época salomónica C.F. Keil – F. Delitzsch, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Solomon* (Grand Rapids 1982) 11; N.H. Tur-Sinai, *Halashon wehaseper* (La lengua y el libro) II (Jerusalén 1951) 356; M.H. Segal, *Song of Songs*: VT 12 (1962) 471-490; Ch. Rabin, *The Song of Songs and Tamil Poetry*: SR 3 (1973) 205-219, trabajo valorado por Brenner, *Song of Songs*, 45.

antigüedad. La lírica amorosa es tan antigua como antigua es la vivencia del amor en unas coordenadas sociales³⁹. En líneas generales hacemos nuestra la opinión de Gordis de que la mayor parte del material del Cantar es preexílico, aunque opinamos que la labor redaccional no tuvo lugar durante el periodo persa⁴⁰, sino en la época helenística⁴¹.

2. Dimensión literaria del Cantar

Conocido por fuera, a grandes rasgos, el cuerpo del Cantar, vamos a dar ahora nuestra opinión sobre lo que nos parece a primera vista, para pasar en un segundo momento a explorar su fisiología.

2.1. Primeras impresiones

Un lector del Cantar que recorra atento sus páginas por vez primera tendrá que suspender de vez en cuando su lectura, atraído por numerosos detalles que sin duda le sorprenderán. Descubrirá a una pareja protagonista que confiesen continuamente su amor y se invitan al abrazo íntimo de una forma desinhibida. Llamará la atención del lector descubrir que en ese lance amoroso

³⁹ Ningún autor niega el carácter antiquísimo de algunos poemas individuales. Por lo que respecta al periodo de composición del libro, los expertos se dividen. Habla del siglo III a.C. Eissfeldt, *Introduction*, 490; entre los siglos IV y II Fox, *Ancient Egyptian Love*, 189; en el siglo IV o III L. Krinetzki, 45. Habla de ca. 500 Rudolph, 111. Menciona el

siglo IV con reservas Goulder, 72-74, aunque las razones que esgrime son hijas de la fantasía. Lo sitúa en torno al 400 A. Mariaselvam, *The Song of Songs and Ancient Tamil Love Songs* (Roma 1988) 44; en el siglo V o IV W.F. Albright, «Archaic Survivals in the Text of Canticles», en D. Winton Thomas – W.D. McHardy (eds.), *Hebrew and Semitic Studies Presented to G.R. Driver* (Oxford 1963) 1-7. Se remonta al siglo VII W. Wittekindt, cf. Pope, *Song of Songs*, 24.

⁴⁰ Contra Fohrer, *Introduction*, 303.

⁴¹ Véase Gordis, 23s; de opinión muy cercana Lys, 11-13. Para A. Brenner, *Aromatics and Perfumes in the Song of Songs*: JSOT 25 (1983) 75-81, el Cantar fue compuesto y/o recopilado en el periodo preexílico tardío o comienzos del postexílico. En el polo opuesto G. Garbini, *La datazione del 'Cantico dei Cantici'*: RSO 56 (1982[1985]) 39-46, que sitúa la fecha de composición entre 190 a.C. como *terminus a quo* y la segunda mitad del siglo I a.C. como *terminus ad quem*. Sobre el origen de la recopilación de los poemas del Cantar en el periodo helenista, véase O. Eissfeldt, *The Old Testament. An Introduction* (Oxford 1966) 490; H.-J. Heinevetter, «*Komm nun, mein Liebster, dein Garten ruft Dich!*»: *Das Hohelied als programmatische Komposition* (Frankfurt am Main 1988) 210-223.

so es la muchacha quien lleva la voz cantante en la relación, quien toma decisiones de forma libre. Desde el primer momento el lector se sentirá envuelto por la sensualidad de las imágenes, de los perfumes y de los sabores, y será incapaz de ser un mero espectador, pues se irá implicado progresivamente en esa vorágine de sensaciones, una implicación que desembocará necesariamente en la interpretación. El hermeneuta no es un taxidermista, sino parte ineludible del drama.

2.1.1. Personajes

Desde los primeros versos del Cantar el lector es testigo de una serie de diálogos, monólogos y soliloquios cercanos a la experiencia onírica, que le ponen en contacto con dos actores, dos amantes que manifiestan su pasión y su deseo mutuo, y que anhelan la consumación del amor. De vez en cuando oirá el lector las voces de un coro (5,9; 6,1.10; 7,1a; probablemente 7,6), que confiere al conjunto poético cierta estructura dramática, haciendo progresar el diálogo. Puede que se trate de las «muchachas de Jerusalén» mencionadas en 1,5; 2,7; 3,5.10; 5,8.16; 8,4 («muchachas de Sión» en 3,11)⁴².

Ella es Sulamita (7,1). ¿Pero quién es él? La notable ambientación rural de algunos pasajes y la mención de los pastores en 1,7-8 han impulsado a un grupo de comentaristas a postular la figura de un joven campesino. Otros, en cambio, dejándose llevar por el uso del término 'rey', que la muchacha dirige a su amado en ocasiones (1,4.12; 7,6), así como por la mención explícita del rey Salomón (3,9.11), piensan que en el Cantar hay que presuponer una boda real o un drama amoroso triangular⁴³: la joven que abandona a su amor campesino por el rey Salomón deja finalmente a éste para volver definitivamente a los brazos de su antiguo amor (8,11-12). Pero esta interpretación, fruto de una escasa perspicacia poética y de un desmesurado afán por lo concreto, pasa por alto el hecho de que el título de 'rey' concedido al amado no es más que un caso de travestismo literario

⁴² Sobre esta última expresión, véase E.R. Follis (ed.), *Directions in Biblical Hebrew Poetry* (Sheffield 1987) 174s.

⁴³ Consultar al respecto, Gottwald, *The Hebrew Bible*, 549.

propio de la cultura del Próximo Oriente antiguo, como podremos ver en el comentario.

2.1.2. Léxico⁴⁴

El Cantar usa 49 términos que le son propios dentro del léxico hebreo del Antiguo Testamento. Algunos son evidentes términos importados, como *parde-s* («jardín, paraíso», 4,13), de probable origen persa; *qinnamôn* («cinamomo», 4,14), *nerd* («nardo», 1,12; 4,13s) y *'arga-ma-n* («púrpura», 3,10), del ámbito del sánscrito; además *'appiryôn* («litera, palanquín», 3,9)⁴⁵. Se observa también en el Cantar un sabor arameo, tanto en la terminología cuanto en sus rasgos estilísticos⁴⁶.

Además de estas peculiaridades lingüísticas, lo primero y lo que más gratamente sorprende es la abundancia del léxico relativo al amor⁴⁷. La raíz *'hb* («amar/amor») aparece en 18 ocasiones; 36 veces leemos *dôd* («amado/amor»); 16 *ra 'yâ* («amada»). Se alude a la hermosura física en 21 ocasiones (16 de la raíz *yph*; 5 de *n 'w*).

A lo largo del Cantar, los ojos del amado/a se pasean en ocasiones, absortos y ensimismados, por el cuerpo de su amigo/a, tratando de descubrir y describir sus encantos. De ahí las abundantes descripciones del cuerpo: *'ap* («nariz/cara», 7,5.9); *bet.en* («vientre», 7,3); *dallâ* («rizos», 7,6); *.e-k* («paladar, boca», 2,3; 5,16; 7,10); *h.ammûq* («curva de las caderas», 7,2); *ya-re-k* («muslo, cadera», 7,2); *l^eh.î* («mejilla», 1,10; 5,13); *le-b* («corazón», 3,11; 5,2; 8,6); *la-s^vôn* («lengua», 4,11); *mar'eh* («figura», 2,14 bis; 5,15); *me-îm* («entrañas, genitales», 5,4.14); *'ayin* («ojo», 1,15; 4,1.9; 5,12; 6,5; 7,5); *ya-mîn* («brazo derecho», 2,6; 8,3);

v

s^emo-'l («brazo izquierdo», 2,6; 8,3); *peh* («boca», 1,2); *.awwa'r* («cuello», 1,10; 4,4; 7,5); *q^ewus.s.ôt* («rizos», 5,2.11); *qômâ* («talle», 7,8); *ro-'s^v* («cabeza», 2,6; 5,11; 7,6 bis; 8,3); *raqqâ* («mejilla», 4,3; 6,7); *r^ehat.îm* («trenzas», 7,6); *.a'ar* («pelo», 4,1;

⁴⁴ Sobre aspectos relativos a léxico y fecha de composición del Cantar, véase Pope, *Song of Songs*, 22-34.

⁴⁵ Se duda sobre el origen griego, persa o sánscrito de este término; véase Eissfeldt, *Introduction*, 490.

⁴⁶ Véase Gottwald, «Song of Songs», 421.

⁴⁷ Sobre el lenguaje del amor, consúltese White, *Language of Love*, 127-159.

6,5); *s'iptôt* («labios», 4,3.11; 5,13; 7,10); *v^a-dayim* («pechos», 1,13; 4,5; 7,4.8.9; 8,8.10); *vⁿ* («diente», 4,2; 6,6); *v^r-rer* («ombligo, genitales femeninos», 7,3);

s

s s s

v^o-q («pierna», 5,15).

La descripción del cuerpo se ve acompañada por el vocabulario del deseo y de la

alegría compartidos. El léxico de la alegría se manifiesta especialmente en el uso de 's^vr Piel («felicitar», 6,9), *gyl* («regocijarse», 1,4), *hll* Piel («alabar», 6,9), *zkr* («recordar, alabar»), *s'mh.* («alegrarse», 1,4), 'imh.â («alegría», 3,11). La terminología del deseo, más abundante, despunta en *h.md* («desear», 2,3), *hmm* («conmocionarse», 5,4); *h.bq* («abrazar», 2,6; 8,3), *.ps* («desear, querer», 2,7; 3,5; 8,4), *lbb* Piel («robar el corazón», 4,9), *ns^vq* («besar», 1,2; 8,1), 'wr Polel («incitar, excitar», 2,7; 3,5; 8,4.5), *rhb* Hifil («excitar, turbar», 6,5), *ta'anûg* («deseo, placer», 7,7),

t

e

v

ûqâ («deseo, pasión», 7,11).

La simple constatación de este léxico, que sin duda ha impresionado a todos los lectores del Cantar en su primer encuentro (y sucesivos) con él, nos pone en disposición de acercarnos después, con mayor objetividad, a su género literario.

2.1.3. *Un mundo de sentidos*

Como es habitual en la lírica amorosa universal (y atemporal), en el Cantar son mencionados amplios espacios abiertos, poblados de una flora y una fauna⁴⁸, a veces exóticas, que sirven de escenario y de testigos mudos de las relaciones entre los personajes: un sorprendente y recargado mundo de sensaciones. Colinas (2,8; 4,6), vegas (6,11), montañas (2,8.17; 4,6.8; 8,14), el campo (2,7; 3,5; 7,12), la estepa (*midba-r*, 3,6; 8,5) y el Líbano (3,9; 4,8.11.15; 5,15; 7,5) constituyen un escenario poblado de árboles, flores y frutos: cedros (1,17; 5,15; 8,9), cipreses (1,17), árboles en general (2,3; 3,9; 4,4), manzanos (2,3; 8,5), higueras (2,13), viñas (1,6 bis.14; 2,15 bis; 7,13; 8,11 bis.12), lirios (2,1s.16; 4,5; 5,13; 6,2s; 7,3), narcisos (2,1), racimos de alheña (1,31; 4,13), parterres (5,13; 6,2), capullos de vid (2,13.15), frutos (2,3; 4,13.16; 8,11s), racimos (1,14; 7,8.9), mandrágoras (7,14), granadas (4,3.13; 6,7.11; 7,13; 8,2), higos (2,13), manzanas (2,5; 7,9). Este ambiente está habitado por animales domésticos (rebaños, 1,7; 4,1s; 6,5s) o en libertad (ciervos y gacelas, 2,7.9.17; 3,5; 4,5; 7,4; 8,14; tórtolas, 2,12; panteras y leones, 4,8). Muchos de estos elementos, como podremos observar más tarde en el comentario, están cargados de una gran dosis de simbolismo⁴⁹, que no hace sino reforzar ese mundo de sentidos que aflora con insistencia a lo largo del Cantar. La **vista**

⁴⁸ Véase al respecto, Brenner, *Song of Songs*, 51-53.

(

r'h

50

;

^vgh. Hifil, 2,9; .ws, 2,9; ^v

s_sqp Nifal, 6,10) se recrea en colores (5,10; 6,11) o en la hermosura (*yph*⁵¹, *n'w*⁵²).

El **olfato** goza con perfumes⁵³, polvo aromático (3,6), áloe (4,14), incienso (3,6; 4,6.14), mirra⁵⁴, nardo (1,12; 4,13.14), canela y cinamomo (4,14). Los aromas se esparcen por

cada página del Cantar⁵⁵. El **gusto** es resaltado por elementos como el vino (1,2.4; 2,4; 4,10; 5,1; 7,10; 8,2), la leche (4,11; 5,1.12), la miel (4,11; 5,1), frutos exquisitos (4,13.16), licor especiado (7,3). La dulzura de estos productos (2,3.14; 5,16) invita a comer (5,1.2) y a beber (5,1). Los besos (1,2; 8,1) y la posesión del amado (3,4) principalmente subrayan la necesidad del **tacto**. El **oído** se concreta en la llamada (5,2.6) y la escucha (2,12.14; 8,13) de la voz de los amantes (2,8.14; 5,2; 8,13), así como en su respuesta (2,10; 5,6).

Los elementos «agua» y «jardín»⁵⁶, que sustentan y realzan el mundo de sensaciones que estamos analizando, destacan por su alto valor simbólico. La amada es comparada con un jardín (*gan*: 4,12.13.15.16 bis; 5,1; 6,2 bis) plagado de frutos y de aromas; el jardín tiene una fuente de agua viva (*gal*, 4,12; *ma'ya-n*, 4,12.15; *b^e'e-r*, 4,15; *mayim h.ayyîm*, 4,15). El amado quiere entrar en el jardín a recoger sus plantas y comer sus frutos (5,1).

⁴⁹ Sobre simbolismo y estética en el Cantar, véase Gordis, 37-41.

⁵⁰ En 1,6; 2,12.14; 3,3.11; 6,9.11; 7,13.

⁵¹ En 1,8.15.16; 2,10.13; 4,1.7.10; 5,9; 6,1.4.10; 7,2.7.

⁵² En 1,5.10; 2,14; 4,3; 6,4.

⁵³ En 4,10.14.16; 5,13; 8,14.

⁵⁴ En 1,13; 3,6; 4,6.14; 5,1.5.13.

⁵⁵ Véase 1,3.12; 2,13; 4,10s; 7,9.14. Consultar al respecto A. Brenner, *Aromatics and Perfumes in the Song of Songs*: JSOT 25 (1983) 75-81.

⁵⁶ Un sugerente (aunque dudoso en sus resultados) estudio comparativo entre el jardín del Cantar y el jardín de Edén en F. Landy, *The Song of Song and the Garden of Eden*: JBL 98 (1979) 513-528, para quien el carácter pastoral del Cantar implica una nostálgica vuelta al paraíso.

A este mundo abierto, espacioso, de sensaciones positivas y coloristas, altamente eróticas, se opone un espacio cerrado y la mención de ciertos elementos negativos, que sirven de contrapeso a los aspectos analizados hasta el momento. En efecto, la joven es un jardín cerrado (*na-'ûl*, 4,12a), una fuente sellada (*h.a-tûm*, 4,12b). Su aposento tiene una cerradura (5,5); el amado tiene que detenerse ante una tapia (2,9), que le cierra el acceso a la casa de la muchacha. Ésta es comparada con una muralla (8,9.10) o una puerta (8,9). El deseo de la unión es frustrado en ocasiones, pues la amada se encuentra en territorios lejanos, frágiles o inaccesibles (4,8).

En efecto, a pesar de sus elementos positivos, la pasión puede ser cruel (8,6), hacer cautiva a la gente (7,6), acarrear golpes y heridas (5,7). La pasión es como la muerte y el Seol (8,6), causa trastornos emocionales (*h.ôlat 'ahabâ*, «enferma de amor», 2,5; 5,8). Aunque el amor es agua viva (*mayim h.ayyîm*, 4,15), se ve amenazado por aguas caudalosas (*mayim rabbîm*, 8,7), pues goza de una ambigüedad al parecer congénita (recreación/destrucción), la misma que define al fuego (8,6). Tampoco pueden pasarse por alto ciertos elementos espigados en el ámbito de la milicia, que se prestan a definir la

relación amorosa de los amantes del Cantar como «batalla de amor»⁵⁷.

2.1.4. *Ambigüedad e implicación*

El lector que adopte ante una obra literaria una actitud meramente «contemplativa» difícilmente se adueñará de su valor intrínseco y captará su belleza. Un lector no puede convertirse en mero observador, dejando que el texto discurra como un objeto ante su vista. Al abordar una obra literaria es imprescindible superar la dicotomía lector/texto. En ocasiones el esfuerzo debe venir de parte del lector, pero suele darse el caso de que una obra literaria es capaz de paliar las dificultades de lectura y de facilitar al lector la superación de tal dicotomía por su propia calidad intrínseca. Y el lector se ve inmerso en un proceso en el que la contemplación se convierte en recreación y en el que comienzan

⁵⁷ Sobre estos aspectos, véase L. Alonso Schökel, *El Cantar de los Cantares* (Estella 1989) 71-72.

a funcionar, casi siempre inconscientemente, parámetros «pasionales», que lo conducen poderosamente hacia una implicación con el texto.

El autor de una obra literaria que pretenda conferirle tal capacidad de sugerencia que arrastre consigo y apasione al lector tiene a su alcance multitud de recursos. Tales recursos no tienen por qué coincidir en la narrativa y en la poesía, pues ambos géneros tendrán que subrayar sus propias peculiaridades. Una obra narrativa, pongamos por ejemplo una novela, deberá mimar preferentemente el tratamiento de los personajes y el desarrollo progresivo y armónico de la trama. Por otra parte, el narrador siempre tendrá a su alcance el recurso a un universo simbólico con el que el eventual lector se sienta familiarizado, aunque sólo sea parcialmente. Por su parte, la obra poética salta por encima de dicho programa y se abre a otras posibilidades expresivas: rima, efectos sonoros, uso de estilemas, tratamiento de las imágenes (individuales o auténticos campos imaginativos) y desplazamientos semánticos. Todo este acervo de recursos retóricos (y significativos) confieren a un poema, en numerosas ocasiones, un impulso centrífugo que obliga al lector a examinarlo desde los distintos ángulos en que se le ofrece, para poder captarlo en su unicidad. De este modo se siente arrastrado a un compromiso ineludible con él.

Pero, dentro de ese caudal de recursos de que dispone el poeta, sobresale uno que reclama y cataliza de manera sobresaliente la implicación del lector: la ambigüedad. En ocasiones será la ambigüedad de los referentes de las imágenes; otras veces, la ambigüedad de las situaciones descritas; incluso la ambigüedad significativa (carácter polisémico de ciertos términos). La ambigüedad y la ambivalencia de un texto no constituyen meros recursos formales, de los que el autor puede prescindir sin que se resienta su obra, pues forman de hecho parte del significado. Y más todavía en la lírica, pues la ambivalencia es la norma en el mundo de la belleza: visual, auditiva, táctil, cinética o verbal. En este arte lingüístico figurativo es maestro el autor (o autores) del Cantar de los Cantares.

Sometamos esta afirmación a algunos ejemplos:

1,13s Mi amado es para mí bolsita de mirra que reposa entre mis *pechos*; mi amado es para mí racimo de alheña en las *viñas* de Enguedí.

Habla la amada, que pondera en un soliloquio ciertos rasgos del cuerpo del muchacho. Fijémonos en los términos en cursiva. La palabra «pechos», con el adjetivo posesivo, denota naturalmente los atributos de la amada, y discurre en paralelismo con «viñas». Ahora bien, si tenemos en cuenta que en otros lugares del Cantar tanto la muchacha como su cuerpo son descritos como «viña» (p.e. 1,6d), la pregunta brota de forma elemental: ¿cuál es aquí el referente de «viña»? Más aún, ¿qué valor tienen en este *marco metafórico* las expresiones «bolsita de mirra» y «racimo de alheña»? Todos estos términos provocan sin duda en el lector una agradable confusión, un sugerente equívoco.

2,3 *Manzano* entre árboles silvestres:

ése es mi amado entre los mozos.

Ansío sentarme a su sombra:

¡me sabe tan dulce su *fruto*!

La muchacha equipara a su amado con un manzano, pero no en sí mismo, sino desde la perspectiva de la comparación con los árboles sin cultivar. El lector se encuentra situado en el ámbito de la metáfora. Y las preguntas brotan por sí solas: ¿abandona el poeta el referente en el segundo estico o prosigue con la metáfora?; ¿a qué se refiere entonces el término «fruto»?

2,15

Cazadnos las *raposas*,

las raposas pequeñas

que estropean las *viñas*,

nuestras viñas en flor.

Otro ejemplo de ambigüedad que compromete necesariamente a un lector perspicaz. En el Cantar, «viña» suele ser una imagen del cuerpo de la chica, por su verde y prometedor fronda, y por sus dulces frutos. Si esto es así, ¿quiénes serán esas «raposas» que saquean las «viñas»? ¿Habremos de dar cabida a la lectura imaginativa en un segmento y negársela al otro? ¿No será más lógico efectuar el proceso de descodificación de imágenes en todo el conjunto? Tal proceso, sin embargo, es más arduo en este poema que en el anterior (2,3), toda vez que aquí el poeta no introduce ningún término comparativo que apunte al uso del símil. Todo son realidades materiales del ámbito no-humano («raposas», «viñas»). En 2,3, en cambio, nos sentimos desde el primer momento en el ámbito del símil: manzano > amado.

4,12s.15 Eres huerto cerrado,

hermana y novia mía;

huerto cerrado,

fuelle sellada.

Tus *brotos* parecen

paraíso de granados,

con frutos exquisitos...

¡Fuente de los huertos,

pozo de aguas vivas

que fluyen del Líbano!

De nuevo mana, como el agua de este pozo, la deliciosa ambigüedad. Resulta evidente la descripción de la muchacha como «huerto» en el comienzo del poema. Pero el uso del posesivo «tus» sigue relacionando los «brotes» con el cuerpo de la chica. Ahora bien, la mención del Líbano desplaza momentáneamente la atención del lector, pues le obliga a retirar la mirada del cuerpo de la muchacha y a dirigirla a una cadena montañosa. ¿Qué pozo es ése que deja que sus aguas se deslicen por la cordillera del Líbano?⁵⁸

8,5 Debajo del manzano te *desperté*:
allí te concibió tu madre,
allí concibió la que te parió.

Antes hemos hablado de la ambigüedad del término «manzano», relativo al amado o a una parte de su cuerpo. ¿Qué decir en este contexto del verbo «despertar», que en hebreo (*wr*) significa también «excitar»?⁵⁹

En el Cantar pueden espigarse otros muchos ejemplos de estas características. El lector, captado por tan atractiva ambi

⁵⁸ En opinión de R. Alter, *The Art of Biblical Poetry* (Nueva York 1985) 193, lo que hace al Cantar único entre los textos poéticos de la Biblia es que, muy a menudo, se concede a las imágenes un juego tan plenamente libre que no resulta muy claro distinguir entre lo que es ilustración y lo que es referente.

⁵⁹ Ver al respecto J.Ch. Exum, *A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs*: ZAW 85 (1973) 47-79, p. 51.

güedad, se sentirá inadvertidamente implicado en la vida propia del poema. No obstante, pretender a cada paso dar con el referente oculto en la imagen puede desembocar en la destrucción del poema, pues una autopsia siempre implica la existencia de un cadáver. Lo que hace del Cantar un ser permanentemente vivo es precisamente el respeto a dicha ambigüedad, que espolea la capacidad de asombro y de disfrute del lector. Como dice Alter: «(El Cantar) ejerce por sí mismo un atractivo fascinante a la imaginación antes y después de cualquier tipo de descodificación»⁶⁰.

2.1.5. *Lo femenino en el Cantar*⁶¹

Con honrosas excepciones, en el Antiguo Testamento tropezamos con figuras femeninas que encarnan las características típicas de las sociedades primitivas del Próximo Oriente antiguo, en general, y de la estructura patriarcal de la sociedad israelita en particular. Sin embargo, en el Cantar descubrimos una de esas honrosas excepciones: la presencia de una mujer distinta⁶². Al lado de esta mujer, su amante empalidece; ella es la auténtica protagonista. No es violenta, pero está dotada de una enorme fuerza; es dulce, pero firme en sus convicciones amorosas. El amado la secunda como puede, fagocitado como está por su poderosa personalidad. Se trata de una mujer presa de un apasionado amor, pero de un amor que no destruye al objeto amado, sino que lo proyecta hacia el mismo objetivo: un objetivo compartido. «Estoy enferma de amor», dice en 2,5; 5,8; pero no se trata de una patología clínica. La expresión hebrea podría traducirse por: «el amor me ha debilitado». En todo caso podría hablarse de una patología en sentido

etimológico, es decir, de una manifestación (logos) de su tensión amorosa interior (pathos). Se trata de un estado de ánimo que no la atenaza, pues ella se siente libre en su elección, en sus movimientos y decisiones; libre para tomar iniciativas; libre también en su disposición al abrazo amoroso.

⁶⁰ Alter, 202.

⁶¹ Sobre el tema, H. Gollwitzer, *Song of Love: A Biblical Understanding of Sex* (Filadelfia 1979); V. Eller, *The Language of Canaan and the Grammar of Feminism* (Grand Rapids 1982). Véase también Brenner, *Song of Songs*, 87-92.

⁶² Consultar al respecto P. Tribble, *Depatriarchalizing in Biblical Interpretation*: JAAR 41 (1971) 30-48.

Carol Meyers estudia en un hermoso trabajo las imágenes del Cantar relativas a la mujer, especialmente las arquitectónicas y las fáunicas (sobre todo en los *wasf*)⁶³. Ambas series de imágenes, según Meyers, describen lo femenino como fuerte, agresivo e incluso peligroso. La amada del Cantar es descrita como una torre, un animal salvaje e incluso como una yegua que excita a los garañones. Todas estas imágenes, unidas a otros rasgos ginocéntricos, describen un tipo de mujer dueña de sí misma y dotada de autoridad, reflejo sin duda de la cultura popular en el ámbito agrícola de Palestina, donde las mujeres ejercían un considerable poder.

Al contemplar este tipo de mujer, nos sentimos inclinados a afirmar que se mueve sin trabas externas en un mundo desprovisto de inhibiciones y de conflictos morales. ¡Qué diferencia con la mujer ideal de Pro 31! El Cantar nos abre a la exaltación del cuerpo, de la belleza y del juego amoroso; en la obra sapiencial, sin embargo, nos encontramos con una mujer fría, preocupada y absorbida por la economía familiar, orgullosa porque su marido es admirado y respetado en la plaza pública gracias a ella (Pro 31,23). ¿Y qué decir de la apostilla final: «Engañosa es la gracia, fugaz la hermosura» (31,30)?

Según Alice Laffey, el Cantar debe ser entendido como una subversión de la visión tradicional patriarcal sobre las mujeres. La mujer no es descrita en el poema en su condición histórica de sometimiento al hombre; de hecho no aparece ni como esposa ni como madre, y por tanto se sitúa al margen de la relación jerárquica tradicional presupuesta en el matrimonio patriarcal. No es vista como un objeto sexual, sino como una persona sexualmente atractiva⁶⁴.

⁶³ C. Meyers, *Gender Imagery in the Song of Songs*: HAR 10 (1986) 209-223. Sólo tenemos un reparo que hacerle: no resulta lógico postular una sede vital popular y agraria para la descripción de la amada del Cantar y decir a continuación que la sede vital de la composición del Cantar debe ser localizada entre las clases altas.

⁶⁴ A.L. Laffey, *An Introduction to the Old Testament. A Feminist Perspective* (Filadelfia 1988) 203.

2.2. Rasgos literarios más sobresalientes

El Cantar es una obra literaria que forma parte del acervo cultural hebreo. Como tal, deberá compartir *a priori* rasgos retóricos con otras obras de dicho acervo. Sin embargo, su naturaleza peculiar y el género literario que la describe y contextualiza propician y

exigen necesariamente el uso de determinados rasgos que la contradistingan de otros especímenes de distinta o análoga naturaleza.

2.2.1. *Paralelismo poético*

El paralelismo de miembros poéticos constituye un recurso típico, aunque no exclusivo, de la poesía del Antiguo Testamento. Sin embargo, tal técnica acusa un tratamiento específico en el Cantar. A diferencia del rigor formal y de la estricta correspondencia que observamos, por ejemplo, en la poesía de Proverbios⁶⁵, en el Cantar se detecta en ocasiones un impulso centrífugo (o centrípeto, según los casos) en los miembros en paralelismo. Este impulso puede ser dictado, en parte, por el interés en conferir al verso la flexibilidad y el carácter vivo típicos del lenguaje dramático⁶⁶.

En numerosos versos del Cantar el segundo hemistiquio ejerce la función de modificador adjetival o adverbial, o facilita la visualización poética. Observemos dos tipos de modificación en sendos ejemplos (3,6ab y 5,11):

¿Quién es ésa que sube del desierto,
parecida a columna de humo...?
Sus rizos, racimos de palmera,
negros lo mismo que el cuervo.

En ambos casos el segundo hemistiquio sirve para calificar a un miembro del primero («ésa» y «rizos» respectivamente). Contamos con un caso de visualización en 2,15:

⁶⁵ Observemos el caso de antonimia semántica de Pro 14,18: «El ingenuo se adorna con necesidad / el sagaz se atavía de saber», donde predominan las correspondencias mecánicas.

Cazadnos las raposas, las raposas *pequeñas* que estropean las viñas, nuestras viñas *en flor*.

El adjetivo «pequeñas» obliga al lector a volver la vista atrás hacia las «raposas», lo mismo que la expresión adjetival «en flor» recomienda inconscientemente reconsiderar el término «viñas».

No son infrecuentes en un verso la «repetición cruzada» (tipo ABBA)⁶⁷ y la «repetición alternante» (tipo ABAB). Tenemos dos ejemplos del primer tipo en 1,6 y 2,14:

Me mandaron guardar las *viñas*,
¡y mi *viña*, la mía, no supe guardar!

Déjame ver tu figura,
déjame escuchar tu voz,
pues es muy dulce tu voz
y atractiva tu figura.

Un caso del segundo tipo en 5,1:

... a comer mi panal y mi miel,
a *beber* mi vino y mi leche.
¡Comed, amigos!
¡*Bebed* y embriagaos de amores!

También es relativamente frecuente encontrar la repetición de un término con distinta función morfológica⁶⁸ o el quiasmo dentro de un hemistiquio⁶⁹. El poeta, en lugar de buscar en el segundo hemistiquio un término que se corresponda en perfecto paralelismo con alguna palabra del primero, prefiere captar el objeto por evocación, con modificaciones no estrictamente formales. De esta guisa, la poesía del Cantar se caracteriza en gran medida por su «narratividad»⁷⁰; hay poemas enteros en los que el paralelismo semántico cede terreno a la concatenación narrativa de hemistiquio a hemistiquio, o de verso a verso. Cant 3,7-8 nos proporciona un claro ejemplo de «progresión narrativa»:

⁶⁷ Consúltase al respecto E. Zurro, *Procedimientos iterativos en la poesía ugarítica Yhébrea*, BO 43 (Roma 1987) 194.205.

⁶⁸ En 1,10s: «aretes / aretes de oro»; en 3,7: «valientes / valientes de Israel»; en 5,7: «guardias / guardias de las murallas»; en 7,6: «cabeza / rizo(s) de tu cabeza». Puede consultarse A. Berlin, *The Dynamics of Biblical Parallelism* (Bloomington 1985) 45.71.

⁶⁹ P.e. en 6,3a: «yo soy de mi amado y mi amado es mío».

lismo semántico cede terreno a la concatenación narrativa de hemistiquio a hemistiquio, o de verso a verso. Cant 3,7-8 nos proporciona un claro ejemplo de «progresión narrativa»:

Mirad la litera de Salomón:
sesenta valientes la rodean,
la flor de los valientes de Israel.
Todos diestros con la espada,
curtidos en la guerra;
cada cual con su espada en la cintura,
por el miedo que ronda por las noches.

En este caso, de la mención de la litera se pasa a la visualización de los soldados y a la descripción de sus armas, para acabar con la noche.

2.2.2. Material sonoro

En hebreo es virtualmente inexistente la rima; sólo ocasionalmente encontramos una cuasi-rima creada por algunos morfemas al final de los hemistiquios (casi siempre sufijos pronominales)⁷¹. Sin embargo, la combinación de sonidos buscada por los poetas goza de tal fuerza y provoca tal impacto en los oídos del lector que la poesía sorprende más gratamente que si estuviese confiada a la regularidad de la rima. Hay ciertos casos de clara rima en el Cantar:

y^ere-kô...lélôt («su cintura...noches», 3,8); *hatunna-tô...libbô* («su boda...su corazón», 3,11); *raqqa-te-k...s.amma-te-k* («tus mejillas...tu velo», 4,3); *yônîm...ma-yîm* («palomas...agua», 5,12); *re-î...y^erus^a-laim* («mi amigo...Jerusalén», 5,16); *dôdî lî...s^yôs^yannîm* («mi amado es mío...azucenas», 6,3); *y^eas^ys^yerûha...y^ehal^elûha* («la felicitan...la elogian», 6,9); *midba-r...dôda-h* («desierto...su amado», 8,5); *'ahabâ...qîn 'â* («amor...pasión», 8,6).

Podemos ilustrar con algunos ejemplos el uso de la aliteración⁷² en el Cantar:

⁷¹ «Como en castellano tenemos rimas pobres, de morfemas, y rimas ricas, así

también en hebreo. Las ricas son muy raras en hebreo... Las rimas pobres producen efecto en la poesía hebrea cuando se acumulan», L. Alonso Schökel, *Hermenéutica de la palabra* II, 41-42.

⁷² Hablando con rigor, aliteración es la repetición de un sonido consonántico al comienzo de palabra o de sílaba.

sonido k/r *s'a 're-k k'e 'e-der* «tu cabello un hato...» (4,1) sonido s/r *ta-s'ûrî me-ro- 's'* «vuelve de la cumbre» (4,8) sonido p/t *no-pet tit.o-pnâ s'iptôtayik -day*

«tus labios destilan miel» (4,11) sonido d/y *l'e dôdî w'e ya* «...a mi amado, mis manos...» (5,5) sonido q/s' *qa-s'â kis'ê 'ôl qin 'â* «implacable como el Seol la Pasión» (8,6).

Un ejemplo de conjunción silbantes/guturales en 7,3: *hassahar 'al yeh.sar hamma-zeg*, (copa) redonda, no le falta vino aromado (7,3).

No es tampoco infrecuente el uso de la asonancia⁷³. Son ilustrativos los siguientes ejemplos:

pith .î lî 'ah.o-tî ra 'ya-tî yôna-tî tamma-tî: «ábreme, hermana, amiga mía, paloma mía sin tacha» (5,2cd).

hannis'qa-pâ k'e mô s'ah.ar ya-pâ kall'ba-nâ: «que asoma como el alba, hermosa igual que la luna» (6,10ab).

s'ûbî s'ûbî has's'ûlammî s'ûbî s'ûbî: «vuélvete, vuélvete, Sulamita; vuélvete, vuélvete» (7,1).

p'e 'a-mayik bann'e 'a-lîm bat na-dîb: «tus pies con sandalias, hija de príncipe» (7,2).

tah - s'ammâ h.iblatka- 'immeke- s'am.at hattapûah. 'ôrartîka

mâ h.iblâ y'la-datka: «debajo del manzano te desperté: allí te concibió tu madre, allí concibió la que te parió» (8,5).

2.2.3. Tratamiento de las imágenes ⁷⁴

Ya hemos aludido de paso, en páginas anteriores, al mundo de imágenes que pueblan cada una de las páginas del Cantar. El poeta o poetas que lo compusieron hicieron un nutrido acopio de imágenes, algunas relativamente comunes a la lírica amorosa (incluso interculturales), otras de cosecha propia, altamente lla

⁷³ Repetición de vocales. Véase Alonso Schökel, *Hermenéutica* II, 43. ⁷⁴ Sobre el tema puede consultarse L. Krinetzki, 63-66; Gerleman, *Das Hohelied*, 63-72; H.-P. Müller, *Vergleich und Metapher im Hohenlied*, OBO 56 (Gotinga 1984); O. Keel, *Deine Blicke sin Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes* (Stuttgart 1984).

mativas y en ocasiones difícilmente descodificables. Por ser casi todas ellas usadas en la descripción del cuerpo de los amantes, intentaremos ofrecer un catálogo amplio, aunque necesariamente incompleto, de las más sugerentes.

Por lo que respecta al cuerpo del joven, encontramos en el Cantar elementos botánicos o zoológicos, así como el recurso a algún personaje típico de algunos cuentos

populares. La gallardía del mozo es descrita mediante el cedro (5,15), un árbol paradigmático de Palestina por su enorme talla y la excelencia y nobleza de su madera. Hasta tal punto era admirado el cedro, que pasó a constituir un venero inagotable de imágenes en la literatura bíblica, incluida la temática mitológica⁷⁵. Para describir la persona del amado (o partes de su cuerpo) los poetas recurren al manzano (2,3) o a arbustos célebres por sus aromas, como la mirra (1,13) y la alheña (1,14). Destacan también las imágenes zoológicas: el muchacho es comparado a una gacela o a un cervatillo (2,9; 8,14), debido quizá a la figura frágil, delicada, tímida, ágil y huidiza de tales animalillos. Finalmente, el amado es un pastor (1,7; 6,2), figura ésta muy común en la lírica amorosa de la cultura mediterránea.

Pero son más numerosas y llamativas las imágenes relativas al cuerpo de la amada. También aquí encontramos elementos tomados del mundo de la botánica y la zoología. La joven es un narciso (2,1), una azucena (2,2) y un jardín (4,12). Estas imágenes hablan por sí solas: a la belleza de estas flores hay que sumar su deliciosa fragancia. La imagen del jardín añade la idea de frescura y fertilidad. El talle de la amada es como una palmera (7,8); su vientre, un montón de trigo entre azucenas (7,3); sus labios son lirios (5,13); sus mejillas, matas de bálsamo, macizos de plantas aromáticas (5,13), mitades de granada (4,3; 6,7); sus pechos, racimos de uvas (7,8s); su aliento, aroma de manzanas (7,9). Todo este colectivo de imágenes pretenden resaltar la gallardía de la muchacha, la atractiva fragancia y la dulzura de su cuerpo juvenil, así como la fertilidad que se presiente en éste. Del mundo de la zoología, los poetas recurren básicamente a la

⁷⁵ Véase al respecto V. Morla, *Las tradiciones del Líbano en el Antiguo Testamento: EstBíb 57* (1999) 411-440.

paloma, con la que es comparada la propia amada y sus ojos (1,15; 2,14, 5,12; 6,9); sus dientes son como un rebaño de ovejas recién lavadas (6,6); sus pechos, dos crías mellizas de gacela (4,5; 7,3). Lo que no ocurría con el joven, la muchacha es descrita también con un venero de imágenes tomadas de la orfebrería y la arquitectura: sus piernas parecen columnas de mármol (5,15); su cuello es una torre de marfil y su nariz como la torre del Líbano (7,5); las curvas de sus caderas parecen las vueltas de un collar (7,2) y su sexo es una copa que rebosa vino aromado (7,3). Los poetas explotan al máximo las virtualidades de los elementos naturales o manufacturados en sus aspectos más hermosos, más valiosos y más nobles.

El Cantar nos ofrece un tratamiento de las imágenes relativamente peculiar. Bien es verdad que dichas imágenes comparten su estructura morfológica con las de cualquier otra cultura, dado que la imagen es intrínsecamente, por su propia naturaleza, una figura del lenguaje intercultural e interlingüística. Sin embargo, los poetas del Cantar nos ofrecen su propia técnica, que intentaremos delinear aquí someramente.

Antes de nada, convendría hacer hincapié en la distinción básica entre símil e imagen. Por una parte, ambas figuras comparten un sustrato metafórico; sin embargo, revelan una clara diferenciación formal. El símil o comparación se caracteriza fundamentalmente por la introducción de un elemento morfológico (o sintáctico) comparativo. Por regla general, dicho elemento suele ser la conjunción «como»: «tus

ojos son *como* palomas». Sin embargo, en el símil el elemento comparativo puede ser elidido, quedando todo a merced de la sintaxis o de un predicado de esencia: «tus ojos son palomas». Como puede observarse, en el símil no se oculta nada; es esencialmente obsceno. La imagen, sin embargo, se caracteriza por su naturaleza críptica; de ahí la predilección manifestada por los poetas hacia esta forma de lenguaje. Para empezar, la imagen carece de todo elemento material o formal comparativo que encamine al lector hacia ella. La imagen puede estar tomada de cualquier dato del mundo material o inmaterial, del ámbito de lo real o de lo irreal; y siempre sirve de referente de otra realidad, a la que trata de definir indirectamente. ¿Pero cómo captar el sentido referencial de un marco imaginativo? En general no existe ninguna forma (ni morfológica, ni sintáctica, ni de cualquier otra naturaleza) de descubrir la presencia de una imagen, al contrario de lo que ocurre en el símil. La imagen puede ser autónoma o estar oculta tras un símil. ¿Cómo captar entonces su presencia? Como principio, habrá que decir que la imagen sólo es detectable desde el microcontexto o el macrocontexto. Pongamos algunos ejemplos de símil y de imagen tomados del propio Cantar.

Hemos dicho que el símil es fácilmente identificable, toda vez que requiere el uso de un elemento comparativo (conjunción, verbo o elemento sintáctico):

Te comparo, amor mío, a una yegua
entre los carros del faraón (1,9).

En este caso el símil es introducido materialmente por el verbo «comparar» (*dmh* Piel). Pero existe en el Cantar un gran número de símiles introducidos por la conjunción «como» (hebreo *k*):

Como manzano entre árboles silvestres:
ése es mi amado entre los mozos (2,2).

El lector puede encontrarse también con la elisión del elemento propiamente comparativo, especialmente el verbo «ser», que sirve de cópula de definición de esencia entre referente y referido. Entonces el símil no nace de una comparación (algo positivo), sino de la inadecuación del referente y de lo referido (vía negativa) en el plano de la realidad material, como ocurre en el símil que reproducimos literalmente a continuación: Yo [soy] un narciso de Sarón, una azucena de los valles (2,1).

La inadecuación entre una persona y una flor obliga al lector a definir ese tipo de lenguaje como símil. Aquí se ha elidido necesariamente el verbo «ser», por la simple razón de que no existe en hebreo.

Por su parte, para captar la imagen y poder definirla se requiere por parte del lector una atención especial. Si el símil es franco, obsceno (en sentido etimológico), la imagen es críptica: se apoya en el disimulo y en el doble sentido. Suele ser pícara y amiga del despiste. Es como un animalillo que se hurta con agilidad a nuestro acoso. Para empezar, como hemos dicho, la imagen puede hallarse oculta tras un símil. Veamos un ejemplo (4,12-13):

Eres huerto cerrado, hermana y novia mía; huerto cerrado, fuente sellada.
Tus brotes parecen paraíso de granados, con frutos exquisitos...

Resulta evidente el ámbito del símil: los verbos «eres» y «parecen» lo definen. Sin embargo, el lector observará que hay algo más. Está claro que la amada es comparada a un huerto. ¿Pero qué decir entonces de los «brotes» y los «frutos» de ese huerto? Se trata de dos elementos que se esconden tras el término «huerto», y que pertenecen al ámbito de la imagen. Podríamos reducir este tipo de morfología de la imagen al siguiente esquema:

$$A(m) \sim \uparrow B = B(m)$$

Cuando un elemento (A), con un evidente valor metafórico (m), está relacionado (~) o situado (↑) en un segundo elemento (B), éste queda abierto por contaminación a un valor asimismo metafórico (m). En el caso que nos ocupa habría una situación de relación: el todo (huerto) implica a la parte (brotes), dado que el poeta está hablando de los «brotes» (elemento B) del «huerto» (elemento A). Si éste se abre a la metáfora en el ámbito del símil, contagia su sustancia metafórica a «brotes» (B), elemento detectado en el ámbito de la imagen⁷⁶.

Idéntico esquema podría aplicarse, por ejemplo, a 2,1: Soy un narciso de Sarón, una azucena de los valles.

El verbo copulativo determina el ámbito del símil, pues equivale a «soy [como]». Pero hay algo más, pues «narciso» y «azucena» están situados en sus correspondientes hábitats: «Sarón» y

⁷⁶ Una aceptable distinción entre símil y metáfora, aunque no llevada hasta la necesaria precisión, en Leo W.F.P. Van den Bogaard, *Vertalen van metaforen en vergelijkingen, met name in Hooglied*: ACEBT 9 (1988) 117-135.

«valles». El color metafórico de las flores tiñe de idéntico colorido a los hábitats. Aquí no se trata de una función de relación, como en el caso anterior, sino de situación, dado que los elementos del símil (A) están situados en sus respectivos *topoi* (B).

Pero la imagen, aparte de ocultarse tras un símil, puede ser también perfectamente autónoma. En este caso se multiplica la dificultad de su captación. Y necesariamente habrá que recurrir al micro- o macrocontexto. Sometamos a la prueba de un ejemplo lo que venimos diciendo:

¡Ven, amado mío,
salgamos al campo,
durmamos entre matas de alheña!
De mañana iremos a las viñas,
veremos si la vid está en cierne,
si se abren los brotes,
si florecen los granados.
Allí te haré entrega
del don de mis amores (7,12-13).

Una lectura superficial lleva al lector a imaginarse un placentero e inocente paseo de dos enamorados por el campo. Y se trata sin duda de una lectura legítima. ¿Por qué no? ¿Pero no querrá comunicarnos algo más el poeta? En este caso tendremos que recurrir al macrocontexto ofrecido por el Cantar. Y concretamente prestaremos atención a los

términos «vid», «brotes» y «granados». Prácticamente en todas sus recurrencias el término «vid» o «viña» hace referencia al cuerpo de la muchacha (ya desde 1,6). ¿Qué decir entonces de «brotes» y «granados»? Nos encontramos claramente en idéntico ámbito referencial. Nos basta con recurrir a 2,(12-)13 y 4,13. Dice el primer texto:

En el campo despuntan las flores,

.....

Despuntan yemas en la higuera,
el cierne de las viñas perfumea.
¡Venga ya, amor mío;
hermosa mía, ven!

Aparte de las imágenes ofrecidas, aquí se menciona el campo, igual que en el texto que nos ocupa («salgamos al campo»), y se urge al amante («¡Venga ya, amor mío!»), como en nuestro texto: «¡Ven, amado mío!». El macrocontexto nos ayuda, pues, a captar el valor imaginativo de la terminología de 7,12-13. También el texto de 4,13, que no necesita ulteriores comentarios si lo comparamos con 7,13:

Tus brotes parecen paraíso de granados,
con frutos exquisitos.

Para terminar, examinemos otro tipo del tratamiento de la imagen frecuente en el Cantar, que, a pesar de ser sometido a todo tipo de pruebas literarias, se resiste a dejarse desentrañar. Nos situamos en el caso del símil que encierra una o quizá varias imágenes. El esquema previo es sencillo: A = B. Pero la dificultad surge cuando B no es un término único (como A), sino complejo (ampliado con elementos circunstanciales). El esquema, necesariamente ampliado, sería: A = B (+ C). Y el lector se pregunta con espontaneidad: ¿hasta dónde abarca el caudal metafórico? ¿Se limita a B o empapa también a C? Pongamos el ejemplo de 4,1d-e, donde el muchacho está describiendo partes del cuerpo de la amada:

...tu cabello un hato de cabras
que bajan por el monte Galaad.

Es evidente que el poeta nos sitúa en el ámbito del símil: «tu cabello [es como] un hato de cabras». Pero la pregunta es: ¿se limita la metáfora a «hato de cabras» o hay que ampliarla a «por el monte Galaad»? ¿Tiene este «monte» también alcance metafórico prestado por su contigüidad con «hato de cabras»? ¿Tiene el mismo valor metafórico el hábitat que sus habitantes? La duda podría formularse esquemáticamente así:

A [melena] = B [hato-de-cabras-por-el-monte-Galaad] o bien:

A [melena] = B [hato-de-cabras] + C [por-el-monteGalaad]

Éste es, a grandes rasgos, el arsenal de símiles y de modelos de imagen que nos ofrecen los poetas del Cantar. De la perspicacia del lector dependerá su lectura. Pero también deberá estar abierto honestamente a la posibilidad de error.

2.3. Composición, estructura y forma literaria

Se trata de tres elementos que se implican y se condicionan mutuamente. La discusión sobre el carácter compuesto, o no, del Cantar está relacionada directamente con su estructura literaria. ¿Nació el Cantar como fruto de la recopilación de unidades

poéticas originalmente independientes o habremos de postular la mano de un solo autor? En el primer caso, ¿reunió sin criterio el recopilador los distintos poemas que llegaron a sus manos o intentó conferirles cierta coherencia, manifestada al menos en una estructura elemental? Si se aceptan una coherencia y progresión literarias en el Cantar, ¿está permitido hablar de una «forma» que afecta al conjunto de la obra o, a pesar del esfuerzo redaccional, habremos de concluir que en ella se sigue percibiendo el diverso origen de las unidades primitivas que la componen, y que por consiguiente no cabe hablar de forma, sino de géneros menores? Tratemos de responder a estos interrogantes.

2.3.1. Composición⁷⁷

Una primera lectura del Cantar proporciona la impresión de que se trata de una composición integrada por diversas unidades discretas. En algunos puntos del conjunto no se percibe continuidad. Existe ruptura más o menos patente entre 1,6 y 1,7 (el tema de la viña deja paso al del rebaño); 1,17 y 2,1 (cambio de trasfondo e imágenes, a pesar de la presencia del diálogo); 3,5 y 3,6 (un conjuro deja paso a una descripción independiente); 4,11 y 4,12 (de un *wasf* parcial nos conduce el recopilador a la imagen del huerto = amada); 6,3 y 6,4 (un *wasf* descriptivo del muchacho deja paso a un *wasf* relativo a la chica). Los ejemplos podrían multiplicarse. Por otra parte, sorprende la presencia de poemas aislados en una misma secuencia, que en buena lógica deberían constituir una clara unidad redaccional: 8,5; 8,6-7; 8,8-10; 8,11-12; 8,13; 8,14. En ocasiones es tan llamativa la discontinuidad que el lector no distingue la identidad del recitador. Así, ¿quién habla en 7,2-6, el coro mencionado en 7,1 o el amado que describe el cuerpo de Sulamita, como en 4,1-5 y 6,5-7?

⁷⁷ Consúltese Brenner, *Song of Songs*, 35-39.

En consecuencia, el Cantar tiene toda la apariencia de ser una obra compuesta de poemas menores originalmente independientes⁷⁸. Pero, si la mayoría de los intérpretes coinciden en esta apreciación, la discrepancia en cuanto al número de unidades menores reproduce casi el número de los comentaristas (*tot capita quot sententiae!*)⁷⁹. Sin embargo, hablar de composición no equivale a reducir el Cantar a una mera antología de poemas reunidos sin orden ni concierto. En diversos lugares se pueden percibir con relativa claridad los intentos de uniformidad, recabados del análisis redaccional, proyectados por un poeta anónimo. Un par de ejemplos serán suficientes para ilustrar lo que queremos decir. Aunque 2,8-9 sea originalmente un poema independiente de 2,10-13, qué duda cabe que la yuxtaposición está bien conseguida: en el primero la muchacha ve acercarse a su amado; en el segundo, éste rompe el silencio del encuentro invitando a la amada a salir al campo. De modo análogo, aunque en este comentario tratemos como una unidad al conjunto 5,2-7, resulta bastante evidente que vv. 6d-7 no forman parte del poema original, toda vez que éste, por deducciones formales, acabaría en v. 6c: «y mi alma salió con él». Sin embargo, percibimos en v. 6d-e («lo busqué y no lo encontré») la mano del redactor, que introduce el tema de la búsqueda para poder conectar 5,2-6c con 5,7 (tema del encuentro ¡con los guardas!).

⁷⁸ Es éste un dato incontrovertible, que debería ser tenido en cuenta en cualquier

proyecto de comentario al Cantar, según R.E. Murphy, *Towards a Commentary on the Song of Songs*: CBQ 39 (1977) 482-496. Sin embargo, Murphy aboga por la unidad y autoría única del libro en *The Unity of the Song of Songs*: VT 29 (1979) 436-443.

⁷⁹ Comenta 11 escenas en cinco actos H. Ewald, *Das Hohelied Salomo's* (Gotinga 1826); 12 escenas en seis actos F. Delitzsch, *Hohes Lied* (Leipzig 1875) 10; 30 poemas menores W. Rudolph, *Hohe Lied* (ad locum); también 30, pero en 15 grupos, Ringgren-Kaiser, 253-256; 30 asimismo, aunque en siete grupos concebidos en progresión temática, D. Lys, *Le plus beau chant de la création* (Paris 1986); también 30, pero en nueve grupos, R.E. Murphy, *Towards a Commentary on the Song of Songs*: CBQ 39 (1977) 482-496, si bien con anterioridad había propuesto 23 en siete grupos: *The Structure of the Canticle of Canticles*: CBQ 2 (1949) 381-391; 24 unidades menores (aunque reunidas en siete grupos) L. Krinetzki, 80-82; 42 O. Keel, *The Song of Songs* (Minneapolis 1997), 15-17; 52 integradas en seis grupos, G. Krinetzki, 11; 35 pequeños poemas Gerleman, *Das Hohelied*, 59ss; 28 unidades Gordis, 45-77; 31 poemas M. Falk, *Love Lyrics from the Bible* (Sheffield 1982) 12-51; 27, pero articulados en introducción y conclusión, con cuatro escenas y un intermedio, Rendtorff, *Einführung*, 276; 44, pero reunidos en 19 unidades menores, Fox, *Ancient Egyptian Love*, 82-177; concibe el Cantar como una semicontinua secuencia de catorce escenas M.D. Goulder, *The Song of Fourteen Songs* (Sheffield 1986); 23 unidades descubre Longman, viii.

El recurso a los estribillos confiere también al Cantar cierta uniformidad: las muchachas de Jerusalén (1,5; 2,7; 3,5; 5,8; 8,4)⁸⁰; la pertenencia mutua (2,16; 6,3); la joven que busca y no encuentra (3,1-3; 5,6-7); las doncellas/muchachas (1,3; 2,2; 6,8s); compañeros (1,7; 8,13)⁸¹. Los estribillos, colocados en lugares más o menos estratégicos, proporcionan cierta uniformidad al Cantar, aunque, a pesar de los esfuerzos de los redactores, continúa siendo una obra asimétrica. Es lógico pensar que si los redactores o editores hubieran querido imprimir al conjunto una estructura más clara, ésta sería mucho más patente.

2.3.2. Estructura

Los críticos que conciben el Cantar como una obra fragmentaria, una mera yuxtaposición de pequeños poemas o de breves colecciones de poemas, se ven obligados a negar en el conjunto una voluntad estructurante⁸². Por el contrario, quienes perciben esta voluntad (es decir, su carácter unitario) en las repeticiones terminológicas, las imágenes y los estribillos⁸³, se esfuerzan por descubrir los principios que confieren dicha estructura al conjunto⁸⁴. De

⁸⁰ Resulta exagerado e incluso inapropiado, a nuestro juicio, comparar a este grupo de muchachas con un coro griego, como hace Laffey, *A Feminist Perspective*, 202.

⁸¹ Para más detalles sobre los estribillos, consúltese White, *Language of Love*, 29; Rendtorff, *Einführung*, 275; sobre todo, Gottwald, *The Hebrew Bible*, 548.

⁸² Orígenes se inclinó ya por esta posibilidad, según Soggin, *Introduzione*, 522. Reticentes respecto a la posibilidad de discernir una progresión significativa coherente: Eissfeldt, *Introduction*, 486; Weiser, *Introduction*, 300; Fohrer, *Introduction*, 302s;

Ringgren-Kaiser, 255 («ohne klare Disposition»); G. Krinetzki, 12 («in losem Zusammenhang»); Keel, *Song of Songs*, 17 («no overall formal structure»).

⁸³ Sobre el valor estructural de los estribillos, véase J. Angénieux, *Structure des Cantique des Cantiques en chants encadrés par des refrains alternants*: ETL 41 (1965) 96-142, esp. 104-107 (crítica en White, *Language of Love*, 30 y J.Ch. Exum, *Structural Analysis*, 48). Fox, *Ancient Egyptian Love*, 209-222, habla de cuatro factores que confieren al Cantar su homogeneidad: repeticiones, secuencias asociativas, consistencia en la descripción de los personajes y marco narrativo. Reconocen también coherencia estructurante Garbini, 16 («salda struttura unitaria»); Longman, 55, habla de «literary unity», si bien acota su afirmación admitiendo que tal unidad no implica unicidad de autor.

⁸⁴ El tratamiento de las imágenes en el Cantar no puede ser concebido como principio estructurante, según opina S.F. Grober, *The Hospitable Lotus: A Cluster of Metaphors. An Inquiry into the Problem of Textual Unity in the Song of Songs*: Semitics 9 (1984) 86-112. Este exegeta defiende que el uso y distribución de las metáforas en el Cantar generan modelos recurrentes de asociación, confiriendo a la obra una estructura bien urdida.

todos modos, se va imponiendo entre los especialistas actuales la opinión de que el Cantar es una colección de poemas originalmente independientes, sin una articulación visible y ordenados por asociación de ideas⁸⁵, en la que se advierte la maestría literaria de un redactor o redactores, que trataron de conferirle cierta uniformidad con relativo éxito (o bien no se esforzaron demasiado en lograrla)⁸⁶. La opinión compartida por la gran mayoría de los expertos va más allá de la simple fragmentariedad del Cantar, aunque rechaza una pretendida unitariedad.

Existen bastantes datos de orden interno en el Cantar que abogan por una composición muy poco rígida, en concreto las repeticiones (no de estribillos). Por apuntar un solo caso que sirva de ejemplo, comparemos 6,11 con 7,13, dos textos relativamente cercanos entre sí. El primero dice así:

Había yo bajado al nogueral
a contemplar (*r'h*) la floración del valle,
a ver si la vid (*gepen*) estaba en cierne (*parh.â*), a ver si florecían los granados (*he-ne^sû ha-rimmônîm*)..

El segundo, de idéntica temática y vocabulario parcialmente compartido, dice:

De mañana iremos a las viñas,
veremos (*r'h*) si la vid (*gepen*) está en cierne (*parh.â*), si se abren los brotes,
si florecen los granados (*he-nesû ha-rimmônîm*).

La pregunta es obvia: ¿cómo es posible que dos poemas tan próximos entre sí, que comparten un vocabulario tan significativo, coexistan en esa posición si realmente hubiese habido una voluntad estructurante en el redactor o redactores?

Quizá los esfuerzos más sobresalientes, aunque sin éxito a nuestro juicio, en la búsqueda

de una estructura hayan sido

⁸⁵ Así ya Herder, según Stendebach, *Introducción*, 340.

⁸⁶ Así Rendtorff, *Einführung*, 275; bastante proclive a esta postura Pope, *Song of Songs*, 37; Gerleman, *Das Hohelied*, 59; de esta misma opinión L. Krinetzki, 80.

los de Exum⁸⁷, Shea⁸⁸ y Goulder⁸⁹. La unidad literaria es defendida también por Carniti⁹⁰, aunque con más voluntad que acierto. De modo parecido, Heinevetter, a pesar de la minuciosidad de sus análisis, no consigue demostrar la división del Cantar en tres grandes unidades programáticas: 1,1 – 2,7; 2,8

– 5,1; 5,2 – 8,6⁹¹. Aun admitiendo un proyecto unificador en el libro, no se arriesgan en los detalles Murphy⁹² y Webster⁹³. Podría decirse que la cuestión de la estructura del Cantar sigue estando abierta, lo cual constituye un indicio evidente de que carece de tal supuesta estructura, toda vez que, de haber habido una voluntad estructurante, los redactores la habrían resaltado con la suficiente claridad como para que expertos de todos los tiempos no hayan estado (y estén) rompiéndose la cabeza en busca de tan ansiada presa.

2.3.3. Forma literaria

Después de los datos expuestos en los apartados inmediatamente anteriores (impresiones relativas al léxico, lenguaje figurado, erotismo, composición y estructura), estamos en condiciones óptimas para abordar la cuestión de la forma del

⁸⁷ J.Ch. Exum, art.cit., 47-79, descubre cuatro unidades (2,7 – 3,5; 3,6 – 5,1; 5,2 – 6,3; 6,4 – 8,3) enmarcadas en una inclusión literaria (1,2 – 2,6 y 8,4-14). La principal crítica ofrecida a este esfuerzo se centra en la imposibilidad de demostrar cómo pueden contribuir los estribillos a la estructura de conjunto; ver al respecto R.E. Murphy, «Song of Songs», *IDB*, 837.

⁸⁸ W.H. Shea, *The Chiastic Structure of the Song of Songs*: ZAW 92 (1980) 378-396, para quien el Cantar revela seis unidades: 1,2 – 2,2; 2,3-27; 3,1 – 4,16; 5,1 – 7,10; 7,11 – 8,5; 8,6-14, con el esquema A-B-C-C'-B'-A'. En la misma línea que Exum y Shea, descubre siete unidades en el Cantar D.A. Dorsey, *Literary Structuring in the Song of Songs*: JSOT 46 (1990) 81-96.

⁸⁹ Goulder, *Fourteen Songs*, esp. 1-9, obra tan imaginativa como desafortunada en sus resultados.

⁹⁰ C. Carniti, *L'unità letteraria del Cantico dei Cantici*: BbbOr 13 (1971) 97-106. Consultar asimismo N. Calduch, *La estructura del Cantar de los Cantares*: ResB 22 (1999) 5-12.

⁹¹ H.-J. Heinevetter, «Komm, nun, mein Liebster, dein Garten ruft Dich!»: *Das Hohelied als programmatische Komposition* (Frankfurt am Main 1988).

⁹² R.E. Murphy, *The Unity of the Song of Songs*: VT 29 (1979) 436-443; *ibid.*, *Interpreting the Song of Songs*: BibTB 9 (1979) 99-105.

⁹³ E.C. Webster, *Pattern in the Song of Songs*: JSOT 22 (1982) 73-93.

Cantar. Pero, antes de seguir adelante, convendría examinar los géneros menores⁹⁴.

La *canción de admiración* (Bewunderungslied) está represen (Bewunderungslied) está represen 10; etc. Las formas básicas están representadas por: a) el amado se dirige a la amada (o viceversa) mediante un vocativo, una exclamación («¡qué hermosa te veo, amor mío!», 1,15) o un requiebro («eres hermosa, amiga mía», 6,4; véase 1,15.16); b) retahila de comparaciones que expresan formalmente la admiración (p.e. 2,2.3; 6,10). La *autodescripción* (Selbstschilderung) aparece, entre otros textos, en 1,5-6a; 8,10. Contamos con ejemplos de *canción jactanciosa* (Prahllied) en 6,8-9 y 8,11-12. Según Horst, 1,7-8 sería el único ejemplo de *diálogo humorístico* (Scherzgespräch) del Cantar: la amada pregunta por el lugar de pastoreo de su amado; un coro (¿o el propio amado?) le da a entender que el asunto no es tan complicado: «sigue las huellas...». Contamos con ejemplos de *descripción de un suceso* (Erlebnisschilderung) en 2,8-9; 3,1-4; 5,2-7; de *canción de anhelo* (Sehnsuchtslied) en 1,2-4; 2,14; 7,12-13; 8,1-2.13-14. El *conjuro* (Beschwörungslied), tal como aparece en 2,7; 3,5; 8,4 (con variante en 5,8), podía formar parte originalmente de la canción de anhelo⁹⁵. Según G. Krinetzki, la metáfora, el símil y la alegoría⁹⁶, que él identifica en 1,13-14; 4,13-15; 6,2; 7,14; 8,14 y otros textos, integran la Bildlied (canción imaginativa o confeccionada en imágenes). Sin embargo, no advierte este autor que tanto la metáfora como el símil no pueden ser considerados géneros (Gattungen), pues estas figuras del lenguaje pueden representar sin más un caso puntual y aislado dentro de poemas pertenecientes a cualquier género literario. La metáfora y el símil son elementos cosmopolitas dentro de la literatura, y lo mismo

⁹⁴ Sentó las bases de esta línea de investigación F. Horst, *Die Formen des hebräischen Liebesliedes*, en *Orientalistische Studien E. Littmann zu seinem 60. Geburtstag überreicht* (Leiden 1935) 43-54; posteriormente idem, *Die Formen des althebräischen Liebesliedes*, en H.W. Wolff (ed.), *Gottes Recht* (Múnich 1961) 176-187. Consultar asimismo Pope, *Song of Songs*, 66-68; G. Krinetzki, 19-23; O. Kaiser, *Grundriss der Einleitung in die kanonischen und deuterokanonischen Schriften des Alten Testaments*, III (Gütersloh 1994) 35.

⁹⁵ Así Horst, art.cit., 51.

⁹⁶ G. Krinetzki, 21.

puede detectarse su presencia en poesía que en narrativa, desempeñando la función de sustratos retóricos formales.

A esta serie de géneros poéticos menores habremos de añadir el más llamativo de cuantos concurren en el Cantar: la canción descriptiva (Beschreibungslied)⁹⁷, en la que uno u otro de los amantes describe la belleza del cuerpo de su pareja⁹⁸. Se trata del tipo de poema denominado en árabe *wasf* y descrito por vez primera por Wetzsteins⁹⁹. Según este autor, en el Próximo Oriente de la segunda mitad del siglo XIX había bodas que se celebraban en un ciclo festivo de una semana de duración, amenizado con cantos y danzas. La semana era conocida como «semana real». Uno de los días, la pareja de prometidos, sentada en un trillo que hacía las veces de trono, escuchaba de boca de los presentes precisamente «canciones descriptivas»; de ahí que, en algunos lugares, recibieran el apelativo festivo de «rey» y «reina». Los novios se intercambiaban también

este tipo de canciones-requiebro, tal como lo observamos en el Cantar¹⁰⁰. A este género descriptivo pertenecen 4,1-7; 5,10-16; 6,5c-7; 7,2-6.

Desde esta perspectiva literaria y de contenido, creemos estar legitimados para afirmar que el Cantar es una recopilación armónica, relativamente estructurada, de cantos de amor; pero nunca una obra consciente y claramente estructurada, y menos obra de un solo autor. Los cantos celebran el amor de la pareja humana y exaltan sus delicias. No es necesario pen

⁹⁷ Reflexiones sobre este género en G. Gerleman, *Die Bildsprache des Hohenliedes und die altägyptische Kunst*: ASThI 1 (1962) 24ss; W. Herrmann, *Gedanken zur Geschichte des altorientalischen Beschreibungsliedes*: ZAW 75 (1963) 176ss.

⁹⁸ La afición al comparativismo ha inducido a más de un autor a postular un trasfondo cultural para la descripción de la belleza masculina en 5,10-16. Así, Kaiser (*Grundriss*, 35) advierte afinidades entre este texto del Cantar y KTU 1.110. Creemos, sin embargo, que una coincidencia de vocabulario e imágenes no aporta ninguna base que justifique dependencia alguna, toda vez que la poesía religiosa adoptó siempre prototipos populares.

⁹⁹ J.G. Wetzsteins, *Die syrische Dreschtafel*: Zethnol 5 (1873) 270-302.

¹⁰⁰ Consúltese también Eissfeldt, *Introduction*, 487; L. Krinetzki, 77-79; en especial R.N. Soulen, *The Wasfs of the Song of Songs and Hermeneutic*: JBL 86 (1967) 183-190.

sar en canciones de boda¹⁰¹, aunque no puede excluirse a priori su posterior uso en tales celebraciones¹⁰². De hecho, el matrimonio sólo es mencionado en 3,11¹⁰³. En consecuencia, sólo podrán hablar de una «forma» en el Cantar quienes opinen que se trata de una obra conscientemente pensada y elaborada (interpretación dramática) o con una finalidad determinada (interpretación mítico-cultural). (Véase más abajo.)

3. Historia de la investigación

Emprender la tarea de ofrecer una historia de la investigación sobre el Cantar implica en gran medida preguntarse por la historia de su interpretación¹⁰⁴. A lo largo del periodo cristiano los comentaristas han hecho hincapié básicamente en la interpretación alegórica y en la natural. Sin embargo, con el paso del tiempo y el contacto con las culturas vecinas de Israel, han ido amaneciendo otras interpretaciones: algunas con pretensiones exclusivistas; otras con el deseo de puntualizar las dos lecturas arriba mencionadas. Pueden reducirse a cuatro las principales interpretaciones del Cantar.

¹⁰¹ Así opinan, en cambio, Weiser, *Introduction*, 301; E. Würthwein, *Zum Verständnis des Hohenliedes*: TRu 32 (1967) 177-212. Según R.H. Pfeiffer, puede que los *wasfs* fueran en su origen canciones de boda, si bien en su conjunto el Cantar es una colección de lírica amorosa, *Introduction to the Old Testament* (Nueva York 1941) 716.

¹⁰² Consultar las observaciones de Eissfeldt, *Introduction*, 487-488.

¹⁰³ Véase Gottwald, *The Hebrew Bible*, 549. En la misma línea L. Krinetzki, 24;

Rendtorff, *Einführung*, 274s; Smend, *Entstehung*, 216; Mariaselvam, 43, si bien postula una sede sapiencial. También A.M. Dubarle, *L'amour humain dans le Cantique des Cantiques*: RB 61 (1954) 67-86; o sin negar un posible *Sitz im Leben* matrimonial,

Eissfeldt, *Introduction*, 487; Fohrer, *Introduction*, 302. Lo interpreta claramente como amor conyugal (il Cantico celebra l'unicità e l'eternità dell'unione sponsale) M. Adinolfi, *La coppia nel Cantico dei Cantici*: BbbOr 22 (1980) 3-29.

¹⁰⁴ Amplia exposición de las interpretaciones del Cantar, aunque con escaso valor pedagógico, en Pope, *Song of Songs*, 89-205. Algunas precisiones en Mariaselvam, 26-42. Véase sobre todo D. Lerch, *Zur Geschichte der Auslegung des Hohenliedes* Zur *Geschichte der Auslegung des Hohenliedes* 277; A. Robert – R. Tournay, *Le Cantique des Cantiques* (París 1963) 337-426; G. Krinetzki, 31-39; Lys, 31-55; White, *Language of Love*, 19-28; Brenner, *Song of Songs* 76; J. Lera, *El Cantar de los Cantares a lo largo de la historia*: ResB 22 (1999) 13-22.

3.1. Interpretación alegórica¹⁰⁵

El Cantar fue entendido de manera alegórica (o tipológica) durante siglos, tanto en la tradición judía como en la cristiana y la ortodoxa. Se trata con toda seguridad de la lectura con más solera y mayor arraigo¹⁰⁶.

Ya hay indicios en la antigua Grecia, en relación con los mitos, de que la alegoría fue utilizada como estrategia interpretativa. En la antigüedad griega hubo un intento de salvaguardar la teología de Homero (ridiculizada entre otros por Platón) aplicándole precisamente una lectura alegórica¹⁰⁷. En el Antiguo Testamento contamos con pocos, pero suficientes, ejemplos de Testamento contamos con pocos, pero suficientes, ejemplos de 15, donde se critica de manera cruda, pero al mismo tiempo jocosa, la ambición por la realeza. Contamos con otro ejemplo más tardío en Ez 17,3-10, donde, mediante la alegoría del águila y el cedro, el profeta trata de explicar los trágicos sucesos de los últimos días de Judá. Resulta evidente de estos dos ejemplos que existe alegoría cuando los acontecimientos o ideas de un relato hacen continua referencia, en un plano distinto de la realidad, a otra estructura simultánea de acontecimientos o ideas. Por otra parte, el propio contexto (Jue 9,1-6.16-20) o la explicación del autor (Ez 17,11ss) ofrecen al lector la clave interpretativa. Desde este punto de vista, es más que evidente que el

¹⁰⁵

¹⁰⁵ 196; sobre todo, la documentada obra de A. Robert – R. Tournay – A. Feuillet, *Le Cantique des Cantiques* (París 1963); A. Feuillet, *Einige scheinbare Widersprüche des Hohenliedes*: BZ NF 8 (1964) 216-239. Panorama crítico de esta interpretación en G. Krinetzki, 31-39; Gerleman, *Das Hohelied*, 43-48; Rowley, *The Interpretation* The *Interpretation* 348; Rudolph, 82-90; O. Loretz, *Zum Problem des Eros im Hohenlied*: BZ NF 8 (1964) 191-216, pp. 203-211; Pope, *Song of Songs*, 112-124.179-183; Gottwald, «Song of Songs», 422s. Crítica respetuosa en Lys, 42ss.

¹⁰⁶ Según algunos autores, puede percibirse ya la interpretación alegórica en el uso, por parte del Nuevo Testamento, de algunas imágenes y cierta fraseología del Cantar. Así J. Winandy, *Le Cantique des Cantiques et le Nouveau Testament* Le *Cantique des Cantiques et le Nouveau Testament* 190; Jack R. Lundbom, *Mary Magdalene and Song of Songs 3,1-4: Interpretation* 49 (1995) 172-175. Pero el hecho de que algún texto del Cantar sea aludido en el Nuevo Testamento, no exige que la interpretación cristológica

deba ser ampliada al resto del material del Cantar, según G.L. Carr, *The Old Testament Love Songs and their Use in the New Testament*: JETS 24 (1981) 97-105. Véase el estudio más reciente de C. Bernabé, *El Cantar de los Cantares y el Nuevo Testamento*: ResB 22 (1999) 47-55.

¹⁰⁷ Datos tomados de Longman, 24.

Cantar no puede ser definido como alegoría, pues no ofrece la más mínima clave de lectura alegórica; al contrario, continuamente aparecen signos de que estamos sencillamente ante poemas amorosos.

Sea lo que sea, el hecho de que Rabí Aqiba lo calificase de «Santo de los Santos» parece implicar que por su época (siglo II) estaba ya en boga una lectura alegórica del Cantar¹⁰⁸. Carecemos de noticias, sin embargo, del origen de este tipo de lectura. A pesar de las variantes de lectura que se perciben en la tradición judía, en todas ellas existe un denominador común: el amante del Cantar es Yahvé; la amante, el pueblo de Israel. El Cantar alabaría el amor demostrado a lo largo de la historia por Yahvé a su pueblo elegido¹⁰⁹. También el Targum (entre 700 y 900 d.C.) interpreta el Cantar como una historia de redención que empieza en el éxodo y termina con la descripción del periodo mesiánico (7,14 – 8,7), pero con dos retroproyecciones hacia los días co (7,14 – 8,7), pero con dos retroproyecciones hacia los días 14)¹¹⁰. Dentro de la tradición judía se llegó a identificar a la amada del Cantar con «Doña Sabiduría» (ver Pro 8; 9,1-6)¹¹¹.

En el seno del Cristianismo también perduró durante siglos la interpretación alegórica¹¹². El primer caso documentado (aunque fragmentario) de esta tendencia hermenéutica lo tenemos en Hipólito (ca. 200), aunque desconocemos qué influencias le indujeron a ese tipo de lectura. Es probable que los primeros

¹⁰⁸ Es posible que esta interpretación tenga una larga prehistoria, en opinión de Stendebach, *Introducción*, 341.

¹⁰⁹ Puede ser que esta línea interpretativa encontrase su fundamento literario en las alegorías matrimoniales de los profetas. Véanse al respecto Murphy, *The Structure of the Canticle of Canticles*: CBQ 2 (1949) 381-391, esp. 381ss; Goulder, *Fourteen Songs*, 84s; Webster, *Pattern*, 87. Hay quien opina erróneamente que las metáforas proféticas de la relación amorosa entre Yahvé e Israel fueron reorientadas en el Cantar hacia el eros humano; así A. LaCocque, *La Shulamite et les chars d'Aminadab: Un essai herméneutique sur Cantique 6,12-7,1*: RB 102 (1995) 330-347. La vivencia amorosa en el antiguo Israel no necesitaba, para su realización poética, ningún modelo alegórico profético.

¹¹⁰ Interpretaciones similares podemos encontrar en el Midrash Rabbá y algunos comentaristas medievales, como Saadía Gaón, Ben Rashi e Ibn Ezra. Véase al respecto, Pope, *Song of Songs*, 89.

¹¹¹ El primero en explorar esta nueva vía fue al parecer Isaac Abrabanel, según Gordis, 4.

¹¹² Amplia y documentada información en Longman, 28-35.

cristianos, que convivían con las tradiciones judías, adaptaran a la nueva fe el

esquema genérico de la lectura alegórica judía: Yahvé fue sustituido por Jesús e Israel por la Iglesia. El pensador cristiano que más influyó en esta línea interpretativa fue sin duda Orígenes (185-253). A pesar de definir el Cantar como un epitalamio¹¹³, lo cierto es que espiritualizó las figuras de los amantes, convirtiéndolas en Jesús y la Iglesia (ocasionalmente con el alma)¹¹⁴. Las conclusiones de Orígenes resultan obvias si tenemos en cuenta la gran influencia que ejercieron en él el neoplatonismo y las corrientes gnósticas¹¹⁵. La interpretación de Orígenes fue popularizada e introducida en la Iglesia occidental por San Jerónimo, que aceptó el punto de vista del padre oriental¹¹⁶.

Aunque a partir de mediados del siglo XIX esta interpretación fue siendo marginada en los círculos académicos, siguió parcialmente en vigor en la predicación y la catequesis, y resurgió con fuerza (aunque excepcionalmente) en el ámbito católico con las obras de Feuillet, Tournay y Robert (véase bibliografía)¹¹⁷, que en general definen el Cantar como un midrás postexílico compuesto de un mosaico de motivos bíblicos¹¹⁸. Algunos autores modernos, aun admitiendo la interpretación natural y erótica del Cantar, opinan que no es la única ni la principal, que el significado primario del texto es espiritual¹¹⁹.

¹¹³ Véase al respecto P.C. Miller, *Pleasure of the Text, Text of Pleasure: Eros and Language in Origen's Commentary on the Song of Songs*: JAAR 54 (1986) 241-253, esp. 242.

¹¹⁴ En la Edad Media, identifican al alma con María San Ambrosio y Ricardo de San Víctor.

¹¹⁵ Parece excesivo y fuera de tono hablar al respecto de la aversión al sexo de Orígenes, que le condujo a la automutilación. Así, Pope (*Song of Songs*, 115) llega a afirmar que lo que Orígenes hizo con su propio cuerpo lo aplicó, a través de la interpretación alegórica, al Cantar: lo privó de su sexo («desexed»).

¹¹⁶ Véase M. Dove, *Sex, Allegory and Censorship: A Reconsideration of Medieval Commentaries on the Song of Songs*: Literature and Theology 10 (1996) 316-328. También E. Ann Matter, *Il Cantico dei Cantici nel contesto del Cristianesimo medievale: l'eredità di Origene*: Aev 61 (1987) 303-312.

¹¹⁷ Véase al respecto O. Loretz, *Zum Problem des Eros im Hohenlied*: BZ 8 (1964) 191-216.

¹¹⁸ Véase al caso Childs, *Old Testament as Scripture*, 571.

¹¹⁹ Entre otros A. LaCocque, *Romance She Wrote: A Hermeneutical Essay on the Song of Songs* (Harrisburg 1998); E. Davis, *Romance of the Land in the Song of Songs*: ATR 80 (1998) 533-547; R.W. Corney, *What Does 'Literal Meaning' Mean? Some Commentaries on the Song of Songs*: ATR 80 (1998) 494-516.

A pesar de su venerable tradición y de sus actuales defensores, hay que decir con claridad que no hay nada en el Cantar que justifique la interpretación alegórica¹²⁰. Verdad es que ésta constituye una importante contribución del pensamiento cristiano a la historia de las religiones en general y de la mística en particular¹²¹. Además no puede ser

descalificada como ilegítima desde el punto de vista de la historia de la hermenéutica, dado que se convirtió paulatinamente y por méritos propios en un testigo directo de los caminos de autocomprensión de la Iglesia¹²². Sin embargo, la desaparición de esta interpretación del panorama de la investigación bíblica es cuestión de poco tiempo¹²³.

3.2. Interpretación mítico-cultural¹²⁴

A partir de 1922, y apoyándose en las novedosas aportaciones de Meek¹²⁵, comenzó a abrirse camino la idea de que el Cantar fue originalmente una composición de carácter religioso, desvinculada de la fe yahvista y relacionada con el culto pagano

¹²⁰ «Imaginar que el significado primario e incluso ‘original’ del Cantar es alegórico me produce perplejidad y desconcierto. Nadie me convencerá que el Cantar fue concebido como una elaborada alegoría de pasión religiosa... Es improbable que el significado original fuese algo ‘oculto’», dicen Brenner – Fontaine (eds.), *Reading the Bible*, 576.

¹²¹ Opinan algunos autores que es posible considerar el «nivel místico» del Cantar sin maltratar el texto, complementando los métodos histórico-críticos con las tradiciones de interpretación mística. Así J. Moye, *Song of Songs – Back to Allegory? Some Hermeneutical Considerations*: AJT 4 (1990) 120-125. Consultar también A. Louth, «Eros and Mysticism: Early Christian Interpretation of the Song of Songs», en J. RyceMenuhin (ed.), *Jung and the Monotheisms* (Londres 1994) 241-254.

¹²² Consúltase O. Loretz, *Die theologische Bedeutung des Hohenliedes*: BZ NF 10 (1966) 42ss; Murphy, «Song of Songs», 837. Pero no puede afirmarse sin caer en un absoluto subjetivismo que cualquiera de las interpretaciones alegóricas que se han ofrecido a lo largo de la historia son ‘posibles’, como opina A. Chouraqui, *The Cantic of Solomon: An Introduction*: SIDIC 16 (1983) 4-7.

¹²³ Así opina atinadamente Kaiser, *Introduction*, 361. Otros van un poco más allá y llegan a afirmar, con razón, que no es exagerado decir que la exégesis bíblica ha ido progresando conforme ha ido abandonando la interpretación alegórica. Así M. Silva, *Has the Church Misread the Bible?* (Grand Rapids 1987) 52.

¹²⁴ Exposición en Gordis, 4-8; Rudolph, 90-93; Lys, 47-50; sobre todo, Pope, *Song of Songs*, 145-153.

¹²⁵ Fueron expuestas por vez primera de modo sistemático en Th.J. Meek, *Canticles and the Tammuz Cult*: AJSJL 39 (1922/23) 1-14; posteriormente en «The Song of Songs and the Fertility Cult», en W.H. Schoff (ed.), *The Song of Songs: A Symposium* (Filadelfia 1924) 48-79, y en *Babylonian Parallels to the Song of Songs*: JBL 43 (1924) 245-252. Crítica de la posición de Meek en T.H. Gaster, *What ‘The Song of Songs’ Means*: Commentary 13 (1952) 316-322.

de Tammuz-Adonis. Los resultados de esta línea interpretativa son fruto del estudio comparativo entre el Cantar y otros testimonios extraídos del Antiguo Testamento¹²⁶, por una parte, y ciertos textos culturales de origen babilónico, por otra, testigos de un antiguo ritual de *hieros gamos*¹²⁷.

El culto de Tammuz-Adonis era antiquísimo, probablemente anterior a la entrada de los ‘israelitas’ en Palestina¹²⁸. Según los defensores de esta interpretación, estaba relacionado con los ritos de la fertilidad programados para la fiesta del Año Nuevo¹²⁹. En el marco de un drama cultural, en el que actuaba una pareja representando al dios Tammuz (el cananeo Baal) y a la diosa Istar (la cananea Anat), y acompañada por coros, se rememoraba la muerte del dios y su descenso al mundo subterráneo¹³⁰, la bajada de la diosa en su busca (con el subsiguiente marchitamiento de la naturaleza), la liberación del dios y su vuelta al mundo. Los ritos concluían con el matrimonio de los actores y su unión sexual. La finalidad de este ritual era religiosa, por supuesto. Se pretendía recrear, mediante una dramatización mitológica, el ritmo muerte-vida de la naturaleza y asegurar así la fertilidad del campo y de los humanos.

Según esta interpretación, el Cantar reproduciría parcialmente esta antigua liturgia, si bien, para adaptarla al culto a Yahvé,

¹²⁶ Entre otros textos, Ez 8,14 e Is 17,10, que según Meek revelan el conocimiento y la práctica del culto Tammuz-Adonis en Israel, sobre todo entre las capas populares.

¹²⁷ Este rito de las nupcias sagradas está atestiguado en la cultura sumeria en torno al culto de Dumuzi e Inanna. Consultar al respecto S.N. Kramer, *The Sacred Marriage Rite. Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer* (Bloomington 1969). Había expuesto con anterioridad estas ideas en *The Biblical ‘Song of Songs’ and the Sumerian Love Songs: Expedition 5* (1962) 25-31.

¹²⁸ El prototipo sumerio de Tammuz era Dumuzi. Sobre la comparación entre el Cantar y los textos sumerios enmarcados en la temática mito-ritual, véase Y. Sefati, *Love Songs in Sumerian Literature: Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs* (Ramat-Gan 1998).

¹²⁹ Dice H. Schmökel (*Zur kultischen Deutung des Hohenliedes* Zur kultischen Deutung des Hohenliedes 155) que el texto original sobre el que trabajaron los poetas israelitas, reformándolo y adaptándolo, se remontaría al segundo milenio de la civilización cananea, y estaría vinculado a algunos de los grandes santuarios de la Palestina septentrional, cerca del Líbano, la montaña de Adonis (p. 155).

¹³⁰ Los defensores de esta interpretación relacionan el descenso del dios al inframundo con la desaparición del amado en el Cantar y su búsqueda por parte de la amada. Pero esta comparación resulta decididamente forzada, toda vez que en el Cantar nunca se menciona (ni siquiera por alusión) un ‘descenso’, y el esquema búsqueda-encuentro es aplicado tanto al joven como a la joven.

se suprimirían o sustituirían algunas expresiones. La tesis de Meek fue adoptada en líneas generales o con matices por algunos especialistas¹³¹, si bien en las dos últimas décadas ha ido perdiendo lenta pero progresivamente la atención y la estima de los estudiosos¹³². En efecto, a pesar del indudable florecimiento del culto de Adonis en Israel, es poco creíble que manifestaciones de tales características encontrasen expedito el camino del canon¹³³, si tenemos sobre todo en cuenta la oposición de la profecía a los cultos sincretistas y a los ritos de la fertilidad. Por otra parte, en el periodo postexílico, el

talante religioso exclusivista del Judaísmo habría rechazado sin duda una obra inspirada en tales premisas histórico-religiosas. Tengamos además en cuenta que todavía está por demostrar la conexión de la fiesta de recolección del Año Nuevo con este tipo de rituales de exaltación de la fertilidad.

Lo que sí parece lícito pensar es que en el Cantar hay alusiones a dicho culto¹³⁴, pero no buscadas deliberadamente por el poeta o poetas, sino espigadas aquí y allá en el acervo cultural de su época para ilustrar su visión del ser humano, del mismo modo que podría hacerlo un poeta de nuestros días¹³⁵. Por otra parte, se podría pensar en el proceso inverso, es decir,

¹³¹ Así, W. Wittekindt, *Das Hohe Lied und seine Beziehung zum Istarkult* (Hannover 1925); C. Kuhl, *Das Hohelied und seine Deutung*: TRu 9 (1937) 137-167; M. Haller, *Die fünf Megilloth*, HAT 18 (Tubinga 1940); H. Schmökel, *Zur kultischen Deutung des Hohenliedes*: ZAW 64 (1952) 148-155; idem, *Heilige Hochzeit und Hohe Lied* (Wiesbaden 1956); S.N. Kramer, *Sacred Marriage Rite* (Bloomington 1969).

¹³² Así Weiser, *Introduction*, 301; Kaiser, *Introduction*, 362; Rudolph, 92; Gottwald, «Song of Songs», 423; Smend, *Entstehung*, 217; White, *Language of Love*, 24; W.H. Schmidt, *Introducción al Antiguo Testamento* (Salamanca 1983) 382; Mariaselvam, 34. Considera «discutible» esta interpretación Stendebach, *Introducción*, 341.

¹³³ Véase al caso Childs, *Old Testament as Scripture*, 572-573.

¹³⁴ Es cierto que el Cantar refleja numerosos motivos y *topoi* comunes a la poesía amorosa del Próximo Oriente, pero sólo mediante una manipulación global y subjetiva del texto se pueden encontrar rastros de un drama sacro, en opinión de G.L. Carr, *Is the Song of Songs a 'Sacred Marriage' Drama?*: JETS 22 (1979) 103-114. Precisiones a la relación del Cantar con los mitos de la fertilidad en A. González Núñez, *Cantar de los Cantares* (Madrid 1991) 136-140.

¹³⁵ Véase la crítica a esta interpretación en esta línea en C. Perugini, *Cantico dei Cantici e lirica d'amore sumerica*: RivB 31 (1983) 21-41, para quien hay que excluir radicalmente la dependencia literaria del Cantar respecto a la lírica sumeria. También O. Loretz, *Eros im Hohenlied*, 194-203. A pesar de la existencia de paralelos tomados del ámbito lingüístico mitológico, es mucho más clamorosa en el Cantar la presencia del lenguaje lírico profano, en opinión de Smend, *Entstehung*, 217.

que el propio texto mitológico se inspirase en la poesía amorosa popular¹³⁶.

En fechas relativamente recientes Pope presentó una variante de esta teoría, que podríamos llamar interpretación litúrgica. Según esta nueva visión, el Cantar estaría relacionado con los ritos funerarios del Próximo Oriente antiguo¹³⁷.

3.3. Interpretación dramática¹³⁸

Esta interpretación, surgida a comienzos del siglo XIX¹³⁹, concibe el Cantar como una obra con una determinada trama y sus correspondientes personajes¹⁴⁰, sobre todo Salomón y Sulamita, que serían ejemplo de las esencias de la fidelidad amorosa. Desde esta estructura, la teoría dramática asume naturalmente la unidad literaria del libro. Una

variante de esta interpretación diseña una relación triangular: Sulamita y un pastor, cuya relación amorosa intenta en vano perturbar Salomón (véase el supuesto desplante de la joven en 8,12). Las «muchachas de Jerusalén» que pululan por el Cantar serían el harén del monarca o un grupo de cantoras profesionales.

Esta teoría, aunque ingeniosa, no corresponde en absoluto al texto del Cantar tal como lo hemos recibido. La «puesta en esce

¹³⁶ Así Eissfeldt, *Introduction*, 489. Véase también Fohrer, *Introduction*, 301. Según Ringgren – Kaiser (*Das Hohe Lied*, 255), no se puede hablar por separado de poesía amorosa cultural y poesía amorosa profana, dado que ambas hunden sus raíces en la misma tradición poética y se influyeron entre sí.

¹³⁷ Crítica en Fox, *Ancient Egyptian Love*, 243; J.M. Sasson, *On M.E. Pope's 'Song of Songs' [AB 7c]*: Ma 1 (1979) 177-196; E.S. Gerstenberger, «The Lyrical Literature», en D.A. Knight – G.M. Tucker (eds.), *The Hebrew Bible and Its Modern Interpreters* (Chico 1985) 419.

¹³⁸ Defendida principalmente por Delitzsch, aunque el Cantar, según él, no es propiamente un drama (lo define como «pastoral dramatizada») ni fue originalmente escrito con esa finalidad: *Song of Solomon*, 8s. Datos históricos sobre la teoría en Mariaselvam, 26ss; véase también Gordis, 10-13

¹³⁹ Fue esbozada ya por Orígenes, según Eissfeldt, 486, y parcialmente formalizada por J.S. Jacobi en 1771, según Gordis, 10. Se adhirieron posteriormente a esta interpretación Ewald, Delitzsch y Driver, entre otros, según Childs, *Old Testament as Scripture*, 572.

¹⁴⁰ Algunos manuscritos de los LXX dejan traslucir esta lectura al encabezar algunas piezas del Cantar con las indicaciones h numfh o bien o numfioj, según Delitzsch, *Song of Solomon*, 9, dato tomado después por Lys, 35.

na» se lleva siempre a cabo con una distorsión sustancial e impropio del texto. Si empezamos por la trama, es imposible descubrir un desarrollo armónico de escenas y acontecimientos; por lo que respecta a los personajes, el Cantar carece de una coherente progresión de emociones: el anhelo mutuo y el encuentro amoroso se repiten continuamente¹⁴¹. Finalmente, hay que reconocer honradamente que la figura de Salomón carece de relevancia en el conjunto. El intento más reciente, aunque igualmente vano y pintoresco, está representado por Goulder¹⁴². La interpretación dramática ha perdido terreno en la actualidad¹⁴³.

3.4. Interpretación natural o lírica

Esta interpretación concibe el Cantar como la presentación de una serie de escenas idílicas, como una colección de poemas amorosos, no necesariamente vinculados al matrimonio¹⁴⁴. Como hemos indicado líneas arriba, en tiempos de Rabí Aqiba había gente que lo interpretaba en esa dirección, de otro modo el ilustre rabino nunca habría prohibido su interpretación en lugares públicos de diversión. Con el paso del tiempo tal punto de vista fue adoptado por el obispo Teodoro de Mopsuestia (360-429)¹⁴⁵, y en el siglo XII por un rabino francés anónimo¹⁴⁶. Fray Luis de León tuvo problemas con la

Inquisición por motivos análogos. Nombres como los de Grocio y Reuss, Herder y Renan, entre otros, han ido

¹⁴¹ Esta teoría ya fue criticada por E. Sellin, *Einleitung in das Alte Testament* (Leipzig 1925) 146.

¹⁴² M.D. Goulder, *The Song of Fourteen Songs* (Sheffield 1986). Según él, el Cantar constaría de catorce escenas: desde la llegada de la novia (1,1-8) hasta su exaltación como reina (8,11-14)

¹⁴³ Exposición y crítica de esta teoría interpretativa en A. González Núñez, *Cantar*, 63-66.

¹⁴⁴ Según Gottwald (*The Hebrew Bible*, 549), la imaginería utilizada en el Cantar no hace referencia alguna a las estructuras sociales del matrimonio y de la familia o a los deberes entre la pareja; todo rezuma anhelo, pasión, seducción, coquetería, evasión, separación y reunión.

¹⁴⁵ Poco más de un siglo después de su muerte, sus ideas al respecto fueron condenadas por el V Concilio de Constantinopla (553) por inadecuadas para una mente cristiana.

¹⁴⁶ Véase Rowley, *The Interpretation*, 352; Rudolph, 93.

apuntalando esta interpretación a lo largo de la historia¹⁴⁷, siempre latente en la tradición cristiana¹⁴⁸.

En este marco de la interpretación natural o lírica merece especial mención la obra de Landy¹⁴⁹, que algún estudioso ha calificado de «interpretación psicológica»¹⁵⁰. Landy trata de comparar el mito del jardín de Edén y el Cantar, para acabar sugiriendo que éste es un comentario de aquél, aunque no para establecer una dependencia directa y consciente. Según él, ambos textos usan idéntica terminología para hablar de los mismos temas, de lo que resulta la caracterización del Cantar como una pastoral que nutre interiormente el deseo de una vuelta nostálgica al Paraíso¹⁵¹. Lo que se critica en la obra de Landy es el uso arbitrario de categorías freudianas y junguianas, que desembocan en la afirmación de que la pareja del Cantar no son individuos reales, sino tipos de amantes. Pero, para llegar a esta afirmación no hace falta realizar un complejo recorrido por el psicoanálisis, toda vez que, desde una simple perspectiva literaria, salta a la vista el carácter tipológico de los amantes. Como dice irónicamente y con razón un comentarista actual: «cuando leemos la obra de Landy sacamos la desagradable sensación de que acabamos sabiendo más de él que del objeto de su estudio»¹⁵².

La interpretación natural, una vez reconocida la falta de base del resto de interpretaciones, sigue siendo en la actualidad la más lógica desde la perspectiva literaria y la más coherente desde el

¹⁴⁷ Bien es verdad que desde distintos estados de ánimo, pues algunos aceptaban la interpretación natural del Cantar para sugerir a continuación su carácter no canónico, debido precisamente a su desinhibido erotismo.

¹⁴⁸ Para una presentación de esta interpretación, véase Fohrer, *Introduction*, 300s; Gottwald, «Song of Songs», 423s; sobre todo, Lys, 32-37; Pope, *Song of Songs*, 89-145.

¹⁴⁹ F. Landy, *Paradoxes of Paradise: Identity and Difference in the Song of Songs* (Sheffield 1983). Véase también idem, *The Song of Songs and the Garden of Eden*: JBL 98 (1979) 513-528.

¹⁵⁰ Longman, 46.

¹⁵¹ Consultar también I.J. Cainion, *An Analogy of the Song of Songs and Genesis Chapter Two and Three*: SJOT 14 (2000) 219-259.

¹⁵² *Ibid.*, 47.

punto de vista del contenido¹⁵³. Sin embargo, deberemos ser respetuosos ante quienes opinan, siguiendo discutibles principios de la hermenéutica contemporánea (que defiende la validez de más de un significado en una obra), que la interpretación histórico-literal no agota el sentido del Cantar de los Cantares¹⁵⁴.

4. Cuestiones abiertas

Conforme hemos ido exponiendo diferentes cuestiones propedéuticas, el lector habrá podido ir intuyendo ciertos aspectos del Cantar de los que sólo se ha sugerido el embrión, o es posible que se le hayan ido agolpando en la mente, a lo largo de este recorrido, algunas preguntas. Este nuevo apartado tiene como finalidad desbrozar el camino hacia ciertas cuestiones periféricas o complementarias.

4.1. Sobre el carácter sapiencial del Cantar

El Cantar de los Cantares suele ser catalogado correctamente como «lirica», si bien no es inhabitual verlo elencado entre los «sapienciales», incluso en algunas Introducciones a la Biblia¹⁵⁵. ¿Existe alguna razón de orden interno que justifique el calificativo de «sapiencial» en relación con el Cantar? A fuer de sinceros, esta obra no ofrece a primera vista bases suficientes, ni formales ni de contenido, para buscarle una paternidad sapiencial.

Para empezar, resulta patente la ausencia de formas literarias cultivadas en la tradición didáctica. Sólo en 8,6s puede percibir

¹⁵³ Entre los más notables intérpretes actuales defensores de esta interpretación, podemos citar a A.M. Dubarle, *L'amour humain dans le Cantique des Cantiques*: RB 61 (1954) 67-86;

J.-P. Audet, *Le sens du Cantique des Cantiques*: RB 62 (1955) 197-221; M.H. Segal, *The Song of Songs*: VT 12 (1962) 470-490; W. Rudolph, *Das Buch Ruth. Das Hohelied. Die Klagelieder*, KAT XVII 1-3 (Gütersloh 1962); P. Grelot, *Le sens du Cantique des Cantiques*: RB 71 (1964) 42-56; Gerleman, *Das Hohelied*, 48-51; Würthwein, *Die fünf Megilloth*, HAT 18 (Tubinga 1969); Exum, art.cit., 47-79; Soggin, *Introduzione*, 522s; Weiser, *Introduction*, 300s; Smend, *Entstehung*, 216s; Shea, art.cit., 378-396; Falk, *Love Lyrics*, 79; Rendtorff, *Einführung*, 274s; F. Landy, *Paradoxes*, 13-33; Fox, *Ancient Egyptian Love*, 247-250.

¹⁵⁴ Consúltase al respecto R.E. Murphy, *History of Exegesis as a Hermeneutical Tool: The Song of Songs*: BTB 16 (1986) 87-91.

¹⁵⁵ De hecho, en la Biblia hebrea, aparece junto a Proverbios y Job, es decir, cerca del corpus sapiencial.

se cierto aroma sapiencial desde el punto de vista del contenido: contraposición entre

Amor y Muerte, con sus correspondientes características. Hay expertos que argumentan desde la tonalidad global del libro, en el sentido de que la temática amorosa, en general, y las relaciones de pareja, en concreto, sólo han merecido la consideración programática de los cultivadores y representantes de la tradición sapiencial¹⁵⁶. A pesar de esta observación, sin duda correcta, es necesario añadir que la visión del amor de pareja es sustancialmente diversa en el Cantar. Mientras que la literatura sapiencial, conservadora en gran medida, se mueve con cautela en esta temática, sin salirse del ámbito de lo convencional, la visión del amor y de las relaciones de pareja en el Cantar se caracteriza por dar cabida a la naturalidad, a la ausencia de tabúes sociales y a la desinhibición.

Por otra parte, la concepción misma de la naturaleza es totalmente divergente entre ambos mundos literarios. En el corpus didáctico la naturaleza es percibida como espacio que posibilita la vida del ser humano y como educadora¹⁵⁷, pero sobre todo es considerada desde el punto de vista de la teología de la creación (Pro 8; Job 28; 38 – 41; Eclo 16,24 – 17,10; 24,1-12; 42,15 – 43,33). Sin embargo, en el Cantar la naturaleza suministra un escenario ideal para las relaciones amorosas y un referente incomparable para describir la hermosura de los cuerpos de los amantes¹⁵⁸. El carácter secular e idílico del Cantar lo sustrae a los intereses generales de la literatura sapiencial¹⁵⁹.

Por añadidura, es inherente a la tradición didáctica israelita el concepto de orden. Sin él no se puede entender el esfuerzo educativo de los sabios hebreos. Hasta tal punto es así, que el concepto de orden no queda limitado a la esfera social, como podría

¹⁵⁶ Textos como Pro 5; 6,20-35; 7; 31,10-31; Eclo 9,1-9; 25,13 – 26,18; 36,26-31, entre otros, apuntarían en esa dirección.

¹⁵⁷ El ser humano debe deducir de la observación de la naturaleza una norma de conducta que le ayude en el camino de la autocomprensión dentro de los órdenes cósmico y social. Esto explica, en parte, el continuo recurso de los sabios a imágenes tomadas del mundo vegetal y animal. Pensemos, p.e., en los proverbios numéricos de Pro 30.

¹⁵⁸ Véase Gerleman, *Das Hohelied*, 63s.

¹⁵⁹ Así Fohrer, *Introduction*, 302.

entenderse con peligro reduccionista desde una perspectiva moderna, sino que se amplía a la naturaleza observable en toda su magnitud y manifestaciones. El orden inscrito por Yahvé en la creación debe quedar reflejado en el orden social, colectivo e individual. Ésa es la tarea decisiva y primordial del esfuerzo didáctico. Pues bien, también este aspecto, consustancial como vemos a la tradición sapiencial, brilla por su ausencia en el Cantar. Más aún, nos atreveríamos a decir que el Cantar de los Cantares se sitúa totalmente al margen de la didáctica sapiencial¹⁶⁰, toda vez que la pareja de la obra lírica vive una continua desinhibición en su relación amorosa, que bien podría ser censurada agriamente por un sabio, por muy abierto que estuviera al cambio. ¿No es ésta quizá una de las razones que impidieron durante tanto tiempo que el Cantar fuese considerado sin reservas una obra canónica? Algunos autores modernos opinan que la mención de Salomón, mecenas tradicional de la sabiduría, y ciertos aspectos ya

constatados del final del libro podrían apuntar a círculos sapienciales como responsables de la recopilación y edición del Cantar¹⁶¹, ilustración literaria del «camino del varón por la doncella» (Pro 30,19)¹⁶². A pesar de todo, seguimos siendo reticentes a este tipo de planteamientos, toda vez que nada demuestran sobre el carácter *sapiencial* del libro¹⁶³.

4.2. ¿Poesía popular o académica?

El tipo de poesía del Cantar se ha convertido también en uno de sus aspectos más sometido a debate. Nadie duda de la gran

¹⁶⁰ Comparte esta opinión G.L. Carr, *The Old Testament Love Songs and their Use in the New Testament*: JETS 24 (1981) 97-105.

¹⁶¹ Así L. Krinetzki, 45; White, *Language of Love*, 55s; Gordis, 13-16; Landy, *Paradoxes*, 33; M. Sadgrove, «The Song of Songs as Wisdom Literature», en AA.VV., *Studia Biblica 1978* (Sheffield 1978) 245-248; N. Tromp, «Wisdom and the Canticle: Ct. 8,6c-7b: Text, Character, Message and Import», en M. Gilbert (ed.), *La sagesse de l'Ancien Testament* (Leuven 1990) 88-95. G. Krinetzki, 25, se atreve incluso a hablar de un sabio (Weisheitslehrer). También Childs, *Old Testament as Scripture*, 573-575.

¹⁶² Véase al respecto Gottwald, *The Hebrew Bible*, 550.

¹⁶³ Un último caso de interpretación sapiencial del amor en el Cantar es la obra de George M. Schwab, *The Song of Songs' Cautionary Message Concerning Human Love* (Nueva York 2002). Para poner de relieve el carácter sapiencial de la temática amorosa en el Cantar compara éste con la visión del amor en la literatura sapiencial bíblica. Las consecuencias a las que llega son a todas luces insatisfactorias, en concreto porque adopta un punto de partida metodológico erróneo.

calidad artística de esta obra literaria; sin embargo, queda por determinar su origen. Y aquí los expertos se sitúan generalmente en posturas encontradas, desde quienes reclaman un origen popular, incluso rural¹⁶⁴, hasta quienes defienden un origen culto, cortesano¹⁶⁵. Conviene advertir, sin embargo, que negar al pueblo la capacidad de creaciones literarias artísticas responde, por regla general, a graves e infundados prejuicios de orden social y estético. Por una parte, eso equivaldría a perder de vista el origen indudablemente popular de gran parte de la aguda, bella y penetrante literatura gnómica, que integran los refraneros de todas las culturas. Por otra parte, implicaría desconocer que los narradores o los poetas cultivados recurren con gran frecuencia al caudal de las tradiciones populares. Quienes niegan al pueblo la capacidad de creación artística (o la ponen en tela de juicio) son personas de extracción social media o alta, que nunca han convivido con las clases bajas y, por tanto, no han podido disfrutar de su agudeza de ingenio y de sus formulaciones agudas, hermosas y ajustadas.

Quienes defienden el origen 'culto' de la poesía del Cantar suelen recurrir al tópico de que ciertos poemas que lo integran, en concreto los relacionados con el rey Salomón, que respiran según ellos un aire palaciego, y los relativos a joyas u otros abalorios, están alejados del gusto popular. Nada más lejos de la realidad. Las clases populares, quizá precisamente por su alejamiento de las esferas del poder, suelen utilizar en sus poemas los tópicos referentes a esos ámbitos, quizá porque en la distancia les resultan altamente

atractivos e incluso envidiables. No tenemos más que pensar en los actantes de numerosos cuentos populares, donde hacen continuamente acto de presencia reyes y reinas poderosos, hermosas princesas lujosamente ataviadas y príncipes enamorados.

¹⁶⁴ Postura defendida ya por Herder y Budde, según Gerleman, *Das Hohelied*, 52s. Recientemente, apoyándose en la presentación liberal y desinhibida de la mujer que hace el Cantar, Rudolph, 105 (Volks poesie); también Segal, *Song of Songs*, VT 12, 478s.

¹⁶⁵ Se alinean en esta opinión la mayor parte de los principales exegetas: Fohrer, *Introduction*, 303; Gerleman, *Das Hohelied*, 53s; White, *Language of Love*, 54s; Exum, art.cit.; J.M. Sasson, *Unlocking the Poetry of Love in the Song of Songs*: Bible Review 1 (1985) 10-19, esp. 10-11.

En resumen, por lo que respecta a la naturaleza de la poesía del Cantar, pensamos que su origen es básicamente popular, sin negar la posibilidad de que algún colectivo urbano y cultivado dejase su impronta en estos poemas, al menos en la tarea de redacción y edición¹⁶⁶.

4.3. Paralelos extrabíblicos¹⁶⁷

Hace más de un siglo que los expertos empezaron a barajar la posibilidad de que el Cantar represente un ejemplo de lírica amorosa confeccionado a partir de modelos literarios ajenos al ámbito cultural palestino. Los estudiosos recurrieron a cuatro ámbitos geográficos: Mesopotamia¹⁶⁸, Arabia¹⁶⁹, Egipto¹⁷⁰, Palestina¹⁷¹ y la India¹⁷². Algunos estudios actuales relacionan la poesía amorosa del Cantar con la de los actuales beduinos. Los paralelos descubiertos por Shashar se concretan en el uso de la estructura dialó

¹⁶⁶ Es también posible que tengamos que postular más de un contexto social, como opina Gottwald, «Song of Songs», 551.

¹⁶⁷ Excelente información en Pope, *Song of Songs*, 69-85. Véase también Brenner, *Song of Songs*, 41-47.

¹⁶⁸ Consultar fundamentalmente Th.J. Meek, *Babylonian Parallels to the Song of Songs*: JBL 43 (1924) 245-252; W. von Soden, *Sumerische und akkadische Hymnen und Gebete* (Zúrich 1953); W.G. Lambert, *Divine Love Lyrics from Babylon* Divine Love Lyrics from Babylon 15; Robert-Tournay-Feuillet, *Cantique*, 352-372; R. Labat, *Les religions du Proche Orient asiatique* (París 1970); J.S. Cooper, *New Cuneiform Parallels to the Song of Songs*: JBL 90 (1971) 157-162; J.M. Sasson, *A Further Cuneiform Parallel to the Song of Songs?*: ZAW 85 (1973) 359-360.

¹⁶⁹ En especial K. Ringgren, «Die Volksdichtung und das Hohelied», en S. Linder (ed.), *Palästinische Volksgesänge I* (Uppsala 1952) 82-110; J.M. Jinbachian, *The Genre of Love Poetry in the Song of Songs and the Pre-Islamic Arabian Odes*: The Bible Translator

48 (1997) 123-137.

¹⁷⁰ Consultar las obras de W.M. Müller, *Die Liebespoesie der alten Ägypter* (Leipzig 1899); F. Dornseiff, *Ägyptische Liebeslieder, Hoheslied, Sappho, Theokrit*: ZDMG 90 (1931) 588-601; S. Schott, *Altägyptische Liebeslieder* (Zúrich 1950); A. Hermann, *Altägyptische Liebesdichtung* (Wiesbaden 1959); O. Keel, *The Song of Songs*

(Minneapolis

1997), como sustrato interpretativo; J.L. Foster, *Love Songs of the New Kingdom* (Nueva York 1974); J. Soler, *Poesía y teatro del Antiguo Egipto* (Madrid 1991); A. Nicacci, *Cantico dei Cantici e canti di amore egiziani*: LASBF 41 (1991) 61-85; L. M. de Araújo, *Estudos sobre erotismo no Antigo Egipto* (Lisboa 2000). En especial White, *Language of Love*, 67-126. Por la temática general, la obra de M.W. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs* (Wisconsin 1985).

¹⁷¹ S.H. Stephan, *Modern Palestinian Parallels to the Song of Songs*: JPOS 2 (1922) 199-278.

¹⁷² Ultimamente Pope, *Song of Songs*, 85-89, y el trabajo de A. Mariaselvam, *The Song of Songs and Ancient Tamil Love Poems* (Roma 1988), con abundante bibliografía.

gica, la presencia de mujeres activas, el motivo del miedo nocturno, descripciones explícitas de las partes del cuerpo (*wasf*) y el recurso a imágenes tomadas de la fauna. Como es obvio, debido al peculiar hábitat de los habitantes del desierto, son extrañas las referencias a la flora¹⁷³.

En el marco de estas consideraciones merece especial mención la tesis de Garbini¹⁷⁴. Según este estudioso italiano, la cultura alejandrina del periodo helenístico habría dejado huellas, directa o indirectamente, en la poesía del Cantar. Cita a propósito, fundamentalmente, la obra de Teócrito (*Idilios*), que ofrece según él sorprendentes paralelos con el Cantar, hasta un número de doce:

Cantar Teócrito

1,6a 10,26-27

1,6b 1,45-54

1,7-8 1,80-85

etc.

Al nombre de Teócrito añade, entre otros, los de Meleagro y Filodemo. Por respetuosa que pueda ser esta teoría, somos de la opinión de que Garbini pasa por alto aspectos de la lírica amorosa de naturaleza intercultural. Los supuestos paralelos aducidos por él revelan coincidencias léxicas, pero nada más; coincidencias, por otra parte, que puede compartir también la poesía amorosa africana o hindú, y por eso no nos sentimos proclives a hablar de influencias mutuas. Menos aún llegar a afirmar que «nell'ambito dei poeti eprigrammatici è possibile trovare qualcosa di più di una generica affinità tra il Cantico e qualche autore»¹⁷⁵.

Los paralelos más convincentes se encuentran, a nuestro juicio, en la literatura egipcia¹⁷⁶. Las imágenes de sus poemas, espigados también en el mundo de la naturaleza o la orfebrería, constituyen el principal vehículo expresivo. En ambas literaturas se

¹⁷³ Véase M. Shashar, *Song of Songs and Bedouin Love Poetry*: Beth Mikra 31 (1985/86) 360-370 (hebreo).

¹⁷⁴ Consúltese G. Garbini, *Cantico dei Cantici* (Brescia 1992) esp. 299-303.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 300.

¹⁷⁶ Se puede consultar M. Navarro, *Cantares enamorados: el Cantar y los poemas de*

amor del antiguo Egipto: ResB 22 (1999) 23-34.

explotan al máximo las emociones provocadas por el amor y el dolor causado por la ausencia del amado o de la amada. Pero también las diferencias son llamativas. En los poemas egipcios sorprende el continuo uso del monólogo, mientras que en el Cantar se puede oír de vez en cuando la voz de los amantes intercambiando requiebros. A pesar del optimismo de ciertos autores, no puede hablarse en absoluto de influencia literaria, pues, caso de haberla habido, se manifestaría con mayor claridad. A lo sumo se trata de la participación en una visión del amor y del ser humano universales, y del uso de arquetipos y de recursos retóricos interculturales. Idéntica conclusión se puede sacar de la literatura restante¹⁷⁷.

4.4. ¿Es posible una teología del Cantar?

Esta pregunta ha suscitado (y sigue haciéndolo) numerosas controversias entre los expertos, especialmente entre los que patrocinan la lectura natural, erótica del Cantar¹⁷⁸. Algunos de los defensores de esta línea interpretativa, ante la evidencia de que el Cantar constituye una colección de poemas amorosos que describen la pasión de dos amantes en un marco evidentemente profano¹⁷⁹, se preguntan: ¿desde dónde se favorece o justifica una reflexión teológica?¹⁸⁰ Ante esta pregunta, no faltan lectores y

¹⁷⁷ Conviene citar al respecto el trabajo de W.G.E. Watson, «Some Ancient Near Eastern Parallels to the Song of Songs», en J. Davies – G. Harvey y W.G.E. Watson (eds.), *Words Remembered, Texts Renewed: Essays in Honor of John F.A. Sawyer* (Sheffield 1995) 252-271. Dice Watson en p. 266: «Una comparación detallada [entre los supuestos paralelos] pone de manifiesto que existió en cierta medida una *tradición común* en los cantos de amor que nos han transmitido estos textos, aunque cada cultura particular conservó su forma peculiar de manipular esa tradición» (subrayado nuestro).

¹⁷⁸ No así para los representantes de la interpretación alegórica, para quienes el valor teológico del Cantar está sobradamente garantizado.

¹⁷⁹ No podemos obligar al Cantar a decir lo que no dice. Evidentemente habla de la relación amorosa entre un chico y una joven, a los que considera arquetipos de tal relación. Sin embargo, nada dice de matrimonio ni de noviazgo: no prescinde de este tipo de relación, pero tampoco la exige. Nos parece que no responde al texto del Cantar la opinión de B.J. Segal de que el libro rechaza las relaciones sexuales desprovistas de una entrega emocional en pareja: *The Theme of the Song of Songs*: DD 15 (1986/87) 106-113.

¹⁸⁰ Según Feuillet, ninguna enseñanza moral o religiosa se puede extraer del Cantar cuando es comprendido en sentido humano: *Widersprüche*, BZ, 238. En el extremo opuesto encontramos a D. Lys, *Le Cantique des Cantiques. Pour une sexualité non-ambiguë*: LumVie 28 (1979) 39-53, quien reconoce que el Cantar, precisamente por ser un canto de amor humano, contiene un mensaje teológico sobre el amor, lo cual nos invita a superar las posiciones extremas: la de quienes exaltan el amor profano para preservar el valor de la sexualidad y la de quienes suprimen la sexualidad para espiritualizar y alegorizar el texto. De la misma opinión Schmidt, *Introducción*, 384.

comentaristas que se encogen indiferentemente de hombros, al tiempo que otros niegan cualquier posibilidad de reflexión teológica. Sin embargo, si ponemos acotaciones a una comprensión teológica del Cantar, podemos incurrir peligrosamente no sólo en una postura de prevención implícita hacia el carácter inspirado del Cantar¹⁸¹, sino sobre todo en la posiblemente irreligiosa conclusión de que el ámbito de lo divino nada tiene que ver con el amor humano¹⁸². Resultan aleccionadoras, a este respecto, las reflexiones de Raurell. Según este exegeta¹⁸³, San Agustín afirmó una oposición entre eros y agapé, pero explicando éste en términos de aquél. Y se formula la siguiente pregunta: si agapé sólo puede ser explicado en términos de eros, ¿cómo puede ser despreciado éste en teología?

¿Son realmente incompatibles la teología y la interpretación natural-lírica del Cantar? Una respuesta negativa nos lleva a remontarnos a la prehistoria misma del pueblo israelita. Sabido es que cuando pusieron pie en Palestina los clanes del desierto que, con el paso del tiempo, constituyeron el núcleo del pueblo de Israel, se encontraron con una floreciente religiosidad en la que jugaba un importante papel la divinización del sexo. También es de sobra conocido que, con el transcurso del tiempo, Israel llegó a percibir el carácter incompatible entre tal estimación mítica del sexo y la fe en Yahvé. Los profetas rechazaron con energía la mixtificación que suponía, en esta línea, la prostitución sagrada, por poner un ejemplo. Junto a este rechazo de la divinización del sexo, los israelitas manifestaron su fe en el origen divino del ser humano sexuado (Gn 1,24ss). Desde esta perspectiva se comprende el equilibrio del Cantar, que, por una parte desposee al amor humano de toda vinculación esencial con lo divino y, por

¹⁸¹ Sobre el tema, O. Loretz, *Die theologische Bedeutung des Hohenliedes*: BZ NF 10 (1966) 29-43, esp. 29-38.

¹⁸² Según Y. Thompson, gran parte de los autores que abordan la temática del Cantar manifiestan cierta turbación al comparar el contenido de este libro con los modelos canónicos de la Biblia, y acaban convirtiendo un libro bíblico de contenido erótico en una profesión de fe. Pero la presencia del Cantar en la Biblia debería ser entendida como prueba de la importancia de la experiencia humana en el ámbito de la teología. Véase *The Song of Songs, the Bible's Celebration of Love* 203. En una línea interpretativa análoga J.P. Richardson, *Preaching from the Song of Songs? Allegory Revisited*: Churchman 108 (1994) 135-142.

¹⁸³ F. Raurell, *El plaer eròtic en el Càntic dels Càntics*: RCT 6 (1981) 257-298.

otra, no se siente impelido a despreciarlo¹⁸⁴. También desde esta panorámica podemos explicarnos sin esfuerzo que entrase a formar parte del canon un libro que nos habla sin rubor ni hipocresía del amor entre el hombre y la mujer¹⁸⁵.

Pero todavía podríamos ahondar en la posibilidad de una lectura teológica del Cantar. Podemos leer en 1 Jn 4,8: «Quien no ama no ha conocido a Dios, porque Dios es amor». Es fácil deducir que el término «amor» ocupa el núcleo de la teología, es decir, el «logos» sobre «Dios» no puede pasar por alto la realidad del amor humano: «Si nos amamos unos a otros, Dios mora en nosotros» (1 Jn 4,12). Nadie se atrevería a negar,

desde estos textos, que el amor (también entre los seres humanos) y Dios están íntimamente relacionados. Nadie lo negaría, pero a muchos les gustaría matizar. ¿Qué es el amor? ¿Qué es el amor que define a Dios? ¿Qué naturaleza tiene el amor mutuo que el evangelio exige al auténtico cristiano?

Las matizaciones son precisamente las que provocan las disensiones. Si decimos que el amor cristiano debe ser un reflejo del amor divino, que debemos amarnos como Dios nos ama, no habrá discrepancias a la hora de elaborar una teo-logía: hemos referido a Dios (*theos*) un logos particular. Pero si alguien se atreve a cargar a ese logos de contenido erótico o sexual, inmediatamente se pierde para muchos la referencia al *theos* (teo-), y todo queda reducido a un simple logos sobre el eros. En definitiva, hay mucha gente para la que consciente o inconscientemente el sexo y el erotismo nada tienen que ver con Dios. ¿Pero es posible una teología sin una antropología? ¿Es posible hablar dignamente del Dios creador sin considerar la radicalidad del elemento sexual en la cosmovisión del ser humano creado? Si no es posible un discurso significativo sobre el ser humano (también) desde la sexualidad, habremos de declarar inviable una antropología;

¹⁸⁴ Una comparación del Cantar con Gn 2 – 3 desvela un mensaje relativo a la sexualidad como algo bueno, igualitario, multidimensional y hermoso, en opinión de R.M. Davidson, *Theology of Sexuality in the Song of Songs: Return to Eden*: AUSS 27 (1989) 1-12.

¹⁸⁵ Sobre estas ideas, consultar Fohrer, *Introduction*, 303; Gerleman, *Das Hohelied*, 83-85; O. Loretz, art.cit.; H. Gollwitzer, *Il poema biblico dell'amore tra uomo e donna* (Turín 1979) 79-82.

carentes de respuestas adecuadas, habremos de callarnos. Y, si no es posible una antro-po-logía de orientación cristiana en el sentido apuntado, ¿qué condiciones de posibilidad tiene una eventual teo-logía?

¿Qué podemos decir del Cantar de los Cantares en esta perspectiva? Un pudor mal entendido (y una falsa concepción de Dios) llevó sin duda a ofrecer a la tradición judeo-cristiana la interpretación alegórica. Por muy noble que pretenda ser (y sea) en su origen, la lectura alegórica del Cantar ahondó en una visión distorsionada de Dios (suyo es el don del sexo) y del erotismo. Si resulta que el Cantar es una gran metáfora que describe con un atrevido lenguaje las relaciones de Dios con la Iglesia o con el alma individual, todo va sobre ruedas. ¿Pero si resulta que el Cantar es una épica amorosa, que describe poéticamente la eterna atracción de los sexos patrocinada por el Creador desde la aurora de los tiempos? Entonces comienzan a fruncirse algunos ceños e irrumpen las matizaciones. En efecto, no es extraño ver cómo algunos intérpretes modernos hablan de una teología de la sexualidad para introducir a continuación subrepticamente la mención del Edén, como si la relación de la primera pareja confiriese automáticamente su dignidad a la relación sexual¹⁸⁶. Pero se trata de una referencia desencaminada, toda vez que el relato del Edén nada nos dice de relaciones sexuales entre la primera pareja. Más aún, la atracción de los sexos, según Gn 3, fue fruto de la transgresión original.

Pues sí, en el Cantar descubrimos a una pareja de enamorados alegres, extasiados

ante la contemplación de sus cuerpos desnudos, una pareja que anhela las caricias mutuas y el encuentro amoroso. En el intercambio de sus atractivos entran en juego todos sus sentidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto). ¿Qué decir de tal relación? ¿Indecorosa? ¿Tolerable? Pero, en definitiva (seamos serios), ese recurso a los sentidos, esa sensualidad, constituye la moralidad de su amor. No en vano es un amor querido y sostenido por Dios, creado por Él para hacer del ser humano una creatura especial, a su imagen y semejanza. El amor entre las per

¹⁸⁶ Así R.M. Davidson: *Theology of Sexuality in the Song of Songs: Return to Eden*: AUSS 27 (1989) 1-19.

sonas, también el amor nacido del eros, de la pasión, no constituye el lado «oscuro» de la existencia, algo que paradójicamente tuviésemos que «soportar» o «tolerar».

El amor de la pareja del Cantar no es un sentimiento «puro» en el sentido tradicional, es decir, libre de deseo sexual. Precisamente la forma de contemplarse entre ellos lleva implícito con fuerza ese deseo. Hemos podido observar que ciertos exegetas, salvavidas de las «buenas costumbres», haciendo gala de una buena voluntad mal entendida más que de inteligencia, han pretendido borrar todo supuesto rastro de inmoralidad en el Cantar, y han convertido a éste en un diálogo entre esposos, en una exaltación del amor conyugal. Pero el texto no se presta a estas particulares manipulaciones.

Esa voluntad de salvaguardar la «moral» del Cantar ha desembocado irremisiblemente en interpretaciones cargadas de desatinos y desvaríos. Porque nuestro poema describe a dos amantes que, para amarse, sólo tienen la justificación de su propio amor. Quieren gozar de sus cuerpos y de sus almas, sin tener que avergonzarse de ello. ¿Es necesario recurrir a instancias ajenas al amor para celebrar tales sentimientos?

Durante siglos se viene pensando en determinados ámbitos y colectivos que la sexualidad es algo negativo, la parte más «inferior» del ser humano. No faltaron en otras épocas teólogos que llegaron a relacionar la transmisión del pecado de los orígenes con el placer sexual. La pasión amorosa implicaba efectos tan nocivos y destructivos que era inevitable su encauzamiento y control. De ahí que los poderes político y eclesiástico se aliasen para reorientar socialmente el sexo, declarándolo como «bajo instinto» y limitando su práctica a la esfera privada, el lugar más idóneo para su control.

Pero si algo nos enseña el Cantar es que somos seres sexuados y que la pasión sexual no debe ser «soportada», como si se tratara de una concesión del Creador. ¿No podía haber dispuesto Dios, en su infinita sabiduría, un modo menos sucio y apasionado para la reproducción de la especie? Desde la perspectiva bíblica, la sexualidad debe ser vivida como un don divino, don que dignifica a la creatura y enaltece al Creador.

El amor entre los seres humanos (también el que desemboca en la relación sexual) es símbolo del amor de Dios para con el ser humano¹⁸⁷. Desde esta perspectiva, amar como Dios nos ama debería implicar el desarrollo y la implantación de una *teología de la ternura*. Cultivar sin miedo los sentimientos favorecería el desarrollo y la madurez personales y sociales. No en vano Dios es el referente «natural» y el garante último de los sentimientos que alberga la creatura. Si esta teología de la ternura, inspirada en los poemas del Cantar, se inscribiese en el corazón del pernicioso androcentrismo que

inspira y dinamiza nuestra sociedad actual, entonces se regeneraría nuestro mundo y se convertiría en un mundo auténticamente humano y, al propio tiempo, genuinamente divino. El mensaje del Cantar nos orienta hacia una cultura liberada y humanista, donde podrían florecer los dones de la creación divina ahora sofocados¹⁸⁸.

Soy consciente de las repercusiones que tal visión del amor (no ajeno al mensaje bíblico) tiene en la propia teo-logía, en el discurso más radical (e.d. profundo y arraigado) sobre Dios. En los famosos tratados tradicionales *De Deo Uno et Trino* se «elaboraba» una imagen del Dios cristiano desde una perspectiva netamente androcéntrica: un Dios masculino y poderoso, frío y lejano gobernador de su creación. ¿Dónde quedaba el mensaje cristiano sobre el amor de Dios? ¡En la esfera de la espiritualidad y de la mística! Cualquier pretensión de querer relacionar el amor divino (tan sublime) con el amor sexual de las creaturas (tan rastrero) estaba condenada al ostracismo, si no a una explícita condena. ¿No tienen nada que ver con Dios la ternura, la afectividad, el erotismo y el sexo? En teoría, cualquier creyente, adepto a la ideología que fuera, respondería afirmativamente. Pero, en la práctica, muchos de esos creyentes suelen enseñar y suelen actuar desde una antropología bíblica recortada, que enmascara o distorsiona el elemento más netamente humano (*anthropos*), causando en no poca gente una ruptura interior y

¹⁸⁷ Véanse al respecto ciertos aspectos del trabajo de D.M. Carr, *Ancient Sexuality and Divine Eros: Rereading the Bible through the Lens of the Song of Songs* and *Divine Eros: Rereading the Bible through the Lens of the Song of Songs* 4, 2000) 1-18.

¹⁸⁸ Para estos párrafos he seguido muy de cerca mi artículo *La recuperación del Cantar de los Cantares*: Iglesia Viva 174 (1994) 585-592.

una tortura psicológica aneja. ¿Tienen algo que ver Dios y la sexualidad humana? Muchos contestarán sin duda: «Hombre, sí..., pero no». Un «no» que de algún modo deslegitima, un «no» fruto de una añeja praxis de dudoso espíritu bíblico, que distorsiona una visión auténtica de Dios, es decir, una verdadera teología. ¿Habrá de prescindir de las pulsiones sexuales la persona que quiera confesar su vocación cristiana? ¿No deberán ofrecer otra imagen de Dios los manuales de teología? En esta perspectiva, considero de gran utilidad el trabajo que, en silencio y con dolor, están llevando a cabo moralistas y teólogas feministas. Esperemos que el tiempo recupere una imagen del Dios bíblico secuestrada desde hace siglos por los sabios poderes de este mundo.

Pero no quiero acabar sin ofrecer otra serie de reflexiones. ¿Está inspirado el Cantar de los Cantares? Desde una sana ortodoxia es evidente que sí lo está. Pero la pregunta no es meramente retórica, pues tiene un trasfondo entenebrecido: ¿Qué dio pie a que la Iglesia primitiva le diese el visto bueno canónico? ¿Su inclusión en el canon judío o (también) su interpretación alegórica entonces en boga? La cuestión tiene un meollo insoslayable. ¿Hay que dar por buena la canonicidad del Cantar *sólo* desde el supuesto de su lectura alegórica? Imaginemos por un momento que los padres conciliares que declararon canónico el Cantar hubiesen admitido como válida la lectura natural-lírica. ¿Lo habrían incluido en el canon de libros inspirados? ¿Está *condicionada* su canonicidad por la interpretación alegórica? Nunca lo sabremos. Pero lo que resulta

evidente, a nuestro juicio, es que el Cantar de los Cantares es un regalo del Espíritu Santo a la Iglesia, independientemente de la interpretación que hagamos de él. El Espíritu Santo ha querido, mal que pese a muchos, que el amor y el sexo formen parte de un proyecto de vida creyente y de un discurso coherente sobre Dios.

Si el Cantar debe ser considerado un libro canónico también desde una interpretación natural-lírica, es decir, desde la perspectiva del amor humano como tal, se agolpan en la mente del lector o del intérprete actuales una serie de preguntas, de las que me hago eco. En primer lugar, teniendo en cuenta que la pareja del Cantar no es un matrimonio, sino dos jóvenes que viven con entusiasmo su atracción mutua y la consumación de su amor, preguntémonos: ¿Es condenable socialmente una relación sexual entre una pareja que realmente se ama? Nos referimos a una pareja cuyo amor no ha sido expuesto al testimonio público de un juez o de un eclesiástico. ¿Resulta condenable *a priori* tal relación? ¿Por qué negar a una pareja (sea de la naturaleza que sea) el derecho a una unión íntima cuando ésta esté anclada con seguridad en el amor? ¿Por qué impedirles que ejerzan su derecho (el que les confiere su dignidad de persona y de imagen de Dios) a amar y a ser amados? Son preguntas legítimas que he espigado entre numerosos cristianos actuales, unas preguntas para las que por ahora no tengo respuesta, pero ineludibles para quien aborde el Cantar con una lectura responsable y actualizadora, la única digna de un ser humano del siglo XXI.

II. COMENTARIO 1. El patrocinador del amor

1 ¹Cantar de los Cantares, de Salomón

Con este título general comienza esta delicada colección de poemas amorosos. El término hebreo

^v

^s *îr* ('canción') hace referencia a todo el espectro significativo proporcionado por el castellano 'canto', 'cantar'¹⁸⁹, etc. Ahora bien, sólo implica una celebración gozosa¹⁹⁰, y la ocasión para su recitación puede ser múltiple. Resulta muy frecuente su relación con la liturgia del templo, de tal modo que numerosos salmos (al menos treinta) llevan el término

^v

^s *îr* en su cabecera, a modo de título (véase Is 30,29; Am 5,23; 1 Cr 6,16; 2 Cr 23,18; Neh 12,27). Sin embargo, su uso puede ocupar otros escenarios: vida cotidiana, sin ningún motivo especial (Pro 25,20; Ecl 7,5); despedidas (Gn 31,27); celebraciones particulares o colectivas (Is 24,9; Ez 26,13); relaciones amorosas (Ez 33,32); celebración de una victoria (Jue 5,12; Is 26,1).

Aunque «Cantar de los Cantares» (^s*vîr has^vs^vîrîm*) corresponde a la traducción literal del exordio del libro, se trata de una expresión superlativa, no infrecuente en la literatura bíblica. Así, p.e. *melek malkayya-*, «rey de reyes» (Dn 2,37; véase 1 Tim 6,15),

¹⁸⁹ Sin embargo, el término hebreo *s^vîr* puede referirse colectivamente a un grupo de

canciones; véase Keel, *Song of Songs*, 38-39.

¹⁹⁰ Para una ocasión en la que predomina la tristeza o hay algo por lo que lamentarse, el hebreo usa otro término, concretamente *qînâ*. Am 8,10 lo pone de relieve en un paralelismo antitético: «transformaré vuestras canciones (*s^vîrêkem*) en lamentación (*qînâ*)».

84 Comentario

sería ‘rey por antonomasia’, ‘rey supremo’, ‘emperador’; *qo-des^v haqqoda-s^vîm*, «santo de los santos» (Ex 26,33) vale por ‘santísimo’. No faltan, sin embargo, autores que niegan sin fundamento el carácter superlativo de la expresión¹⁹¹.

La traducción «de Salomón» (*lis^vlo-mo-h*¹⁹²) es aproximada, pues el original hebreo se presta a distintas interpretaciones. Podría traducirse también: ‘dedicado a Salomón’, ‘en honor de Salomón’, ‘asociado con Salomón’, ‘referente a Salomón’, ‘al estilo de (lo que escribía) Salomón’¹⁹³. A pesar de estas posibles lecturas, las tradiciones judía y cristiana consideraron durante siglos a Salomón como autor de este encantador libro¹⁹⁴. Las razones últimas de tal paternidad literaria se escapan a nuestra consideración, pero es probable que la tradición bíblica, que hizo de Salomón el patrocinador y más alto exponente de la creación sapiencial, así como el más sensual de los reyes hebreos, desembocara en dicha paternidad. Lo que sí resulta evidente es que Salomón no pudo ser el autor de esta obra, en parte por razones literarias (se trata de una recopilación de poemas) y lingüísticas (el hebreo es tardío y resulta evidente la presencia de préstamos léxicos de otras culturas)

¹⁹⁵

. Por ejemplo, el adjetivo relativo

’as

v

(*er*, que precede al nombre de Salomón y que no reaparece en el poema¹⁹⁶, justificaría, según algunos autores¹⁹⁷, la presencia de un editorialista. Sin embargo, esta argumentación carece de fuerza probatoria, pues es posible que el autor del título (

s

vîr has^vs^vîrîm ’as^ver lis^v (lo-mo-h) pretendiera reforzar una aliteración basada en los fonemas *r/s*¹⁹⁸.

¹⁹¹ Así Rudolph, 77.

¹⁹² La preposición que precede al nombre del monarca sería, en este caso, un *lamed auctoris*.

¹⁹³ Véase, entre otros, A. Bloch y Ch. Bloch, *The Song of Songs* (Nueva York 1995) 137. Somos testigos de idéntica imprecisión con el título de algunos salmos ‘davídicos’ (p.e. 34,1; 35,1; 37,1; 40,1; etc.): *ledawid*.

¹⁹⁴ No falta quien cree que el libro fue escrito ‘para Salomón’ por un contemporáneo, que compuso un diálogo entre un pastor y una campesina, al que dotó de una imaginería real. Así, Sh.E. Wirt, *Some New Thoughts about the Song of Solomon*: JETS 33 (1990)

433-436.

¹⁹⁵ Puede consultarse A. Weiser, 299; R. Smend, 216.

¹⁹⁶ La forma relativa en el Cantar suele ser *s^ve*, propia del hebreo tardío (1,6.7; 2,17; 3,1.2.4; 4,2; etc.; véase Ecl 3,13.22; 5,15; 6,3; Lam 2,15.16).

¹⁹⁷ Por ejemplo, N.K. Gottwald, *Song of Songs*, en IDB IV (1962) 420-426, p. 420; R. Smend, *Entstehung*, 216.

¹⁹⁸ De esta opinión es L. Krinetzki, *Das Hohelied* (Düsseldorf 1964) 23.

El patrocinador del amor 85

No es el único caso de la literatura hebrea que recurre a este tipo de pseudoepigrafía. También el Eclesiastés (indirectamente, cf. 1,1), Proverbios (1,1) y Sabiduría (título y cf. 9,7-8) son atribuidos a este monarca israelita. Es muy probable que la pseudoautoría salomónica del Cantar fuera una de las razones (junto con la probablemente temprana lectura alegórica) que posibilitaron su inclusión en el canon judío¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Sobre la canonicidad del Cantar y los problemas que planteó, puede consultarse W. Rudolph, *Das Hohe Lied im Kanon*: ZAW NF 18 (1942/43) 189-199; A. Jepsen, *Zur Kanongeschichte des alten Testaments*: ZAW 71 (1959) 114-136; A. Weiser, *Introduction*, 302.

2. La toxicidad del amor

1² ¡Que me bese con besos de su boca! Mejores son que el vino tus amores¹;
3 ¡qué suave el olor de tus perfumes¹! Tu nombre es aroma de esencias². ¡Por eso te aman las doncellas³!

⁴ Llévame contigo¹, corramos.

El rey me metió en su alcoba... ² Disfrutemos juntos, gocemos³,
celebrems tus amores más que el vino. ¡Con razón eres tan amado⁴!

Observaciones textuales

v. 2¹. «tus amores», hebreo *do-dèka*. Griego (*mastoi*,) y Vulgata (*ubera*) leen *daddayik* «tus pechos» (también en v. 4d), una lectura improbable si ponemos el término en boca de la protagonista.

v. 3¹. «¡qué suave el olor de tus perfumes!». Leemos lámed exclamativo en el hebreo *lêrêah*. ‘Suave’, lit. ‘bueno’ (*tôbîm*). La Vulgata, que parece

leer

s

e

ma

-nîm

en lugar de

s

e

ma
-nèka

, suprime el posesivo ‘tus’; dice simplemente *unguentis* (con lo que podría traducirse: ¡qué olor a suaves perfumes!); no así la Vetus Latina: *unguentorum tuorum*.

v. 3². «de esencias», o ‘costoso’, ‘valioso’. La raíz del término hebreo *tûraq* es sin duda *yrq*: ‘ser precioso, valioso, costoso, caro’. Las versiones, sin embargo, leen la raíz *ryq* (‘estar vacío’, ‘vaciar’); griego: *evkkenwqe.n*; Vetus Latina y Vulgata: *effusum*.

v. 3³. La Vetus Latina añade a este hemistiquio la primera palabra del siguiente, de tal modo que su texto queda así: *Ideo aduliscentulae dilexerunt te et adtraxerunt te*. Este último verbo (*adtraho*) corresponde a nuestra traducción ‘llévame’ (hebreo *msk*).

v. 4¹. «llévame contigo», hebreo *moske-nî ’ah.arèka*, lit. ‘arrástrame tras de ti’.

v. 4². En este hemistiquio traducimos el original hebreo (*hebi’anî hammelek h.ada-ra-yw*). Otros comentaristas, siguiendo la versión de Símmaco y el siríaco leen *habî’e-nî* (‘méteme’). A tenor de la lectura de griego (*eivj to. tami,eion*), siríaco (*lqytwnk*) y Vetus Latina (*in cubiculum suum*), preferimos ‘tu alcoba’ (*h.adrekâ*) en lugar del plural. Leen, en cambio, el plural: Áquila (*eij ta tameia*), Símmaco (*eij ta apokrufa*) y Vulgata (*in cellaria*).

v. 4³. «disfrutemos juntos, gocemos», hebreo *na-gîlâ wenis ’meh.âba-k*, lit. ‘disfrutemos y gocemos en ti’. El texto correspondiente de Qumrán invierte los verbos: *ns ’mh.h wngylh* (‘gocemos y disfrutemos’).

v. 4⁴. «con razón eres tan amado», hebreo *mês^v-rîm ’ahe(-bûka*, lit. «con razón te aman»²⁰⁰. La forma adverbial ‘con razón’ o ‘justamente’ traduce el hebreo *mês^va-rîm* (raíz *ys^vr*: ‘ser justo’, ‘ser recto’), cuya forma de adjetivo influyó en las versiones de Áquila (*euqeiai*), Símmaco (*euqeij*) y Vulgata (*recti*). La Vetus Latina, siguiendo al griego (*euvqu,thj*), prefiere el abstracto *aequitas*. Se trata sin duda de lecturas edificantes. Qumrán hizo su lectura peculiar, leyendo el verbo como *’hwbym* (‘*ahûbîm*) y traduciendo: «los justos son amados».

Comentario

Sin presentación alguna de los personajes y sin una introducción que pueda contextualizar el contenido de los poemas que lo integran, el Cantar comienza con una exaltación del deseo erótico, con una manifestación casi extática de las delicias del amor: «¡Que me bese con besos de su boca!». El poeta podría haber hablado sin más de besos, pero la mención de la boca multiplica la ya de por sí evidente carga sensual del verso. Esta decidida invitación al amor culminará en la invitación final de 8,14,

²⁰⁰ Lee de otro modo M.V. Fox, *Scholia to Canticles* (1,4b; 2,4.14ba; 4,3; 5,8; 6,12): VT 33 (1983) 199-206. Transforma el hebreo: toma *myyn* (*miyya-yin*: «que el vino») del final del verso anterior y lo une a *mys^vrym ’hbwk* (*mês^va-rîm ’ahe(-bûka*, que hemos traducido «con razón te aman»), dejando en consecuencia v. 4e como *miyyên mêsv^a-rîm ’ahe-bûka*, que traduce «te aman más que al vino suave». Posible pero improbable.

Difícilmente *mês^va-rîm* (raíz *ysr*) puede significar ‘suave’ (smooth); además, tomado como adjetivo, debería concordar en número con *ya-yin* (sg.), donde la amada animará a su amado a que explore su cuerpo, abierto sin inhibiciones al abrazo y al deseo.

Este poema que nos ocupa está estructurado en dos partes perfectamente equilibradas: descripción de las delicias que ofrece el cuerpo del amado (vv. 2-3) e invitación al abrazo amoroso por parte de la muchacha (v. 4). Ambas partes terminan con una formulación casi idéntica: «¡Por eso te aman las doncellas!» / «¡Con razón eres tan amado!». En la primera parte predominan los elementos descriptivos, que confieren sosiego al poema; por otro lado, las formulaciones, elaboradas en el ámbito de los sentidos (sobre todo del olfato), proyectan al lector a un mundo imaginario de ensoñaciones casi narcotizantes (¡perfumes y esencias!). La segunda parte, sin embargo, rompe con el sosiego proporcionado por el léxico de la primera. La tranquilidad deja paso a la urgencia, recreada textualmente con el uso de imperativos (‘llévame’, ‘méteme’) y cohortativos (‘corramos’, ‘disfrutemos’, ‘gocemos’, ‘ponderemos’). Por otro lado, el mundo de la fantasía sensual deja paso a algo concreto, espacial: ¡una alcoba! Lo irreal y onírico deja paso a lo real y concreto: el deseo desemboca en la necesidad de su consumación.

Es evidente que el poema está puesto en labios de la amada. Lo percibe sobre todo quien conozca el hebreo, pues los versos están cosidos de sufijos masculinos (*ka-*). Sin embargo, también puede entreoírse en la traducción la voz de la muchacha, especialmente en la frase «¡Por eso te aman las doncellas!» y en el apelativo «el rey». Como bien podemos comprobar, el Cantar de los Cantares comienza con un encendido tono de sensualidad; casi todos los sentidos están puestos al servicio del deseo: el tacto está aludido en los besos; el sabor se refleja en el vino; el olfato es resaltado por los aromas. A lo largo del Cantar iremos advirtiéndolo que este recurso al mundo de los sentidos confiere tonalidad a todo el libro. En efecto, al leer los poemas de que se compone esta obra, el lector se sentirá inmerso en un mundo mágico, patrocinado por la exaltación de los sentidos y la celebración del impulso amoroso.

No es infrecuente encontrarse con la opinión de que el título original del Cantar era: «¡Que me bese con besos de su boca!»²⁰¹. La pseudoepigrafiá salomónica, para esos comentaristas, sería un añadido editorial. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que el deseo de sellar el amor o la pasión con besos en la boca forma parte del caudal imaginario de casi todo tipo de literatura amorosa o erótica. En nuestro texto la pasión que desborda la muchacha es sometida a la prueba literaria de la aliteración: *yis*

^{vv}-qe-nî minn^es^v

s îqôt, es decir, «que me bese con besos», literal

mente: «que me bese *de* los besos». Aquí, la preposición ‘de’ (hebreo *min*) indica procedencia, es decir, se adivina la boca como manantial de esos deseados besos. Y resulta curioso que la

forma yusiva hebrea correspondiente a «que me bese» (*yis*)

^{vv}

s *a-qe-nî*) se acerca fonéticamente a

yas

v *qe-nî*, forma causativa de la raíz *v*

s *qh*, que significa: «me dará de beber»²⁰². Y este verbo ‘dar de beber’, que se esconde tras la fonética de

yis

vv

s *-qe-nî* («que me bese»), encaja perfectamente en la mención del ‘vino’ que viene a continuación en nuestro poema: «Mejores son que el vino tus amores». Por eso, podríamos hacer una traducción libre del v. 2a, que sonaría a oídos hebreos: «¡Que me dé a beber el vino de sus besos!».

La mención del vino no requiere especial explicación para un lector criado en la cultura mediterránea, que sin duda conocerá su sabor y sus efectos. El vino es divino, a juzgar por Jue 9,13, donde dice la vid: «¿Voy a renunciar a mi mosto, que alegra a los dioses y a los hombres...?» (véase Sal 104,15). El vino, aparte de provocar una euforia incontrolable, puede llegar a embriagar, a apoderarse de la voluntad de quien lo bebe, a conducirlo a adoptar actitudes y a ejecutar actividades inhabituales, que probablemente rechazaría en estado de sobriedad. Lo decisivo en este comienzo del libro es la comparación entre el vino y el amor (vv. 2b; 4d), comparación en la que el vino resulta casi insípido y sin efectos al lado del ‘licor’ que destila la boca de la persona deseada. Quien se siente poseído por la fuerza del amor experimenta una especie de embriaguez y de carencia de voluntad que lo pone

²⁰¹ Desde este punto de vista, no tendría sentido calificar el *kî* que precede a *.ôbîm* («amores») de «motivación» y exponer una dudosa teoría redaccional relacionada con el cambio de sujeto (de 3ª pers. a 2ª), como hace H.-J. Heinevetter, *Komm, nun*, 71-72. Puede tratarse sin más de una exclamación (¡Que...!).

²⁰² La forma *ya s^vqe-nî* aparece p.e. en 2 Sm 23,15.

a merced del ser amado. Esta comparación del amor con el vino abre y cierra este primer poema del Cantar.

En el marco de esta ecuación de vino y amor²⁰³, convendrá de momento prestar atención al segundo miembro, al traducido aquí como ‘amores’ (vv. 2b; 4c; ver también 4,10 [bis]; 5,1), en hebreo *dôdîm*. El singular *dôd* (que aparece 31 veces en el Cantar) puede significar ‘amigo’ o ‘amado’ (p.e. Is 5,1); el plural, en cambio, suele traducirse por ‘amores’ (p.e. Ez 16,8; 23,17; Pro 7,18)²⁰⁴. Sin embargo, no se trata de un amor conceptual o espiritual, sino del amor físico, carnal. Echemos una ojeada a los textos mencionados de Ezequiel y Proverbios. Dice Ez 16,8: «Creciste, te desarrollaste y llegaste a la edad núbil. Se formaron tus pechos, tu cabellera creció²⁰⁵, pero estabas completamente desnuda. Entonces pasé junto a ti y te vi. Era tu tiempo el tiempo de los amores [*dôdîm*]. Extendí sobre ti el manto y cubrí tu desnudez». El contexto indica con suficiente claridad que se trata del amor físico, del encuentro amoroso. Leemos en Ez 23,17: «Los babilonios vinieron donde ella, a compartir el lecho de los amores [*dôdîm*] y

a contaminarla con su lascivia; pero, una vez que se contaminó con ellos, se apagó el deseo que les tenía». También el contexto sugiere en este caso la interpretación que hacemos de *dôdîm*. En efecto, el profeta habla de lascivia y de prostitución, y termina con rotundidad: «Ella se enamoraba de aquellos disolutos, que tenían sexo de garañones y espermatozoides de caballos». No estamos, en consecuencia, ante unos ‘amores’ platónicos, sino ante el impulso que nace en una persona dispuesta ya físicamente a consumir el abrazo amoroso. En Pro 7,16-18 dice la seductora desconocida al joven ingenuo:

²⁰³ Ecuación formulada en otro texto bíblico: «El vino y la música alegran el corazón, pero todavía más el amor». La traducción griega corrige sutilmente el original hebreo añadiendo tras ‘el amor’ la precisión «a la sabiduría».

²⁰⁴ Resulta grotesca la traducción del término *dôdîm* como ‘amistad’ o ‘camaradería’, ofrecida por algunos defensores de la lectura alegórica. Más aún cuando opinan que el tal término hebreo designa una alianza socio-política entre Salomón y el personaje femenino del Cantar: la Sulamita (Ct 7,1). Así, p.e., Luis Stadelmann, *Love and Politics* (Nueva York 1992) 17.

²⁰⁵ Probable alusión al vello púbico.

He puesto colchas en mi cama
y sábanas de lino egipcio;
he perfumado mi lecho con mirra,
álloe y cinamomo.

Ven, saciémonos de caricias hasta la mañana, embriaguémonos de amores [*dôdîm*].

El contexto habla por sí solo, sin necesidad de ulteriores aclaraciones. En consecuencia, el término *dôdîm*, como hemos dicho, apunta a la práctica del amor; incluye besos, caricias y la propia unión carnal²⁰⁶. Sin necesidad de traducirlo en plural, *dôdîm* puede encerrar un sentido singular superlativo, algo así como el amor sin necesidad de adjetivos, el amor con mayúscula, de la misma naturaleza que otros plurales hebreos, como por ejemplo *h.okmôt* en Pro 1,20 y 9,1, donde no hay que traducir ‘sabidurías’, sino ‘Sabiduría’. Estaríamos, por tanto, ante una especie del don ofrecido a los humanos por un Eros palestino.

En nuestro texto, a los efectos del vino acompaña un ambiente sublimado por los perfumes que exhala el amado; hasta tal punto que el propio muchacho es como un aroma penetrante, un aroma propio de las más sofisticadas esencias (*s^{ve}ma-nîm*). En efecto, en hebreo ‘nombre’ (

v

s_s-m)²⁰⁷ equivale al ser aludido con él, a la persona mencionada. Así, la expresión ‘su nombre es grande’ (Sal 76,2) u otras análogas, dichas de Yahvé en numerosos poemas del Salterio²⁰⁸, equivale a ‘Él es grande’. De aquí se puede deducir que, en este texto del Cantar, la amada no sólo reconoce que la presencia del amado impregna con sus aromas hasta los últimos rincones del hábitat amoroso, sino que el propio amado posee cualidades embriagadoras o enajenadoras²⁰⁹. Si el vino es capaz de enajenar y desinhibir a una persona, el Amor supera con creces los efectos del alcohol. Las relaciones sexuales

(*dôdîm*,

²⁰⁶ Así, p.e., A. y Ch. Bloch, *Song of Songs*, 137.

²⁰⁷ En el texto hebreo resuena con fuerza la aliteración creada por *s^v-m* ‘nombre’ *y_{sv}men* ‘perfume’.

²⁰⁸ Podemos recordar al respecto ‘los que aman tu nombre’ = ‘los que te aman’ (5,12; 119,132); ‘los que conocen tu nombre’ = ‘los que te conocen’ (9,11); ‘los que temen tu nombre’ = ‘los que te temen’ (61,6).

²⁰⁹ Sobre la presencia de aromas en el Cantar, véase A. Brenner, *Aromatics and Perfumes in the Song of Songs*: JSOT 25 (1983) 75-81.

‘amores’) superan el estado embriagador provocado por el vino: «¡Mejores son que el vino tus *amores*!».

En v. 3c no hay por qué percibir un arranque de celos en la muchacha: «¡Por eso te aman las doncellas!». Es un simple dato admirativo. El joven tiene tal atractivo físico y tal (aparente) capacidad amatoria, que la heroína del Cantar considera normal que el resto de las muchachas casaderas²¹⁰ lo deseen. Desde luego, el verbo traducido aquí por ‘amar’ (*’a-hab*) no apunta directamente al deseo sexual. La verdad es que tiene un amplio espectro significativo, que abarca desde el campo sexual y conyugal (‘desear’, ‘sentir atracción’, ‘sentir pasión’) hasta el ámbito socio-político (‘ser leal’, ‘ser aliado’), pasando por las relaciones familiares (‘sentir cariño’), la amistad (‘sentir afecto’) y el terreno religioso (dicho de Yahvé hacia el ser humano o viceversa)²¹¹.

El estado de excitación que ha hecho presa en la muchacha, hermanado con el deseo amoroso que la invade, la impulsa a reclamar la presencia en exclusiva del amado y a invitar a éste a la huida, a buscar un lugar secreto, lejos de miradas extrañas al amor que comparten o desean compartir. La urgencia de calmar la pasión está resaltada mediante una lograda secuencia de imperativos y formas cohortativas (una tan explícita como *na-rûs.â* «corramos»). La pareja quiere huir hasta de las miradas del lector.

El v. 4 comienza con una invitación a escapar. El verbo traducido por «llévame» (*ms^vk*) significa literalmente ‘tira de mí’, ‘arrástrame’. ¡Tal es el deseo que alienta en la muchacha! El poeta aligera más ese deseo, si cabe, pues, sin retrasarse más (como para dar gusto a la pareja), sugiere con una ligera pincelada la consumación del abrazo amoroso: «El rey me metió en su alcoba». Hay traductores e intérpretes que difieren en esta traducción y, corrigiendo el original hebreo a partir de griego y siríaco, traducen: «Méteme, rey mío, en tu alcoba». Aunque legítima, tal alternativa no es necesaria. No tiene sentido prescindir del texto original, a no ser que a algunos comentaristas les resulte hasta cierto punto incómodo (quizá escandaloso) el frenesí erótico de la pareja, y prefieran inconscientemente retrasar la hora del amor²¹². Por otra parte, la alternativa «Méteme, rey mío, en tu alcoba» acusa indirectamente a la muchacha de liviandad (*cherchez la femme*!).

²¹⁰ El término que hemos traducido por ‘doncellas’ (hebreo *’ala(-môt)*) no implica necesariamente virginidad. En singular (*’almâ*) puede significar ‘chica’, ‘muchacha’, ‘joven’. Se trata de la mujer en edad núbil.

²¹¹ Consultar L. Alonso Schökel et al., *Diccionario Bíblico Hebreo-Español* (Madrid ²1999) 35.

Entre las formas cohortativas mencionadas líneas arriba existen dos verbos que constituyen un auténtico ‘matrimonio léxico’ en la literatura hebrea. Se trata de «disfrutemos y gocemos» (*na-gîlâ w^enis’m^eh.â*), una bina usada con idéntica formulación en Is 25,9 (regocijo por la *victoria* de Yahvé) y Sal 118,24 (fiesta por el nuevo *día* creado por Yahvé). La alegría formulada en ambos textos responde a una acción de Yahvé. Otros textos utilizan también ambos verbos, pero en distintos tiempos. Los motivos de la celebración reflejada en estos textos son múltiples: la tierra reseca se regocija porque Yahvé la va a hacer reverdecer (Jl 2,21), y el regocijo de la tierra se contagia a los habitantes de Sión (Jl 2,23); en el Salterio, un fiel se alegra porque confía en que Yahvé no le permitirá bajar al Seol (Sal 16,9), otro celebra el amor de Yahvé (31,8), los justos vitorean las acciones de Yahvé (32,11), el pueblo confía alegre en la cercana liberación (53,7). Como vemos, todos los textos mencionados hasta el momento reflejan un regocijo cuya fuente es teológica, con repercusiones sociales y personales²¹³. ¿Pero no hay ninguno que relacione el regocijo con el amor? Pues sí. Se trata de Is 66,10: «alegraos (*’imh.û*) por Jerusalén, regocijaos (*gîlû*) por ella todos cuantos la amáis». Quien no ama a Jerusalén no tiene motivos para celebrar su definitiva liberación; sólo el amor que se la profesa empuja a la celebración gozosa. Volvamos ahora nuestra vista a la pareja que huye precipitada a su nido de amor. ¿No resulta excesivo que el

²¹² Desde esta perspectiva, no podemos aceptar el punto de vista de E. Shafi, quien, convencido del sesgo didáctico del Cantar, opina que el camino hacia el amor está diseñado por etapas progresivas, hasta llegar a la unión sexual al final de la obra: *The Physical Image and the Ethical Message in the Song of Songs*: Beth Mikra 33 (1987/88) 367-379 (hebreo). De sucesivos *gradus ad amorem* habla, en la misma línea, Garbini, *Cantico*, 310.

²¹³ Sólo hay un texto que escapa a todas estas consideraciones. Se trata de Hab 1,15. Un conquistador anónimo ‘se alegra y se regocija’ con arrogancia de los éxitos logrados contra Israel. A primera vista parece escapar este texto a cualquier interpretación desde la teología yahvista. Sin embargo, el profeta presenta a ese conquistador como un ser endiosado por sus éxitos.

poeta utilice unos verbos hasta cierto punto ‘sagrados’, al menos consagrados por la tradición literaria en una dimensión teológica y litúrgica? Pero respondamos con otra pregunta: ¿no es divino el amor?

Existe un problema oculto tras esta serie de cohortativos que acabamos de mencionar: «disfrutemos... gocemos... celebremos». ¿Quiénes están incluidos en ese plural? ¿Sólo la pareja? ¿Entonces qué sentido tiene decir «disfrutemos y gocemos *en ti*»²¹⁴? Bastaba con haber dicho: «disfrutemos y gocemos». Por otra parte, ¿a qué viene «celebremos *tus* amores»? Si sólo la pareja está incluida en el plural, se habría esperado: «celebremos *nuestros* amores». No resulta fácil responder a estos interrogantes. Puede ser que, dada la familiaridad de la fórmula «disfrutemos y gocemos *en*» (con la

preposición hebrea *b*), el segmento «en ti» se haya visto arrastrado a completar la fórmula²¹⁵. Pero resulta extraño concebir este desliz en el poeta. Otros autores opinan que la muchacha, tras el abrazo amoroso, proclama ante un auditorio anónimo (quizá las otras muchachas) los maravillosos resultados de su experiencia e invita a la concurrencia a una celebración gozosa: ¿Véis cómo era el mejor?²¹⁶ Pero también esta hipótesis carece de fundamento. Quienes la defienden se ven obligados a interpretar las formas cohortativas «disfrutemos (*na-gîlâ*)..., gocemos (*nis'm^eh.â*)..., celebremos (*nazkîrâ*)» como simples imperfectos (con valor de futuro): «disfrutaremos (*na-gîl*)..., gozaremos (*nis'mah.*)..., celebraremos (*nazkîr*)», pues los cohortativos no encajan en la interpretación diseñada por los defensores de esta interpretación. Además, si antes de estos cohortativos leídos como futuros ya ha aparecido otro (*na-rûs.â* «corramos») que sólo puede incluir a la pareja, ¿por qué decir que estos otros cohortativos excluyen al muchacho e implican a otras personas? Por último, ¿qué sentido tendría dentro de esa interpretación el que la muchacha vuelva a dirigirse al amado: «¡Con razón *eres* tan amado!», literalmente «¡Con razón te aman!». A no ser que

²¹⁴ Traducción literal de nuestra propuesta: «disfrutemos juntos, gocemos».

²¹⁵ Es una de las posibilidades mencionada (aunque al parecer no compartida) por A. y Ch. Bloch, *Song of Songs*, 139.

²¹⁶ Así opina, por ejemplo, C.E. Walsh, *Exquisite Desire. Religion, the Erotic and the Song of Songs* (Minneapolis 2000) 125.

la amada esté hablándose a sí misma, como tratando de convencerse de las excelencias del muchacho, se habría esperado más bien que dijera a la hipotética concurrencia femenina: «¡Con razón le amáis!».

En el contexto de la serie de cohortativos antes mencionados, hemos de constatar la extrañeza que depara el uso del verbo *zkr* (en *nazkîrâ*: «celebremos», lit. «recordemos»). Se trata de un verbo de alto contenido teológico. Algunos autores, sin dar ninguna razón de tipo filológico, efectúan un cambio en la primera radical (*z*), que sustituyen por *s^v*. De ahí la lectura *nas^vkîrâ*: «embriaguémonos»²¹⁷. En consecuencia, v. 4d quedaría así: «embriaguémonos de tus amores más que de vino». Se trata de una hipótesis plausible, aunque apenas compartida²¹⁸.

En v. 4b el amado es llamado ‘rey’. Este apelativo ha obligado a numerosos comentaristas, en décadas pasadas y en otras más recientes, a proponer la hipótesis de que el Cantar celebra los esponsales de una pareja real. Para defender su interpretación, dichos comentaristas recurrían a la pseudoautoría salomónica del Cantar (1,1) y a la mención del monarca israelita en 3,9.11²¹⁹. Sería la celebración de la boda entre Salomón y Sulamita (véase 7,1). Pero nada de eso parece responder a la realidad literaria del Cantar. Continuamente somos testigos de las mutuas invitaciones de los amantes a disfrutar de sus cuerpos, de su incesante búsqueda mutua, del temor a perderse el uno al otro, de la contemplación extasiada de la belleza de sus respectivos cuerpos, de la búsqueda de lugares apartados donde poder amarse libres de miradas curiosas, del deseo irrefrenable de la posesión mutua. Y, tanto desde el punto de vista del contenido como

desde la propia formulación poética, la mayor parte de los poemas del Cantar no nos permiten pensar que estamos ante la celebración de una boda real. En consecuencia, no estamos autorizados a deducir que nuestro texto de 1,2-4 responde a los prolegómena de dicha celebración. La explicación del apelativo ‘rey’

²¹⁷ Así G. Garbini, *Cantico dei Cantici* (Brescia 1992) 28.181.

²¹⁸ La menciona explícitamente para tacharla de innecesaria R. Gordis, *The Song of Songs and Lamentations* (Nueva York 1974) 78.

²¹⁹ Véase al respecto Gottwald, *The Hebrew Bible*, 549.

es más sencilla. Se sabe que, al menos en los festejos de boda celebrados en el norte de Arabia y en Siria, el novio y la novia eran llamados rey y reina respectivamente, bien por la concurrencia de amigos e invitados, bien por los propios novios entre sí. Actualmente a nadie le extrañaría (a pesar de lo inhabitual) que, en un arrebatado de cariño, un hombre o una mujer calificasen de reina o rey a su consorte o a su compañero de juegos amorosos. En definitiva, la figura del ‘rey’ sólo tiene realidad literaria; no es más que una forma idealizada del chico a los ojos de la muchacha²²⁰.

En la segunda parte, como hemos visto, la joven no oculta su regocijo tras el disfrute del amor. Y tal declaración no debe sorprendernos puesta en boca de una enamorada. Lo que realmente sorprende es que, en una cultura semita de la que nos separan más de dos milenios, tales palabras partan precisamente de ella. Pero es que la protagonista del Cantar, con sus palabras y sus actos, delinea un tipo de mujer decididamente ‘moderna’. En casi todos los poemas del Cantar se manifiesta como una mujer libre, dueña de sus decisiones, emociones y sentimientos. En ningún momento cede el protagonismo a su amante. Ella invita, insta y decide cuándo quiere acceder al abrazo íntimo. Se diría que estamos ante una ‘Carmen israelita’, al menos la descrita en el libreto de la obra de Bizet²²¹.

Resulta sorprendente a estas alturas de la investigación sobre el Cantar descubrir la existencia de intérpretes que siguen aferrados a la exégesis alegórica de este hermoso libro²²². Para algunos de ellos, el Cantar responde a un proyecto de restauración nacional tras la

²²⁰ Consultar Smend, *Entstehung*, 216; Childs, *Old Testament as Scripture*, 577.

²²¹ Sobre lo femenino en el Cantar, P. Tribble, *Depatriarchalizing in Biblical Interpretation* : JAAR 41 (1971) 30-48; H. Gollwitzer, *Song of Love: A Biblical Understanding of Sex* (Filadelfia 1979); V. Eller, *The Language of Canaan and the Grammar of Feminism* (Grand Rapids 1982).

²²² Representativo de esta corriente H. Lesêtre, *Cantique des Cantiques*, en DB III (1899) col. 185-199, esp. 191-196; sobre todo, la documentada obra de A. Robert – R. Tournay – A. Feuillet, *Le Cantique des Cantiques* (París 1963); A. Feuillet, *Einige scheinbare Widersprüche des Hohenliedes*: BZ NF 8 (1964) 216-239. Panorama crítico de esta interpretación en Keel, *Song of Songs*, 5-11; N. Ayo, *Sacred Marriage. The Wisdom of the Song of Songs* (Nueva York 1997) 18-20; Longman, 22-38. Para más datos, véase el apartado «Historia de la interpretación».

crisis política surgida con la destrucción de Jerusalén y la desaparición de la monarquía davídica en el siglo VI a.C. Partiendo de este dato de conjunto, la comunidad postexílica se vería abocada a una serie de problemas que habría de resolver sin demora: la vuelta de los desterrados a Babilonia, su integración con la población autóctona y la organización de la comunidad postexílica de Judá. La lectura de nuestro texto de 1,2-4 en este marco ofrecería los siguientes y sorprendentes resultados: a) el ‘rey’ sería el gobernador de Judá, nombrado por los persas como descendiente davídico; b) la amada representaría a la comunidad judía autóctona; c) las muchachas serían imagen de las comunidades judías de la diáspora²²³. Sin embargo, por muy respetuosa que podamos considerar esta aproximación hermenéutica al Cantar²²⁴, flaco favor haríamos a tan hermoso libro si nos quedásemos en ese marco y no ‘leyésemos’ lo que realmente hay en él: un mensaje de la dignidad y la hermosura del amor humano en su faceta más erótica y encarnada. En resumen, no hay nada en el Cantar que justifique la línea interpretativa alegórica²²⁵.

Así lo han entendido numerosos poetas, entre ellos Quevedo, que reformuló libremente el comienzo del Cantar:

Bésemi con el beso de su boca,
pues de panales dulces está llena;
cuanta más hiel y más acíbar toca,
sus labios son la gloria de mi pena;
y en tan inmensa multitud de agravios,
sus besos son la vida de mis labios.²²⁶

²²³ Esta, por ejemplo, es la interpretación de L. Stadelmann, *Love and Politics*, 26-29.

²²⁴ La consideración del Cantar como obra inspirada nos obliga a tomarlo en serio, a respetar su mensaje y a no distorsionarlo con lecturas que no responden a su naturaleza original. Véanse los datos más sobresalientes de esta vía interpretativa en el apartado «Historia de la interpretación».

²²⁵ Respetuosamente crítico con esta línea A.-M. Dubarle, *L’amour humain dans le Cantique des Cantiques* : RB 61 (1954) 67-86; idéntica crítica en J.-P. Audet, *Le sens du Cantique des Cantiques*: RB 62 (1955) 197-221.

²²⁶ Tomado de L. Alonso Schökel, *Cantar de los Cantares*, 93.

3. La morena y su viña

**1⁵Estoy morena¹, y hermosa,
muchachas de Jerusalén:
como las tiendas de Qedar,
como los pabellones de Salmá². ⁶No me miréis porque estoy morena: es que el sol se
ha fijado en mí. Mis hermanos se enfadaron conmigo¹: me mandaron guardar las
viñas, ¡y mi viña, la mía, no supe guardar!**

Observaciones textuales

v. 5¹. «estoy morena», hebreo *seh.ôrâ*. También podría decirse «morena soy», pero el contenido del v. 6ab invita a traducir ‘estoy’. Todas las versiones griegas y latinas utilizan el verbo ‘ser’ (eimi o *sum* respectivamente).

v. 5². «pabellones de Salmá». El texto hebreo dice *y^eri’ôt s^{ve}lo-mo-h* «pabellones de Salomón», pero se trata de una lectura improbable²²⁷, que carece de paralelismo con ‘tiendas de Quedar’. Es más lógico esperar un nombre de lugar, no de persona. Todas las principales versiones, sin embargo, mencionan al rey de Judá: griega (*Salwmwn*), latinas (*pelles Salomonis*) y siríaca (

^v
s^lymwn).

v. 6¹. «se enfadaron», hebreo *nih.arû* (raíz *h.rh*). Las versiones ofrecen una traducción donde se pone más de manifiesto la agresividad: ²²⁷ La aceptan, sin embargo, Stadelmann, 30-31; Keel, *Song of Songs*, 46-47; Ayo,⁷⁸⁻⁷⁹.

evmace,santo (griego); *pugnauerunt* (Vetus Latina y Vulgata). La traducción ofrecida por algún intérprete: ‘Mis hermanos me prometieron’ es del todo improbable (véase comentario).

Comentario

Estos versos están de algún modo relacionados con el poema anterior. En efecto, en 1,2 el poeta ponía ante nuestros ojos la ecuación vino = amor; aquí se menciona indirectamente la planta de la que se extrae el vino/amor (viña). Y si resulta evidente la ecuación vino = amor, evidente tendrá que ser, como veremos, la ecuación viña = cuerpo de la muchacha. Si el vino ha sido elevado poéticamente a la categoría de referente imaginativo, ¿por qué no su fuente? El cuerpo de la muchacha es la ‘planta’ de la que mana el vino/amor, los *dôdîm* embriagadores.

No faltan comentaristas que opinan que nos encontramos ante una composición redaccional, fruto del ensamblaje de dos poemas independientes: v. 5 y v. 6. A pesar de las razones que se puedan esgrimir a favor de tal idea, el conjunto ofrece una coherencia más que satisfactoria. La morenez de la muchacha, repetida en v. 5a y v. 6a, sirve de perfecto enlace, y sería mucha casualidad que dos poemas originalmente independientes incluyesen una raíz tan poco frecuente como

^v
s.r 228.

Es evidente que este poema debe ser puesto en boca de la protagonista²²⁹. Como podrá observarse en páginas sucesivas, el recopilador o recopiladores de los poemas que integran el Cantar le han dotado de cierta estructura bipolar: los amantes se alternan en la admiración de la hermosura de sus respectivos cuerpos y en la disimulada y delicada invitación al abrazo amoroso. Se trata de una disposición ‘bipolar’ y no coloquial, pues las intervenciones de los amantes no están sujetas por lo general (salvo

²²⁸ La raíz *s^vh.r* hace referencia a la oscuridad o el ennegrecimiento. En su forma adjetival significa ‘negro’, ‘moreno’, ‘atezado’, ‘bronceado’. Véase Alonso Schökel et

al., *Diccionario*, 757.

²²⁹ Desde luego no se trata de la hija del faraón, de la que se enamoró y a quien desposó Salomón, como opina V. Sasson, *King Solomon and the Dark Lady in the Song of Songs*: VT 39 (1989) 407-414.

1,7-8) al formalismo del diálogo. Y resulta normal desde el punto de vista compositivo, pues el coloquio directo habría impedido al recopilador reproducir los distintos poemillas tal como la tradición popular se los había transmitido. Al lado de esta estructura bipolar se escuchan de vez en cuando las voces, o se adivina la presencia, de otros personajes, que dotan al conjunto del Cantar de cierta vis dramática. Se trata de las ‘muchachas de Jerusalén’ (lit. ‘hijas de Jerusalén’), que, mencionadas explícitamente o implicadas anónimamente, confieren a la obra cierta arquitectura coral (2,7; 3,5.11; 5,8.16; 8,4). Sin embargo, no estamos autorizados a deducir que, cuando son mencionadas, han de estar realmente presentes. Su presencia puede ser fruto de una voluntad poética; su mención puede limitarse a un artificio retórico por parte del recopilador o del editor. En suma, se trataría de un público estereotipado. Podemos pensar que, en su origen, estas figuras femeninas podrían ser sin más las invitadas a la celebración de los esponsales: parientes o amigas de la pareja.

La traducción que ofrecemos: ‘y hermosa’ (hebreo *w^ena-’wâ*)²³⁰, en lugar de la habitual ‘pero hermosa’²³¹, responde con toda legitimidad a las posibilidades del texto hebreo: se trata de la conjunción copulativa *w^e*, que, en ocasiones, tiene valor adversativo. La tradición interpretativa se ha inclinado en gran medida por la formulación adversativa. Según algunos de sus representantes, aquí no se trata de raza, sino simplemente del bronceado de la piel causado por la exposición al sol. En aquel tiempo, siguen diciendo, la piel blanca era sinónimo de clase alta; por el contrario, la piel oscura indicaba clase baja²³². La chica, a la vista de las muchachas de Jerusalén, se excusaría diciendo que, a pesar del color de su tez, sigue siendo hermosa. La culpa la tiene su familia, que la obliga a trabajar en el campo a pleno sol. A pesar de todo, en la formulación ‘pero hermosa’ el ‘pero’, se quiera o no,

²³⁰ Como nosotros A. y Ch. Bloch, 47.

²³¹ Así, entre otros, Ayo, 78-80. También E.C. Hostetter, *Mistranslation in Cant 1:5*: AVSS 34 (1996) 35-36, aunque prefiere «estoy morena» en lugar de «soy morena».

²³² Keel, *Song of Songs* (46-47), a propósito de un dato de la obra de G. Dalman, *Palästinischer Diwan* (Leipzig 1901), cree totalmente improbable esta especie de oposición entre mujeres morenas y blancas, al menos entre los habitantes de Palestina.

ofrece cierta connotación que trata de poner a salvo la hermosura de la muchacha. Como si su traductor hubiese incubado un acto fallido: ¿cómo es posible que una mujer de tez ennegrecida pueda ser hermosa? ¿Habría que suponer aquí cierta lectura fraguada en Occidente, donde el ideal de la belleza femenina no era precisamente la mujer oriental o africana? Estamos de acuerdo en que el color de la muchacha se debe a las tareas campestres, pero eso no debe dar pie a la introducción del ‘pero’. No tiene sentido. Los autores que defienden la forma adversativa tratan de evitar la lectura racista, pero

incurren sin quererlo en una lectura clasista: la tez requemada de una persona implica la pertenencia de ésta a la clase baja. Se trata de una observación nacida dentro de los cánones estéticos occidentales. En Oriente lo normal era y sigue siendo tener la piel morena. No existe en la literatura del Próximo Oriente antiguo ningún documento que justifique ese razonamiento estético. El ideal de belleza femenina sería el prodigado por la raza y el clima: la morenez. Si la muchacha tiene un plus de bronceado, eso no tiene por qué afejar su figura. Además, la comparación con las tiendas de Quedar y los pabellones de Salmá justifica nuestra lectura. En efecto, si son imagen del color de la piel de la muchacha e introducimos el ‘pero’, habría que decir: «Las tiendas de Quedar y los pabellones de Salmá son negros, pero bonitos», algo que carece de sentido.

Quedar (véase Gn 25,13; Is 42,11; Jr 49,28; Ez 27,21) era una tribu beduina que daba nombre al territorio que ocupaba, que se extendía hacia el este a partir de Basán, en Transjordania. Ante la ausencia de datos que lo confirmen, los críticos opinan que también Salmá ocuparía alguna zona del noroeste de Arabia. Las poblaciones nómadas o seminómadas de beduinos solían utilizar piel de cabra negra para la confección de sus tiendas; de ahí la comparación con la morenez de la muchacha. La elección de Quedar por parte del poeta se ha visto facilitada porque, en hebreo, la raíz *qdr* significa precisamente ‘ser oscuro, negro, moreno’ (sinónimo de *s^v.r*, verbo que describe el color de la piel de la muchacha). Naturalmente, nuestros códigos imaginativos no coinciden (ni tienen por qué hacerlo) con los orientales. Puede resultarnos chocante que alguien compare la piel morena de una persona con el color oscuro de unas tiendas beduinas. Cualquiera podría preguntarse: ¿no tenía el poeta a mano otro objeto o construcción que le sirviese de referente? ¿Qué pretendía el poeta con este símil? Pero no hemos de extrañarnos si, a lo largo del Cantar, tropezamos con imágenes que pueden resultarnos chocantes, si no extravagantes, comparadas con nuestros patrones estéticos actuales. El poeta de nuestro texto reclama sin duda nuestra imaginación. Quien divisa en plena estepa o desierto un conjunto de tiendas que resaltan por su color oscuro sobre una tierra árida, amarillenta u ocre, presiente que se encuentra a las puertas de la civilización, de la cultura y de la vida. La chica del poema es, por tanto, una pincelada de vida, un dato cultural, en el conjunto de las muchachas de Jerusalén. Por otra parte, la tienda (la vivienda en general) es un símbolo o imagen intercultural del vientre materno: seno acogedor de la familia o el clan, que proporciona seguridad frente a la intemperie y a los peligros exteriores. ¿Pretendió el poeta ofrecer este tipo de clave? Nunca lo sabremos, pero, aunque el autor no lo diera, puede darlo el poema, que siempre es una obra abierta.

El v. 6 comienza con una hermosa contraposición: «no me *miréis*... el sol *se ha fijado* en mí». Frente al convencional ‘mirar’ (hebreo *r’h*), dicho de las muchachas de Jerusalén, el poeta utiliza el verbo *s^vzp* con ‘sol’ (*s^vemes^v*) como sujeto. El verbo *s^vzp* significa ‘mirar fijamente’, ‘observar’ (véase Job 20,9; 28,7). Aunque en realidad, con sol como sujeto, significa ‘broncear’, hemos preferido en la traducción recuperar su significado primario y básico, para guardar el equilibrio significativo con *r’h* (‘ver’), pretendido sin duda por el poeta. De todos modos, resulta imposible reproducir la fuerte aliteración percibida en el original «el sol se

ha fijado en mí»:

^ves^{vv}ezapatnî has^{vv}emes^v

s s s .

Los hermanos mencionados a continuación parecen ser hermanos de padre y madre, o quizá sólo de madre (ver 8,1), pues el hebreo dice *b^enê 'immî*: ‘los hijos de mi madre’. En caso de haber sido hermanos sólo de padre, la muchacha habría dicho *b^enê 'a-bî*: ‘los hijos de mi padre’ (p.e. 1 Cro 28,4, respecto a los hermanos de David). En la cultura mediterránea en general, y en el Próximo Oriente en particular, los muchachos tenían una influencia decisiva en sus hermanas, hasta tal punto que su relación mutua era casi siempre mucho más estrecha que la mantenida con los padres. Los muchachos eran los principales defensores (o, según los casos, fiscales) de sus hermanas, los guardianes de su honor (véase Gn 34; 2 Sm 13). En el texto que nos ocupa, los hermanos están molestos con la muchacha. ¿Por qué? Lo veremos más adelante.

Algunos comentaristas rechazan la traducción «se enfadaron conmigo» (*nih.arû bî*) y buscan alternativas, bien en alguna raíz homófona de otra lengua semítica, con distinto significado, bien retocando el original hebreo²³³. Así, al advertir que las versiones no parecen leer el verbo *h.rh* (‘enfadarse’) del texto masorético²³⁴, opinan que la *Vorlage* hebrea sobre la que se basan esas versiones usaría una raíz *h.rb*. Sin embargo, ninguna de las dos raíces *h.rb* del hebreo bíblico puede responder al ‘pelearse’ de las versiones griegas y latinas. En efecto, *h.rb*¹ tiene el significado básico de ‘asolar’, ‘arruinar’, ‘devastar’. Por su parte, *h.rb*² significa ‘matar’, ‘aniquilar’, algo demasiado fuerte para nuestro texto. Alguno de los comentaristas antes mencionados, que se da cuenta de esta particularidad, piensa que la forma primitiva debió de ser *h.rp*, no *h.rb*. Y en consecuencia traduce: «mis hermanos *me prometieron* (como esposa)»²³⁵. Sin embargo, nuestro autor no advierte a sus lectores que en hebreo bíblico existen tres raíces *h.rp*. Una de ellas (*h.rp*¹) significa ‘invernar’ (*hápax* en Is 18,6). La raíz *h.rp*³ significa ‘insultar’, ‘ofender’, ‘burlarse’, ‘escarnecer’. Esta raíz, en su forma verbal, aparece 38 veces en la Biblia hebrea. Finalmente contamos con un *h.rp*², en forma de participio Nifal, que significa ‘prometida’ (*hápax* en Lv 19,20), precisamente el texto en el que se basa nuestro autor para ofrecer su traducción alternativa. Pero cabría preguntarle: dispuestos a cambiar el verbo *h.rh* que nos ofrece el texto masorético, ¿por qué no recurrir a *h.rp*³ (‘insultar’, ‘escarnecer’), que de algún modo presenta un significado semejante a *h.rh*, y no a un *h.rp*², que sólo aparece una vez en la Biblia hebrea y cuyo significado difícilmente encaja en 1,6?

²³³ Es el caso insólito de G. Garbini, *Cantico dei Cantici* (Brescia 1992) 31.185.

²³⁴ Las versiones griegas y latinas utilizan los verbos *macomai* y *pugnare* respectivamente, es decir, ‘luchar’, ‘combatir’, ‘pelear’.

²³⁵ «La comune Vorlage ebraica *h.rbwny* è testualmente inferiore al TM, el quale è tuttavia troppo isolato e tardo per essere originale; la forma primitiva doveva essere *h.rpwny* «mi hanno promessa (in sposa)», forma che è stata corretta in *.rbwny*», dice

sorprendentemente G. Garbini, *Cantico dei Cantici*, 31.

Los hermanos ‘se enfadan’ con la muchacha o alternatively la ‘escarnecen’ por no haber sabido guardar su propia ‘viña’. Subrayemos un detalle: de la raíz *h.rp*³ deriva el sustantivo *h.erpâ*, que, entre otras cosas, significa ‘deshonra’. En tal caso, puede ser que lo que los hermanos echan en cara a la chica es haber traído la deshonra a la familia al haber permitido depredar su ‘viña’.

Creemos, sin embargo, que la búsqueda de alternativas al texto masorético constituye, en este caso, una tarea estéril fruto de un prurito narcisista, toda vez que nuestro texto hebreo se explica por sí solo: los hermanos se enfadan con la muchacha porque no ha sabido guardar su viña²³⁶. ¿Pero de qué viña se trata? Ya hemos podido escuchar de sus propios labios que estaba bronceada por el sol. ¿Debido a su trabajo al aire libre cuidando las viñas? Es de suponer que serían viñas familiares. Pero los hermanos no se enfadan con ella porque haya puesto en peligro la hacienda familiar, sino por haber descuidado su propia viña. Y el texto hebreo insiste en esa propiedad: «mi viña, la mía» (*karmî s^vel.lî*)²³⁷. Ante la imposibilidad de que una chica joven pudiera ser propietaria en la cultura semita que nos ocupa, nos urge la pregunta: ¿De qué viña está hablando?

Los dos versos finales de este poema juegan traviesamente con la ambigüedad del sustantivo ‘viña’. Por una parte está su sentido obvio; por otra, su codificación imaginativa. Si por algo se caracteriza el Cantar es por su continuo recurso al símil, a las imágenes más o menos veladas e incluso a los símbolos. La muchacha, bronceada por haber pasado el tiempo al aire libre cuidando las viñas familiares, reconoce que no ha sabido guardar su propia viña, es decir, algo de su propiedad o identificado con ella. En vista de que hay que descartar en este caso la propiedad privada (que se opondría al derecho familiar), no queda otra alternativa que pensar que esa ‘viña’ debe de ser algo identifica

²³⁶ El término hebreo traducido aquí por ‘viña’ (*kerem*) puede significar también ‘huerto’ (recordemos el ‘carmen’ castellano, derivado de este término semita). Pero se trataba del típico huerto cerrado en el que, además de verduras, se cultivaba fruta y uva.

²³⁷ Idéntica expresión descubrimos al final del libro (8,12). Se trata un dato literario que puede suponer cierta voluntad de estructuración por parte del recopilador de los poemas del Cantar.

do con la propia muchacha, pues dice «mi viña, la mía». Y en este caso, excluido ya que se trate de una viña real, el adjetivo posesivo tiene que equivaler al pronombre personal ‘yo’. El poeta, velando con mimo la realidad, nos quiere decir: «la muchacha no supo guardarse a sí misma». Ella sabe que, en definitiva, es la responsable de su propio cuerpo; pero confiesa que no supo guardarlo. ¿Está arrepentida de ello? El texto no permite sacar consecuencias en esa línea. Los hermanos sí que lo lamentan, pero las palabras de la chica no dan pie a sacar consecuencias moralizantes.

Es a todas luces evidente que, en el Cantar, el sustantivo ‘viña’ hace referencia al cuerpo de la amada o a las partes más íntimas, atrayentes y dulces de éste²³⁸. Lo iremos

descubriendo paulatinamente, pero baste un botón de muestra: «tus pechos, racimos de uva...» (7,9). En resumen, la muchacha relaciona el enfado de sus hermanos probablemente con su entrega amorosa a algún muchacho. Otra lectura menos probable es que la chica ha descuidado excesivamente su cuerpo (su viña), hasta el punto de que el sol ha curtido su piel.

²³⁸ Dice una autora moderna: «La viña de la muchacha funciona en el libro como metáfora de su propia capacidad sexual» (Walsh, 130).

4. La pastora y el pastor

1 ⁷—Amor de mi vida, dime
dónde apacientas tu rebaño¹, dónde sesteas² a mediodía;
así no andaré sin rumbo³
detrás de los rebaños de tus amigos. ⁸—Si no lo sabes de verdad,
¡hermosa entre las mujeres!,
ve tras las huellas del rebaño, lleva a apacentar tus cabritas
junto a la cabaña de los pastores.

Observaciones textuales

v. 7¹. «tu rebaño» no está contemplado en el texto hebreo. Éste dice sin más *’êkâ tir’èh*: «dónde apacientas». Pero en v. 8c sí aparece el término *.o-’n* ‘rebaño’.

v. 7². «dónde sesteas», hebreo *’êkâ tarbîs.*, lit. «dónde [le] haces tumbar». El griego dice *pou/koita,zeij* y la Vetus Latina *ubi cubile habebis*. El verbo *koitazw* podría tener significado intransitivo: «¿dónde te acuestas?». La versión latina parece apuntar en esta dirección. En tal caso, habrían leído el texto consonántico hebreo como *trbs.* (intransitivo Qal: ‘te acuestas’), no como el actual *trbys.* (causativo Hifil: ‘haces acostar’).

v. 7³. Para «sin rumbo» (o «perdida») corregimos el texto masorético

en *to-’iyyâ* o *to-’a-yâ* (raíz *t’h*) con griego (*periballome,nh*; Simmaco: *rembo. . t .me,nh*), siríaco (*.’yt’*)

y Vulgata (*vagari*). Otros, siguiendo el hebreo, leen *’o-’yâ* (raíz *’th*): «no andaré tapada» (con un velo, como las prostitutas; cf.,

Gn 38,14-15).

Comentario

Es evidente que nos encontramos ante una estructura dialógica: la formulación de una pregunta en v. 7 recibe contestación en v. 8. Sin embargo, numerosos autores buscan la identidad de los personajes. Está claro que la pregunta está formulada por la muchacha. Pero, ¿quién o quiénes responden en el v. 8? Cabe pensar que es el propio muchacho quien contesta. Sin embargo, algunos intérpretes no lo aprecian así. Se preguntan sorprendidos cómo es posible que la chica no sepa adónde suele ir su amado a apacentar el rebaño. Y, desde esta perplejidad, configuran una alternativa. Quien en realidad responde es algún grupo de personas: bien las amigas de la muchacha²³⁹, bien

los pastores amigos del muchacho. En el primer caso, habría que percibir en «si no lo sabes de verdad» un tono de reproche: ¿cómo es posible que no lo sepas conociendo como conoces sus movimientos? Sin embargo, resulta forzado deducir tal tonalidad de reproche de una simple oración condicional. Por otra parte, sería muy lógico que, en un momento o un día determinados, la muchacha no supiera dónde estaba su amante, toda vez que los pastores no siguen a diario la misma ruta, pues lo normal es que se desplacen en busca de pastos. ¿Por qué no sabía José dónde estaban apacentando el rebaño sus hermanos, de modo que tuvo que preguntar a una persona con la que se encontró casualmente? Y eso que ya sabía por su padre que estaban pastoreando por la zona de Siquén (Gn 37,13-17). Los autores que opinan que la respuesta del v. 8 debe ser puesta en boca de los amigos-pastores del muchacho adivinan en ella naturalmente un tono de ironía²⁴⁰: «si no lo sabes..., puedes venir donde nosotros». Pero resulta a todas luces improbable, desde el punto de vista retórico, que una pregunta dirigida a una persona («dime dónde apacientas») sea respondida por un colectivo. Por otra parte, la estructura del diálogo propicia la participación en él de los dos amantes, sin ningún testigo ajeno a su amor. Estamos ante el frecuente tema del Cantar (y de la lírica amorosa de todos los tiempos) de la ausencia y la búsqueda del ser amado.

²³⁹ Así Keel, *Song of Songs*, 52-53.

²⁴⁰ Así Krinetzki, citado y criticado por Keel, 52.

En efecto, este breve diálogo guarda un perfecto equilibrio entre las dos intervenciones. La muchacha empieza con un *piropo* lleno de ternura y le manifiesta al muchacho su preocupación con una *doble pregunta* marcada por el adverbio ‘dónde’; a continuación le expone las razones de su pregunta («así no andaré sin rumbo»), para terminar con un *dato espacial* («detrás de los rebaños»). La intervención del muchacho tiene unas pautas literarias análogas. Tras la condicional inicial, para confirmar la intervención de ella, el muchacho responde con otro *piropo* en tono superlativo²⁴¹ y la invita con un *doble imperativo* (‘ve’ / ‘lleva a apacentar’), para terminar con un *dato espacial* («junto a la cabaña»).

Hemos dejado una escena agrícola (vv. 5-6) para contemplar otra pastoril. La muchacha, de cuidadora de viñas, ha pasado a ser pastora. A lo largo de los siglos, las escenas campestres en general y las pastoriles en particular han servido de marco, en casi todas las manifestaciones literarias mediterráneas, para el cultivo de la lírica amorosa. De hecho, este tipo de escenas se han hecho famosas a lo largo de los siglos no sólo por el trasfondo literario mítico²⁴², sino también porque el pastoreo en el campo ha constituido siempre un lugar adecuado para el encuentro de dos amantes. Parece ser que la chica desea encontrarse con su amado en un lugar apartado, pero ignora dónde suele estar él a determinadas horas del día: dónde puede ser localizado cuando el ganado (y se supone que también el amado) esté reposando en plena canícula. Y teme extraviarse²⁴³.

El texto hebreo no da pie a pensar en el extravío, pues utiliza un verbo (‘*t.h*¹’) que significa ‘cubrir’, ‘tapar’, ‘embozar’, concretamente la forma ‘*o-t.yâ*²⁴⁴. En tal caso habría que traducir: «así

²⁴¹ Una traducción alternativa podría ser: «la más hermosa entre las mujeres».

²⁴² Desde Sumer hasta Grecia fueron habituales las escenas de pastoreo en el mundo de la mitología.

²⁴³ En el Antiguo Testamento no es raro, en relación con el pastoreo, el tópico de gente que se extravía. Recordemos el caso de José en busca de sus hermanos (Gn 37,15-16).

²⁴⁴ Se discute sobre la naturaleza de este término: ¿adjetivo o participio femenino de presente? Si fuese adjetivo, habría que suponer la existencia de la correspondiente forma masculina, cosa que no sucede. Pero el participio femenino de *t'h* no puede ser *'otyâ*, sino *'otâ*. Aun así, algunos lexicógrafos lo consideran participio femenino irregular. Así, p.e. Alonso Schökel et al., *Diccionario*, 556.

no andaré cubierta». Quienes aceptan esta lectura piensan en Gn 38,14-15: «Entonces ella [Tamar] se quitó sus ropas de viuda y se cubrió con el velo. Así, bien disfrazada, se puso en Pétaï Enáin, a la vera del camino de Timná... Judá la vio y la tomó por una ramera, porque se había tapado el rostro». Como puede verse sin dificultad, la comparación de ambos textos resulta inadecuada, toda vez que el texto de Génesis no usa el verbo *t.h*, como aquí, sino *ksh* (en Piel), que significa 'cubrir'. Pero además Gn 38,14 especifica: *watt^ekas bas.s.a-'îp*, «se cubrió con el velo»; y Gn 38,15 dice, también especificando: *kî kiss^etâ panèha*, «porque se había tapado el rostro». Y nuestro texto dice simplemente *'o-t.yâ*, sin especificación. La explicación resulta sencilla: algún escriba leyó la raíz *t.h* ('cubrir') en lugar de *t'h* ('andar perdido, extraviado')²⁴⁵. No sería el único caso en el Antiguo Testamento de error escribal²⁴⁶. Pero existe otro detalle más que debemos tener en cuenta. En el texto recibido, delante del participio *'o-t.yâ* va la conjunción comparativa *k^e*: *k^e'o-t.yâ*. ¿Pero qué sentido puede tener entonces decir: «así no andaré como cubierta»?²⁴⁷ En cambio, si aceptamos la lectura con el verbo *t'h*, el uso de la conjunción tiene sentido: «así no andaré como perdida [= como si estuviese perdida]».

A pesar de todo lo dicho, creemos que la interpretación de quienes siguen el texto masorético no es del todo rechazable, pues entra dentro de la lógica de la escena y del valor de las imágenes del poema. La muchacha, que en esta escena solicita finamente a su amado (que parece hacer oídos sordos a sus demandas), le argumenta tratando de provocar sus celos: si no respondes a mis deseos, no tendré más remedio que buscarme otros 'pastores'. Preferimos, sin embargo, seguir la lectura alternativa.

La muchacha desea entregarse exclusivamente a su amado, de ahí que tema errar el camino y dirigir sus pasos, sin saber

²⁴⁵ De todos modos no se trata de una simple metátesis consonántica, pues mientras *t.h* se escribe con *tet*, *t'h* lo hace con *tau*. Sin embargo, la cercanía fonética entre ambas consonantes es casi total.

²⁴⁶ Los defensores del texto masorético (*'o-t.yâ*, 'cubierta') argumentan desde el lado opuesto en contra de las versiones: éstas llevaron a cabo una corrección textual

moralizante, evitando ‘cubierta’ y leyendo ‘sin rumbo’ (*to-‘iyyâ*), pues pretendían así borrar la imagen de una mujer cargada de impulsos eróticos.

²⁴⁷ Se podría responder que el participio tiene aquí valor sustantivado, es decir, que *‘o-t,yâ* es sinónimo de prostituta.

lo, hacia los otros pastores. Pero lo primero que sorprende en el poema es que el muchacho no da a su amada ninguna indicación clara. Se limita a decir: «ve tras las huellas del rebaño», que en definitiva no explica nada, pues el lector podría preguntarse: «¿Y cómo sabe ella cuáles son las huellas del rebaño de su amado? ¿Qué puede hacer para evitar ir tras las huellas de los otros rebaños? ¿Qué características tienen las huellas del rebaño de su amado?». Hemos de considerar, no obstante, que un poema nunca se presta a la lógica narrativa; el lector que formule estas preguntas acabará probablemente más perdido que la amada del poema. Por otra parte, no dejan de sorprender los dos versos finales: «lleva a apacentar tus cabritas junto a la cabaña de los pastores». Parece que la amada es también pastora, pero de cabritas; el muchacho le dice que acuda a la cabaña de los pastores. El lector habituado a la lírica amorosa se siente sorprendido, pues estos dos últimos versos parecen no encajar en los precedentes. ¿Cómo le puede decir que se dirija a la cabaña de los pastores cuando la muchacha teme precisamente descarriarse en esa dirección? ¿Qué pretenderá decirnos el poeta? El *quid* de la cuestión está en el término ‘cabaña’. Y sospechamos que nos encontramos ante una leve pincelada de disimulado erotismo. Vayamos por partes.

En 4,5 y 7,4 el amante compara los pechos de su amada con dos crías gemelas de gacela (*.s^ebiyyâ*):

Tus pechos, dos cervatos,
mellizos de gacela,
paciendo entre azucenas (4,5).

Tus pechos, dos cervatos,
mellizos de gacela (7,4).

¿No nos sentimos legitimados a pensar que en las ‘cabritas’ (*g^ediyyot*) de nuestro poema se esconde la misma imagen que en 4,5 y 7,4? En ambos casos se trata de animalillos encantadores, sobre todo por el uso de los diminutivos. Y vienen a la mente dos detalles del Cantar. En 8,8 leemos:

Tenemos una hermanita
sin pechos todavía.

De nuevo el diminutivo²⁴⁸. Aunque califica a ‘hermana’, no nos resistimos a glosar: «Tenemos una hermana con pechos pequeños todavía». En definitiva, las ‘cabritas’ de 1,8 bien pueden ser referentes de los pechos de la muchacha, desde la propia intertextualidad. Pero observamos un segundo detalle: el uso del posesivo de segunda persona (*‘tus’*) que acompaña a ‘cabritas’. ¿Por qué no decir ‘las cabritas’? ¿No estaremos ante una situación textual análoga a la de 1,6e: «¿y *mi* viña, la *mía*, no supe guardar!»? ¿No habrá una ecuación entre «*mi* viña» y «*tus* cabritas» (que serían «*mis* cabritas» desde el punto de vista de la muchacha)? Después de ofrecer una serie de datos relativos a la vinculación de cabritas con diosas sumerias, asirias, egipcias y ugaríticas,

Keel sentencia: «Quizá la antigua diosa del amor, con sus prominentes pechos y sus cabritas, revive en la joven que apacienta sus cabritas en este verso»²⁴⁹.

Por lo que respecta a «la cabaña de los pastores», ya hemos visto que no resulta lógico pensar que el muchacho pretenda enviarla precisamente adonde ella no quiere ir. En consecuencia, habremos de buscar una explicación más plausible. Desde luego, hemos de descartar que se trate de una cabaña compartida por varios pastores. Esa ‘cabaña de los pastores’ tiene sin duda otra naturaleza. Nos encontramos casi con toda seguridad en el territorio de la imagen. Por otra parte, en un marco poético, tal expresión podría traducirse por: «la cabaña que tienen todos los pastores». Es decir, que el amado-pastor tiene su propia cabaña. La lectura puede ser obvia, sin más: la muchacha es invitada por su amado a que apaciente sus cabritas junto a su cabaña. Sin embargo, conviene tener en cuenta el tratamiento que hacen los poemas del Cantar de los interiores (en este caso ‘cabaña’)²⁵⁰.

En vista de las imágenes elaboradas en un poema lírico amoroso sumerio²⁵¹, podríamos ofrecer una alternativa parcial a la lectura ofrecida líneas arriba. Dice el texto:

²⁴⁸ Hemos de reconocer, sin embargo, que en 4,5 y 7,4 el diminutivo no es precisado por un adjetivo, pues el propio sustantivo indica tal naturaleza, al contrario que en 8,8, donde el poeta ha precisado recurrir al adjetivo femenino *qet.annâ* ‘pequeña’.

²⁴⁹ Keel, *Song of Songs*, 53.

²⁵⁰ Sobre el tema, véase V. Morla, *Granadas y azucenas: eros codificado*: ResB 22 (1993) 35-46.

²⁵¹ Se trata de un poema (‘Prosperidad en palacio’) relativo al *hieros gamos* entre los dioses Dumuzi e Inanna, tomado de ANET, 643.

Novio mío, voy [a beber contigo] la fresca leche. Que la leche de la *cabra* [fluya en] el *aprisco* para mí, con el... queso llena mi sagrada cántara de leche, Dumuzi, la leche..., el... queso del cielo, del... queso del cielo, su leche...

Las palabras están puestas en boca de la diosa Inanna. Aunque el texto está corrompido, se percibe con relativa claridad que el término ‘leche’ tiene una indudable resonancia genital, y otro tanto podemos decir de la expresión ‘cántara de leche’, relativa sin duda a la vulva. Pero, en relación con el texto del Cantar que estamos comentando, nos llaman la atención, sobre todo, los términos ‘cabra’ y ‘aprisco’. El primero no está especificado en el poema sumerio, pues podría traducirse por ‘cabra’ o ‘macho cabrío’. De todos modos, nos recuerda a las ‘cabritas’ de nuestro poema. Por lo que respecta a ‘aprisco’, no podemos menos que pensar en ‘la cabaña de los pastores’ de Ct 1,8. Sin embargo, la valoración de las imágenes está invertida. En el poema sumerio ‘la leche va a fluir al aprisco’. Evidentemente se trata de una imagen del coito, reforzada por la mención de la ‘cántara de leche’ en el verso siguiente. Por otra parte, ‘la leche o queso del cielo’ se refiere al esperma divino del dios sumerio. Sin embargo, en esa ecuación, el animal (cabra o macho cabrío) es una imagen de los genitales de Dumuzi, y ‘aprisco’, de los de Inanna. Y tal ecuación de imágenes no encajaría en la lectura que hemos ofrecido

líneas arriba del poema del Cantar, donde ‘cabritas’ estaría en relación con la muchacha y ‘cabaña de los pastores’ con su amado.

A lo largo de las páginas del Cantar aparecen mencionados (raramente descritos) algunos interiores: alcoba (pl. en 1,4; sg. en 3,4); casa [de mi madre] (3,4; 8,2); bodega (lit. ‘casa o cámara del vino’, 2,4). En todos estos casos, como veremos en poemas sucesivos, los términos mencionados tienen densas connotaciones eróticas y sexuales. Dado el caso, ¿qué nos impide pensar que las tenga en 1,8 el término ‘cabaña’? Quizá no conviene que indagemos más. Ante la ambigüedad del texto y los guiños de complicidad que a veces nos lanza el poeta, adoptemos la postura razonable del silencio, postura que el autor de este poema espera sin duda encontrar en sus lectores. Las imágenes invitan, pero no insisten en desvelar el erotismo que anida en ellas²⁵².

Rematemos este comentario con la magistral recreación poética de este fragmento que ofrece Quevedo:

En pago del amor con que te adoro,
enséñame 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 pace y descansa descuidado²⁵³.

²⁵² Todo el Cantar rebosa imaginiería. Sobre el tema, L. Krinetzki, 63-66; H.-P. Müller, *Vergleich und Metaphor im Hohenlied*, OBO 56 (Gotinga 1984).

²⁵³ Tomado de L. Alonso Schökel, *Cantar de los Cantares*, 94.

5. La yegua provocativa

1 ⁹Te comparo, amor mío, a una yegua¹ entre los carros del faraón².

¹⁰¡Qué¹ hermosas tus mejillas² entre aretes³, tu cuello entre collares⁴!

¹¹Te haremos aretes de oro,
adornados con engastes de plata.

Observaciones textuales

v. 9¹. «una yegua», hebreo *sûsâ*. El texto dice *sûsa-tî*, es decir, «mi yegua» (sufijo posesivo *î*). Sin embargo, esta *î* final podría ser un sufijo de conexión, sin valor posesivo, o una desinencia creada por analogía con *yôna-tî* ‘paloma mía’ (2,14) o *ra’ya-tî* ‘amor mío’ (4,1)²⁵⁴. Tal sufijo posesivo es reproducido en todas las versiones: griego (th/ i[ppw] mou... w`moi,wsa, se); siríaco (*lswsty... dmytky*); Vetus Latina (*equae meae... similem te arbitratus sum*); Vulgata (*equitatu meo... adsimilavi te*).

v. 9². «entre los carros del faraón», hebreo *b^erikbê par’o-h*. Una traducción posible (y razonable) sería: «que tira del carro del faraón» o «enganchada al carro del faraón». Sin embargo, el texto hebreo no usa verbo (‘tirar de’), sino que en su lugar utiliza la preposición *be* (‘en’, ‘entre’), y el término hebreo por ‘carro’ va en plural constructo: *rikbê*.

²⁵⁴ A esta última posibilidad apunta G. Krinetzki, 76. Nada dice sobre este problema morfológico Keel, *Song of Songs*, 56-58.

v. 10¹. Añadimos la partícula exclamativa ‘qué’ siguiendo a la versión griega (ti)²⁵⁵. La Vetus Latina sigue al griego: *quam speciosae*. El hebreo dice sin más: «Son hermosas tus mejillas...».

v. 10². «mejillas», hebreo *leh.a-yayik*. Otros traducen ‘nalgas’ o ‘cuartos traseros’ en lugar de ‘mejillas’. El término hebreo significa ciertamente ‘tus mejillas’, pero no puede negarse que nos encontremos ante un eufemismo.

v. 10³. «aretes», hebreo *to-rîm*. Griego (w`j trugo,nej) y versiones latinas (*sicut turturis*) leen *tôrîm*² (‘tórtolas’) en lugar de *tôrîm*¹ (‘aretes’). Por otra parte, contemplan la conjunción comparativa *k* en lugar de la preposición *b* (‘en’, ‘entre’), y traducen: «¡Qué hermosas tus mejillas, como de tórtola!».

v. 10⁴. «entre collares», hebreo *bah.arûzîm*. Griego (w`j o`rmi,skoi, ‘como collarcitos’), Vetus Latina (*sicut redimicula*) y Vulgata (*sicut monilia*) leen la partícula comparativa *k* en lugar de la preposición *b*.

Comentario

De nuevo cambia el escenario: de un ámbito rural somos trasladados a otro más refinado, aunque con cierto tinte bélico, pues el término hebreo *rekeb* alude casi siempre en la Biblia hebrea al carro de guerra.

Quien lea este poemilla por primera vez se quedará sin duda sorprendido. Algunos pensarán: ¡Con las cosas tan hermosas que suele decirle el amado a la amada, y ahora salta con esta ordinariez! Otros se limitarán a esbozar una sonrisa acompañada de un rictus en los labios: la comparación le hace gracia, pero confiesa interiormente su ignorancia. Y ambas actitudes son comprensibles, desde luego. En nuestra cultura, y más concretamente en relación con nuestros modelos estéticos, resulta llamativa, si no extravagante, la comparación de la amada con la yegua del faraón. Se trata de un piropo que no está al alcance de nuestra capacidad apreciativa. No obstante, nuestra extrañeza o nuestra ignorancia no nos exime de esforzarnos por situarnos en el Próximo

²⁵⁵ Garbini, 35, opina que la partícula *ti* del griego es aquí un pronombre interrogativo que ha provocado un cambio de lectura y una interpretación equivocada (quizá pretendida por el traductor griego) del sustantivo traducido por nosotros como ‘aretes’ (*to-rîm*). Sin embargo, la partícula *ti*, por analogía con el hebreo *mah*, puede tener sentido exclamativo. La partícula hebrea *mah* tiene valor interrogativo en frases como *mah na‘as‘eh* (¿qué vamos a hacer?, Jue 13,8) y valor exclamativo, p.e., en *mah na-‘wû* (¡qué bellos...!, Is 52,7). De ahí que la argumentación de Garbini carezca de fundamento.

Oriente antiguo. En aquella área geográfica el caballo o la yegua eran fundamentalmente animales utilizados en la guerra: su fuerza y su brío competían también con su fina estampa. Sabemos (incluso por las tradiciones salomónicas, 1 Re 10,28-29) que, en el terreno comercial, Egipto era un país famoso, entre otras cosas, por la cría y doma de caballos; de ahí que no pueda extrañarnos en este texto la mención del

faraón. Y si una yegua, de por sí, era un animal que llamaba la atención por su brío y la belleza de sus formas en un territorio como Palestina, donde no era habitual su presencia, ¡qué decir de la yegua de un monarca, del faraón! Por otra parte, los sofisticados jaeces que adornaban su cuerpo resaltaban aún más su belleza natural. En este marco imaginativo, no cabe duda que las galas mencionadas por el poeta con relación a la yegua (aretes, collares) se corresponden con los atavíos utilizados por las jóvenes en las celebraciones populares. De hecho, el poeta menciona los engastes de metales preciosos que merecerían ser usados para resaltar la belleza natural de la amada. Resulta curioso que, mientras el Cantar elogia los atavíos femeninos, el profeta Isaías (3,16-24) los critica.

Dado el carácter extraño de esta comparación para los gustos occidentales, algunos autores hicieron décadas atrás una interpretación de esta escena que con el tiempo ha dejado de atraer el interés de los exegetas. Según ellos, la presencia de la muchacha del poema entre los jóvenes copartícipes de una fiesta sería comparable a la de la yegua del faraón (¿en celo?) entre un grupo de sementales. A su indiscutible belleza natural se uniría su capacidad de atracción erótica. Pero esta lectura es posiblemente desmedida, toda vez que sus patrocinadores trataban de interpretar un texto que, para ellos, resultaba desconcertante desde el punto de vista estético. Sin embargo, si restamos a tal lectura ciertos ribetes exagerados, forzoso es reconocer que aquí nos encontramos con una clara voluntad de comparar por parte del poeta, como lo indica con evidencia el uso del verbo *dmh* en Piel. ¿Pero cuáles son los extremos de la comparación? Por una parte está la muchacha, mencionada explícitamente (*ra'ya-tí*, 'amada mía' o 'amor mío'). Por otra, está la yegua (*sûsâ*). Hasta aquí todo bien. Pero toda imagen tiene un 'punto' que la completa y justifica su uso. Sin duda la ecuación 'amada-yegua' se expande o completa con la mención de los carros de guerra del faraón: «entre los carros del faraón», pues el segundo término de la comparación no se ciñe a «una yegua» (cualquiera), sino que abarca la especificación local: «una yegua *entre los carros* del faraón». Queremos decir que el segmento «los carros [del faraón]» debe ser incorporado al ámbito de la imagen de la amada = yegua. Desde aquí sí se podría reconocer la presencia de otro grupo de personas, representado por los carros o los animales que tiran de ellos. ¿De quiénes se trata? Difícil saberlo, si bien es probable que se trate de quienes hablan a continuación: «Te haremos aretes de oro, adornados con engastes de plata». En algunos símiles del Cantar es normal comparar al amado o la amada con un colectivo. Veamos 2,2.3:

—Azucena rodeada de cardos:

ésa es mi amada entre las mozas.

—Manzano entre árboles silvestres:

ése es mi amado entre los mozos.

«Azucena rodeada de [entre] cardos» y «manzano entre árboles silvestres» se corresponde perfectamente, desde el punto de vista formal, con «yegua entre los carros». De esta yegua se quiere resaltar su espléndido porte y su atractivo erótico.

Este tipo de comparaciones zoológicas no eran, al parecer, exclusivas del Próximo Oriente. A juzgar por algunos estudios, la poesía de la antigua Grecia también recogía

este género de símiles. Alcman, Teócrito y Anacreonte son claros ejemplos²⁵⁶. Lo que no es extraño en nuestra cultura es definir el acto de copular como ‘cabalgar’. A partir de esta imagen ya no puede resultar tan incomprensible la comparación de una muchacha con una yegua. Podemos recurrir a nuestros clásicos, concretamente a García Lorca²⁵⁷:

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.

²⁵⁶ Véase A. y Ch. Bloch, 144-145.

²⁵⁷ Federico García Lorca, *Romancero gitano* (Madrid 1998) 61.

Aquella noche corrí
el mejor de los caminos, montado en *potra* de nácar sin bridas y sin estribos.

Por otra parte, la comparación de un amante con un animal (posiblemente de tiro) no se circunscribe a la parte femenina. También un joven encelado puede tener un referente imaginativo de esas características. Encontramos un ejemplo en la lírica amorosa del antiguo Egipto (papiro Chester Beatty I):

¡Corre [rápido] a buscar [a tu amada]!
Semejante a un *caballo real*²⁵⁸,
escogido entre miles de los más diestros,
el mejor de los establos
allí donde recibe su manjar
y donde su amo conoce cuánto puede correr. Cuando oye el restallar del látigo,
no se le puede encerrar,
y el mejor conductor de carros
no podrá adelantarle.
El corazón de la amada lo sabe muy bien:
¡su amado no está lejos de ella!²⁵⁹

Quienes defienden la lectura ‘nalgas’ (véanse notas al texto), en lugar de ‘mejillas’, argumentan diciendo que el poeta está visionando la escena de atrás (nalgas) adelante (cuello), desde el punto de vista del guía de la yegua²⁶⁰. Sin embargo, no podemos estar de acuerdo con la legitimidad de esta lectura, por diversas razones. En primer lugar, el término hebreo (*l̥.î* en singular) hace referencia siempre a la mandíbula (en animales) o a las mejillas (en personas). Y no podemos olvidar que las mandíbulas de caballos y yeguas suelen ser bellamente enjaezadas en ocasiones festivas. Por otra parte, los ‘aretes’ no pueden adornar los cuartos traseros de una yegua; son más bien complementos que embellecen la zona del rostro. Ante estas razones, los defensores de tan sorprendente interpretación argumentan desde el cambio

²⁵⁸ ‘Caballo real’ puede compararse perfectamente con la ‘yegua del faraón’ de nuestro texto.

²⁵⁹ J. Soler, *Poesía y teatro del Antiguo Egipto* (Madrid 1991) 142.

²⁶⁰ Así Garbini, 192.

del texto masorético. Así, en lugar de aceptar *lh.yyk* ('tus mejillas'), leen *lh.yk* (del hebreo *lh.*, que significa 'verde', 'fresco', 'lozano'). Y, dando una incomprensible vuelta por el griego²⁶¹, desembocan en su lectura alternativa: *lh.* es 'fruta fresca', una imagen erótica de las nalgas. Aunque no podemos dar por válida esta interpretación, dejémosla como posible, toda vez que, en el Cantar, la temática del 'carro' esta en relación con escenarios donde predomina el deseo erótico. Lo veremos más adelante.

La yegua/amada tiene sus mejillas adornadas con aretes. La raíz de la que deriva el término hebreo traducido por arete (*tôr¹*) denota 'vuelta', 'giro' y connota casi siempre circularidad. De ahí la traducción 'arete' (de 'aro'). Hay autores, sin embargo, que esas 'vueltas' o 'giros' (*to-rîm*) las relacionan con las 'vueltas' que ejecuta danzando la amada/yegua del texto, y traducen: «tus nalgas son bellas cuando mueves los pies en la danza». Observemos la incongruencia de tal traducción. El v. 10 ofrece una comparación clarísima en sus dos hemistiquios: mejillas – aretes; cuello – collares. Tal comparación desaparece inexplicablemente con la traducción alternativa: nalgas – giros de baile; cuello – collares. Por otra parte, los patrocinadores de tal traducción obran de forma incongruente. El término *tôrîm* aparece dos veces en este pequeño poema: v. 10a y v. 11a (aquí en constructo plural *tôrê*). Pues bien, tras traducir el término en v. 10a como 'giros de danza', sorprendentemente traducen la segunda recurrencia como 'collares' o 'adornos'²⁶². ¿Por qué no la misma traducción en un par de versos contiguos?

²⁶¹ Según ellos, en la poesía erótica griega las nalgas de las muchachas eran llamadas *iscaj*, que significa 'fruto fresco'; y en hebreo postbíblico, siempre según ellos, *lh.* significa precisamente 'fruto fresco'. De ahí la ecuación: *iscaj* 'fruto fresco' (= nalgas) ~ *lh.* 'fruto fresco' (= nalgas). Es la opinión de G. Garbini, *Cantico*, 192. Creemos que tal recorrido por el griego es forzado e improcedente, toda vez que el término *iscaj* no significa necesariamente 'fruto fresco', pues, para muchos lexicógrafos, quiere decir todo lo contrario: 'higo seco'. Así, F.I. Sebastián (ed.), *Diccionario Griego-Español* (Barcelona 1998), vol. I, *ad locum*.

²⁶² Se trata de la opinión de Garbini, 193, que ofrece esta traducción de vv. 10-11: «Sono belli i tuoi fianchi quando *ancheoggi nella danza* [hebreo *battorîm*], e il tuo collo nei fili di perle. *Vezzi d'oro* [hebreo *tôrê zahab*] ti faremo con puntolini d'argento» (subrayado y corchetes nuestros).

En este poema aparece por primera vez en el Cantar el requiebro «amor mío» (o «amada mía»), en hebreo *ra'yâ*. Este término, que reaparecerá en 1,15; 2,2.10.13; 4,1.7; 5,2; 6,4, se aplica exclusivamente a la amada. La raíz hebrea implica camaradería, compañerismo, relación estrecha, amistad íntima; de ahí que algún comentarista opine que el término 'novia', a pesar de su carácter moderno, se adecuaría perfectamente a la relación de los amantes del Cantar²⁶³. Sin embargo, reservamos para dicha relación el término hebreo *kal.lâ*, que traducimos siempre por 'novia' (véase 4,8.9.10.11.12; 5,1).

²⁶³ Así Keel, *Song of Songs*, 58.

6. Nardo y alheña

1¹² Mientras el rey descansa¹ en su diván², mi nardo despide su fragancia.

13¹³ Mi amado es para mí bolsita de mirra que reposa entre mis pechos¹;

14¹⁴ mi amado es para mí racimo de alheña¹ en las viñas de Enguedí.

Observaciones textuales

v. 12¹. «descansa», ausente en el texto hebreo. La ausencia de verbo podría ser suplida también por «está echado» u otra expresión análoga. v. 12². El término «diván» (hebreo *me-sab*) responde aquí a la defini

ción de la RAE: «Banco con brazos o sin ellos, por lo común sin respaldo, y con almohadones sueltos». A tenor de la raíz hebrea (*sbb*: ‘dar la vuelta’, ‘rodear’) tendría forma aproximada de semicírculo. El traductor griego quizá pensaba en el triclinio (evn avnakli,sei); las versiones latinas más genéricas: *in recubito* (Vetus Latina); *in accubitu* (Vulgata).

v. 13¹. «reposa», hebreo *ya-lîn*, lit. ‘pasa la noche, pernocta’. El griego no traduce v. 13b y v. 14a (¿por su contenido erótico?). Sí, en cambio, Áquila (ana meson twn mastwn mou aulisqhsetai) y versiones latinas (*inter media ubera mea requiescit [commorabitur]*).

v. 14¹. «racimo de alheña», hebreo *’es’ko-l hakko-per*. El griego prescinde del segmento «que reposa entre mis pechos, mi amado es para mí racimo de alheña». Las versiones latinas reproducen el texto íntegro, pero traducen el hebreo *ko-per* por *cyprus*; pero se trata de dos plantas aromáticas distintas, a pesar de la coincidencia de raíces (latín con metátesis)²⁶⁴.

Comentario

Algunos comentaristas se resisten a considerar estos versos como una unidad, pues no son capaces de encontrar una relación entre la escena de interior de v. 12 y el ámbito exterior propiciado por «las viñas de Enguedí» (v. 14)²⁶⁵. Y no son capaces de encontrar una relación porque les pasa desapercibido el alcance metafórico de algunos o todos los términos de vv. 12-14. Por otra parte, tampoco se explican el cambio de apelativos: «rey» (v. 12) y «amado» (vv. 13-14). De ahí que separen, injustificadamente como veremos, v. 12 de vv. 13-14²⁶⁶.

Hay al menos dos datos claros que vinculan entre sí a los vv. 12-14. Por una parte, los perfumes. Los tres versículos están empapados de aromas: nardo (v. 12), mirra (v. 13) y alheña (v. 14). En segundo lugar, prestemos atención a la construcción de la estrofa. El personaje masculino es el mismo en los tres versos: rey-amado-amado; la voz del personaje femenino hace las veces del hermeneuta. Ahora, si miramos de arriba abajo, descubrimos un artículo determinado (‘el rey’, v. 12) y dos posesivos (‘mi amado’, vv. 13-14). Al mencionar sus atractivos, la voz femenina utiliza el artículo y los posesivos en sentido inverso: ‘mi nardo’ (v. 12), ‘mis pechos’ (v. 13), ‘las viñas’ (v. 14). Y nos queda, de este modo, la secuencia: el-mi-mi-mi-mis-las. Desde el punto de vista poético resultaría, a mi juicio, irrelevante practicar un corte entre v. 12 y vv. 13-14.

Aunque no resultan claros en ocasiones, el Cantar suele proporcionar al lector cierta variedad de escenarios, algunos localizados en exteriores, otros en interiores. En ellos la

pareja se

²⁶⁴ Véase al respecto A. Charbel, *Come tradurre 'e s^vko-l hak-ko-fer (Cant. 1,14?)*: BeO 20 (1978) 61-64.

²⁶⁵ En el polo opuesto se encuentra la lectura de J. Callow, «Units and Flow in the Song of Songs 1,2-2,6», en R.D. Bergen (ed.), *Biblical Hebrew and Discourse Linguistics* (Winona Lake 1994), 462-488, para quien 1,9-17 constituye una unidad semántica. Algo totalmente improbable a todas luces.

²⁶⁶ Así G. Krinetzki, 78-80; Keel, *Song of Songs*, 62ss.

entrecruza tiernos y dulces requiebros o se dispone a celebrar su mutuo amor. El texto que nos ocupa nos ofrece una escena de interior casi cinematográfica. El 'rey' está echado en un diván²⁶⁷, y el ambiente rebosa de aromas y sensualidad. Arrebatado por la fragancia que despiden el nardo, la mirra y la alheña, el lector se siente implicado en el erotismo que desprende el término 'pechos'.

No se oye voz alguna en el poema; el silencio es tan penetrante como los aromas. Pero entre los versos se abren paso los sentimientos y pensamientos de una muchacha enardecida, henchidos de deseo. Ya sabemos que 'rey' es un apelativo del muchacho, uno de sus referentes poéticos; ¿qué piropo más adecuado se puede lanzar a la persona amada?²⁶⁸ La muchacha, que contempla a su 'rey' recostado, es presa de una excitación que se desborda en un armónico y equilibrado uso de imágenes, algunas relativamente claras, otras crípticas, pero prestas a ser desveladas. Pero vayamos por pasos.

El poema que nos ocupa está cargado de tensión poética, pero de tal calibre que obliga al lector a poner en juego sus más altas cualidades imaginativas y su sensibilidad. En efecto, ninguno de los tres versos se sitúa en el nivel primario de la realidad material, pues lo impide el continuo uso de los símiles. Ni el nardo es una flor, ni la bolsita de mirra es un pomo aromático, ni las viñas de Enguedí son las viñas de la ribera del Mar Muerto. Para introducir una comparación o símil la lengua hebrea suele utilizar la partícula *k* ('como'). Sin embargo, en este poema está ausente dicha partícula, de tal modo que los vv. 13 y 14 suenan literalmente así: «una bolsita de mirra mi amado para mí...»; «un racimo de alheña mi amado para mí...». Sin embargo, la materialidad del símil puede ser percibida con claridad incluso en una versión a un idioma moderno. Así lo indica claramente el verbo

²⁶⁷ La mención del diván, mueble habitual junto a la mesa, no implica la presencia de huéspedes en la casa, escena que contemplaría la muchacha a una prudente distancia. Quienes así opinan están consciente o inconscientemente influidos por la escena descrita en Jn 12,1-3.

²⁶⁸ Desde esta perspectiva creemos que se equivocan quienes opinan que nos hallamos ante una escena regia: el rey está entretenido con sus invitados, y la mesa real representa a la alta sociedad. Así Keel, *Song of Songs*, 62.

'ser' (elidido) junto al uso del receptor 'para mí'. Es decir, '[ser] para mí' nos sitúa en el ámbito de la comparación o símil. Otra cosa distinta será percibir el contenido de dicho símil, descubrir su significado, velado por imágenes cuya naturaleza puede

resistirse a la perspicacia de un lector occidental. Forzoso es reconocer que el v. 12 escapa a cualquier definición del símil, sobre todo el comienzo: «Mientras el rey descansa en su diván...». Sin embargo, más adelante podremos dar con la clave de la lectura figurada del v. 12.

Un intérprete habituado a la lírica puede cerciorarse sin dificultad, a primera vista, que las únicas entidades materiales del poema (aparte del amado-rey y la amada, que nos permite con su pensamiento ser testigos de la escena) son los pechos de la muchacha, el nardo y las viñas. En efecto, el símil sitúa a la ‘bolsita de mirra’ y al ‘racimo de alheña’ en otro nivel de comprensión: no son propiamente realidades materiales, sino referentes de una entidad que habrá que descifrar. Pero ese intérprete, conforme profundiza en el conjunto de detalles de este delicado cuadro amoroso, descubrirá sin duda que ‘las viñas’ no pueden formar parte del ámbito de la realidad material, dado que constituyen el hábitat (literario) donde se acomoda el ‘racimo de alheña’, que no es otra cosa que un símil del muchacho: «mi amado es para mí [como]...». En consecuencia, si el poeta (o poetisa)²⁶⁹ sitúa ‘racimo de alheña’ en el ámbito de la imagen, es legítimo pensar que el término ‘viñas’ debe ser localizado también en dicho ámbito. Se trata de una sencilla ecuación que se resuelve en el marco de la morfología de la imagen: «Si X (‘racimo de alheña’) es una imagen y está en Z (‘viñas’), Z debe formar parte también del ámbito imaginativo». ¿Pero de qué ‘viñas’ habla el poeta? No será difícil saberlo si recurrimos de momento a 1,6, donde la viña alude líricamente al cuerpo de la amada en general o a alguna de sus partes:

Mis hermanos se enfadaron conmigo:
me mandaron guardar las viñas,
¡y mi viña, la mía, no supe guardar!

²⁶⁹ Sobre la posibilidad de que fuera una mujer la autora del Cantar, véase E. Fernández Tejero, *Los mitos y el mito del Cantar de los Cantares*: ResB 22 (1999) 57-63.

Más tarde ahondaremos en el significado de esta imagen. De momento nos contentamos con descubrir que el cuerpo de la muchacha, fuente de aromas y muestrario de frutos exquisitos capaces de embriagar, es comparado con una viña. Los racimos de uva, que cuelgan sensualmente de la cepa, o bien los rizados pámpanos, esperanza de futuros racimos, describen la apetecible sensualidad del cuerpo de la amada.

Es evidente que los pechos de la amada son reales, pues no están sometidos a ninguna clave de lectura de naturaleza poética. Son mencionados tal cual. ¿Pero qué decir del nardo? El lector atento a la materialidad del texto se sorprenderá sin duda por el uso del adjetivo posesivo: «*mi* nardo». Ya hemos observado en 1,6 el uso del mismo adjetivo con ocasión del término «viña»: «*mi* viña, la mía, no supe guardar». La mera comparación material de ambos textos despierta en el lector perspicaz la sospecha de que «nardo» podría ser leído en idéntica clave que «viña». Por otra parte, si leemos en clave imaginativa «bolsita de mirra» y «racimo de alheña», ¿por qué no aplicar a «nardo» la imagen como elemento literario descodificador? Evidentemente, podemos sospechar que el término «nardo» (su realidad material: belleza y perfume embriagador)²⁷⁰ hace referencia a una parte del cuerpo de la amada, por cuya naturaleza obviamente no hace

falta que nos preguntemos. También en nuestra cultura solemos recurrir a imágenes tomadas de la floricultura (flor, capullo) para describir ciertas partes íntimas del cuerpo, tanto de mujeres como de varones.

«Mi amado es para mí bolsita de mirra», dice la muchacha. Parece que la mirra, por su frecuente mención, es el perfume favorito en el Cantar (1,13; 3,6; 4,6.14; 5,5.13). Aunque su origen no está claro, parece que los israelitas importaban la mirra de Arabia y de la India. Su alto precio lo convertía en un valioso regalo. Por el Nuevo Testamento sabemos que era utilizado para embalsamar cadáveres (Jn 19,39; véase Mt 2,11), aunque otros textos bíblicos mencionan su uso para perfumar

²⁷⁰ El nardo (*Nardostachys jatamansi*) es una planta perenne de la familia de la valeriana, originaria de las cumbres del Himalaya. El perfume, extraído de sus tallos y hojas, era altamente apreciado y de elevado coste (véase Mc 14,3-6). Más detalles en IDB III, 510.

vestidos (Sal 45,9) y lechos (Pro 7,17). En nuestro texto, sin embargo, la mirra está en relación con la atracción sexual²⁷¹, favorecida por su exquisito aroma y concentrada en los pechos de la amada. Llevar colgada al cuello una bolsita de mirra implica disfrutar continuamente de su fragancia. Así, el amado (simbolizado en el atrayente aroma de la mirra) es el continuo acompañante no nombrado del permanente deseo de la amada²⁷². (Ya sabíamos por 1,3 que el ‘nombre’ del muchacho es aroma de esencias, es decir, que todo él constituye una obra maestra de Eros). El poeta menciona abiertamente sólo la parte superior del cuerpo de la muchacha: los pechos; pero a esta *mención* acompaña la *alusión* a la parte inferior²⁷³. En efecto, la construcción de este poema se caracteriza por su perfecta estructura:

A. bolsita de mirra B. pechos

A’. racimo de alheña B’. viñas de Enguedí

La bolsita de mirra (A) y el racimo de alheña (A’), según hemos podido ver, no se agotan en su materialidad, sino que apuntan al cuerpo (o partes de él) del muchacho. B denota claramente una parte del cuerpo de la amada, pero es obvio que B’ no lo hace, aunque su contenido significativo se mueve (debe moverse) en el ámbito de la imagen. Es decir, la fórmula «viñas de Enguedí»

²⁷¹ Así Walsh, 116. En la cultura griega, la mirra (entre otros aromas) estaba estrechamente asociada a las relaciones de seducción y a la preparación a la unión íntima. No hay más que asomarse al mito de Adonis y Mirra, donde el dios griego aparece como un espíritu de la vegetación asociado al árbol de la mirra. Sobre el tema, véase W. Atallah, *Adonis dans la littérature et l’art grec* (París 1966) esp. p. 326; M. Detienne, *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas* (Madrid ²1996) 135-145. Dice este autor en p. 15: «La mirra y los aromas encuentran también su lugar... no como oloroso incienso que sube hacia los dioses o les invita a acercarse a los banquetes de los mortales, sino como perfumes que provocan por su virtud afrodisíaca la emoción del deseo y el acercamiento de los sexos. La mediación ya no se opera en sentido vertical... sino a ras de tierra, en lo horizontal, en la atracción que lleva

irresistiblemente hacia sí a hombres y mujeres».

²⁷² «The breathing out of the whole body is its especial scent. Some combination of perfumery and individual bodily character creates the allure and mystery of this intimate communication of the lovers here in the Song. Such is the ambiance of sensual romance», dice atinadamente Ayo (90).

²⁷³ La alusión constituye una de las técnicas favoritas del poeta o poetas del Cantar. Connotación léxica y alusión imaginativa son las dos caras de una misma moneda, que en el Cantar han propiciado, entre otras cosas, la multiplicación de sentidos e interpretaciones.

alude (¡se evita la mención!) a las *partes pudendae* (innombrables) del cuerpo de la muchacha²⁷⁴.

¿Y qué decir del dato geográfico de Enguedí? El Cantar, como podremos ir descubriendo en páginas sucesivas, hace frecuentes alusiones a lugares concretos o zonas del área geográfica de Palestina. Muchas veces esos lugares sirven de referente imaginativo, aunque no pierden su naturaleza material, no son absorbidos por la estructura de la imagen. Decir, por ejemplo, que la cabeza de la amada sobresale o destaca como el monte Carmelo (7,6) no supone vaciar a esta montaña de su realidad material, sino usarla sin más de punto de comparación. El Enguedí de nuestro texto es un enclave de la orilla occidental del Mar Muerto, muy cercano a las ruinas de Qumrán, que sorprende a los visitantes por su frescura y su verdor, que destacan de forma llamativa en un marco casi desértico. Junto a ese mar, cuyas aguas impiden la vida por su alto grado de salinidad, se encuentra un oasis que permite y facilita la floración de distintas especies vegetales: una auténtica fuente de vida en medio de un paraje desértico. ¿Por qué razón el poeta menciona Enguedí en este contexto? Es probable que el propio significado del término ‘Enguedí’ facilitase su vinculación a la descripción del cuerpo de la muchacha. En hebreo, Enguedí (*‘ên gedî*) significa ‘Fuente del cabrito’. Y tal significado se presta a varias reflexiones. Por una parte, las partes íntimas de la amada son definidas poéticamente en el Cantar como ‘fuente’ (p.e. 4,12.15):

¹² Eres huerto cerrado,
hermana y novia mía;
huerto cerrado,
fuente sellada.

.....
¹⁵ ¡Fuente de los huertos,
pozo de aguas vivas
que fluyen del Líbano!

²⁷⁴ Basándose en Os 2,4 (¡un pasaje con el que nuestro texto no tiene relación!), Garbini, 194, altera sin motivo el texto masorético *bkrmy 'yn gdy* (*bekarmê 'ên gedî*: «en las viñas de Enguedí»), dejándolo en *bkrmy 'l ngdy* (*bekarmî 'al negdî*: lit. «en mi viña sobre/frente a mí»), que él traduce «nella mia vigna sopra a me».

Por otra parte, conocemos el valor icónico que el macho cabrío ha tenido y sigue

teniendo en diversas culturas (siempre relacionado con la sexualidad). ¿No le dijo además el muchacho a su amada: «lleva a apacentar tus *cabritas* junto a la cabaña de los pastores»? Observemos la identidad terminológica en hebreo de ‘cabrito’ o ‘macho cabrío’ (*gedî*) y ‘cabritas’ (*g^ediyyôt*). Ante estos datos tan elocuentes no hace falta que cometamos el sacrilegio literario de hacer explícito el contenido de la imagen.

Es probable que este diminuto poema disimule entre los visillos de las imágenes no sólo las palpitaciones del deseo amoroso, sino su propia realización. No seríamos nosotros los primeros en proponer que también el término ‘diván’ tiene naturaleza imaginativa, que el poeta que compuso este poema o la gente que después lo cantase relacionasen este mullido diván con el cuerpo de la amada. En la postura facilitada por un diván es fácil que coincida la «bolsita de mirra» con los pechos y el «racimo de alheña» con las «viñas de Enguedí».

7. Nido de amor

1¹⁵ ¡Qué hermosa te veo¹, amor mío, qué hermosa!

¡Tus ojos son palomas!

16¹ ¡Qué hermoso te veo, amor mío, qué delicia¹!

Nuestro lecho está hecho² de fronda, ¹⁷de cedro las vigas de nuestra casa, nuestro techo de madera¹ de ciprés.

Observaciones textuales

v. 15¹. «te veo» es una traducción libre de la partícula visualizadora hebrea *hinneh* con sufijo femenino («hete aquí»). Lo mismo en el v. 16 con sufijo masculino.

v. 16¹. «qué delicia», hebreo *'ap na-îm*, suprimido por tres manuscritos, quizá por evitar un lenguaje excesivamente erótico²⁷⁵.

v. 16². «está hecho» no aparece en hebreo; se da por supuesto. El original dice sin más: «nuestro lecho fronda» (*'ars'e-nû ra'ana-nâ*).

v. 17¹. El término «madera» no está contemplado en el texto hebreo.

Comentario

Este séptimo poema, sin dificultades textuales llamativas, está constituido por un intercambio de requiebros entre la pareja. Los requiebros se prolongan en una expansión, pero de distinta naturaleza en ambos casos. En efecto, mientras que las palabras del muchacho se expanden en una imagen vinculada naturalmente a su piropo, las palabras de la amada, que retoman el requiebro del chico, se expanden en unas consideraciones ajenas al requiebro. En efecto, a «qué hermosa te veo» corresponde naturalmente «tus ojos son palomas»: la belleza de los ojos desemboca en la constatación de la hermosura. Sin embargo, con la belleza del muchacho («qué hermoso te veo») no se corresponde la expansión subsiguiente, la descripción del habitáculo amoroso. Se podría esperar: «Qué hermoso te veo, amor mío, qué delicia, tus labios son lirios con mirra que fluye» (véase 5,13), o algo parecido, es decir, la alusión a alguna parte de su cuerpo. El requiebro del chico se corresponde perfectamente con la lógica léxica y narrativa del Cantar. En

efecto, un piropo de admiración suele encabezar una descripción del cuerpo (*wasf*), como p.e. en 4,1; 7,2.7. Sin embargo, el requiebro de la muchacha deja paso a otro tipo de descripción.

²⁷⁵ Así Garbini, 40.

Esta ruptura con la lógica poética, puesta en labios de la muchacha, da por supuesto que es ella la que lleva la voz cantante. Diríamos que la intervención del chico es más convencional, más adecuada a las formas poéticas elaboradas en el Cantar. Se limita materialmente al v. 15: «¡Qué hermosa te veo, amor mío... tus ojos son palomas!». A partir de este impulso admirativo desaparece su figura para dejar paso en exclusiva a la voz de la amada. Ella no sólo responde en idéntico tono al requiebro de su chico («¡Qué hermoso te veo, amor mío!»), sino que diseña imaginativamente el lugar donde le gustaría consumir su amor con él.

La comparación de los ojos de la amada con palomas reaparece en otros lugares del Cantar, concretamente en 4,1: «tus ojos son palomas ocultos tras tu velo». Sin embargo, otro tanto se dice de los ojos del amado en 5,12: «sus ojos parecen palomas a la vera de un arroyo». Se trata de un símil relativamente abierto a la interpretación. Puede explicarse, sin duda, desde la naturaleza física y los hábitos de la paloma: por una parte, carácter tranquilo y esquivo, candor, timidez; por otro, vuelo ágil y poderoso. Los ojos hablan más clara y directamente que los labios; mientras éstos pueden mentir, los ojos desvelan el interior de una persona y sus intenciones. También pueden ser tranquilos, esquivos, o denotar timidez y candidez; se mueven con agilidad para expresar alegría, contención, miedo, inseguridad, odio o amor. Es muy probable que el referente imaginativo ‘paloma’ se limite a la niña del ojo, como veremos a propósito de 5,12.

La descripción del lecho llama de inmediato la atención. Por una parte, dada la habitual ambientación rural de las escenas del Cantar, resultaría lógico pensar en un refugio al aire libre (mención de la fronda), sencillo y secreto, lejos de miradas curiosas, ajenas a la pasión de la pareja. Tal refugio podría estar hecho a imitación de las cabañas que se construían en el campo durante el periodo de la recolección, especialmente durante los días que duraba la Fiesta de las Chozas o Fiesta de los Tabernáculos. Bastaban unas cuantas varas, clavadas verticalmente, y un tejido de ramas que hiciesen de techo para confeccionar estos refugios temporales. En nuestro texto, sin embargo, los materiales utilizados, cedro (*'erez*) y ciprés (*b^erôt*) no responden al carácter más bien rústico y endeble de las cabañas mencionadas. La madera de ciprés y de cedro, debido a su alto coste, estaba sólo a disposición de gente bien situada económicamente. Los reyes especialmente usaban la madera de cedro en las obras de construcción de palacios o santuarios, o en la elaboración de determinados artefactos (ver Cant 3,9). La tradición salomónica habla con dos artefactos (ver Cant 3,9). La tradición salomónica habla con 24). Otro tanto puede decirse del ciprés, que curiosamente aparece mencionado junto con el cedro en 1 Re 5,22 (véase también 1 Re 6,34; 9,11; Ez 27,5).

Estos últimos datos, sobre todo la relación del cedro con las construcciones salomónicas, no pueden dar pie a interpretar nuestro texto como los preparativos de una boda real. Para empezar, la forma literaria del requiebro descriptivo, que define a nuestro

poema, no permite tal suposición. Si este canto amoroso hubiera de ser interpretado en esa línea nupcial, el poeta habría utilizado sin duda otra forma literaria y otro tipo de vocabulario, o simplemente habría hablado más claramente de esponsales. Sin embargo, hubo un tiempo (que ha dejado sus huellas en el presente) en que algunos especialistas querían ver en el Cantar una recopilación de cantos de una boda real o incluso una dramatización de ese tipo de bodas. Para sustentar su hipótesis esgrimían una serie de razones válidas para ellos, pero sin ningún tipo de peso objetivo, y muy alejadas de la sensibilidad que exige la lectura de un poema. En concreto, recurrían al uso del apelativo ‘rey’ dirigido al amado y a la mención de Salomón en dos ocasiones (incluso a la boda de éste en 3,11). Sin embargo, en el texto que nos ocupa, la mención del cedro y del ciprés no es más que un recurso literario al énfasis grandilocuente: para poder consumir su amor, la amada desearía disponer de un habitáculo digno de ‘su rey’.

Si hubiéramos de atenernos a la lectura ‘salomónica’ de este poema, no sabríamos cómo encajar en ella la ‘fronda’ mencionada al final del v. 16, pues no parece un material digno de un lecho real. El término hebreo traducido aquí por ‘fronda’ es *ra‘ana-nâ*. En realidad se trata de la forma femenina del adjetivo *ra‘ana-n*, que significa ‘frondoso’, ‘lozano’ o ‘vigoroso’, dicho sobre todo de árboles o arbustos, aunque también de personas (así Sal 92,15). El adjetivo *ra‘ana -n* aparece con muchísima frecuencia en la expresión *tah.at ko-l ‘e-s. ra‘ana-n* («debajo de todo árbol frondoso»), en contextos de condena de los cultos de la fertilidad, de la prostitución sagrada (Dt 12,2; 1 Re 14,23; Is 57,5; Jr 3,6.13; Ez 6,13; 2 Cr 28,4). La forma femenina sólo aparece aquí, en Ct 1,16. Y la pregunta ineludible: ¿cómo compaginar un lecho de fronda, sencillo y natural, con el cedro y el ciprés, los materiales nobles de los que está hecha la casa? La respuesta a este interrogante nos lleva a proponer otra traducción y una nueva interpretación de Ct 1,16b-17.

Si retomamos ahora el texto hebreo y queremos hacer una versión literal de Ct 1,16b-17, la traducción sonaría así:

nuestro lecho fronda,
las vigas de nuestra casa cedros,
nuestro techo cipreses.

El término traducido por ‘cedros’ (*‘ara-zîm*) puede significar también ‘madera de cedro’, como en 1 Re 6,9; otro tanto podemos decir del hebreo correspondiente a ‘cipreses’ (*b^erôtîm*), equivalente a ‘madera de ciprés’. Eso explicaría nuestra traducción «de cedro las vigas de nuestra casa, nuestro techo de madera de ciprés». Pero, si prescindimos de las precisiones «está hecho» y «madera de», resulta que no sólo cambia la traducción del texto, sino también su interpretación. En efecto, el texto no estaría hablando de la construcción de una morada de amor con maderas nobles, sino que estaría describiendo la propia naturaleza, salpicada de cedros y cipreses frondosos, como morada y testigo del amor de los jóvenes. El poeta podría querernos decir: «nuestro lecho es la fronda, las vigas de nuestra casa [son los troncos de los] cedros, nuestro techo [las copas de los] cipreses». De este modo, no extrañaría la mención de la humilde ‘fronda’ junto a la nobleza de la madera de cedro y de ciprés. Se trata de una alternativa

con un alto grado de plausibilidad, toda vez que la ambientación que el Cantar proporciona a los amantes consiste por lo general en espacios naturales. Y aquí se encuentra la pareja en plena naturaleza: sólo la fronda, los cedros y los cipreses que los rodean y ocultan son testigos mudos de su amor.

8. La azucena y el manzano

2 ¹–Soy un narciso¹ de Sarón,
una azucena² de los valles.

²–Azucena rodeada de cardos:
ésa es mi amada entre las mozas.

³–Manzano entre árboles silvestres¹: ése es mi amado entre los mozos.
Ansío sentarme a su sombra:

¡me sabe tan dulce su fruto!

⁴Mi amado¹ me ha metido² en la bodega³, enarbola junto a mí su bandera⁴ de amor... ⁵

⁵Reponedme con tortas de pasas¹,
devolvedme el vigor con manzanas,
que estoy enferma de amor².

Observaciones textuales

v. 1¹. «narciso», hebreo *h.abas.s.elet*. Traducción conjetural. Otros: ‘flor’²⁷⁶, ‘anémona’²⁷⁷, ‘rosa’²⁷⁸. Las versiones griega (a;nqoj) y latina (*flos*) generalizan.

v. 1². «azucena», hebreo *sôs^vannâ*. Traducción incierta. Otros: ‘lirio’²⁷⁹, ‘rosa’²⁸⁰, ‘loto’²⁸¹. Las versiones griega (kri,non) y latinas (*lilium*) traducen ‘lirio’.

²⁷⁶ Entre otros Longman, 110.

²⁷⁷ Véase Garbini, 196-197.

²⁷⁸ Ofrecen esta traducción A. y Ch. Bloch, 148.

²⁷⁹ Entre otros, G. Krinetzki, 88; Longman, 111.

²⁸⁰ Traducción ofrecida por Ayo, 99; Garbini, 197.

²⁸¹ Véase Keel, *Song of Songs*, 78.

v. 3¹. «árboles silvestres», lit. «árboles del bosque».

v. 4¹. «mi amado» no aparece en el texto hebreo. Lo añadimos para facilitar la comprensión.

v. 4². «me ha metido» (texto consonántico *hby’ny* = *hebî’anî*). Las versiones, que parecen leer *hby’wny* (*hebî’ûnî*), pluralizan, y además interpretan la forma verbal en perfecto como imperativo: griego *eivsaga, gete*; Vetus Latina *inducite*. Sólo la Vulgata lee la forma hebrea en singular y en perfecto: *introduxit*.

v. 4³. «en la bodega», lit. «en la casa del vino» (*bêt hayya-yin*). Griego (*eivj oi=kon tou/ oi;nou*) y Vetus Latina (*in domum vini*) traducen literalmente. La Vulgata precisa

algo: *in cellam vinariam*.

v. 4⁴. «su bandera», hebreo *diglô* (texto consonántico *dglw*). Otros, que interpretan el término como una forma verbal en perfecto femenino, leen *dglh* (*da-gelâ*), con ‘amor’ (*’ahabâ*) como sujeto²⁸².

v. 4⁵. «bandera de amor», hebreo *diglô... ’ahabâ*. Traducción conjetural. «Junto a mí» (*’a-lay*) puede traducirse «sobre mí». Las versiones espiritualizan ese amor: el griego dice *ta,xate evpV evme. avga,phn*; Vetus Latina: *constituite in me caritatem*; Vulgata: *ordinavit in me caritatem*. Es posible que el griego cambiase la raíz original *dgl* (que no entendió) por *dbr* (*da-bar*), que en numerosas ocasiones significa en hebreo ‘mandar’, ‘ordenar’.

v. 5

1

. «con tortas de pasas», hebreo

’as

’îs^v

(*ôt*. Traducción insegura. Al parecer, algunas versiones interpretaron este término como ‘emplastos’ o algo parecido, pues el griego traduce en *muroij* y la Vetus Latina *inter unguenta*. La Vulgata dice *floribus*.

v. 5². Otros: «el amor me ha dejado sin fuerzas». El verbo *h.lh¹* admite esta posibilidad.

Comentario

No faltan autores para quienes 2,1-3 y 2,4-5 son dos poemas independientes²⁸³. El primero, según ellos, se limita a una descripción poética de los cuerpos de los amantes. Comienza con

²⁸² Es el caso de Garbini, 200. Opina este autor que *dglw* (= *da-gelû*), forma perfecto plural introducida por los rabinos para que hiciera paralelo con el (¡hipotético!) perfecto plural *hebi’ûni*, fue mal interpretada por los masoretas, que leyeron *dglw* como *diglô*: ‘su bandera’. Pero como Garbini no acepta que *’ahabâ* (forma femenina) pueda ser otra cosa que sujeto, se ve obligado a cambiar arbitrariamente *dglw* por *dglh* (perfecto femenino 3^a sg.) en virtud de no sé qué calco léxico tomado del griego helenista. Termina su temerario análisis con estas palabras: «É bastata la piccola correzione di *dglh* in *dglw* per rendere incomprensibile un testo altrimenti chiarissimo (i), se letto in chiave ellenistica».

²⁸³ Así Keel, *Song of Songs*, 77-88; G. Krinetzki, 86-93.

una autodescripción en primera persona del singular («soy»; hebreo *’anî* = ‘yo’) para pasar a continuación a la mutua admiración mediante el uso de la tercera persona del singular («ésa es mi amada», «ése es mi amado»). El poema acaba con la vuelta a la primera persona («ansío»). El segundo poema, sin embargo, con la mención de la bodega, situaría al lector u oyente en otro contexto: el del abrazo amoroso. Independientemente de esta posibilidad, y conectados ya con la posible intención del recopilador o redactor final del Cantar, consideramos que éste pretendió conferir cierta unidad a los dos poemas, como lo indica, entre otros detalles, la presencia de los términos ‘manzano’ (‘su fruto’) y ‘manzana’ (vv. 3.5b). Por otra parte, el ansia

manifestada por la muchacha en v. 3c se ve colmada con la unión física de v. 4 (discretamente velada) y con las consecuencias de ésta (v. 5).

Narciso (heb. *h.abas.s.elet*) y azucena (heb. *s^vôs^vannâ*) sirven para describir el cuerpo de la muchacha: un capullo abierto, fresco y perfumado. Se duda sobre la identidad de estas flores. La primera, traducida a veces también por ‘rosa’, es identificada casi unánimemente con el narciso marítimo (*Pancratium maritimum*). Hemos traducido el segundo término como *azucena* por derivar precisamente del semita *s^vôs^vannâ* (precedido del artículo: *has^vs^vôs^vannâ* = *azucena*). Sin embargo, la cercanía fonética y etimológica no implica necesariamente la identificación material del hebreo *s^vôs^vannâ* con el castellano *azucena*. De ahí que las alternativas ofrecidas por los traductores se multipliquen: azafrán, lirio, jacinto, loto, tulipán, narciso, ciclamen, asfódelo, etc. En cualquier caso sería una planta bulbosa no cultivada, que crecería libremente en los valles u otras zonas climáticamente adecuadas para su desarrollo. Prescindiendo de la identificación de la flor, que en definitiva no es esencial para la interpretación del poema, lo cierto es que la chica se siente orgullosa de su cuerpo, que se va abriendo y floreciendo hacia su madurez física, y prodigando el excitante aroma de su cuerpo juvenil. El Sarón mencionado en v. 1 es la fértil llanura costera al norte de Tel Aviv, de la que Isaías (35,1-2) menciona su esplendor (relacionado precisamente con el narciso).

Si el narciso y la azucena apuntan delicadamente a la hermosura y la sensualidad que se desprenden del cuerpo floreciente de la amada, conviene no perder de vista la presencia del término ‘valles’ en idéntica vía argumentativa. En el Cantar, como podremos apreciar en páginas sucesivas, algunos accidentes del terreno, como ‘montes’ o ‘colinas’, son referentes imaginativos de las partes que sobresalen (o destacan por su atractivo) en el cuerpo de la muchacha. Esta ‘orografía erótica’, que se percibe en el horizonte de varios poemas que integran el Cantar, constituye una de las claves de interpretación del libro. La falta de sensibilidad literaria en algunos famosos intérpretes (¿o deberíamos decir la falta de valor?) ha conllevado una serie de interpretaciones extravagantes en la búsqueda de la identificación de dichos accidentes del terreno.

Los términos ‘narciso’ y ‘azucena’ apuntan figuradamente al cuerpo de la muchacha, pues ella misma lo define así: «Soy un narciso de Sarón, una azucena de los valles». El verbo copulativo sitúa a los lectores en el ámbito del símil. En efecto, dado que la muchacha no puede ser materialmente un narciso, decir que lo es implica necesariamente el desplazamiento metafórico (podría decirse: ‘soy *como*...’). Es decir, el lector no tiene más que seguir la interpretación que ofrece la propia protagonista. Si esto es así, habrá que retomar en consideración los términos ‘Sarón’ y ‘valles’, es decir, los hábitats naturales de las dos especies de flores. Ya hemos sido testigos líneas arriba de una particularidad de la morfología de las imágenes, que yo denominaría contaminación metafórica por coparticipación. Ha sido a propósito de 1,14: «mi amado es para mí racimo de alheña en las viñas de Enguedí». Decíamos que si la expresión «racimo de alheña» está cargada de valor imaginativo (el amado), forzoso es reconocer que el hábitat de ese ‘racimo’, es decir, las ‘viñas’, deberá estar cargado de idéntico valor (la

amada), precisamente por contaminación coparticipativa, según el diagrama:

$A(m) \sim \uparrow B = B(m)$,

donde si un elemento (A), con un evidente valor metafórico (m), está relacionado o situado ($\uparrow$) en un segundo elemento (B), éste queda abierto por contaminación a un valor asimismo metafórico (m). Si aplicamos ahora este esquema a 2,1, tendremos que admitir una relectura de ‘Sarón’ y de ‘valles’ en clave de imagen. Y así, la llanura de Sarón, cubierta de una vegetación propia de marismas y marjales, aludirá al cuerpo de la amada, especialmente a sus zonas húmedas y fértiles. Por otra parte, los ‘valles’ describirán las zonas menos manifiestas a simple vista de dicho cuerpo.

El joven no se queda atrás en la demostración de su estro poético. Como en una ‘jota de picadillo’, responde al requiebro de su amada retomando el término ‘azucena’ utilizado por ella. Se percibe en la respuesta una comunión de sentimientos. Con ello no sólo confirma la visión que tiene ella de sí misma, sino que, al propio tiempo, amplía su descripción con una atrevida (por despectiva) comparación: el resto de las muchachas son ‘cardos’, si las comparamos con ella²⁸⁴. El cardo no sólo está exento de fragancia, sino que al propio tiempo lastima a quien se acerca a él o lo toca sin tomar precauciones. En el Antiguo Testamento aparece el cardo en este nivel imaginativo (junto con el espino o la zarza) para describir a las personas indignas o perniciosas (2 Re 14,9 = 2 Cro 25,18). El muchacho resalta así la belleza sin parangón de su amada por vía negativa.

A continuación (v. 3) retoma el discurso la amada, utilizando asimismo el símil, pero esta vez de manera positiva. Y recurre también a una planta, pero a una planta de cultivo, útil sobre todo por sus frutos: el manzano. A su lado, los demás chicos son como los árboles del campo: toscos, no cultivados e incapaces de dar fruto. A la vista del cuerpo de su amado, la chica deja que su impulso sexual brote y discurra libremente: ¡le gustaría tanto estar a su sombra...!, es decir, experimentar su protección. Pero al mismo tiempo suspira por catar aquello que encierra la semilla de un nuevo árbol: el ‘fruto’. Sorprende en un texto judío antiguo una visión tan desinhibida del amor humano. Y sorprende mucho más que expresiones de tal carga erótica sean puestas en boca de una muchacha. La sorpresa puede provenir

²⁸⁴ Los autores que traducen ‘rosa’ en lugar de ‘azucena’ argumentan diciendo que sólo la rosa está entre ‘espinas’ (hebreo *h.ôh.îm*). Pero este término hebreo hace casi siempre referencia a algún tipo de arbusto espinoso (‘cardos’ en general). Por otra parte, la ecuación «azucena ~ cardos» (una planta entre otras) forma mejor paralelo con «manzano ~ árboles» (un árbol entre otros).

directamente de nuestra falta de información sobre las costumbres del antiguo Israel y sobre el uso de este tipo de canciones en compromisos matrimoniales o celebraciones análogas. Los redactores y editores del Antiguo Testamento, por la propia naturaleza de los materiales seleccionados, no se interesaron por la conservación del legado literario popular. Sólo indirectamente, en el marco de ciertos relatos edificantes, preservaron algunas de estas letrillas u otros especímenes literarios preñados de picardía. Es el ejemplo de Jue 14. En el marco de la saga de Sansón, más en concreto en conexión con sus esponsales, retan al héroe sus compañeros a descifrar una adivinanza de alto

contenido erótico: «Del que come salió comida, del fuerte salió dulzura» (14,14). Según el narrador bíblico, la respuesta era: «¿Qué más dulce que la miel?, ¿qué más fuerte que el león?» (14,18). Sin embargo, según la crítica literaria, lo que el narrador recoge como enigma y respuesta constituía en realidad dos adivinanzas distintas. La primera (14,14) tendría como respuesta: el órgano sexual masculino²⁸⁵; la segunda (14,18): los placeres del amor.

Volviendo a la imagen del manzano, existe un poema sumerio, cantado probablemente en las celebraciones de un *hieros gamos*, en el que el dios-rey es descrito con una serie de sensuales imágenes de fertilidad, entre las que se menciona precisamente el manzano. Las palabras, aunque el texto no lo dice, deben ser puestas en boca de la diosa Inanna:

Él ha brotado, él ha retoñado....
Él, mi bien abastecido huerto...,
el favorito de mi vientre;
el exuberante grano de mi surco...,
mi manzano, cargado de fruta hasta arriba...²⁸⁶

Pero retomemos nuestro texto. Como ya hemos dicho, los vv. 4-5 podrían constituir otro poema distinto, pero la pertinencia de su colocación en este marco viene avalada por la presencia del término ‘manzanas’, que retoma la mención del árbol y de su

²⁸⁵ O tal vez el semen, según O. Eissfeldt, «Die Rätsel in Jdc 14»: ZAW 30 (1910) 132-135, citado por Keel, *Song of Songs*, 82.

²⁸⁶ Del poema *El hombre-miel*, vv. 1-4, en ANET, 645.

fruto en el v. 3. La palabra «bodega» (literalmente «casa del vino»)²⁸⁷ nos recuerda a 1,3-4, donde la dulzura del amor es comparada al vino. Resulta evidente la relación de la ‘bodega’ con el amor/vino. La bodega es el lugar donde la gente puede ser víctima de un tóxico, hasta perder la consciencia u olvidarse momentáneamente de su identidad. En el ámbito de la imagen, el amor puede ocasionar efectos análogos en las personas. Como resultado, el término ‘bodega’ no tiene por qué interpretarse en sentido literal²⁸⁸. La muchacha desea que su amado le haga experimentar mediante el amor esa sensación de no pertenecerse a uno mismo que conlleva la degustación del vino. «Me ha metido en la bodega» equivale a decir: «Me va a hacer experimentar la dulzura del vino/amor, hasta dejarme fuera de mí». Por otra parte, y ya que hemos comparado este texto con 1,4, observemos la semejanza de su estructura. Dice nuestro texto:

Mi amado me ha metido en la bodega...

Y dice 1,4:

El rey me metió en su alcoba...

Parece evidente la relación. Ya sabemos, por una parte, que ‘rey’ es un apelativo del amado. En segundo lugar, es usada una forma verbal idéntica en ambos versos (hebreo *hebî’anî*). El tercer detalle que indica proximidad textual (y significativa) es la mención de un interior: alcoba/bodega. Y si en 1,4 el término ‘alcoba’ denotaba sin duda el lugar del amor de la pareja, la ‘bodega’ de nuestro texto tendrá necesariamente una función

análoga.

La traducción del v. 4b ha sido y sigue siendo discutida por los intérpretes. A pesar de la oscuridad de su formulación, hemos

²⁸⁷ M.V. Fox, *Scholia to Canticles* (1,4b; 2,4.14ba; 4,3; 5,8; 6,12); 4,3; 5,8; 6,12) 106, cree que *bêt hayya-yin* (al margen de su valor metafórico) se refiere a cualquier estructura o cabaña apta para un banquete privado, a tenor de algunos cantos de amor egipcios.

²⁸⁸ Si tenemos en cuenta su dimensión de imagen, no podemos aceptar que *bêt hayya-yin* transpire la idea griega de simposio, tal como opina G. Garbini, *Calchi lessicali greci nel 'Cantico dei Cantici'*: *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* 39(1984) 149-160. Véase también su *Cantico*, 199-200.

optado por la traducción más probable. El verso se resiste al traductor por la sencilla razón de que carece de verbo; literalmente sonaría así: «Y su bandera junto a mí [es] amor». «Junto a mí» (hebreo *'a-lay*) podría traducirse también por «sobre mí». La raíz verbal de la que deriva en hebreo el término traducido por 'bandera' (*dgl*) significa: 'elevar, izar, empinar, manifestar visiblemente algo'. El sustantivo formado de tal raíz denota la bandera o estandarte junto a la que se congrega una unidad militar (p.e. Nm 1,52). De ahí nuestra traducción de «enarbolar la bandera», es decir, elevarla, hacerla visible. Una complicación aneja es el uso del término 'amor' (*'ahabâ*) en aposición. Es posible que si una enseña llevaba grabado o tejido un símbolo o una figura que identificaba al batallón que se acogía a ella, el término 'amor' de nuestro texto deba ser leído en esa clave: «y su bandera junto a mí es Amor», es decir, lleva el símbolo 'Amor'. Dejémoslo en mera posibilidad, pues sea cual sea el significado aquí de 'bandera' (hay intérpretes que hacen una lectura simbólica genital), lo cierto es que la amada está haciendo alusión al abrazo íntimo, como lo indica esa forma de súplica que viene a continuación: «Reponedme... devolvedme el vigor».

¿A quién dirige su súplica la amada? Probablemente a las anónimas 'muchachas de Jerusalén', que suelen hacer de comparsa en el Cantar, confiriéndole así cierta estructura dramática. La traducción «tortas de pasas» es conjetural; resulta difícil saber el significado del término hebreo

'as

v

(*îs^vôt*. Fuera de aquí sólo aparece en 2 Sm 6,19 = 1 Cr 16,3; Is 16,7; Os 3,1. Examinemos brevemente estos tres textos.

El primero recuerda el traslado del Arca a Jerusalén; tras la celebración de la fiesta, David regala a cada uno de los presentes, entre otras cosas, una torta de pasas. En el texto de Isaías los moabitas se lamentan porque, tras la desaparición de los celebrados viñedos de su territorio, ya no habrá más tortas de pasas. En Os 3,1 las tortas de pasas estaban en relación con cultos idolátricos, que el profeta condena. ¿También en 2 Sm 6,19 e Is 16,7 se puede sospechar esta función cultural de las tortas de pasas? A primera vista evidentemente no. Sin embargo, observando el texto de 2 Sm 6,18-19 más de cerca, notamos que el reparto de las tortas tiene lugar después de haber sido ofrecidos

sacrificios de comunión. ¿No serían las tortas de pasas parte de las ofrendas de esos sacrificios de comunión, que después eran en parte consumidas por los participantes en el rito? Verdad es que el texto dice «sacrificios de comunión *en presencia de Yahvé*», pero todos conocemos el esfuerzo de los redactores del Antiguo Testamento por obviar los elementos no yahvistas o politeístas que aparecen en sus libros sagrados. Por lo que respecta a Is 16,7, lo que probablemente lloran los moabitas es la imposibilidad de recuperar una de las fuentes de sus materiales de culto: las tortas de pasas; sería ridículo que el profeta estuviera pensando en la desaparición de un ‘producto típico’ de Moab. Es probable que estas tortas de pasas fuesen usadas en el culto de alguna o algunas diosas cananeas (probablemente protectoras de la fertilidad), como lo eran las tortas (*kawwanîm*) ofrecidas a la Reina del Cielo según Jr 7,18; 44,19.

Sea lo que fuera de todo ello, las tortas de pasas que solicita la muchacha de nuestro texto, al margen de sus posibles connotaciones culturales, serían algún tipo de reconstituyente casero que le devolviese el vigor desgastado por su deseo erótico o por la consumación física del amor. Es elocuente la repetición del término ‘manzanas’, el ‘fruto’ de su amado que tanto desea. Sin embargo, la ‘enfermedad de amor’ también la padecen los hombres; así se expresa el autor de 2 Sm 13,1-2 para describir el estado de ánimo de Amnón producido por el incontrolable deseo de poseer a su hermanastra Tamar: «Resulta que Absalón, hijo de David, tenía una hermana muy hermosa que se llamaba Tamar. Y Amnón, hijo de David, se prendó de ella. Estaba Amnón tan atormentado que *se puso enfermo*, porque su hermana Tamar era virgen y le parecía difícil hacerle algo». El verbo usado en este texto es el mismo que se aplica la amada en el Cantar: *h.lh*. Desde este paralelo resulta difícil admitir una corrección en el texto hebreo: *h.llt* (vocalizado *h.ala(-lat)* por *.ôlat* (texto masorético)²⁸⁹. El adjetivo *h.ala-lat* (en forma constructa) sería un femenino (desconocido) de *h.a-la-l*, que significa ‘herido’. La traducción, según esta lectura alternativa, sería: «estoy herida de amor». La razón que avalaría este cambio, según sus defensores, es que el participio intransitivo *h.ôlâ* no admite el estado constructo *h.ôlat*, tal como aparece en el texto masorético: *h.ôlat 'ahabâ* («enferma de amor»). Pero tal apreciación es falsa, toda vez que, en cualquier idioma, un participio es un adjetivo verbal, aparte de poder estar sustantivado. Y, si ése es el caso en hebreo, como parece legítimo pensar, *h.ôlâ* puede tener valor adjetival o corresponder al sustantivo ‘enferma’. De todos modos, poca diferencia hay entre «estoy enferma de amor» y «estoy herida de amor».

²⁸⁹ Postura adoptada por Garbini, 201.

El mal de amor también afecta a los amantes. Leemos en un texto egipcio del Imperio Nuevo:

Voy a quedarme en casa
y fingiré estar enfermo.
Entran los vecinos para verme
y allí entra mi amada con ellos.
Ella hará superfluos a los médicos,
pues conoce bien mi mal.²⁹⁰

²⁹⁰ Luís Manuel de Araújo, *Erotismo no Antigo Egipto*, 116.

9. El abrazo íntimo

2 ⁶Mi cabeza reposa bajo su izquierda, me ciñe con su brazo derecho.

Comentario

Opinamos que este breve espécimen poético carece de autonomía dentro del conjunto de poemas del Cantar. Su naturaleza parece más bien de carácter redaccional: una especie de estribillo introducido por el editor o editores del libro en momentos álgidos que recogen la entrega física mutua de la pareja de enamorados. Si prescindimos de una ligera variante preposicional, este poemilla coincide palabra por palabra con 8,3. Como en los versos que acabamos de analizar (2,1-5), también en este último caso está situado al final de un poema en el que se describe finamente el abrazo amoroso (8,1-2). El amante pasa su mano izquierda con delicadeza por la nuca de la muchacha, al tiempo que con el brazo derecho la ciñe amorosamente. Se trata de una representación altamente idealizada y sugerente del abrazo íntimo. El sentido sexual del verbo hebreo traducido aquí por ‘ceñir’ (*t^eh.abbe^eqe-nî*) se desprende también de Pr 5,20:

¿Por qué apasionarte, hijo mío, de una extraña

y caer en brazos (*t^eh.abbe-q*) de una desconocida?

En un poema sumerio que celebra el matrimonio sagrado entre Dumuzi e Inanna podemos descubrir una fórmula parecida a ésta que acabamos de analizar²⁹¹:

Anoche, cuando yo, la reina, brillaba esplendente... ..

el Señor Kuli-Anna me encontró.

El Señor puso su mano en mi mano,

Ushumgalanna me abrazó.

En otro poema de idéntica naturaleza, Inanna, después de pedir a su padre que prepare la casa donde va a tener su encuentro con Dumuzi, dice:

La gente hará mi fructífera cama,

la cubrirán con plantas (de color) *duru*-lapis lazuli. Allí conduciré a mi novio,

allí conduciré a Amaushumgalanna.

Él pondrá su mano en mi mano,

él pondrá su corazón en mi corazón;

cuando pone la mano en la mano – su sueño es tan refrescante, cuando aprieta corazón con corazón – su placer es tan dulce²⁹².

La unión de las manos y de los corazones sirven de imagen del abrazo amoroso.

²⁹¹ *Extasis de amor*, vv. 1.6.7-8, en ANET, 639-640. ²⁹² *Amor en el Gípar*, vv. 40-47, en ANET, 638.

10. Conjuro de amor

2⁷—Juradme, muchachas de Jerusalén, por las gacelas y las ciervas del campo¹, que no despertaréis ni desvelaréis al amor², hasta que él lo desee.

Observaciones textuales

v. 7

1

. «por las gacelas y las ciervas del campo», hebreo

bi

s

ba- 'ôt 'ô be'a

y *elôt has's'a-deh*. El griego dice: «por los poderes y las fuerzas del campo» (evn tai/j duna,mesin kai. evn tai/j ivscu,sesin tou/ avgrou/), seguido de la Vetus Latina: *in virtutibus et in viribus agri*. La Vulgata recurre al hebreo: *per capreas cervosque camporum*.

v. 7². «al amor», hebreo *'ahabâ*, que confirma el griego: th.n avga,phn, pero tal vez espiritualizando, como la Vetus Latina: *caritatem*. La Vulgata, que al parecer lee *'ahubâ*, traduce «a la amada» (*dilectam*).

Comentario

Reaparecen las muchachas de Jerusalén mencionadas en 1,5 (véase). Este estribillo, usado sin duda por el recopilador o redactor del Cantar para conferir a éste cierta coherencia temática y un leve toque estructural²⁹³, reaparece en 3,5 y 8,4. Pero mien

²⁹³ Algunos detalles sobre los estribillos del Cantar en White, *Language of Love*, 29; Rendtorff, *Einführung*, 275; sobre todo N.K. Gottwald, *The Hebrew Bible*, 548. Sobre su posible valor estructurante, véase J. Angénieux, *Structure du Cantique des Cantiques en chants encadrés par des refrains alternants*: ETL 41 (1965) 96-142, esp. 105-107 (crítica en White, *Language of Love*, 30 y en J.Ch. Exum, *A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs*: ZAW 85 [1973] 47-79, p. 48).

tras que el texto de 3,5 es idéntico a éste que estamos estudiando, el de 8,4 carece de los garantes del juramento, es decir, prescinde del verso «por las gacelas y las ciervas del campo».

Estamos ante un juramento de tono solemne, una forma de arrancar un compromiso público a una persona o grupo de personas muy común en el Antiguo Testamento. En la mayoría de los casos es el propio Yahvé el garante de tal compromiso: se excluía el recurso a otras divinidades. Pero en el caso que nos ocupa, la toma de juramento no deja de resultar extraña, pues la mención de gacelas y ciervas constituye un elemento algo grotesco a simple vista. Las ciervas (*'ayya-lôt*, en femenino) sólo aparecen en el Cantar en esta ocasión. Sin embargo, no carece de cierta coherencia poética la mención de las gacelas (*.s^eba- 'ôt*), pues este huidizo y delicado animal sirve de referente de los cuerpos de la amada y del amado. En 4,5 y 7,4 el poeta compara los pechos de la muchacha a dos crías mellizas de gacela; por su parte, el chico es descrito por ella como una gacela (2,9); incluso en 2,17 y 8,14 es invitado a que imite los brincos y la agilidad de las gacelas en su relación íntima con ella. También el ciervo (

s

.^e*bî*), concretamente el cervatillo, aparece en el Cantar en relación con el muchacho: en 2,9 en paralelismo con ‘gacela’. Desde este punto de vista la mención de ‘gacelas’ y ‘ciervas’ de nuestro texto esconde una delicada alusión a las muchachas (quizá también a los muchachos) en todo el esplendor de sus jóvenes, finos, ágiles y delicados cuerpos, preparados ya para el amor.

Según una opinión difundida ya a comienzos del siglo XX, opinión citada y criticada por Keel

294

, los términos

s

.^e*ba-’ôt* (gacelas) y *’ay^elôt has’s’a-deh* (ciervas del campo) podrían ocupar el puesto de la divinidad israelita en el juramento que nos ocupa. En efecto, el término ^s*ba-’ôt*, descontextualizado, puede significar.

también ‘ejércitos’. Su uso, por tanto, en nuestro texto equivaldría a: *yhwh ’ elo(-hê s.^eba-’ôt* = Señor, Dios de los ejércitos. Por otra parte, *’ay^elôt has’s’a-deh* (ciervas del campo) podría valer por uno de los nombres divinos: *’e-l s^vadday* (véase Gn 17,1). Según el punto de vista de quienes defienden esta posibilidad, el poeta

²⁹⁴ Keel, *Song of Songs*, 92.

Conjuro de amor 151

dudaría en utilizar en un contexto erótico estos nombres divinos consagrados por la tradición²⁹⁵. Sin embargo, tal suposición debe ser tomada con cautela, pues, mientras en el primer caso

s

.^e*ba-’ôt* se puede prestar a la comparación (equivalencia morfológica entre los términos hebreos por ‘gacelas’ y ‘ejércitos’), en el segundo resulta imposible buscar puntos de contacto entre *’ay^elôt has’s’a-deh* y *’e-l s^vadday*, salvo una fonética muy superficial. Es más lógico aceptar la presencia de gacelas y ciervas en el marco del juramento cuando comprobamos que dichos animalillos, como ha quedado dicho, sirven en el Cantar de referentes imaginativos de los cuerpos de la muchacha y del muchacho. Es como si el poeta dijera: «Juradme por todos los amantes» o «Juradme en nombre de todos los amantes». Pero cabe también la posibilidad de que tales delicados rumiantes sean mencionados aquí por su relación con la diosa del amor, a tenor de numerosos dibujos y grabados encontrados en Siria y en Egipto. El hábitat de esos animales (la estepa o el campo) habla indirectamente de la pasión del amor, que está fuera de lugar en la rutina de la vida diaria. «Jurar por las creaturas salvajes es parecido a jurar por el cielo como trono de Dios, por la tierra como escabel de sus pies o por Jerusalén como ciudad del gran Rey (Mt 5,34-35). No se jura por la divinidad misma, sino por sus atributos (en este caso por las tímidas y ágiles creaturas del mundo salvaje, tan poderosas en el amor)»²⁹⁶.

Como hemos visto en las notas textuales, la traducción griega y la Vetus Latina

ofrecen una lectura alternativa a «las gacelas y las ciervas del campo». Remitimos al lector al comentario a 3,5.

El compromiso del juramento consiste en no despertar ni desvelar al amor hasta que él lo desee. La formulación está clara, ¿pero qué quiere decir el poeta? Para un hebreo, el verbo traducido aquí por ‘despertar’ y ‘desvelar’ (‘wr, en dos conjugaciones distintas²⁹⁷) arrastraba consigo la connotación del deseo y de la pasión, pues tanto en una conjugación como en otra significa

²⁹⁵ Es el caso de Schwab, *Song of Songs’ Cautionary Message*, 42-43.

²⁹⁶ Keel, 92-94.

²⁹⁷ El traductor griego reproduce con cierto éxito este doble verbo hebreo con idéntica raíz: egeirhte – exegeirhte.

también ‘excitar’, ‘estimular’²⁹⁸; más aún, podemos destacar que el grupo consonántico básico de dichos verbos sonaba también a oídos hebreos como ‘desnudar’ (‘rr)²⁹⁹. Resulta, pues, a todas luces evidente que se trata de un despertar erótico. Pero no podemos obviar la pregunta formulada arriba: ¿a qué se refiere el poeta? ¿Nos habla del amor o del Amor? En el primer caso, y dado que la toma de juramento debe ser puesta en boca de la muchacha, ésta podría sugerir que dejaran descansar tranquilo a su amor hasta que él quisiera. Por otra parte, si el término ‘amor’ no está referido a una persona, sino considerado como pasión (Amor), entonces la muchacha estaría diciendo que el amor no debe ser provocado, excitado antes de tiempo, que hay que dejar que despierte cuando está ya maduro. Pero, al mismo tiempo, quiere sin duda decir que la pasión amorosa, una vez que ha alcanzado su meta, no debe ser molestada, sino que ha de seguir su curso, conforme a sus propias reglas. Dice al respecto un autor moderno: «(La primera experiencia es irrepetible. Es como cruzar un umbral). Si el amor es profundo, siempre estará presente una permanente gratitud. Si el amor es superficial, la consecuencia puede ser la desesperación. Nada será nunca igual. Animar a que el amor sea profundo y maduro antes de la entrega sigue siendo una sabiduría genuina»³⁰⁰. Sabio consejo, a fe mía. Pero me temo que tal consejo no puede brotar de labios de una muchacha que, desde la primera página del Cantar, está buscando el modo de unirse a su amado a toda costa. Por otra parte, ningún verso de este delicado libro revela pretensiones moralizantes sobre eventuales situaciones en la relación de pareja, que sólo a nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI, llegan a preocuparnos. El texto puede querer decir sin más que la movilidad y la actividad del amor son imprevisibles y que, en tal caso, no hay que molestar a los amantes cuando han decidido unirse en el abrazo íntimo³⁰¹.

²⁹⁸ Consultar este aspecto lingüístico en J.Ch. Exum, *A Literary and Structural Analysis*, p. 51.

²⁹⁹ La raíz ‘rr en lugar de la correcta ‘wr es la adoptada por E. De Paula y Sh. Nakanose, ‘*Debajo del manzano te desnudé...*’ – *Una lectura del Cantar de los Cantares 8,5-7*: RIBLA 37 (3, 2000) 57-73.

³⁰⁰ Ayo, *Sacred Marriage*, 108.

³⁰¹ De la misma opinión H. Viviers, *Die besweringsrefrein in Hooglied 2:7, 3:5 en 8:4* – ‘Moenie die Liefde rypdruk nie’ of ‘Steur ons nie in ons liefde nie’: SK 10 (1989) 80-89.

11. El cervatillo enamorado

2 ⁸¡Ya se oye a mi amado¹! Miradlo², aquí llega,
saltando por montes,
brincando por lomas:
⁹como una gacela¹,
igual que un cervato². Miradlo, se para,
se oculta tras nuestra cerca, mira por las ventanas, atisba por las rejas.
Observaciones textuales

v. 8¹. «ya se oye a mi amado», hebreo *qôl dôdî*, lit.: «¡Voz de mi amado!».

v. 8². «miradlo» (también en v. 9) es traducción libre de la partícula de visualización *hinneh* (lit. «he aquí»).

v. 9¹. «como», hebreo *dômeh*, lit. «se parece a».

v. 9². «un cervato», hebreo ‘*o-per ha’ayya-lîm*, lit. ‘una cría de ciervos’. Algunas versiones añaden tras ‘cervato’: «por los montes de Betel» (griego: *evpi. ta. o;rh Baiqhl*; Vetus Latina: *in montibus Bethel*). La frase ha sido tomada, sin duda, de 2,17: «...a una gacela o a un cervatillo *por los montes de Béter*». La versión griega, que sin duda no entendió el término hebreo *beter*, hizo un cambio de consonantes líquidas (*r* por *l*): *betel*.

Comentario

De nuevo tenemos a la amada hablando de su amado en tercera persona. La mención de ‘gacelas’ (*seba-’ôt*) y ‘ciervas’ (*’ayya-lôt*) en el conjuro que acabamos de comentar (2,7) da pie a que un recopilador o un editor del Cantar introduzca este nuevo poema. También aquí se habla de gacela (sg. *sebî*) y de ciervos (*’ayya-lîm*).

Hemos traducido por ‘ya se oye’ el término hebreo *qôl*, que también significa ‘sonido’ y ‘ruido’. La traducción reproduce no la fuente del sonido, sino su recepción. Una traducción abierta podría perfectamente decir también: «¡Los pasos de mi amado!».

Traducir literalmente «¡la voz de mi amado!» implicaría que éste venía llamando a gritos a la muchacha, algo que el texto ni siquiera sugiere. Recordemos el sonido de los pasos de Elohim caminando por el jardín en Gn 3,8, donde también se utiliza el mismo término que aquí³⁰²: «escucharon el ruido [o el rumor de pasos] del Señor Dios que paseaba por el jardín».

El sentido del oído deja paso al de la vista. La visualización («miradlo» o «es él») prepara el discurso imaginativo: el amado es como una gacela, como un cervato, que hace gala de su agilidad. El poeta utiliza explícitamente el verbo ‘parecerse a’ (*dmh*). La imagen ya ha sido descrita líneas arriba. Ningún lector puede escapar a la evidencia de este símil relativo al muchacho. Sin embargo, podemos dar un paso más en el desarrollo

e identificación de las imágenes concomitantes.

Estamos en un caso análogo al de 1,14 y 2,1 (véanse comentarios). Si en el conjunto gacela/montes el primer término revela una clara naturaleza metafórica, ¿por qué negársela al segundo, a ‘montes’? No tiene sentido que concedamos categoría de imagen al animal y se la neguemos a su hábitat: montes, lomas. Si es evidente la relación imaginativa gacela = amado, seamos consecuentes y completemos la ecuación: montes = X. ¿Pero de qué X se

³⁰² Un sugerente, aunque parcialmente útil, estudio comparativo entre el jardín del Cantar y el jardín de Edén en F. Landy, *The Song of Songs and the Garden of Eden*: JBL 98 (1979) 513-528. Para este autor, el carácter pastoral del Cantar implica una vuelta nostálgica al paraíso (¿).

trata? ¿A qué accidentes del terreno alude el poeta? Recurramos a la intratextualidad y examinemos el valor de los mismos términos (u otros sinonímicos) en distintos lugares del Cantar.

El Cantar ofrece en ocasiones a la consideración del lector un abigarrado paisaje de contornos irregulares: montes, vegas, colinas, lomas, etc. Ahora bien, si el Cantar es testigo de los lances amorosos entre un muchacho y una joven, resultará lógico pensar que si el muchacho es una gacela, los ‘montes’ en los que retoza no son otra cosa que la ‘orografía’ de la amada, sus partes más visibles y eminentes. ¿No hablamos con toda naturalidad del ‘*monte de Venus*’? ¿Por qué negar a estos montes una dimensión metafórica que complete la imagen del amado = gacela? Los vv. 8-9b describen veladamente la comunión de dos cuerpos envueltos en la excitación; los brincos y los saltos de la ‘gacela’ (el animal de la diosa del amor) sobre los montes de Eros redondea la imagen. Si nuestra perspicacia poética está vacunada contra ciertos prejuicios, será normal que sonriamos ante comentarios como éste: «El deseo de estar con su amada le hace al muchacho capaz de cruzar saltando los montes y colinas que los separan (cf. Sal 125,2; 121,19). El amor proporciona poderes sobrehumanos»³⁰³.

El mismo dato visualizador que en el v. 8b (*hinneh*, ‘miradlo’) introduce la segunda parte del poema. Los exteriores (montes, lomas) dejan paso a los interiores. Aunque el término no es mencionado, ahora nos encontramos ante una casa, definida metonímicamente: cerca, ventanas, rejas. ¿Es la casa de la amada? ¿Es la casa de la madre de la amada? ¿O es la amada-casa? Resultaría en extremo trivial, desde el punto de vista poético, desde la creatividad de ese mundo de imágenes y sensaciones, que el poeta estuviese describiendo el domicilio de la muchacha. El lector que interpretase materialmente todos los elementos del poema, tendría que imaginarse una casita como la de los cuentos de Andersen, rodeada de colinas, y al muchacho acercándose a ella brincando despreocupadamente. ¿Pero de verdad un lector serio puede llegar a tales extremos de ingenuidad?

Digamos, para empezar, que, en esta segunda parte, la gacela o cervato sigue siendo el mismo, el joven; pero la joven, que acaba de ser descrita en los versos anteriores desde el punto de vista exterior (montes/lomas: las formas de su cuerpo), es ahora comparada con una vivienda. Ante este nuevo surtido de imágenes, podríamos decir que el poeta le

concede un plus descriptivo en comparación con su amigo. El amante/gacela, oculto tras la cerca, se dedica a atisbar por ventanas y rejas. (Algún comentarista dijo en una ocasión, a este respecto, que al amor hay que disculparle la mala educación.) Y el amor impulsa al joven a observar las partes más íntimas (como lo es una vivienda) de su amada. Existe un dato que corrobora esta lectura, un sencillo dato morfológico que aparece aquí por tercera vez en el Cantar: el uso de un adjetivo posesivo en importantes momentos de la descripción del impulso amoroso. Tal posesivo confiere a la realidad adjetivada una nueva dimensión, más allá de su significado obvio y material, una dimensión en el ámbito de la imagen. Los dos textos examinados hasta el momento con esta característica morfológica son 1,6e y 1,12b. En el primero, el término *kerem* ('viña'), al ser adjetivado con el posesivo de primera persona del singular (*karmî*: 'mi viña'), perdía su sentido natural para convertirse en una imagen del cuerpo de la muchacha. En el segundo texto, el término *ne-rd* ('nardo') pasaba por idéntico proceso al ser adjetivado: *nirdî* ('mi nardo') se convertía en referente del cuerpo de la amada (o de una parte de él). Opino, en consecuencia, que, en el texto que nos ocupa, el término *ko-tel* ('cerca'), al ser transformado morfológicamente con el posesivo (*kotle-nû*: 'nuestra cerca') pasa a transformarse en referente de parte del cuerpo de la chica. Podría objetarse que el sufijo posesivo no es el mismo, pues aquí se hace uso de la primera persona del plural, no de la primera del singular. Sin embargo, no es el único caso del Cantar, pues contamos con 7,14, donde, como veremos, 'nuestras puertas' (*p^eta-h.ênû*) aluden también al cuerpo de la muchacha.

³⁰³ Así ingenuamente Keel, *Song of Songs*, 96.

Ya hemos dicho que en nuestro texto no es mencionado explícitamente el término 'casa' (*bayit*). Pero, aparte de encontrarnos ante un caso de metonimia (*partes pro toto*), dicho término aparece con relativa frecuencia en el Cantar, en formulaciones cuyo contenido escapa a veces al intérprete, por muy denodado que sea su esfuerzo. Las principales formulaciones a las que aludo, de las que forma parte el término 'casa', son: *bêt hayya-yin* (*casa del vino* = *bodega*, 2,4) y *bêt 'immî* (*casa de mi madre*, 3,4; 8,2). La primera ya ha aparecido líneas arriba. La vinculación del vino con la dulzura proporcionada por el erotismo nos obliga a imaginarnos esa 'casa del vino' no sólo como lugar donde se experimenta el amor, sino también como situación que propicia dicha experiencia. Ya hemos dicho que «me ha metido en la bodega» podría equivaler a «me va a hacer experimentar la dulzura del vino/amor». La segunda formulación («casa de mi madre») también tiene un tipo de desarrollo imaginativo que desemboca en un erotismo finamente velado. En un florilegio de poemas amorosos sumerios, que reproducen líricamente el *hieros gamos*, o nupcias sagradas, entre los dioses Inanna y Dumuzi, es relativamente frecuente el tema de la casa y de la figura materna en momentos de alta tensión erótica, momentos que culminan en el abrazo íntimo de la divina pareja³⁰⁴. También en la lírica amorosa egipcia pueden espigarse textos donde se menciona la presencia de la madre. Leemos en la segunda estrofa del Papiro Chester Beatty I:

Mi amado, con su voz,
asusta mi corazón,

y hace que la enfermedad se apodere de mí.

Es vecino de la casa de mi madre

y no sé cómo acercarme a él...³⁰⁵

En su momento desarrollaremos las implicaciones de la formulación «casa de mi madre».

Importa tener en cuenta en este poema del Cantar algunos detalles que pueden escapar a primera vista. La casa-amada tiene una cerca; las ventanas tienen rejas. Es decir, el amado encuentra obstáculos para entrar en la casa; sus accesos están cerrados. Se trata de una forma sutil, por parte del poeta, de decir que el muchacho no tiene vía libre para la relación amorosa. Prestemos atención a las imágenes. Los montes y colinas describen poéticamente las partes más redondeadas y prominentes del cuerpo de la joven: los pechos, el vientre. El amado-gacela va recorriendo esas colinas hasta toparse con una dificultad: la casa-amada es inaccesible, las ventanas tienen rejas. Llegados a este punto, el amado-gacela sufre una transformación, su personalidad se transmuta y queda convertido simplemente en una gacela. Estamos situados en el ámbito de la imagen. Me explico. Si la escena progresa de exteriores (montes, colinas) a interiores (ventana con rejas), ofreciéndonos finalmente la zona más íntima del cuerpo de la chica: la ‘entrada’, es de suponer que esa ‘gacela’ que atisba tras las rejas no es otra cosa que el sexo del chico, nervioso e inquieto como un cervatillo. La interpretación está perfectamente ajustada a la imaginería del Cantar. Los pechos de la amada son comparados con «dos cervatos, mellizos de gacela»: *s^{ve}nê ‘opa-rîm t^e’ômê s.^ebiyyâ* (4,5; 7,4). En estos textos se habla de ‘cervato’ (*‘o-per*) y de ‘gacela’ (*.s^ebî* o *s^ebiyyâ*), igual que en nuestro poema, donde

³⁰⁴ Véase, p.e., *Éxtasis de amor*, vv. 4-10 (rev.), en ANET, 640. ³⁰⁵ Tomado de Soler, *Antiguo Egipto*, 137.

se dice que el ‘amado’ se parece a una gacela (

s

.s^ebî, 2,9a) y a un cervato (*‘o-per*, 2,9b). En consecuencia, dadas las coincidencias léxicas, ¿por qué no puede ser comparado el sexo del amado a una gacela o un cervato? No será la única vez que el Cantar nos habla sutilmente del sexo del chico comparándolo a un animalillo. Contamos también con la imagen de la ‘raposilla’ en 2,15.

12. Cita con la primavera

2 ¹⁰Habla mi amado, me dice¹: «¡Venga ya², amor mío;
hermosa mía, ven³!

¹¹Mira, el invierno ha pasado¹; las lluvias cesaron, se fueron.

¹²En el campo despuntan¹ las flores, llega la estación de las canciones²; ya suena el arrullo de la tórtola por toda nuestra tierra.

¹³Despuntan yemas en la higuera, el cierne¹ de las viñas perfumea. ¡Venga ya, amor

mío;

hermosa mía², ven!».

Observaciones textuales

v. 10¹. «habla mi amado, me dice», hebreo *'a-nâ dôdî we 'a-mar lî*, lit. «respondió mi amado y me dijo». Pero el verbo *'a-nâ* ('responder'), sobre todo cuando va seguido del verbo *'a-mar* ('decir'), puede tener el sentido debilitado de 'tomar la palabra' (p.e. Jue 18,14; Job 3,2)³⁰⁶. Así lo entendió, por otra parte, la Vulgata: *et dilectus meus loquitur mihi*.

v. 10². «venga ya», hebreo *qûmî la-k*, lit. «levántate». Pero aquí se trata de una exhortación a la acción más que de un verbo de movimiento, como suele ser habitual el uso del verbo *qûm* en hebreo³⁰⁷. El griego, que tradu

³⁰⁶ Véase Alonso Schökel et al., *Diccionario*, 577.

³⁰⁷ Cf. también el uso del inglés 'come on' o el propio castellano 'venga', que en ciertos casos pierden su valor de verbos de movimiento.

ce: avna,sta evlqe, h' plhsi,on mou kalh, mou peristera, mou (levántate, ven, amiga mía, hermosa mía, paloma mía), parece haber leído un texto hebreo parecido a éste: *qûmî lekî ra 'ya-tî ya-pa-tî yôna-tî*, en lugar del texto masorético: *qûmî la-k ra 'ya-tî ya-pa-tî ûl^ekî la-k*. La Vetus Latina sigue al griego: *surge, veni, proxima mea, speciosa mea, columba mea*; no así la Vulgata: *surge, propera amica mea, formosa mea et veni*, que se aproxima más al texto masorético.

v. 10³. La forma verbal «ven» (*l^ekî*) corresponde al imperativo de un verbo de movimiento hebreo (*hlk*), que significa 'ir' o 'venir' (según el punto de vista). Sin embargo, tiene un frecuente valor expletivo, igual que en castellano (p.e. en las expresiones 'fue y dijo' o 'venga, dilo'), que puede traducirse en castellano por una interjección de ánimo. Así, el imperativo del texto podría traducirse, sin más: ¡venga!, ¡ea!

v. 11¹. «mira, el invierno ha pasado», hebreo *kî hinneh hass^eta-w 'a-bar*, lit. «he aquí que el invierno ha pasado».

v. 12¹. «despuntan», hebreo *nir'û*, lit. «pueden verse».

v. 12². «canciones»; el hebreo trae el singular *za-mîr* 'música'. Podría traducirse: «llega la estación de la zambra», toda vez que este término castellano proviene precisamente de la raíz semita de la que deriva *za-mîr* (*zmr*). Otros traducen: «llega la estación de la poda». Esta traducción es legítima, pues *za-mîr* significa también «poda»; y así lo entendió el traductor griego: *kairo.j th/j tomh/j* (Vetus Latina: *tempus secandi*)³⁰⁸.

v. 13¹. El término traducido por «cierne» (*sema-dar*) bien podría ser un añadido. El texto en consecuencia quedaría así: «las viñas perfuman». Sin embargo, el griego traduce conforme al hebreo: *ai` a;mpeloi kupri,zousin e;dwkan ovsmh,n* («las viñas están en flor, exhalan perfume»); también las versiones latinas: *vites floriunt, dederunt odorem* (Vetus Latina); *vineae florentes dederunt odorem*.

v. 13². Tras «hermosa mía» el griego parece leer *yôna-tî* ('paloma mía'), pues añade

peristera, mou (también la Vetus Latina: *columba mea*), término tomado sin duda de v. 14a (véase nota a v. 10b).

Comentario

Este poema enlaza adecuadamente con el anterior: el amado llega por montes y lomas hacia la casa de la amada (2,8-9); una vez allí, se dirige a ella en tono intimista, con una tierna invita

³⁰⁸ Pero esta traducción es improbable, toda vez que la ‘poda’ tenía lugar en Palestina entre enero y marzo, es decir, antes de la primavera, y tal dato no encajaría en la descripción del campo florecido de nuestro texto.

ción al amor (2,10-13). Sin embargo, podemos observar sin mayores dificultades que se trata de un poema independiente. En efecto, las primeras palabras («habla mi amado, me dice») bien podrían ser redaccionales, obra del recopilador, que quiso conferir así a esta parte una estructura dialógica. No es normal en este tipo de poemas que uno de ellos empiece con la forma literaria de la presentación del interlocutor: «habla mi amado, me dice». El poema como tal arranca con los imperativos, con la invitación directa: *qûmî... l°kî*, «venga... ven» (v. 10cd), que se repite literalmente al final (v. 13cd), formando una perfecta inclusión. Es éste un dato que confirma la sospecha de que el comienzo de este poema es de naturaleza redaccional. De todos modos, forzoso es reconocer que la conexión entre ambos poemas (vv. 8-9; 10-13) está muy bien conseguida. La partícula de visualización *hinneh* (vv. 8b.9c) se repite en v. 11a; a la voz del amado (*qôl dôdî*, «ya se oye a mi amado») en v. 8a hace eco la voz de la tórtola (*qôl hattôr*, «arrullo de la tórtola») en v. 12c.

Este poema que nos ocupa carece de dificultades textuales y está perfectamente desarrollado, sin la presencia de otros versos espurios, algo que suele ocurrir en esta colección de poemas que es el Cantar. La invitación está puesta en boca del amado, si bien al final no se oye la respuesta de la muchacha. Se diría que es una especie de soliloquio o ensoñación. El poema, como hemos observado ya, reproduce una inclusión perfecta: empieza y termina con las mismas palabras de invitación a la muchacha. En medio de esta doble invitación descubrimos un escenario lírico, tachonado de pinceladas de agazapada sensualidad. El muchacho despliega ante nuestros ojos una panorámica idílica: flores, aves, plantas, perfumes. Tras una breve alusión a los rigores del invierno, estación en la que la naturaleza aparece muerta, explota una descripción alusiva de la llegada de la primavera, la estación de la vida. El final de la estación de las lluvias es descrito mediante el uso de tres verbos sinónimos en perfecto: *‘a-bar*, *h.a-lap*, *ha-lak*, que imprimen cierta aceleración al v. 11, reproduciendo de algún modo en el ánimo del lector la rapidez con que ha pasado la estación del silencio y de la naturaleza muerta. El silencio invernal es roto por el arrullo de la tórtola y las canciones.

Tratemos ahora de describir algunas de las imágenes que jalonan estos versos. Fijémonos, para empezar, en los lugares u objetos que sustentan otras realidades, es decir, no sólo en los espacios, sino en su ornato. Lo primero que aparece ante los ojos del lector es el ‘campo’. El término hebreo por ‘campo’ (*‘a-res*.) equivale al castellano ‘tierra’ en casi todas sus acepciones³⁰⁹. Podríamos haber traducido «en la tierra

despuntan las flores», pero, dado que ‘tierra’ equivale también a ‘mundo’, resulta más adecuado utilizar ‘campo’. Esta palabra reaparece al final del mismo verso: «su voz por toda nuestra *tierra*», construyendo así una ‘stanza’ perfectamente estructurada: A. tierra (campo) / B. canciones / B’. arrullo / A’. nuestra tierra. La llamada de amor de la tórtola se funde con las canciones, probablemente las de los cortejos de jóvenes que festejan la llegada de la primavera: «Aún se oirá en este lugar..., en todas las ciudades de Judá y en las calles de Jerusalén..., la voz de gozo y de alegría, la voz del novio y la voz de la novia...» (Jr 33,10-11). Una clara alusión a las fiestas de primavera, conocidas en nuestra cultura como ‘mayos’.

El ‘campo’ que el poeta ofrece a nuestra vista está cubierto de flores³¹⁰. ¿Se ha hablado hasta el momento de flores? Pues sí, y en concreto con referencia a la amada: «Mi nardo despide su fragancia» (1,12); «Soy un narciso de Sarón, una azucena de los valles» (2,1). La hermosura del cuerpo de la muchacha y la fragancia que despide obliga al poeta a recurrir al referente poético de las flores. En las mitologías dramatizadas en los ritos de fertilidad la pareja cielo/tierra tienen una función insustituible en el renacimiento de la vida. En estos antiguos mitogramas el campo/ tierra constituye el elemento femenino; el cielo, por su parte, representa al elemento masculino, que cubre y empapa con su lluvia/semén (mencionada en nuestro poema: *ges’em*, v. 11b) el cuerpo fecundo de la tierra, que en respuesta a su preñez inunda el paisaje de vida. ¿Es el ‘campo’ un referente poético del cuerpo de la amada, perfumado y cubierto de ‘flores’? ¿No está el cuerpo de la muchacha en pleno esplendor primaveral? Si no resulta totalmente lícito

³⁰⁹ Véase el rico espectro significativo del término *’a-res*. en Alonso Schökel et al., *Diccionario*, 89-91.

³¹⁰ Traducimos por ‘flores’ el término hebreo *nis.s.a-nîm*, lit. ‘brotes’, ‘renuevos’.

to decir que el poema que estamos comentando responde claramente a las coordenadas mitológicas mencionadas, quedémonos con la posibilidad y prosigamos nuestro análisis.

Hemos visto que, en nuestro poema, el ‘campo’ es el primer espacio u objeto que sustenta otras realidades: en este caso, flores. Pero estos versos mencionan también a la «higuera» y a la «viña» (en pl. *g^epa-nîm*). En la higuera despuntan «yemas»; el «cierne» de las viñas (o simplemente «las viñas»)³¹¹ inunda el paisaje de perfume. Detengámonos en la descripción imaginativa de la higuera y de la viña. En la cultura sirio-palestina, la higuera es un árbol noble, principalmente por su fácil cultivo y por los frutos que proporciona. En el Antiguo Testamento, los árboles frondosos, pródicos, que proporcionan cobijo en la canícula y crean en torno a sí un hábitat de verdor y frescura, reciben un lógico tratamiento imaginativo³¹². Podemos mencionar el cedro del Líbano, el ciprés, el roble, la encina³¹³. Si además de esto, el árbol dispensa frutos deliciosos y comestibles, dicho tratamiento retórico no necesita justificación. En el famoso apólogo de Jotán (Jue 9), junto con el olivo son mencionadas precisamente la higuera (Jue 9,10-11) y la vid (Jue 9,12-13). A la invitación a que reinen sobre el resto de los árboles, olivo, higuera y vid responden con una negativa: no pueden renunciar a sus deliciosos

frutos para ir a mecerse sobre el resto de los árboles y arbustos. Sólo la zarza, un arbusto dañino, indigno y despreciable acepta la colación de la realeza sobre los árboles. En esta fábula antimonárquica la higuera y la vid (presentes en nuestro texto) cumplen la función de imágenes de la gente noble, digna de ejercer la realeza en un estado.

A la vista de estos datos podemos admitir la posibilidad de que la higuera y la viña de nuestro poema aludan indirectamente a realidades personales. Hacemos hincapié en el adverbio

³¹¹ El término traducido por ‘cierne’ (*sema-dar*) parece ser un añadido, pues rompe el ritmo de los acentos del verso (3 + 3).

³¹² Consultar al respecto V. Morla, *Algunas imágenes vegetales en los profetas*: EstBíb 51 (1993) 287-321.

³¹³ Un estudio monográfico sobre el tema en V. Morla, *Las tradiciones del Líbano*, 411-440.

‘indirectamente’, pues en realidad lo primero que descubre el lector son una higuera y una viña en su inmediatez física. Pero es tarea del hermeneuta rastrear el camino tratando de descubrir los hitos que conducen a una correcta lectura. Y la técnica de la intratextualidad puede proporcionar al exegeta interesantes datos. Así, en 1,6 hemos visto cómo la muchacha protagonista del Cantar se duele de no haber sabido guardar ‘su’ viña (clara alusión a su propio cuerpo). Ciertamente es que el término hebreo por ‘viña’ utilizado en 1,6 (*kerem*) no coincide con el de nuestro texto (*gepen*), pero tal semejanza no influye para nada en el estudio del tratamiento de la imagen. Por otra parte, y avanzando un poco más en la virtualidad de las plantas para servir de referentes imaginativos de las personas, recordemos que el amado es comparado con un manzano y que la muchacha quiere degustar su dulce ‘fruto’ (2,3). Se trata de dos ejemplos que pueden servir de apoyo a la interpretación de nuestro texto.

Una vez recopilados estos datos literarios, volvamos a nuestro poema, para descubrir que la higuera y la viña son seguramente referentes del cuerpo de la amada. Si estamos en lo cierto, las yemas de la higuera aluden con toda probabilidad al tímido despuntar de los atributos del cuerpo de la muchacha. El poeta describe así la primavera que empieza a transformar su cuerpo y lo va preparando para el encuentro amoroso, una vez que sus ‘frutos’ maduren. ¿Tan difícil resulta admitir esto cuando estamos acostumbrados, en la cultura oral y escrita mediterránea, a la utilización del término ‘higo’ con referencia a los genitales femeninos? Y otro tanto podría decirse del cierge de la viña y de su perfume, que resumen el atractivo que ejercen esos elementos femeninos en el muchacho. Éste se siente atraído por los ‘brotes’ de la amada como los insectos por los capullos de las flores. Así, el muchacho invita a su amada a fundirse en un abrazo: repetición de «¡Venga ya, amor mío; hermosa mía, ven!». Quiere sentir su presencia y descubrir si ya ha madurado, si ya se ha hecho mujer, si su cuerpo/campo ha florecido, si ya está preparada para el amor.

Resulta sorprendente que algunos autores, aun siendo conscientes de que el despertar de la naturaleza en nuestro texto es una imagen que habla del despertar de la muchacha a la madurez sexual, se dejen al final arrastrar por una interpretación paralela³¹⁴. Y el

elemento que distorsiona al final su interpretación es la errónea comprensión de los imperativos que acompañan a la invitación del joven (vv. 10cd; 13cd). Dice la invitación textualmente: «Levántate para ti, amor mío, hermosa mía, y ven para ti». El término hebreo traducido por ‘para ti’ (*la-k*) es un *dativus commodi* que no necesita traducción, pues equivale al castellano

-te en ‘levánta-te’; y en el caso de ‘ven’ podría decirse ‘ven-te’. Por otra parte, el verbo hebreo por ‘levantarse’ (*qwm*) no implica necesariamente movimiento; puede ser un verbo incoativo relativo a la acción del verbo que le sigue. Así, hemos traducido simplemente por «venga ya, amor mío, hermosa mía, ven», aunque sería perfectamente válida también la traducción: «ánimo, amor mío..., ven». Pero hay otro dato que induce asimismo a error a los intérpretes mencionados arriba: el uso del verbo de movimiento ‘ven’. Opinan que el muchacho está invitando a su amada a ‘ir’ a alguna parte³¹⁵. Pero hay que decir que el verbo hebreo cuyo imperativo aparece en nuestro texto (*hlk*, ‘ir’, ‘venir’) tiene, entre otras cosas, valor expletivo, equivalente a las formas castellanas ‘ve’, ‘anda’, ‘vamos’, ‘¡ea!’, ‘¡anda!’, ‘¡hala!’: p.e. Jos 2,1 (con *r’h* ‘ver’); 1 Sm 22,5 (con *ba-* ‘ir’); Jr 12,9 (con *’sp* ‘reunirse’). Es decir que, en la invitación del muchacho, contamos con un verbo incoativo (*qwm*) y otro expletivo (*hlk*) que no responden a su significado primario: ‘levantarse’ y ‘venir’ respectivamente. El amado no está invitando a la amada a ir a ninguna parte, sino a disponerse al descubrimiento de su propio cuerpo, abierto ya a las posibilidades del amor.

³¹⁴ Es el caso de Keel, *Song of Songs*, 100.

³¹⁵ El propio Keel piensa que la muchacha está siendo invitada a salir a contemplar la naturaleza renovada con ocasión de algún festival de primavera celebrado a finales de abril o en mayo, pero apostilla con cautela que en este poema no se distingue claramente lo que es descripción de una realidad natural y lo que es metáfora. Cf. *ibid.*, 102.

13. La paloma huidiza

2 ¹⁴Paloma mía, escondida¹ en las grietas de la peña, en escondrijos rocosos², déjame ver tu figura³,

déjame escuchar tu voz, pues es muy dulce tu voz y atractiva tu figura.

Observaciones textuales

v. 14¹. El adjetivo «escondida» no está contemplado en el texto hebreo, aunque implícito en «grietas» y «escondrijos». Lo añadimos para hacer más clara la frase.

v. 14². El adjetivo «rocoso» reproduce libremente el hebreo *madre-gâ* (‘risco’). El griego, que habla de ‘baluarte’ (tou/ proteici,smatoj), piensa probablemente en las grietas o escondrijos de las ruinas de antiguos torreones (Vulgata: *in caverna maceriae*).

v. 14³. «tu figura», hebreo *mar’ayik*; también griego: *th.n o;yin sou*. Las versiones latinas especifican: *faciem tuam*. Menos concreto el siríaco: *h.zwky*.

Comentario

Un nuevo esfuerzo de adaptación por parte del redactor ha hecho que distintos

intérpretes consideren que este poema forma una unidad con el poema anterior³¹⁶. En efecto, no faltan elementos que ponen a estos versos en contacto con los vv. 10-13. Aquí escuchamos la voz (*qôl*) de la paloma (v. 14de), mientras que en v. 12c se oía el arrullo (*qôl*) de la tórtola. Si en v. 12a podían verse (verbo *r'h* Ni.) flores en el campo, aquí el amado dice a la muchacha: «déjame ver (verbo *r'h* Hi.) tu figura». Finalmente, si en v. 12d se podía escuchar (

v

m' Ni.) a la tórtola, en nuestro texto dice el chico a su amada: «déjame escuchar (

v

m' Hi.) tu voz». Es obvio que tales coincidencias no se deben al azar, sino a una cuidadosa labor editorial. No obstante, la distinta temática que caracteriza a cada una de las unidades obliga a pensar que originalmente vv. 10-13 y v. 14 constituían dos poemas independientes.

Este poema presenta en hebreo una estructura casi perfecta. En el primer verso, al piropo inicial siguen dos circunstancias espaciales introducidas por la preposición 'en' (hebreo *b^e*), con dos acentos cada una. Los dos versos siguientes guardan un equilibrio admirable:

A. tu figura B. tu voz

B'. tu voz A'. tu figura

Los segmentos A y B van precedidos de sendos imperativos; las unidades B' y A' van seguidos de sendos calificativos.

Es la primera vez que topamos con el requiebro «paloma mía», que reaparecerá en 5,2 y 6,9. Sin embargo, ya hemos visto en 1,15 cómo el muchacho comparaba los ojos de su amada con palomas; e iterará la comparación en 4,1. El posesivo de «paloma mía» no implica la propiedad de la 'paloma' por parte del amado, como opinan algunos intérpretes. Aquí simplemente ejerce la función de partícula de vocativo o es comparable a ella, o se limita a subrayar una relación especial entre la pareja.

³¹⁶ No faltan autores que no sólo consideran una unidad 2,10-14, sino que la amplían hacia atrás y hacia delante confiriendo una total coherencia a 2,8-17. Es el caso de R.E. Murphy, «Cant 2:8-17 – A Unified Poem?», en A. Caquot et al. (eds.), *Mélanges bibliques et orientaux en l'honneur de Mathias Delcor* (Neukirchen 1985) 305-310. Creemos, sin embargo, que hay numerosos datos (temáticos, lingüísticos y estilísticos) que hablan en contra de esa supuesta unidad.

La paloma huidiza 169

En este poema aparece por vez primera un tema habitual en la prosa y la lírica amorosas: la inaccesibilidad de la amada o del amado ante el deseo de su pareja; o, lo que es lo mismo, el buscar y no encontrar. Podremos ir comprobando este tema a lo largo del Cantar. El carácter inaccesible de esa 'paloma' es resaltado por las circunstancias «grietas de la peña» y «escondrijos rocosos», así como por los imperativos «déjame ver» y «déjame escuchar». El muchacho ya la conoce, pues califica su voz de dulce y su figura de atractiva. Pero en este momento padece su ausencia y la echa de menos.

Cualquier buen observador habrá podido descubrir en sus paseos la presencia de palomas silvestres en los huecos naturales de cantiles o escolleras; y también en cornisas de edificios u otros lugares análogos. Sin embargo, nuestro poeta no está pensando en palomas de zonas rurales o urbanas, habituadas a la presencia del hombre. La paloma de este poema tiene su refugio en lugares agrestes e inaccesibles. Este dato pretende resaltar más si cabe la timidez y el carácter asustadizo y esquivo de estas delicadas aves. Es decir que, al comparar a la amada con una paloma silvestre, el poeta pretende subrayar el carácter tímido y huidizo de la muchacha, que de algún modo la hace inaccesible.

En el Antiguo Testamento, la paloma es descrita fundamentalmente desde el punto de vista de su zureo, de su voz lastimosa. Así, el arrullo de la paloma sirve en ocasiones para describir los suaves lamentos que se escapan de la garganta de una persona víctima del dolor, como se desprende de Is 38,14; 59,11; Ez 7,16; Nah 2,8. Curiosamente el profeta Oseas subraya en una ocasión (7,11) el carácter atolondrado de esta ave, que sirve de comparación con el pueblo de Israel, que recurre con ingenuidad a funestas alianzas políticas que cada vez le alejan más de Yahvé. Oseas está pensando probablemente en las grandes etapas que son capaces de recorrer algunas especies de palomas, alejándose de su lugar habitual de residencia. Pero el texto que más se acerca al nuestro es el de Jr 48,28: «Dejad las ciudades y acomodaos en la peña, habitantes de Moab, sed como la paloma cuando anida en las paredes de los cantiles». Se trata de una invitación a abandonar las zonas urbanas para poner a salvo la vida en terrenos agrestes y accidentados.

La ‘paloma’ de nuestro poema, en consecuencia, se destaca por su timidez, por su habitáculo inaccesible y por su lastimero arrullo. El muchacho, haciendo las veces de un trovador que intenta identificar los rasgos de su amada, asomada a la alta ventana tras los visillos, entre las sombras de la noche, la piropea tratando de excitar su coquetería. Le pide que se muestre desde todos los ángulos (como sugiere el término hebreo *mar’eh*, traducido por ‘figura’), para comprobar lo que sin duda ya sabe: que es atractiva, hermosa y dulce. Ahora bien, la traducción «dulce» y «atractiva» (adjetivos que califican a la voz y a la figura de la ‘paloma’ respectivamente) no hace justicia a los términos hebreos *‘a-re-b* y *na-’weh*. Más que dulce, esa voz es ‘deleitosa’, ‘placentera’, ‘fascinante’: despierta la pasión, diríamos. Y la figura ‘arrebata’, ‘embelesa’.

14. Raposas en las viñas

2 ¹⁵Cazadnos las raposas, las raposas pequeñas que estropean las viñas, nuestras viñas en flor¹.

Observaciones textuales

v. 15¹. «nuestras viñas en flor, hebreo *kera-mênû sema-dar*, lit. «nuestras viñas cierne» o «nuestras viñas flor». Damos valor adverbial al término *s^ema-dar*, que aparece en aposición. El griego lo transforma en verbo: *ai` a;mpeloi h`mw/n kupri,zousin*³¹⁷. Vetus Latina, seguramente tratando de evitar el matiz erótico de las ‘viñas’, transforma

el texto, poniendo en futuro el verbo final: *Capite nobis vulpes pusillas, exterminantes vineas. Et vineae nostrae floriant* («Cazadnos las zorras pequeñas, que acaban con las viñas. Y nuestras viñas *florecedrán*»). La Vulgata (...*vulpes parvulas quae demoliuntur vineas, nam vinea nostra floruit*: «...las zorras pequeñas que destrozan las viñas, pues nuestra viña *ya ha florecido*») se acerca mucho más al original.

Comentario

Parece mentira que en tan poco se pueda decir y sugerir tanto. La maestría del poeta hace que de dos términos perfectamente concatenados mediante repeticiones y dotados de un alto grado de valor imaginativo salga una auténtica joya literaria. La concatenación por repetición hace que el verso se alargue como la cola de la zorra: «raposas... raposas pequeñas... viñas... viñas en flor». Repetición y especificación colaboran a la densidad imaginativa de los términos ‘raposa’ y ‘viña’. En efecto, son ‘raposas’, pero raposas ‘pequeñas’; y estropean nuestras ‘viñas’, pero viñas ‘en flor’.

³¹⁷ Extraña forma verbal, que Áquila y Símmaco corrigen en *kuprizousin*.

Existe una razón que explica la presencia de este minúsculo poema en este lugar. El recopilador lo ha colocado lo más cerca posible del poema de los vv. 10-13, debido sin duda a la mención en ambos de las viñas en flor (en v. 13b *g^epa-nîm s^ema-dar*; aquí *k^era-mênû s^ema-dar*). Los versos que nos ocupan, sin embargo, se alejan de los precedentes en cuanto a los actores que aparecen en escena. Si en aquellos poemas sólo se oía la voz del amado y de la amada, aquí nos encontramos al parecer con dos grupos de personas, difíciles de identificar. Uno de los grupos, poseedor de viñas, pide a un segundo colectivo que acabe con las raposas para que no terminen arruinando sus plantaciones. Dada la posible naturaleza de las ‘pequeñas raposas’, podemos adelantar que el primer grupo está integrado por muchachas. En tal caso, este dato nos pone en contacto con 1,6: «Mis hermanos... me mandaron guardar las viñas, ¡y mi viña, la mía, no supe guardar!». En 1,6 no se decía claramente lo que ocurrió en la ‘viña’ (aunque lo sospechábamos), es decir, la razón por la que la muchacha se lamentaba. Aquí está claro: son las ‘raposas’ las que esquilman el fruto de la viña. En cualquier caso, la ironía está servida. A la petición de las muchachas de que cacen a las raposas, alguien podría responder sonriendo maliciosamente: «cazadlas vosotras». Desde esta perspectiva humorística carece de importancia la naturaleza del grupo destinatario de la petición de las muchachas.

Bien, estamos ante una escena cinegética digna del Reino Unido: la caza del zorro. La escena descrita por el poema puede ser interpretada al pie de la letra. Ya se ha hablado en 1,6 de la importancia del cuidado de las viñas. Los zorros, depredadores comunes en estas latitudes, pueden causar en una viña destrozos irreparables, pero sólo cuando les acucia el hambre, pues en su

Raposas en las viñas 173

dieta entran más bien pequeños y medianos roedores. Nuestro poema podía muy bien formar parte del acervo folclórico popular. Pero podemos intentar otra lectura, con permiso de los lectores sorprendidos.

Para empezar, en la antigua lírica amorosa egipcia, ‘zorro’ o ‘zorrito’ es una

metáfora que define a un gran amante. Y existen documentos que así lo confirman³¹⁸. Sin embargo, el uso del diminutivo en nuestro texto, junto a la mención de las ‘viñas’, quizá nos permita más adelante intentar especificar su significado. ¿Quiénes serán esas simpáticas depredadoras?

Vuelve la mención de las ‘viñas’, imagen a la que ya deberíamos estar habituados. «Mi viña no supe guardar», se lamenta la muchacha en 1,6; «racimo de alheña es mi amado para mí en las viñas de Enguedí», suspira igualmente la amada en 1,14; «las viñas en cierce perfuman», afirma vehementemente el amado en 2,13. Hasta aquí las recurrencias más significativas del término en cuestión. Hemos manifestado en todos estos casos la certeza casi absoluta de que la ‘viña’, debido a la exquisitez de su fruto arracimado, es una imagen del cuerpo de la muchacha, si no de alguna parte de él. Observemos también con detenimiento el texto de 7,13:

De mañana iremos a las viñas
a ver si la vid está en cierce,
si se abren los brotes,
si florecen los granados.
Allí te haré entrega
del don de mis amores.

Otro dato curioso es que la viña de nuestro poema está en flor, quizá con referencia a los nuevos ‘pámpanos’. En 2,12 se ha hablado del campo cubierto de flores; y el poeta menciona en 2,13 el perfume del cierce de la viña, todo ello referido al cuerpo de la amada. Si estos dos últimos textos describen, entre los visillos de las imágenes, un espacio decididamente erótico, lo mismo podemos pensar de las ‘viñas en flor’ de nuestro poema.

³¹⁸ Véase Keel, *Song of Songs*, 110.

Esta lectura correría pareja con la interpretación que hemos hecho del poema de 2,10-13, al tiempo que la confirmaría.

Hemos de precisar que, en un marco imaginativo, la estructura creada por las imágenes constituye una especie de cuerpo metafórico, en el que unas imágenes claras o relativamente claras explican o apuntalan otras menos evidentes. Podríamos hablar de una especie de morfología de la imagen. Los dos elementos fundamentales en nuestro texto son las ‘viñas’ y las ‘raposas’. Si las viñas constituyen una imagen más o menos velada del cuerpo de la muchacha, ¿qué podemos decir de esas raposas que se dedican a estropearlas? En buena lógica retórica, debería tratarse de otra imagen.

En 1,6 lamenta la muchacha (quizá con contenida ironía) no haber sabido guardar ‘su’ viña, que sin duda ha sido objeto de alguna incursión que ha cambiado su fisonomía. Si la imagen responde, como admiten la mayoría de los comentaristas, a la consumación de la relación amorosa por parte de la muchacha y de su amado, volvamos a repetir la pregunta: ¿qué decir de las raposas de nuestro poema? Podemos responder no sin cierta prudencia: si la ‘viña en flor’ es imagen de las partes íntimas del cuerpo de la amada, la ‘raposa’ devastadora tendrá que ser imagen de una parte del cuerpo del amado. Así parece sugerirlo el poeta con el diminutivo: se trata de raposas, aunque más bien de

raposas ‘pequeñas’. Un guiño a la complicidad del lector teñido de fina ironía.

15. Una sola carne

2 ¹⁶ Mi amado es mío y yo de mi amado,
que pasta entre azucenas.

Comentario

La mayor parte de los comentaristas une este verso al poema precedente o al siguiente. Sin embargo, el contenido no permite vincularlo ni con uno ni con otro. El amado que pasta entre azucenas no tiene nada que ver, desde el punto de vista de la terminología, con 2,15 o con 2,17. En el anterior hemos analizado el tema de las raposillas; en 2,17 vuelve el tema del amado-ciervo que brinca por montes, tema más cercano a 2,8-9. ¿Por qué habrá colocado aquí el recopilador del Cantar este minúsculo poema? Es probable que, con su decisión de situarlo aquí, nos haya proporcionado involuntariamente una clave hermenéutica. En efecto, parece que el recopilador ha elaborado mentalmente una ecuación:

Las raposas estropean nuestras viñas en flor = Mi amado pasta entre azucenas.

Raposa es a amado lo que flor a azucena. Si esto es así (y creemos estar en lo cierto) habrá que leer este v. 16 en idéntica clave que el v. 15.

Este breve poema reaparece en 6,3 (con una variante en 7,11: «yo soy para mi amado, objeto de su deseo») en marcos imaginativos análogos. Originalmente debió de ser una canción con una sede vital (*Sitz im Leben*) relativamente clara: las fiestas de desposorios. Para unos oídos occidentales del siglo XXI, puede resultar chocante calificar de canción a este diminuto espécimen. Sin embargo, y al contrario de lo que ocurre en nuestra cultura occidental actual, las canciones de origen o inspiración oriental no suelen expandirse en una letra interminable en la que se narra con detalle un problema, una situación o un acontecimiento. Pensemos, por ejemplo, en las coplas de las tonadilleras españolas. Pero, en realidad, cualquier espécimen moderno peca de este, diríamos, ‘impulso descriptivo’: canción de amor; canción protesta; canción social; copla española; incluso la canción sin etiquetar. Por su parte, la canción oriental se caracteriza por la iteración, casi interminable, de dos o tres versos, de un mero dato, que se alarga y se repite acunado por la música. Se diría que la canción oriental apela más al sentimiento, a la impresión (realzada por el ritmo musical) que a la descripción. Un caso análogo puede comprobarse en las letras del ‘cante jondo’, en las que un mínimo dato alcanza las cumbres de la dramatización apoyado exclusivamente en los cambios del ritmo y del color e intensidad de la voz.

Esta letrilla («mi amado es mío y yo de mi amado») no implica mutua posesión. Se limita a expresar el sentimiento de la más estrecha e íntima unión entre los dos. Ambos constituyen una dualidad capaz de recrear plenitud, paz y seguridad, pero también libertad, pues, cuando una relación se decanta exclusivamente por un lado, la entrega mutua puede degenerar en deseos de dominio y en afán de propiedad.

Como hemos dicho, el marco imaginativo de este poema se caracteriza por compartir

rasgos comunes con otros poemas. En el caso que nos ocupa *precede* a una invitación al abrazo amoroso dirigida por la muchacha a su pareja (en el poema que viene a continuación, 2,17):

Vuelve, amado mío,
imita a un gacela
o a un joven cervatillo
por los montes de Béter.
Una sola carne 177

El poema (idéntico) de 6,3, como tendremos ocasión de ver, *viene después* de la delicada y difuminada descripción de la posesión física mutua (6,2)³¹⁹:

Mi amado bajó a su huerto,
a las eras de balsameras,
a apacentarse en los huertos
y recoger azucenas.

En 2,17 el amado es una gacela, un cervatillo (ver 2,9); en 6,3 es un pastor. Pero el marco es idéntico: huertos, balsameras, viñas..., imágenes del cuerpo de la amada. Líneas arriba hemos dicho que en 7,11 reaparece este escueto poema con una variante: «Yo soy para mi amado, objeto de su deseo». Pero el marco coincide con el de 2,16-17 y 6,2-3. El poema *precede* a una invitación dirigida por la muchacha a su amado (7,12-13):

¡Ven, amado mío,

.....

De mañana iremos a las viñas,
veremos si la vid está en cierne,
si se abren los brotes,
si florecen los granados.
Allí te haré entrega
del don de mis amores.

Es evidente que estos leves y escuetos versos que nos han ocupado (concretamente dos, según la reproducción esticométrica del texto hebreo) están cargados de deseo, de anhelo de presencia y de confianza en la posesión mutua. La posesión está sugerida por la sobrecarga de los pronombres: mi amado es ‘mío’, y yo de ‘mi’ amado. Y el muchacho reaparece con el travestismo del pastor. ¿Dónde está pastando? ¡Entre azucenas!

Pero hagamos hincapié, durante un momento, en el término traducido por «que pasta». La forma hebrea (*ro-‘eh*) es un partici

³¹⁹ El abrazo íntimo siempre es descrito con sutileza y de forma alusiva. Por regla general, la consumación del deseo erótico en el Cantar se aborda indirectamente, mediante el recurso a los rasgos físicos, la flora, la fauna y el paisaje. En esta línea interpretativa Gottwald, *The Hebrew Bible*, 549.

pio presente del verbo *ra-‘â*. Pero se da la particularidad de que el sujeto de este verbo hebreo puede ser una persona o un animal. En el primer caso (véase p.e. Gn 30,31.36; Is 61,5), el verbo significa ‘pastorear, apacentar’. El participio, por tanto,

puede justamente ser traducido por ‘pastor’ (el que apacienta). Pero, cuando el sujeto es un animal (véase p.e. Ex 34,3; Is 65,25), el verbo significa ‘pacer, pastar, apacentarse’. Es decir, que el participio hebreo de nuestro texto podría traducirse como «que pastorea» (referencia al pastor) o «que pasta» (referencia al animal). ¿Por qué hemos optado por la segunda posibilidad? ¿Qué pastor es ése que se nutre de azucenas? ¿Por qué la azucena es el alimento del amado? Si recordamos que el término ‘azucena’ es un epíteto de la amada (ver comentario a 2,1-2) y que, según 7,3, el vientre de la amada está «tachonado de azucenas», nuestro avisado lector no tendrá dificultad en responder él mismo a la pregunta.

16. Noche de entrega amorosa

2 ¹⁷Antes que¹ sople la brisa², antes de que huyan las sombras, vuelve³, amado mío,
imita a una gacela
o a un cervatillo
por los montes de Béter⁴.
Observaciones textuales

v. 17¹. «antes que», hebreo *‘ad s’v’e*; podría traducirse también por «hasta que». Versiones: e[wj ou (griego); *donec* (Vetus Latina y Vulgata); *‘d* (siríaco).

v. 17². «sople la brisa», hebreo *ya-pûah. hayyôm*, lit. «sople el día». También las versiones: diapneu,sh| h’ h’me,ra (griego); *spiret [adspiret] dies* (Vetus Latina y Vulgata).

v. 17³. Con griego (avpo,streion) y otras antiguas versiones leemos *s’ûb* (‘vuelve’, ‘regresa’) en lugar de *so-b* (‘da la vuelta’).

v. 17⁴. «montes de Béter», hebreo *ha-rê beter*. Griego toma *beter* como nombre común y traduce (correctamente): o;rh koilwma,twn («montes de las concavidades»). Áquila (orh Baqhr) y Símmaco (orh tou Baiqr) piensan en un nombre propio; Teodoción (orh qumiamatwn) y la versión siríaca (*‘l twry bsmn’*) dicen «montes perfumados», probablemente en relación con 8,14 (*ha-rê b’e’a-mîm*).

Comentario

Este breve poema nos pone en contacto con términos e imágenes ya conocidos. La mención de la gacela (*s’e bî*) y del cervati

llo (

‘o

-per ha’ayya

-lîm

), el uso del verbo *dmh* (‘imitar’) y el recurso a los montes (*ha-rîm*) nos recuerda claramente a 2,8-9. Este ‘recuerdo’ está formulado también léxicamente mediante el imperativo ‘vuelve’. La amada desea que se repita la situación agazapada tras la letra de 2,8-9. Esta situación, sin duda la del abrazo amoroso, está urgida por la oración temporal

‘antes que’. Es como si la muchacha dijese a su amado: «Venga, date prisa».

Ha habido distintas propuestas para traducir «montes de Béter», dada la naturaleza desconocida de este último término: ¿nombre común o nombre propio? Pero ninguna de las propuestas ha sido acogida con unanimidad, dado que la mayoría de ellas exige retoques en el texto hebreo original, injustificados a todas luces. El desconocimiento de un dato no puede servir de pretexto para buscar un sustituto que pueda avalar nuestra peculiar comprensión de un texto. Lo veremos más adelante.

El poema comienza con un dato temporal, que sitúa al lector en un momento determinado del día. Y se trata de dos formulaciones en paralelismo sinonímico, es decir, que el contenido de «antes que sople la brisa» debe equivaler al de «antes de que huyan las sombras». ¿Pero de qué momento del día se trata? Algunos autores piensan en el atardecer. Razones no les faltan. Durante el verano, en zonas de clima continental o cercanas a la costa, la gente espera con ansia la llegada del atardecer para poder salir de casa y hacer vida normal, para poder ‘tomar el fresco’. Por otra parte, la expresión ‘soplar la brisa’ (lit. ‘soplar el día’) aparece en Gn 3,8 con referencia a la brisa del día³²⁰. Pero, si aceptamos esta lectura de «antes que sople la brisa», habremos de convenir que dicha interpretación no encaja con «antes de que huyan las sombras», pues las sombras huyen para dejar paso a la

³²⁰ «Para la gente de la Biblia, que generalmente madrugaba mucho, el día empezaba a declinar hacia el anochecer en un momento que la mayoría de la gente actual llamaría media tarde», dice Keel, *Song of Songs*, 115. Pero su interpretación es decididamente forzada.

luz, no a la paulatina penumbra del atardecer. No hay que perder de vista que la brisa también se levanta con las primeras luces del alba.

Efectivamente, la noche ha sido en todas las literaturas de tono erótico el confidente por excelencia del abrazo amoroso, que requiere silencio e intimidad, al margen de sonidos que distraigan el rumoreo íntimo de la pareja y de otras presencias humanas ajenas al abrazo de los amantes. Leemos en un poema egipcio del Imperio Nuevo:

Veo a mi amada llegar,
mi corazón se llena de júbilo
y abro mis brazos para abrazarla.
Mi corazón está loco de alegría,
como el pez rojo en el lago.
¡Oh noche, nunca acabes,
ahora que ha llegado mi amada!³²¹

En realidad, nuestro poema nos sitúa en una escena tomada entre dos luces: cuando la brisa de la aurora empieza a moverse y las sombras de la noche comienzan a disiparse (‘huyen’) para dejar paso a la luz del día. La amada ha estado esperando ansiosa la llegada del muchacho durante la noche, que es el tiempo de las confidencias amorosas en la literatura de todos los tiempos. Le llama con insistencia para que imite a una gacela o a un joven cervatillo³²². Sin embargo, podríamos ofrecer una interpretación alternativa,

basándonos asimismo en el valor iterativo del verbo *s^vwb* ('volver'). No resulta inverosímil pensar que aquí el verbo *s^vwb* no significa 'volver (de un lugar)', sino, en aposición a *dmh* ('imitar'), 'volver a imitar', 'seguir imitando', es decir, seguir actuando como hasta ese

³²¹ Luís Manuel de Araújo, *Erotismo no Antigo Egipto*, 116.

³²² El imperativo hebreo *s^vûb* ('vuelve'), con referencia a la llamada de la joven, podría entenderse como formando hendíadis con el otro imperativo (*demeh*, 'imita'). Y dado que el verbo *s^vwb* ('volver') puede indicar reiteración de una actividad (como en castellano: «no *vuelvas* a hacer tal cosa»), podríamos traducir: «imita continuamente», «imita sin parar» o «imita una y otra vez». Tenemos numerosos ejemplos de *swb* iterativo en el Antiguo Testamento: *wayya-s^vob...* *wayyah.po-r* («volvió a cavar», Gn 26,18); *s^vwb... lqh.* («volver a tomar», Dt 24,4); *s^vwb... znh* («prostituirse otra vez», Jue 8,33); *s^vwb... s^vlh* («enviar de nuevo», 2 Re 19,9); *s^vwb... mlt.* («volver a escapar», Eclo 33[36],1). También Ex 32,27; Lv 14,43; 1 Re 19,6; Is 6,13; Jr 18,4; etc.

momento, seguir llevando a cabo la misma acción. El amado, por tanto, no estaría ausente, sino que llevaría toda la noche practicando los saltos de la gacela o del cervatillo. Y la amada le insiste en que siga así hasta antes de que amanezca. Garbini, que respeta el texto masorético y lee *so-b* («date la vuelta»), opina, correctamente a nuestro juicio, que el joven es invitado a 'girar' y saltar como un cervatillo sobre ciertos 'montes'. «Si se visualiza la escena, parece evidente que el joven es invitado a 'girar' en torno a la propia muchacha»³²³.

La imagen de la gacela coincide con la de 2,9, donde el amado/gacela llega saltando por montes (*ha-rîm*) y brincando por lomas. También en nuestro poema invita la amada al muchacho a venir «por los montes de Béter» (*ha-rê beter*). En ambos textos son mencionados los montes. ¿A qué le invita en realidad la muchacha?

Pero antes de responder a esta pregunta, conviene hacer una pausa para retomar el texto de 2,8-9. Decíamos a propósito de él que, en un marco donde abundan los símiles, algunas imágenes más o menos claras desvelan el valor imaginativo de otra serie de términos que, a primera vista, no desempeñan la función de referentes de imagen alguna, pues se prestan a una lectura material, directa, obvia. La maestría de un poeta se pone de manifiesto, en parte, en su capacidad para ocultar una realidad tras una imagen, pero también en velarla a medias. Incluso puede mencionar una realidad en su obviedad material sin siquiera sugerir la posibilidad de que sea reelaborada en el ámbito de la imagen. Es decir, el poeta puede ofrecer al lector un 'cuerpo de realidades materiales' y crear una serie de indicios (léxicos, fonéticos o de otra naturaleza) que faciliten al lector elevar parte de esas realidades, sin excesiva dificultad, al ámbito de la metáfora. Pero puede, al mismo tiempo, dejar 'muda' a otra parte de esas realidades, de modo que el lector deba ejercer su labor de exegeta y desentrañar el poema en su conjunto. Podríamos hablar de una morfología de la imagen, en el sentido de que, al formar parte de un cuerpo (y desde él), el desvelamiento de dicha imagen no depende exclusivamente de sí misma, sino del resto de elementos (léxicos y formales) que conforman dicho cuerpo. Y

decíamos a propósito de 2,8-9 que, en su contexto retórico como poema, si ‘gacela’ y ‘cervatillo’ son referentes imaginativos del amado, idéntica lectura habrá que hacer del lugar por donde la ‘gacela’ salta y brinca, es decir, ‘montes’ y ‘lomas’: el cuerpo de la muchacha. El poeta ofrece indicios al lector de que los términos ‘gacela’ y ‘cervatillo’ deben ser leídos en un nivel distinto al de su realidad material. Y tales indicios son léxicos y significativos, pues utiliza el participio *dômeḥ*: ‘se parece’. Es decir, el amado es percibido ‘como si’ fuera una gacela o un cervatillo. Pero deja al lector ante la perplejidad de tener que decidir si las realidades físicas que sustentan los brincos del animalillo (‘montes’) deben ser leídas también en otra clave: ¿alguna realidad debe ser percibida ‘como si’ fueran montes? La maestría de nuestro poeta quedaría plasmada en la alternativa:

³²³ Garbini, 206.

amado = [gacela-por-montes],

donde la imagen afectaría (contaminando) a todo el segundo segmento, o

amado = [gacela] + [por-montes],

donde la lectura imaginativa quedaría circunscrita a ‘gacela’.

¿Podríamos, con estos datos en la mano, adentrarnos en el significado de los misteriosos «montes de Béter» de nuestro poema?³²⁴ Hagamos un ejercicio de intertextualidad y peguemos un salto a 4,6:

Antes que sople la brisa,
antes de que huyan las sombras,
iré a la montaña de la mirra
y a la colina del incienso.

En este texto se equiparan «montaña de la mirra» y «colina del incienso». Y tales expresiones son continuación de un verso idén

³²⁴ No faltan intérpretes que opinan que la expresión «montes de Béter» debe ser tomada en sentido literal, pues se trata de las montañas que separan al amado de la amada. Así, J. Winandy, *Le Cantique des Cantiques* (París 1960) 123.

tico al nuestro: «antes que sople la brisa, antes de que huyan las sombras». En consecuencia, nos encontramos con una clara ecuación: «montes de Béter» (2,17e) = «montaña de la mirra/colina del incienso» (4,6cd). Es decir que los montes de Béter se caracterizan, entre otras cosas, por sus penetrantes aromas. Ésta es la razón por la que numerosos comentaristas relacionan esta misteriosa montaña de Béter con el cuasi-mítico país de Punt, el país de los aromas mencionado en la lírica amorosa egipcia. Dicen dos de estos poemas:

Todos los pájaros del país de Punt vienen a Egipto perfumados de mirra:
el que llegue primero comerá del cebo;
su perfume es perfume de Punt³²⁵.

Cuando la abrazo
y ella me estrecha con su amor,
soy como uno llegado del país de Punt,

como uno saturado de aceite oloroso³²⁶.

Podríamos dar por buena esta explicación de algunos intérpretes: Béter es la contrapartida palestina del Punt egipcio. Pero seguimos sin aclararnos de la identidad de tal ‘monte’.

Por lo que respecta al término ‘béter’, existe un verbo hebreo (*ba-tar*) que significa ‘cortar’, ‘partir’, ‘hendir’, ‘separar’³²⁷. De ahí que algunos intérpretes del Cantar traduzcan «montes de Béter» como «quebradas montañosas» o «lomas barrancosas». Nosotros preferiríamos hablar de «montes de la quebrada». Y, dando un paso más en busca de la naturaleza de tal ‘quebrada’, esos intérpretes aseveran (con buen criterio a nuestro entender) que, si ‘montes’, ‘colinas’ y otros términos sinonímicos aluden casi siempre en el Cantar a la ‘orografía’ del cuerpo de la muchacha, habrá que pensar en buena lógica que la expresión «montes de Béter» o «montes de la quebrada» alude a los pechos de la muchacha o

³²⁵ Tomado de Soler, *Antiguo Egipto*, 150.

³²⁶ *Ibid.*, 160. Véase también L. M. de Araújo, *Erotismo no Antigo Egipto*, 290.

³²⁷ Teniendo en cuenta el carácter de ‘separación’ que implica un acto sacrificial, hay quien traduce «montes del sacrificio». Así P. Joüon, *Le Cantique des Cantiques* (París 1909) 171. Tras buscar una posible identificación, opta finalmente por Silo.

a otra parte íntima de su cuerpo, probablemente al monte de Venus³²⁸.

En resumen, nos encontramos ante un poema en el que la muchacha echa en falta a su amado, que se retrasa a la cita. Espera su llegada para invitarle a que pasee por los «montes de Béter», es decir, para invitarle al abrazo amoroso. Y le urge con anhelo, pues la noche es el testigo mudo que acuna a los amantes en su impenetrable velo. Pero la noche está avanzada y el alba se acerca: «Vuelve, amado mío». Esta ausencia es una variante del tema de la búsqueda ansiosa del amado/a, tan frecuente en la lírica amorosa y ya mencionado a propósito de 2,14. Algunos intérpretes del Cantar, atónitos y (por qué no decirlo) molestos ante el erotismo que se desprende de cada una de sus páginas, se empecinan en dar a estos poemas inadecuados giros alegóricos o en hacer lecturas que ellos mismos denominan ‘espirituales’; en cualquier caso, se empeñan en hacer del amado y la amada del Cantar una pareja felizmente casada, con todas las bendiciones³²⁹. Sin embargo, si hemos captado bien la escena y su intención, habrá que responder a estos asustadizos intérpretes que difícilmente una esposa puede estar esperando con contenido anhelo a su esposo al rayar el alba.

³²⁸ Naturalmente existen otras interpretaciones, pero a costa de alterar el texto y dejarlo irreconocible. Es el caso de S. Bartina, *Los montes de Beter* (Ct 2,17): EstBíb 31(1972) 435-444. Este autor interpreta el hebreo *hry* (que leemos *ha-rê*: «montes de»),

como un *h.r*² (‘agujero’, ‘cueva’) con sufijo 1ª sg. (*h.o-rî*), y lee *btr* (*beter*) como *b-tr* (*be-to-r*): preposición *b* más sustantivo *to-r*¹ (‘turno’, ‘vez’). En consecuencia traduce: «sobre mi cubil por turno(s)». Improbable e innecesario.

³²⁹ Convendría, a este respecto, leer el ilustrativo trabajo de V. Cottini, *Linguaggio erotico nel Cantico dei Cantici e in Proverbi*: LASBF 40 (1990) 25-45.

17. El amante escurridizo

3 ¹En mi lecho, por la noche¹, busqué al amor de mi vida,
lo busqué y no lo encontré².

²«Me levantaré y recorreré
la ciudad, calles y plazas;
buscaré al amor de mi vida»¹.
Lo busqué y no lo encontré.

³Me encontraron los guardianes que hacen ronda en la ciudad¹: «¿Visteis al amor de mi vida?». ⁴Apenas los hube pasado,
encontré al amor de mi vida.
Lo agarré, no lo soltaré
hasta meterlo en la casa de mi madre, en la alcoba de la que me concibió.

Observaciones textuales

v. 1¹. «por la noche»; el texto hebreo dice literalmente «por las noches» (*bal.lélôt*), pero se trata de un plural absoluto, equivalente a ‘Noche’ (con mayúscula), más concretamente a: «en plena noche». Las versiones traducen literalmente: *evn nuxi.n* (griego); *in noctibus* (Vetus Latina); *per noctes* (Vulgata); *blylwt’* (siríaco).

v. 1². El griego, seguido por la Vetus Latina (*vocavi eum et non obaudivit me*)³³⁰ añade *evka,lesa auvtó,n kai. ouvc u`ph,kouse,n mou*: «lo llamé y no

³³⁰ El verbo latino *obaudio* responde efectivamente al griego *upakouw*, pero a uno de sus significados. En nuestro texto *upakouw*, que corresponde al hebreo ‘*a-nâ*’ (véase 5,6e), significa más bien ‘hacer caso’.

respondió», tomado sin duda de 5,6e: *q^era-’tîw w^elo-’ ‘a-na-nî*. Lo mismo al final del v. 3.

v. 2¹. Traducción alternativa: «Me levanté y recorrí la ciudad, calles y plazas; busqué al amor de mi vida; lo busqué...». Pero el hebreo utiliza cohortativos en singular: ‘*a-qûmâ... ‘asôb^ebâ... ‘abaq^es^vâ*. Así lo entendió el griego (*avnasth,somai... kuklw,sw... zhth,sw*) y las versiones latinas (*surgam... circumibo* [o *circuibo*]... *quaeram*).

v. 3¹. El verbo hebreo correspondiente a «hacer ronda» (*sbb*) es el mismo traducido por ‘recorrer’ en v. 2. Así lo reprodujo con mimo el traductor griego: *kuklw,sw... oi` kuklou/ntej*. Las versiones latinas cambian de verbo: *circumibo... qui custodiunt* (Vetus Latina); *circuibo... qui custodiunt* (Vulgata).

Comentario

Las dimensiones de este poema han sido discutidas por distintos comentaristas, para quienes se trata en realidad de dos poemas (vv. 1-2; vv. 3-4). Por una parte, opinan que su longitud es excesiva para una cultura en la que predominaban los especímenes más bien breves. En segundo lugar, creen que la estructura de los vv. 1-2 es perfecta y que no hay que recurrir a ningún otro verso que la recomponga. Se trata de dos escenas

claramente definidas y complementarias: la escena del lecho (interior) y la de la ciudad (exterior) son completadas con el mismo estribillo: «busqué al amor de mi vida, lo busqué y no lo encontré». En tercer lugar, y como consecuencia, opinan que el tema de la ronda nocturna, tan inapropiado en una colección de poemas amorosos, es no sólo secundario, sino inauténtico.

Dejando de momento de lado algunas consideraciones críticas sobre esta opinión, fijémonos en las correspondencias que revela este poema en relación con 5,6-7, fragmento de un poema revela este poema en relación con 5,6-7, fragmento de un poema 7 la ausencia del amado, las figuras de los guardias que hacen la ronda nocturna en la ciudad y, sobre todo, la búsqueda infructuosa del muchacho por parte de la amada. Prescindiendo por ahora de los mencionados paralelismos, vamos a centrarnos en las correspondencias léxicas de nuestro poema, que a nuestro juicio le confieren cierta estructura, aunque no rigurosa.

Descubrimos una inclusión casi perfecta entre el comienzo y el final del poema: con el ‘lecho’ de 4,1 combina la ‘alcoba’ de 4,4. Por otra parte, la búsqueda sin resultados (vv. 1c; 2d) se corresponde positivamente con el encuentro final (v. 4b); la ronda de la muchacha por la ciudad (v. 2ab; ver arriba nota lingüística) tiene su eco en la ronda de los centinelas por la ciudad (v. 3ab). El poema insiste en el término ‘ciudad’. Advirtamos también la fuerza poética del violento contraste entre «no lo encontré» (final del v. 3) y «me encontraron» (comienzo del v. 4): ¡la que busca y no encuentra es encontrada sin ser buscada! Pero hay sobre todo un dato que corrobora la unidad del conjunto: la expresión «amor de mi vida» es repetida en cuatro ocasiones (vv. 1b.2c.3c.4b), en lugares estratégicos. Hemos de confesar que, aun en el supuesto de que vv. 3-4 no pertenezcan al poema original, el recopilador o editor del Cantar ha actuado con auténticas dotes de poeta. Este poema ocupa una posición probablemente premeditada por parte del recopilador del Cantar. De hecho el tema de la *ausencia* del canto anterior (sobre todo si la escena que describe debe ser relacionada con el *alba*, como hemos dicho) encaja perfectamente en el tópico de la *búsqueda* de nuestro poema (que se abre precisamente con la mención de la *noche*).

La mención del lecho y de la noche crea un ilusorio ambiente de intimismo y seguridad. Y decimos ilusorio por dos razones. En primer lugar, porque el lecho y la noche, a tenor de los contextos en que aparezcan, pueden ser imágenes de la muerte; en segundo lugar, porque esa paz que transmite el primer verso pronto se va a ver quebrada por una azarosa y desesperada búsqueda. Del hogar acogedor y del lecho caliente salimos casi con violencia a un exterior donde la noche es momento de inseguridad y desamparo, tiempo en el que acecha el peligro. Esa ansiedad que infunde la noche se ve potenciada en el poema por la angustiosa búsqueda del amado; de hecho, en un breve espacio, se repite cuatro veces el verbo ‘buscar’. Y cuatro veces también escuchamos entre suspiros de deseo: «amor de mi vida». En esta frase quedan reflejados la angustia y el deseo. Hemos traducido así el hebreo *’a-habâ naps^vi*, aunque reconocemos que no hace del todo justicia al original. La traducción alternativa ofrecida por otros: «amor de mi alma», responde aún menos a la fuerza del original. Verdad es que el término *nepes^v*

(segundo que integra la expresión) puede traducirse por ‘alma’, pero no es ése su sentido primario. Más bien se trata de un contenido occidental que, por influjo sobre todo de la Vulgata, hemos introducido en un lexema del idioma de una cultura que no pensaba en términos de antropología greco-latina. El término *nepes*^v significa originalmente ‘garganta’ y, por sinécdoque y desplazamiento semántico, describe lo que nosotros llamamos ‘respiración’, ‘hálito’, ‘anhelo’, ‘deseo’. También puede significar ‘persona’. De aquí se deduce que la traducción «amor de mi alma» puede inducir a equívocos y que «amor de mi vida», aunque se acerca más al original, no acaba de denotar el contenido significativo. Decir *’a-habâ naps^vî* equivale a confesar: suspiro por tu amor; tu amor es mi aliento; todos mis deseos, sentimientos, sentidos y necesidades físicas están dirigidos hacia ti.

Pero volvamos a las características generales del texto. El poeta se limita a mencionar la ronda nocturna; nada nos dice de sus características: cuántos eran, qué hacían en ese momento, cómo vestían. Diríamos que son casi invisibles. Tan estilizada presentación los convierte en un elemento secundario del poema. Ni siquiera sabemos si responden a la excitada pregunta de la amada: «¿Habéis visto al amor de mi vida?». En cambio, en el texto casi paralelo de 5,7, como podremos ver más tarde, la guardia nocturna adopta una extraña actitud (no exigida a primera vista por el contexto) maltratando a la muchacha. Es difícil dar con la identidad de estos guardias o simplemente con la función que pueden desempeñar en este poema. Su mutismo lo impide. Es probable, en opinión de algunos intérpretes, que estos personajes formen parte del acervo de la poesía popular, como los ‘malos’ de los cuentos populares, los guardias de las canciones medievales o la guardia civil de ciertas canciones españolas de postguerra.

La muchacha encuentra finalmente al amor de su alma. El poeta no nos dice ni dónde ni cómo. Y el lector se formula automáticamente una serie de preguntas: ¿Puede colmar el simple encuentro la angustia vivida por ella? ¿Dónde estaba el amado? ¿Adónde había ido? ¿Había abandonado el lecho de su amada? Si así había sido, ¿qué le había movido a ausentarse? Bien, son preguntas que sobran ante una obra poética, que no trata de describir situaciones, sino de apelar a la fantasía y a la emoción. Lo importante es que, tras una búsqueda infructuosa, la muchacha da por fin con su amado, y se promete no volver a soltarlo.

En un poema amoroso egipcio, que bascula también entre la ausencia y la necesidad de la búsqueda, la amada adopta una postura distinta a la del Cantar. Tras un coloquio consigo misma (con su ‘corazón’), decide esperar al amado, en lugar de salir en su búsqueda. Si saliese a buscarlo, la gente pensaría que estaba loca:

Mi corazón palpita agitado
cuando pienso el amor que te tengo,
y no me deja actuar, estremecida.

.....

Mi corazón dice: «No esperes, ve a buscarlo», y lo repite siempre que pienso en ti.
¡Oh corazón mío, qué dulce pena!

¿Por qué te comportas tan locamente?

Espera tranquilamente, el amado viene hacia ti, y los ojos de todos podrán verlo.

No dejes que la gente diga de mí:

«¡Esta mujer ha perdido la razón, enamorada!». ¡Oh corazón mío, resta calmo cuando pienses en él, que no te agite su palpito!³³¹

Los últimos versos de nuestro poema obligan al lector a detenerse, presa de la perplejidad, y a releerlos con detenimiento. Sí, ha leído bien: «hasta meterlo en la casa de mi madre, en la alcoba de la que me concibió». ¿Qué pinta aquí la madre de la muchacha y su casa? El asunto no deja de crear cierta confusión en el lector que esté al corriente de las características generales que definían a una primitiva sociedad semita, en nuestro caso palestina. Jamás se podía iniciar un noviazgo sin el consentimiento de los padres de la pareja. Más aún, eran éstos quienes imponían al hijo o a la hija la persona con quien debían iniciar una controlada relación que desembocaría en el matrimonio. ¿Cómo es posible que la amada del Cantar decida por su cuenta introducir a su amado en la casa de su madre? Más aún, ¿cómo es posible que lo conduzca, por cuenta propia, ni más ni menos que a la alcoba materna? ¿Con qué autoridad? ¡Imposible! Por otra parte, ¿por qué la muchacha habría de llevar a casa de su propia madre a su amado? ¿No tenían su nido de amor? La escena podía haber acabado donde había empezado: en el lecho compartido. No tenemos más remedio que asumir, nos guste o no, que «casa de mi madre» (y su paralelo sinonímico «alcoba de la que me concibió») escapa a su significado obvio y ejerce la función de referente de alguna otra realidad³³².

³³¹ Tomado de Soler, *Antiguo Egipto*, 138-139.

Ya hemos dicho líneas arriba que la casa de la madre constituye un elemento de resonancias eróticas en la lírica amorosa egipcia, en concreto en escenas en las que se supone que la pareja de enamorados va a hacer una entrega generosa de sus respectivos cuerpos. Si la casa materna no puede ser la casa familiar (en tal caso se diría «la casa de mi padre»), tenemos motivos sobrados para sospechar que la expresión «casa de mi madre» constituye un giro eufemístico, en el propio terreno de la imagen, equivalente a «casa de la madre», «casa de la que puede ser madre» o «casa que permite a una mujer ser madre». En tal caso, el término ‘casa’ debe ir necesariamente entrecomillado. Se trata de la ‘casa’ de la propia muchacha, o de la ‘casa-muchacha’, que es el lugar natural donde se concibe (cf. «la alcoba de la que me concibió»)³³³. Esta lectura se ve justificada por la interpretación que hemos hecho de 2,9: «Miradlo, ya se para; se oculta tras la cerca, mira por las ventanas, atisba por las rejas». No se menciona la casa, pero sí algunos elementos metonímicos, como ‘cerca’, ‘ventanas’ y ‘rejas’; se trata de elementos que dificultan el acceso de la gacela/amado a la casa/amada.

Es muy probable que la mención que hace el poeta de la noche al comienzo del poema trate de sugerir que la escena que

³³² Según B.J. Segal, *Four Repetitions in the Song of Songs*: DD 16 (1987/88) 32-39, aunque la palabra ‘e-m’ (‘madre’) juegue un papel más secundario que otros términos en el Cantar, continuamente está representando el futuro aspecto que tendrá la amada.

³³³ Cercano a nuestra interpretación G.S. Ogden, *Some Transational Issues in the Song of Songs*: BT 41 (1990) 222-227, quien interpreta la casa de la madre como la habitación donde la joven pudiese concebir. Nosotros vamos más allá, interpretando la imagen como la propia zona del cuerpo de la muchacha donde ésta puede concebir.

vive la amada pertenece al ámbito de la ensoñación, de lo onírico. Es relativamente habitual en los relatos del Antiguo Testamento hablar de la noche para sugerir que la experiencia que va a vivir un personaje determinado (una visita o un anuncio misteriosos) es fruto de un sueño o una visión (Gn 20,3; 31,10.24; 1 Re 3,5; Is 29,7). El monarca egipcio de la historia de José vivió angustiado una escena, hasta que «se despertó el faraón y resulta que había sido un sueño» (Gn 41,7); idéntica fórmula es usada a propósito de la audición experimentada por Salomón al comienzo de su reinado: «se despertó Salomón y resulta que había sido un sueño» (1 Re 3,15). Escenas vividas como reales resultan ser sólo fruto de una ensoñación. También en el ámbito de la apocalíptica se mencionan visiones nocturnas que turban a su receptor cuando despierta (cf. Dn 2,19; 7,1-2). En consecuencia, es muy probable que la ausencia del amado del lecho, las correrías de la muchacha por la ciudad, el encuentro con la ronda nocturna y la pregunta dirigida a los guardias sean fruto de un estado onírico. Al despertar, se da cuenta que su amado está con ella y decide no soltarlo hasta consumir el abrazo amoroso: hasta meterlo en la ‘casa’ de su madre, en la ‘alcoba’ de la que le concibió.

La plausibilidad de esta interpretación se basa también en lo improbable de la escena. ¿Quién puede concebir, en una sociedad de aquellas características, a una muchacha recorriendo fuera de sí las calles de una ciudad? Podemos leer a este respecto textos como Eclo 42,11. Hay quienes creen, por el contrario, que los códigos morales israelitas se hicieron más rigurosos en el Judaísmo intertestamentario, y que en la antigüedad existía mayor libertad para el encuentro entre jóvenes solteros. Pero habrá que objetar a quienes así piensan que esa supuesta libertad es fruto de meras suposiciones, que carecen de fundamento objetivo en la literatura bíblica. De un par de textos aislados (se suele recurrir, entre otros, a Rut 3) no puede deducirse un determinado código de comportamiento social. Además son mucho más abundantes los textos que apuntan en la dirección contraria. No se puede comparar un encuentro fortuito de dos jóvenes en un pozo (pongamos por ejemplo Gn 24,14ss; 29,10ss) con la escena de una joven fuera de sí recorriendo de noche las calles de una ciudad. Por otra parte, desconocemos la fecha en que fueron compuestos los poemas que integran el Cantar. ¿Por qué hay que suponer que conocieron la luz con anterioridad al oscurantismo del Judaísmo intertestamentario? ¿Quién puede decir que el poema que ahora nos ocupa no vio su luz tardíamente? En definitiva, se trata de una discusión bizantina. Opinamos que el debate sobre la transgresión, o no, de los códigos sociales por parte de una joven que actúa de esa manera queda obviado si somos capaces de reconocer la naturaleza de la poesía. Todos estos datos que venimos discutiendo pueden explicarse perfectamente desde la creatividad de un poeta, que sitúa a su heroína en un escenario irreal, increíble, pero apto para que el lector palpe en cada verso la hondura (o locura) de su amor, lo socialmente irracional del impulso erótico.

18. Nuevo conjuro de amor

3 ⁵Juradme, muchachas de Jerusalén, por las gacelas y las ciervas del campo¹, que no despertaréis ni desvelaréis al amor², hasta que él lo desee.

Observaciones textuales

v. 5¹. «por las gacelas y las ciervas del campo», hebreo *bis.ba-’ôt ’ô b^e’ayelôt has’s’a-deh*. El griego dice *evn tai/j duna,mesin kai. evn tai/j ivscu,sesin tou/ avgrou/* («por los poderes y las fuerzas del campo»), como en 2,7 (véase).

v. 5². «al amor», hebreo *’ahabâ*. La Vulgata, que al parecer lee *’a-hubâ*, traduce «a la amada» (*dilectam*). La Vetus Latina espiritualiza: *caritatem*.

Comentario

Este conjuro repite palabra por palabra 2,7, ya comentado. Sin embargo, creemos que convendría hacer algunas precisiones y ofrecer ciertas alternativas a lo expuesto en su momento. Nos fijaremos en la lectura que hace la versión griega de v. 5b. El hebreo dice: *bis.^eba-’ôt ’ô b^e’ay^elôt has’s’a-deh*, es decir, habla de gacelas (*s^eba-’ôt*) y de ciervas (*’ayya-lôt*). En el griego, en cambio, leemos: en *taij dunamesin kai en taij iscusesin tou agrou*, «por los poderes y las fuerzas del campo». Por de pronto, la Vetus Latina sigue al griego: *in virtutibus et in viribus agri*. A juzgar por la versión griega, parecería a primera vista que la *Vorlage*³³⁴ hebrea decía: *bs.b’wt ’w bh.ylwt hs’dh*, es decir, hablaba de *.b’wt* (*s^eba-’ôt*, como en el texto masorético) y de

h

.ylwt

(

.ayya

-lôt

. ¿‘fuerzas’?). El término *s^eba-’ôt* nos proporciona un caso de isofonía, pues puede

ser plural de *.a-ba-¹*, que significa ‘ejército’, ‘tropa’ (*‘fuerzas de ataque’*)³³⁵, o de *.a-ba-²*, que significa precisamente ‘gacela’. Es decir, que la supuesta lectura de la *Vorlage* haría uso de *.a-ba-¹* y de *h.ayya-lôt*. Pero nos encontramos con una dificultad: el plural *h.ayya-lôt* con el sentido de ‘fuerzas’ no existe en hebreo. Una forma de decir ‘fuerza’ es ciertamente *h.ayil*, pero su naturaleza masculina hace que el plural sea *h.aya-lîm*, no *h.ayya-lôt*. En consecuencia, por esta parte falla el recurso a la hipotética forma de la *Vorlage* hebrea. Es más lógico pensar que el traductor griego confundió *s.a-ba-²* (‘gacela’) con *.a-ba-¹* (‘ejército’, ‘fuerza’, ‘poder’). Por otra parte, si desconocía el término *’ayya-lôt* (‘ciervas’), y teniendo en cuenta que ya había interpretado *.s^eba-’ôt* como ‘fuerzas’ o ‘poderes’, se vio inclinado a sustituir mentalmente la *álef* inicial de *’ayya-lôt* por otra gutural (una *jet*), de donde *h.ayya-lôt*. El intercambio de guturales en las lenguas semitas suele ser relativamente habitual. La única dificultad en esta

interpretación, como hemos dicho, es que *h.ayya-lôt* (*h.ylwt*) no puede ser plural de *h.ayil* ('fuerza'), pues su género es masculino (sería *h.ylym*, vocalizado *h.aya-lîm*). Creemos en definitiva que el recurso a la *Vorlage* hebrea no tiene sentido. Más bien habrá que pensar en una componenda llevada a cabo por el traductor griego, que quizá no entendió la forma *'ylwt* y leyó *h.ylwt*.

Por otra parte, el actual texto masorético, con la mención de la gacela y del ciervo, refleja a la perfección el uso imaginativo que se hace de estos animales, concretamente en 2,9.17 y 8,14. En los tres textos se compara al amado con una gacela (*^{se}bî*, otra forma de *.a-ba-*) y con una cría de ciervos (*'ayya-lîm*):

Sin embargo, seguimos pensando en la traducción griega. ¿Cómo se puede sustentar un conjuro en los poderes (evn tai/j

³³⁴ Este término alemán define al texto hebreo (actualmente desaparecido) sobre el que se basó la traducción griega.

³³⁵ El término 'fuerza' (o 'poder' en nuestro caso) sustentaría al griego *dunamij*.

Nuevo conjuro de amor 197

duna,mesin) y en las fuerzas (evn tai/j ivscu,sesin) del campo (*'a-deh*)? ¿De qué poderes y fuerzas se trata? La pregunta se la podríamos formular al menos al traductor griego. Resulta tentador proponer la hipótesis de que el traductor tiene in mente a los duendes, trasgos y satirillos que, según la religiosidad popular, habitaban las zonas deshabitadas o semidesérticas, y que eran responsables del malogro de las cosechas o de los abortos del ganado. Nos pone en esta pista un texto de Job: «pactarás con los *espíritus campestres*, tendrás paz con las bestias del campo» (5,23). El texto hebreo habla de *'abnê has's'a-deh*, literalmente «piedras del campo». Pero sorprende la posibilidad de establecer un pacto (*b^erît*) con las piedras del campo. Lo que ocurre en realidad es que nos encontramos en *'abnê* ante un caso de *álef* prostético³³⁶ y que, en realidad, se trata de *b^enê* ('hijos de'). Es decir, *b^enê has's'a-deh* serían los 'campestres' (literalmente los 'hijos del campo'). De ese modo, en el texto de Job habría un claro paralelismo entre «espíritus campestres» y «bestias del campo», responsables de los malogros de las cosechas y de las depredaciones, entre otras cosas. Es muy probable, en consecuencia, que nuestro traductor griego pensase en esos seres como receptores del juramento. No hay que olvidar que muchos escenarios del Cantar de los Cantares están localizados en el campo, en zonas aparentemente rurales, eventualmente alejadas de las zonas urbanas.

Lo que no parece admisible desde ningún punto de vista es interpretar esta toma de juramento (también en 2,7 y 8,4) como reflejo de una visión negativa y peligrosa del amor cuando es despertado prematuramente. Según Schwab, el amor sería aquí conceptualizado como un poder autónomo que, cuando despierta, acaba controlando los afectos, la conducta e incluso la mente³³⁷. Nada más lejos de la realidad, toda vez que el Cantar presenta precisamente el deseo amoroso como impulso liberador. No hay más que profundizar en el simbolismo de los paisajes, en las metáforas eróticas y en el delicioso *double entendre* de su voca

³³⁶ No sería éste el único caso de *álef* prostético. Contamos también en hebreo bíblico con las dobles formas *zerô* 'a / 'ezrô 'a ('brazo'), *temôl* / 'etmôl ('ayer'), *ka-za-b* / 'akza-b ('mentira'), *ro-b* 'a / 'arba 'a ('cuatro'), *ziqqîm* / 'aziqqîm ('cepos'), etc.

³³⁷ Schwab, *Song of Songs' Cautionary Message*, 49.

bulario para llegar a esta conclusión. Acusar al Cantar de una visión cautelosa y precavida del amor (por eventualmente enajenante) es fruto más de prejuicios personales que de una lectura abierta y objetiva de sus páginas.

19. La amada en imágenes

3 ⁶¿Quién es ésa que sube del desierto¹, parecida a columna² de humo, sahumario de mirra e incienso, de polvo de aromas exóticos³?

Observaciones textuales

v. 6¹. Otros traducen este primer verso: «¿Qué es eso que sube del desierto?». Sin embargo, el pronombre interrogativo (*mî*) es masculino o femenino, y el demostrativo (*zo-*'t) y el participio ('o-lâ, «que sube») son femeninos. La traducción «¿Quién es ésa?» se apoya en todas las versiones: griega (ti,j au[th]); latinas (*quae est haec [ista]*); siríaca (*mn hy*). Véase comentario.

v. 6². «parecida a columna de humo», en hebreo *kêtîmarôt* 'a-sa-n, lit. «como columnas de humo», en plural. Este plural, que ya algunas versiones antiguas corrigen y traducen en singular (griego: w`j stele,ch kapnou/; Vulgata: *sicut virgula fumi*)³³⁸, ha dado pie a algunos especialistas para cambiar la preposición *k* ('como') por *b* ('entre'), de grafía muy parecida. Así, leen *battîmarôt* y traducen «entre columnas».

v. 6³. «de polvo de aromas exóticos», hebreo *mikko-l* 'abqat rôke-l, lit. «de todo polvo aromático de mercader» o «de toda clase de polvos aromá

³³⁸ Parece que la Vetus Latina interpretó el hebreo *ketîmarôt* 'a-s^v-n como dos palabras desconectadas, pues traduce: *sicut vitis propago, fumo incensa*. Este *fumo incensa* parece responder a 'a-s^va-n, no a las palabras siguientes (*mequt.eret môr*), que traduce: *odorificata myrra*. De todos modos, mantiene el singular (*propago*).

ticos de mercader». El griego interpreta *rôke-l* como 'perfumista' (avpo. pa,ntwn koniortw/n mureyou/). Vetus Latina: *unguentarius*; Vulgata: *pigmentarius*.

Comentario

Tal como concebimos estos versos (desconectados del poema siguiente), parece que nos encontramos ante una especie de 'cuestión escolar'. Este tipo de cuestiones, relativamente frecuentes en la literatura sapiencial, pretendían entre otras cosas estimular la imaginación y la inteligencia de los jóvenes. El maestro proponía un tema mediante una formulación críptica que se prestase a más de una respuesta. Los alumnos iban respondiendo hasta dar, entre todos, con la solución más apropiada. Desde el punto de vista formal, tales cuestiones adoptaban la forma interrogativa; por otra parte, contenían una serie de indicios que servían de ayuda al alumno para facilitarle el acercamiento a la

solución. Contamos con ejemplos de esta forma literaria en Pro 23,29ss; 30,4; Eclo 1,2-3; etc. No es que el texto que nos ocupa pertenezca abiertamente a este tipo de cuestiones de escuela; simplemente pensamos que el lenguaje críptico con el que está formulado lo acerca mucho a la estructura formal de dichas cuestiones. Pero vayamos por pasos.

El primer verso que abre este pequeño poema se ha prestado, y sigue prestándose, a una traducción distinta de la nuestra. El texto hebreo dice: *mî zo-'t 'o-lâ...* (Hemos prescindido del término hebreo correspondiente a «del desierto», pues no influye en la traducción.) La traducción literal es la ofrecida por nosotros. La primera palabra (*mî*) es un pronombre interrogativo (‘¿quién?’) que habitualmente en hebreo pertenece al género masculino o femenino; viene a continuación un demostrativo (*zo-'t*), generalmente femenino (‘esta’), pero que en ocasiones puede tener valor neutro (‘esto’); y termina el segmento con un participio de presente del verbo *'lh* (‘*o-lâ*’), que sólo puede ser femenino. Si aceptamos los significados básicos de los términos mencionados, la frase discurre sin dificultad: «¿Quién es ésa [o ésta] que sube del desierto?».

Hay traductores, sin embargo, que rebuscan en la Biblia hebrea excepciones que confirmen una lectura alternativa, la válida para ellos: «¿Qué es eso que sube del desierto...?»³³⁹. Así, encuentran algún texto bíblico en el que el interrogativo *mî* tiene valor neutro (‘¿qué?’), cuando este valor se expresa básicamente con el interrogativo *mah*. Sin embargo, los ejemplos aducidos por ellos, además de ser muy pocos³⁴⁰, no se prestan claramente a la traducción pretendida. Algo diferente ocurre con el demostrativo *zo-'t*, que efectivamente puede traducirse por un neutro (‘esto’ o ‘eso’). No obstante, como ya hemos dicho, el participio *'o-lâ* es ciertamente femenino: ‘la que sube’. Los que tratan de buscar un valor neutro a este participio tiran tanto de la cuerda de las posibilidades que acaba por romperse. ¿Qué buscan en definitiva estos traductores? La respuesta es sencilla: unir este breve poema (3,6) con el siguiente (3,7-8), cuyo comienzo traducen: «Es la litera de Salomón...» (en hebreo: *hinneh mit.t.a-tô s'el.lis'lo-mo-h*, lit. «*he aquí* su litera, la de Salomón»). Esta traducción es, desde luego, legítima. El verso 3,7 empieza con una partícula de visualización (*hinneh*), cuya traducción literal es «he aquí», aunque se presta a numerosas precisiones de orden significativo y estilístico. Una de estas precisiones puede cubrirse con una forma del verbo copulativo, p.e. ‘*es*’ en el caso de la lectura alternativa mencionada. Pero, dado que se trata de una partícula de visualización, su presencia puede precisarse con: ‘aquí está’ o ‘ésta es’. En definitiva, los traductores y comentaristas que optan por la forma verbal ‘*es*’ para 3,7a lo hacen para justificar su lectura de 3,6a: «¿Qué es eso que sube del desierto...? ... Es la litera de Salomón...». Nosotros, sin embargo, que creemos que 3,6 y 3,7-8 constituyen dos poemas independientes, no nos sentimos obligados a forzar la traducción de 3,6a.

La escena que nos ofrece el poeta no está en relación con la caravana de un cortejo de bodas que va subiendo por el desierto y levantando una densa polvareda. Por una parte, no se explica por qué tal cortejo tendría que provenir del desierto; en segundo lugar, no resulta poéticamente adecuado tratar a una vulgar polvareda con las imágenes del sahulado de mirra e incienso o

³³⁹ Así, entre otros, Walsh, *Exquisite Desire*, 208.

³⁴⁰ Sobre este problema puede ser consultado P.B. Dirksen, *Song of Songs iii 6-7*: VT 39 (1989) 219-225.

con el humo producido por la combustión de aromas exóticos, más propias de un marco litúrgico. ¡Sería demasiado incluso para Salomón! El texto dice claramente «¿Quién es ésa que sube del desierto?». Se trata, una vez más, de una descripción hiperbólica de la Sulamita. Así lo da a entender también 8,5, donde leemos el mismo comienzo que aquí: *mî zo- 't 'o-lâ min hammidba-r*, es decir, «¿quién es ésa que sube del desierto...?», con la particularidad de que en este texto de 8,5 no hay duda de que se trata de la amada, pues el texto continúa: «¿... apoyada en su amado?». Ambos textos (3,6 y 8,5) están sin duda relacionados temáticamente.

«Parecida a columna de humo»³⁴¹. El término ‘columna’ (hebreo *tîma-râ*³⁴²) parece derivar de *ta-ma-r*, que significa ‘palma’ o ‘palmera’, y está en relación sin duda con *timo-râ* (‘palma ornamental’, 1 Re 6,29; 7,36; Ez 40,16.22). En efecto, los capiteles de las columnas de los palacios y templos del Israel monárquico reproducían ramas de palmera estilizadas. En nuestro texto, estas columnas de humo en forma de palmera pretenden describir el esplendor real que rodea a la muchacha y definir su hermosura y elegancia.

La hermosura sin par de la amada del Cantar ha obligado al poeta o poetas, a lo largo de la obra, a recurrir en su descripción, entre otras cosas, a los aromas más exóticos y penetrantes. La mirra y el incienso aplicados a la muchacha en nuestro texto reaparecen en 4,6:

Antes que sople la brisa,
antes de que huyan las sombras,
iré a la montaña de la mirra,
iré a la colina del incienso.

Esta estrofa está puesta en boca del amado. La montaña de la mirra y la colina del incienso son, como hemos visto y como podremos observar más adelante, veladas descripciones de las

³⁴¹ El texto hebreo consonántico dice *tymrwt*, que los masoretas vocalizaron *tîma-rôt* (‘columnas’). Sin embargo, las versiones leyeron al parecer *tymrt* (en singular) y trajeron: «columna de humo».

³⁴² Este singular, en realidad, es una deducción a partir de la forma plural, pues como tal no aparece nunca en la Biblia hebrea.

partes más sobresalientes, atractivas y perfumadas del cuerpo de la amada (véase comentario). Pero contamos con otro texto en esta línea argumentativa. Se trata de 4,13-14:

¹³ Tus brotes parecen
paraíso de granados,
con frutos exquisitos:

¹⁴nardo y azafrán,

fragancia de canela,
matojos de incienso,
de mirra y de áloe,
con los mejores bálsamos.

El término ‘brotes’ (como ‘yemas’, ‘cierne’, ‘floración’) aluden siempre en el Cantar a las incipientes manifestaciones de los rasgos femeninos en la muchacha. Véase 2,13; 4,13; 6,11; 7,13 y comentarios correspondientes.

Desde estos paralelos, hay que admitir al menos la posibilidad de que la mirra y el incienso, así como los aromas exóticos del texto que estamos comentando, tengan en su punto de mira la presencia de la amada y su descripción. La ‘columna de humo’ y el ‘sahumado de incienso’ son expresiones con las que el poeta intenta que el lector visualice la esbeltez perfumada y el carácter misterioso, intocable, casi litúrgico de la muchacha. Los sahumeros de incienso y otros productos aromáticos eran usados permanentemente en el templo de Jerusalén. Por lo que respecta a esta descripción cuasireligiosa de la amada, se puede consultar Eclo 26,18, texto citado a propósito del comentario a 5,15.

Sorprende, de todos modos, la mención del desierto (o estepa) como lugar de procedencia de la muchacha. ¿Por qué el desierto? ¿Qué función desempeña aquí? No es la única vez en el Cantar en que la amada es situada lejos de las zonas urbanas, en lugares misteriosos, de difícil acceso y a veces inhóspitos. Una situación de lejanía (unida al tema frecuente de la ausencia) que obliga al amado a reclamar su presencia. Leemos en 4,8 (consultar comentario):

Ven del Líbano, novia mía;
ven, llégate del Líbano.
Vuelve de la cumbre del Amaná,
de las cimas del Sanir y del Hermón,
de las grutas de los leones,
de los montes de las panteras.

La lejanía y la ausencia caracterizan también en este texto la urgencia de la llamada del amado. La presencia de la amada en sitios intransitables y potencialmente peligrosos suscita en el muchacho un instinto de protección. Sabe que sólo a su lado podrá ella sentirse segura y a resguardo de eventuales peligros. El desierto de nuestro texto es un escenario de peligros reales en la tradición bíblica: exposición a la muerte por falta de agua (recordemos la enternecedora escena de Agar e Ismael en Gn 21,14-19) o por el ataque de fieras (sin ir más lejos, la mentira que urden los hermanos de José según Gn 37,18-20; ver también 1 Sm 17,34-37; Am 3,12).

20. Haz el amor, no la guerra

3 ⁷Mirad la litera de Salomón¹:
sesenta valientes la rodean,
la flor de los valientes de Israel.

⁸Todos diestros con la espada¹,
curtidos en la guerra²;
cada cual con su espada en la cintura, por el miedo que ronda³ por las noches.
Observaciones textuales

v. 7¹. «mirad», lit. «he aquí» (hebreo *hinneh*). Otros intérpretes traducen este verso: «Es la litera de Salomón» (véase comentario al poema anterior). No faltan especialistas para quienes «Mirad la litera de Salomón» es una glosa de la que habría que prescindir. De hecho, la construcción de la frase hebrea (*hinneh mi.ta-tô sel.lis^vlo-mo-h*) es extraña desde el punto de vista morfológico; literalmente: «mirad su litera, la de Salomón». La versión griega traduce: *ivdou. h` kli,nh tou/ Salwmwn*; le siguen las traducciones latinas.

v. 8¹. «diestros con la espada», hebreo *'ahuzê hereb*, lit. «cogidos a la espada». Griego: *kate,contej r`omfai,an*; Vetus Latina: *tenentes gladium*. Vulgata pluraliza el sustantivo.

v. 8². «curtidos en la guerra», hebreo *melummedê milh.a-mâ*, lit. «instruidos en la guerra». Griego: *dedidagme,noi po,lemon*.

v. 8³. La oración de relativo «que ronda» no está contemplada en el hebreo, que dice: *mippah.ad bal.lêlôt*, lit. «por el miedo en las noches». Las versiones latinas hablan también de ‘miedo’: *prae pavore* (Vetus Latina); *propter timores* (Vulgata). La versión griega suaviza, pues habla más bien de ‘sorpresa desagradable’: *avpo. qa,mbouj*. Hemos añadido la oración de relativo a la traducción para perfilar su sentido.

Comentario

Algunos comentaristas del Cantar opinan que este poema está originalmente unido al anterior³⁴³; sin embargo, forzoso es reconocer que no hay manera de demostrarlo basándonos en aspectos literarios y/o lingüísticos. Solamente forzando el sentido de algunas palabras del texto llegan algunos a vincular ambos poemas entre sí. Para justificar la violencia ejercida al texto se imaginan que nos hallamos ante el recuerdo de la celebración de una boda regia: la novia llega del desierto; y el novio, en este caso Salomón, la espera para conducirla a dicha celebración³⁴⁴. Esta interpretación, al tiempo que forzada, no responde en absoluto al contenido del poema que tratamos ahora de comentar, caracterizado por un *impromptu* bélico. Ahora bien, lo que no puede negarse es que el recopilador del Cantar ha pretendido una solución de ese tipo uniendo una serie de poemas originalmente independientes: 3,6; 3,7-8; 3,9-11.

Lo primero que hay que decir respecto al comienzo de este poema es que no se trata de una respuesta a la pregunta del v. 6, tal como algunos la traducen: «¿Qué es eso que sube del desierto...?», según hemos comentado líneas arriba. Estamos ante una unidad temáticamente distinta. Lo que este poema pretende transmitirnos, junto con el poema siguiente (3,9-11), son dos ejemplos de la magnificencia de la corte salomónica: seguridad militar aquí y lujo privado en el siguiente. El texto que nos ocupa, en concreto, no tiene base alguna bíblica desde el punto de vista histórico. Sí se sabe, sin embargo, que su padre David fue el primero en crear en Israel un ejército profesional, y que estaba rodeado de un grupo selecto de militares (1 Sm 27,2; 2 Sm 23,8-39).

El número sesenta ofrecido por nuestro texto, dicho de los valientes, es un número redondo que más que cantidad indica seguridad. En 6,8 también se habla de sesenta reinas. Hablar de «los valientes de Israel» implica que se trata de la flor y nata del ejército, capaces de ofrecer la mayor seguridad. La escena del

³⁴³ Entre otros, Keel, *Song of Songs*, 125-129; Ayo, 136; L. Stadelmann, *Love and Politics*, 97.

³⁴⁴ De esta opinión P.B. Dirksen, *Song of Songs iii. 6-7*: VT 39 (1989) 219-225. *Haz el amor, no la guerra* 207

lecho de Salomón custodiado por primeras figuras de su ejército puede pertenecer al caudal del folclore popular, pues son detalles que escapan al interés de los historiadores y los cronistas de la corte. Elementos de este folclore aparecen también en el relato del comienzo de su reinado, por ejemplo la visita de la reina de Sabá (1 Re 10). El hecho de que la cámara real fuese custodiada durante la noche trataba de evitar que un eventual magnicidio acabase con la sucesión y la dinastía reinante. A eso se refiere seguramente la mención de «el miedo [o peligro] que ronda por las noches».

Algunos autores opinan, sin embargo, que los miedos, alarmas o peligros de la noche pueden hacer referencia a posibles ataques de poderes demoníacos³⁴⁵. Según ellos, los antiguos daban por supuesto que una mujer especialmente hermosa podía provocar ese tipo de ataques. Y citan a propósito Tob 3,17 y 6,14ss, donde un demonio mataba a todo quien se acercase a la hermosa prometida. Opinamos, sin embargo, que no es necesario sacar las cosas de quicio con ese tipo de interpretaciones. Poco podrían hacer las espadas de los aguerridos militares ante el poder de las fuerzas demoníacas del más allá.

Como ya ha quedado dicho, este texto pertenece seguramente al caudal folclórico relativo al personaje Salomón³⁴⁶. La función de este texto (y del siguiente, de análoga naturaleza) en el conjunto del Cantar no está muy clara. Por regla general, el Cantar integra poemas amorosos que sus autores localizan habitualmente en dos ámbitos: rural y urbano. Por tal motivo, un poema como el que nos ocupa, con sus resonancias militares, se presta a la sospecha. ¿Quién y por qué ha introducido la temática salomónica en el Cantar? Difícil saberlo, aunque nos inclinamos a considerarla espuria. Es posible que el editor final del Cantar tuviese ante sus manos una colección de poemas amorosos que no hacían referencia alguna a Salomón. Desde esta pers

³⁴⁵ Consultar, Keel, *Song of Songs*, 129.

³⁴⁶ Creemos exagerada la opinión de que, en los textos del Cantar donde se menciona la figura de este monarca israelita, se alude negativamente a la monarquía. Así opina P.R. Andinach, *Crítica de Salomón en el Cantar de los Cantares*: RevB 53 (1991) 129-156.

pectiva no parecía muy conveniente la puesta en circulación de unos poemas de colorido marcadamente erótico. En consecuencia, el editor final tuvo que buscar un patrocinador de dicha colección. ¿Y quién mejor que el representante por excelencia, en la tradición bíblica, de los lances amorosos? Creemos que a la labor de ese editor se debe la atribución de la colección a Salomón («Cantar de los Cantares, de Salomón»), así como los especímenes poéticos que hacen referencia al rey de Jerusalén. Tal

transformación del material tradicional desembocaría consecuentemente en la interpretación que muchos dieron en otros tiempos al Cantar: una colección de poemas que celebran los esponsales de Salomón con alguna hermosa israelita. Ésta es la razón que nos inclina a pensar en una ‘redacción salomónica’ del Cantar de los Cantares³⁴⁷.

³⁴⁷ No faltan quienes sugieren que el actual texto del Cantar incorporó dos recensiones diferentes, una en concreto basada en una figura real de Jerusalén. Así opina Childs, *Old Testament as Scripture*, 577.

21. Salomón y el amor

3 ⁹Al rey Salomón¹
le han hecho un palanquín² con madera del Líbano:
¹⁰de plata sus columnas,
de oro su respaldo,
de púrpura su asiento¹;
tiene su interior
tapizado² con [escenas de] amor por las muchachas de Jerusalén. ¹¹Salid a contemplar¹,
muchachas de Sión²,
al rey Salomón³,
ceñido con la diadema
con que su madre lo coronó el día de su boda,
día que le alegró el corazón.

Observaciones textuales

v. 9¹. «Salomón» podría ser una glosa, lo mismo que en v. 11b, pero mantienen el término todas las versiones.

v. 9². «le han hecho un palanquín», hebreo *'appiryôn 'a-s'â lô*, lit. «se ha hecho un palanquín». La traducción de este último término es dudosa. Sin embargo, así parecieron entenderlo las principales versiones: *forei/on* (griego); *gestatorium* (Vetus Latina); *ferculum* (Vulgata). Véase comentario.

v. 10¹. La traducción «su asiento» (hebreo *merka-bô*) es dudosa. Las versiones griega y latina parecen pensar en la entrada por donde se asciende al palanquín: *evpi,basij* (griego), *ascensiones* (Vetus Latina), *ascensum* (Vulgata).

v. 10². «tapizado», quizá «taraceado» (hebreo: *ra-s.ûp*). Se trata de un ptc. pas. (forma única en el Antiguo Testamento) de una hipotética raíz *rs.p*. Las versiones entendieron que se trataba de una especie de enlosado: griego *liqo,strwton*; Vetus Latina traduce literalmente del griego: *lapidem stratum*. La Vulgata no entendió el término: *media caritate constravit*.

v. 11¹. «salid a contemplar», hebreo *se'ênâ ûre'ênâ*, lit. «salid y contem

plad».

v. 11². «muchachas de Sión», hebreo *benôt s.iyyôn*. Falta en griego y en la Vetus Latina. Aparece, sin embargo, en la Vulgata (*egredimini et videte, filiae Sion.*) y en la versión siríaca: *pwqyn wh.zyyn bnt shywn*. v. 11³. «al rey Salomón», hebreo *bammelek s^elo-mo-h*. El nombre «Salomón» falta en algún manuscrito hebreo (K 368), no así en las versiones.

Comentario

De la mención de la litera de Salomón (3,7-8)³⁴⁸ pasamos a la descripción del palanquín real (3,9-11). Sin embargo, desde el punto de vista retórico-formal se trata de dos poemas muy distintos. En el anterior se escucha una voz anónima (que el poeta sin duda hace suya) que introduce la escena con una exclamación: «Mirad». En cambio, este poema que nos ocupa se caracteriza, en su primera parte (vv. 9-10), por ser el único texto del Cantar donde no se escucha la voz de nadie; se trata de un simple relato objetivo, una especie de glosa informativa. Tenemos la impresión de encontrarnos ante un carpintero experto, que va describiendo los ricos materiales con los que ha construido el palanquín. Esta ausencia de voces en vv. 9-10 ha dado pie a algún intérprete a desglosar esta parte del texto de v. 11 (donde se escucha una voz: «Salid a contemplar»), considerado por él como un minipoema aparte. En nuestra opinión se trata de una evidente posibilidad. Sin embargo, aun en el supuesto de su independencia original, ambas partes (vv. 9-10 y v. 11) han sido reelaboradas para ofrecer una unidad armónica. La presencia de Salomón en un palanquín no excluye el cortejo de boda supuesto en el v. 11. Por otra parte, resulta evidente el nexo ofrecido

³⁴⁸ Propuestas interpretativas en J. Winandy, *La litière de Salomon (Ct 3,9-10)*: VT 15 (1965) 103-110.

por las «muchachas de Jerusalén» (final del supuesto primer poema) y las «muchachas de Sión» (comienzo del supuesto segundo poema).

Estamos, pues, ante un poema que, como el anterior, responde a todas luces a los intereses del folclore popular judaíta: una especie de prensa del corazón confiada a la transmisión oral. El poema sirve *ad maiorem gloriam Salomonis*. No en vano, en la tradición bíblica, este monarca fue símbolo de la riqueza y el esplendor reales, aparte de patrocinador de la sabiduría. Todo ello levanta claramente la sospecha de que tanto este poema como el anterior no pertenecen al mismo fondo de poemas del que se extrajo el resto de la producción poética del Cantar. Sospecha que se concreta en la opinión particular de que la mención de Salomón en el Cantar es secundaria, fruto de una segunda o tercera redacción (que sería la última). La razón de la inclusión del monarca puede ser buscada en el interés de algunos círculos por restar fuerza erótica al resto de los poemas, haciendo creer que el Cantar se hacía eco de unos esponsales reales, como ya hemos dicho líneas arriba. Desde esta perspectiva, el atrevido eros de casi todos los poemas quedaba paliado, digamos bendecido, por el matrimonio, ¡y nada menos que el de Salomón! (experto también en ardidés sexuales y famoso por su nutrido harén, según 1 Re 11,1-3). Es también muy probable que la inclusión de estas tradiciones populares salomónicas en el Cantar fuese acompañada del título general de la obra. Como ha

quedado dicho al principio, en el comentario a 1,1, este título constituye una más que evidente pseudoepigrafía.

Los materiales de los que está hecho este pabellón real destacan por su lujo y su refinamiento. La mención de la madera del Líbano al inicio del poema encaja perfectamente en las tradiciones bíblicas relativas a Salomón, tal como las transmite el primer libro de los Reyes. En efecto, de las masas forestales del Líbano se importó, vía Tiro, toda la madera de cedro necesaria para la construcción tanto del palacio real como del templo de Jerusalén (1 Re 5,15-24; 6,9-10; 7,1-3). El cedro aparece también en 1,17 como uno de los materiales de los que está compuesto el retiro de la pareja. El problema de nuestro texto radica en el término hebreo traducido aquí por ‘palanquín’, siguiendo la tradición interpretativa común. Pero un palanquín es una estructura móvil, elemento que no encaja con la descripción de las columnas. El hebreo dice *’appiryôn*, un *hápax* de significado dudoso. Todos los intérpretes coinciden en que se trata de un préstamo lingüístico³⁴⁹. De hecho, la traducción griega del Antiguo Testamento (los Setenta) traducen ese término hebreo por *forei/on* (del verbo *ferw*: ‘llevar’, ‘conducir’, ‘transportar’), que significa precisamente litera o palanquín³⁵⁰. Pero puede ser que los traductores griegos usaran *forei/on* sólo por su afinidad fonética con *’appiryôn*. Más bien podría tratarse de la sede del salón del trono.

En caso de que el poeta estuviese hablando efectivamente de un palanquín, existen numerosas dudas sobre la identificación de las partes que lo componen. Para empezar, no sabemos si las ‘columnas’ (hebreo *’ammûdîm*) hacen referencia a la base del artefacto o a los soportes del baldaquino. Ignoramos si la traducción ‘respaldo’ (hebreo *r^epîdâ*) es la correcta o si debería pensarse en el soporte o base del palanquín³⁵¹. Finalmente, el término hebreo *merka-b* (si es acertada la traducción ‘asiento’) haría referencia más a una silla portátil que a un palanquín. Demasiadas dudas para que se trate de un palanquín. De cualquier modo nos hallamos ante una descripción muy del gusto de la pompa barroca del periodo helenístico.

Una dificultad aneja está representada por el término *rs.wp* (texto masorético: *ra-s.ûp*), que hemos traducido por «tapizado» (también posible «taraceado»). Tal como ha sido transmitido por la tradición masorética, se trata del participio pasivo de una raíz *rs.p*, de la que no contamos con ninguna forma verbal finita.

³⁴⁹ Sobre el origen griego, persa o sánscrito de este término, véase O. Eissfeldt, *The Old Testament. An Introduction* (Oxford 1966) 490. M. Görg, *Die ‘Sänfte Salomos’ nach HL 3,9*: BN 18 (1982) 15-25, rechaza el origen griego o egipcio y aboga por el camino-semita *pry*, que significa ‘aparecer’.

³⁵⁰ Lo toma como préstamo griego G. Garbini, *Calchi lessicali greci nel ‘Cantico dei Cantici’*: Rendiconti dell’Accademia Nazionale dei Lincei 39 (1984) 149-160.

³⁵¹ Ver la duda en Alonso Schökel et al., *Diccionario*, 716. Aunque en definitiva no aclara el significado de *repîdâ*, M. Görg, *Die ‘Sänfte Salomos’ nach HL 3,9f.*: BN 18 (1982) 15-25, opina que este término deriva del egipcio *rpw.t*, referido al baldaquino_{que} albergaba la imagen de una diosa durante una procesión.

Según Garbini³⁵², sin embargo, el original premasorético no diría *rs.wp*, sino *rs.ph*, un perfecto Piel femenino (cuyo sujeto sería *'ahabâ*, ‘amor’) de un verbo *rs.p* denominativo de *ris.pâ* (‘carbón encendido’, ‘brasa’). El supuesto verbo significaría ‘iluminar’. De ahí que Garbini traduzca: «el interior lo ilumina Amor». Sin embargo, aparte de cambiar arbitrariamente el texto hebreo, Garbini debería haberse hecho algunas preguntas. Para empezar, del término *ris.pâ* no se puede deducir una base sólida para el significado ‘iluminar’, pues dicho término es un *hâpax* de Is 6,6³⁵³. Y un solo ejemplo de significado no contrastado no puede sostener una teoría que se pretende sólida. En segundo lugar, existe otro término *ris.pâ* que significa ‘bordillo’, ‘pavimento’ (Ez 40,17-18; Est 1,6; 2 Cr 7,3), del que probablemente dedujo su traducción el griego (liqostrwton) y, con él, la Vetust Latina (*lapidem stratum*). De este último *ris.pâ* podría también deducirse una raíz *rs.p²*, con el significado de ‘taracear’ o ‘recubrir’ (con algún material). En tal caso, ¿por qué no pensar que *ra-s.ûp* es un participio pasivo de *rs.p²*, (‘incrustar’, ‘tapizar’, ‘recubrir’) en lugar de obstinarnos en un *rs.p¹* con el significado de ‘iluminar’? A pesar de las dudas, seguimos pensando que es más adecuado para nuestro texto del Cantar pensar en un *rs.p²*.

Sea lo que fuere de ese palanquín/trono, otro detalle que llama la atención es la presencia de las muchachas de Jerusalén, detalle al que acompañan algunas dificultades lingüísticas. El hebreo en este punto es definitivamente oscuro, y la traducción ofrecida aquí, conjetural. El texto dice: *tôkô ra-s.ûp 'ahabâ mibb^enôt y^erûs^valaim*, literalmente «su centro tapizado amor de las muchachas de Jerusalén». Es decir, el término ‘amor’ (*'ahabâ*)³⁵⁴

³⁵² Garbini, 213.

³⁵³ El otro ejemplo que aduce Garbini, en concreto Eclo 43,8, tampoco sirve de

base argumentativa, pues es dudoso que la raíz *rs.p* signifique ahí ‘iluminar’ (o ‘brillar’). El texto del Sirácida, que habla de las maravillas de la luna, dice de ella: «como estandarte del ejército celeste, *rs.p* en el firmamento del cielo». ¿Qué significa aquí *rs.p*: ‘brillar’ o ‘pavimentar’? No es seguro, aunque, al mencionar a la luna con todo el ‘ejército celeste’ y hablar del firmamento, es posible que el autor estuviese pensando en los astros como en elementos ‘incrustados’ en el cielo. En castellano solemos hablar de un cielo ‘tachonado de estrellas’.

³⁵⁴ Inverosímil la opinión de D. Grossberg, *Canticles 3:10 in the Light of a Homeric Analogue and Biblical Poetics*: BTB 11 (1981) 74-76, que opina que *'ahabâ* significa aquí ‘cuero’.

está suelto, aislado, sin ninguna preposición o cualquier otro tipo de modificador gramatical. La preposición ‘de’ que precede a «las muchachas» no es un genitivo: ni objetivo (amor hacia las muchachas) ni subjetivo (amor que tienen las muchachas). En caso de haberlo sido, el término hebreo habría tomado la forma *'ahabat* unido directamente a ‘muchachas’ (*b^enôt*). Se trata de una preposición (*min*) que suele indicar procedencia. Diríamos: «el amor proveniente de las muchachas de Jerusalén»³⁵⁵. Ahora

bien, en determinados casos, dicha preposición puede ejercer la función de nuestro agente en oraciones pasivas (que sería el valor que se observa en nuestra traducción). De todos modos, a fuer de sinceros, la preposición ‘con’ en el complemento «con amor» no está reflejada en el texto hebreo. La opción por esta traducción responde a nuestro interés por buscar un consenso con la mayoría de traductores e intérpretes del Cantar.

Existen algunas traducciones alternativas basadas en ligeros retoques del texto consonántico hebreo, que suena así: tôkô ra-s.ûp ’ahabâ mibb^enôt y^erûs^valaim
su interior tapizado con amor por las muchachas de Jerusalén. Algunos autores optan por transformar el texto y leer: tôkô ra

-s

v

.ûp hobnîm b^enôt y^erûsalaim

su interior recubierto de ébano, muchachas de Jerusalén³⁵⁶. Se trataría en este caso de una especie de taraceado sobre ébano. Otros intérpretes prefieren la lectura:

tôkô ra

-s

v

.ûp ’ahabîm b^enôt y^erûsalaim

su interior decorado con [escenas de] amor, muchachas de Jerusalén.

Sin embargo, a pesar de resultar ingeniosas, tales reconstrucciones del texto forzarían en exceso la escritura consonántica hebrea. Una posibilidad más, afín a la segunda alternativa propuesta

³⁵⁵ Quizá lo entendió así la Vetus Latina: *caritatem a filiabus Hierusalem*. Parecida es la interpretación de la preposición *min* en G. Barbero, *Die Liebe der Töchter Jerusalems. Hld 3,10b MT im Kontext von 3,6-11*: BZ 39 (1995) 96-104.

³⁵⁶ Así p.e. Krinetzki (cita de Keel, *Song of Songs*, 131).

(pero sin modificar el texto hebreo), consistiría en unir *’ahabâ* no con lo que sigue, sino con el término precedente (*ra-s.ûp*), que quedaría convertido en un participio sustantivado, totalmente posible en hebreo, como en muchísimas lenguas. Y la traducción discurriría así: «su centro [es] un tapizado de amor, de las muchachas de Jerusalén» o «su centro tapizado [es] Amor, de las muchachas de Jerusalén». En este último caso podría tratarse de un tapizado o taraceado que reproducía escenas amorosas. Esta interpretación correría pareja con la que hemos hecho a propósito de 2,4b (la «bandera de amor»).

El v. 11, que sigue con la temática salomónica, no parece formar parte a primera vista del texto que acabamos de comentar. Si en el v. 10 se habla del trono (o palanquín) de Salomón, aquí se describe una especie de cortejo en el que aparece coronado el monarca israelita. Podemos sospechar que, cuando fueron vinculados entre sí redaccionalmente ambos versículos, ya se interpretaba el misterioso término *’appiryôn* como ‘palanquín’, elemento típico de un cortejo. De este modo, ambos versículos, unidos, formaban un conjunto uniforme y con sentido: el rey Salomón avanza procesionalmente, a la vista de la gente, transportado en su palanquín.

Sin embargo, es posible que nos encontremos ante un cortejo de bodas en el que no se mencionaba originalmente a Salomón. De hecho, algún manuscrito hebreo no menciona al rey israelita (véanse arriba notas textuales). En tal caso, ‘rey’ sería un apelativo del novio, como hemos visto en otros textos del propio Cantar (p.e. 1,4b; 1,12). En numerosas áreas culturales los novios eran coronados con flores el día de sus esponsales.

Por lo que respecta a esas misteriosas «muchachas de Sión», algunos autores opinan que se trata de un añadido redaccional. De hecho no son contempladas en su versión por el traductor griego. Opinan así quienes consideran que los vv. 9-11 forman una unidad poética. En tal caso, el imperativo «salid a contemplar» estaría dirigido a las «muchachas de Jerusalén» precedentes (v. 10e). Es muy posible que las «muchachas de Sión» no aparecieran en la *Vorlage* hebrea, pero en cambio la Vulgata las menciona (*filiae Sion*). Quienes opinan, en cambio, que el v. 11 era originalmente otro poema, no tienen dificultades en admitir el carácter legítimo de la mención de las «muchachas de Sión». Por nuestra parte, mantenemos las dudas sobre el carácter espurio, o no, del v. 11; sin embargo, preferimos respetar el texto masorético.

No hay noticias en el primer libro de los Reyes de la coronación de Salomón, y menos de la intervención de su madre Betsabé en tal evento. Sin embargo, sí hay datos de que, en el Israel monárquico, la reina madre detentaba una autoridad sobresaliente y de que sus consejos o decisiones eran acogidos, y a veces aceptados, con respeto. Este versículo, por tanto, forma parte seguramente del acervo folclórico popular, que tendía naturalmente a magnificar a las grandes figuras reales, creando leyendas en torno a ellas. Esta actividad popular mitificadora de la realeza ha persistido también en Occidente a lo largo, sobre todo, de la Edad Media.

22. La amada en fotogramas

4¹ ¡Qué bonita eres,
amor mío, qué bonita!
Tus ojos son palomas,
ocultos tras tu velo;
tu cabello, un hato de cabras que bajan por el monte Galaad¹. 2Tus dientes, rebaño
esquilado, de ovejas que salen del baño; todas con crías mellizas,
ninguna estéril entre ellas.
3Tus labios, cinta escarlata,
y tu hablar todo un encanto. Tus mejillas, mitades de granada¹, ocultas tras tu velo.
4Tu cuello, la torre de David, construida sobre sillares¹:
mil escudos de ella penden, todos paveses de valientes.
5Tus pechos, dos cervatos,
mellizos de gacela,
pastando entre azucenas¹.

Observaciones textuales

v. 1¹. «que bajan del monte Galaad», hebreo *s^vega-lsû me-har gil'a-d*. El verbo *gls^v*, que traducimos por ‘bajar’, es entendido de forma distinta por las versiones antiguas. El griego traduce: ai] avpekalu,fqhsan («que aparecen»); Símmaco, con un verbo sinónimo: oi anefanhsan («que se dejan ver»), lo cual sugiere que leyeron *glh* en lugar de *gl s^v*. La Vetus Latina traduce *quae respexerunt*; y la Vulgata parece que leyó el hebreo *'lh* (‘subir’): *quae ascenderunt*, igual que el siríaco: *slq*. Otros, siguiendo a varios manuscritos hebreos, prefieren leer

v

s^vega-lsû min haggil'a-d y traducen en consecuencia: «que bajan de Galaad».

v. 3¹. «tus mejillas»; traducimos en plural, aunque el original está en

singular (*raqqa-te-k*). Por esta razón, algunos dicen ‘paladar’ en lugar de ‘mejillas’; otros ‘sien’ (véase Jue 4,21s; 5,26). Aunque con reservas, seguimos a la versión griega (mh/lo,n sou)³⁵⁷ y a las latinas (*maxillae tuae*). «Mitades de granada»; el original aparece, en cambio, en singular: *pelah. harimmôn*, como en griego: le,puron th/j r'o,aj, si bien le,puron significa básicamente ‘corteza’, ‘peladura’.

v. 4¹. «construida sobre sillares», hebreo *ba-nûy letalpiyyôt*. Traducción dudosa. La versión griega (wv|kodomhme,noj eivj qalpiwq) y la Vetus Latina (*quae aedificata est in Thalpioth*) parece que no dieron con el significado de *talpiyyôt* y tradujeron este término con un nombre propio. La Vulgata, en cambio, introduce un elemento arquitectónico: *quae aedificata est cum propugnaculis*. Otros comentaristas traducen: «construida con almenas», «construida escalonadamente», «magníficamente construida», «muestrario de trofeos».

v. 5¹. Este último verso podría ser un añadido tomado de 2,16.

Comentario

Nos encontramos ante el primer ejemplo de *wasf* del Cantar. El *wasf* es una canción descriptiva, en la que un muchacho o una muchacha describen los encantos físicos de su pareja. Se sabe que, al menos en ciertas zonas del Próximo Oriente (norte de Arabia, Siria), incluso a finales del siglo XIX, los festejos nupciales eran celebrados en un ciclo festivo de una semana de duración. Uno de esos días, la pareja, sentada en un trillo a guisa de trono, escuchaba de boca de los presentes precisamente este tipo de canciones descriptivas, que también se intercambiaban los novios³⁵⁸. La descripción podía ir de la cabeza a los pies o vice

³⁵⁷ El traductor griego, sin embargo, hubo de forzar la morfología para preservar el singular. En efecto, mhlon, que en realidad significa ‘manzana’, puede referirse a las mejillas, pero en plural (mhla).

³⁵⁸ El primer estudio del *wasf* se debe a J.G. Wetzsteins, *Die syrische Dreschtafel*: *ZEthnol* 5 (1873) 270-302.

versa; podían ser mencionados todos los miembros y zonas del cuerpo, o simplemente una selección de ellos. La descripción no es material, sin más, pues por regla general se recurre al uso de imágenes que resalten la belleza del miembro del

cuerpo que se está describiendo. Las imágenes, tomadas del ámbito de la naturaleza (física, vegetal o animal), acusan por regla general cierta tonalidad picaresca, propia de las circunstancias de unos desposorios. En algunas zonas de España, debido sin duda a la herencia judeoárabe, pueden escucharse este tipo de canciones descriptivas en las celebraciones de las fiestas de primavera conocidas como ‘mayos’. Aparte de este poema que nos ocupa, encontramos otros ejemplos en el Cantar: 5,10-16; 6,5c-7; 7,2-6.

El *wasf* no es un género literario cultivado exclusivamente en el área de Siria-Palestina y Arabia. También la literatura amorosa egipcia nos ofrece especímenes de este tipo, aunque con algunas características formales y de contenido ligeramente distintas. Pongamos un ejemplo:

La única, la amada sin par,
la más bella de todas, ¡mírala!
Es semejante a la estrella fulgente
al comienzo de un año feliz.
Ella es resplendente de perfección,
radiante su piel
y encantadores sus ojos cuando miran;
dulce es el habla de sus labios,
sin decir palabra inútil.
Largo es su cuello y luminosos sus pechos,
con una cabellera de auténtico lapislázuli;
sus brazos superan el esplendor del oro
y sus dedos [son] como cálices de loto;
lánguidos son sus muslos
y estrecho su talle;
sus piernas soportan su belleza;
su grácil paso roza los suelos
y con sus movimientos captura mi corazón³⁵⁹.

³⁵⁹ Tomado de Soler, *Antiguo Egipto*, 136-137.

Nuestro poema es un *wasf* incompleto, pues el poeta se centra exclusivamente en la parte superior del cuerpo de la amada: ojos, cabello, dientes, labios (= forma de hablar), mejillas, cuello y pechos. No se mencionan las partes inferiores del cuerpo, a partir de la cintura. El *wasf*, además, es descendente; va de arriba abajo.

Desde el punto de vista formal, este poema se caracteriza por una sucesión de oraciones nominales construidas con la conjunción hebrea *k* (‘como’), en las que hay que suponer el verbo copulativo ‘es’ o ‘son’ (según el sujeto esté en singular o en plural), que no existe en hebreo. Pero este tipo de construcción va variando con libertad a lo largo del poema, de tal modo que se evita una esperada monotonía. Casi todas las mencionadas oraciones nominales se expanden en otra oración (de relativo, participial) o en un complemento circunstancial, que completan la comparación. El poema empieza con el tipo formal: «tus X [son] como Y + C» (siendo aquí C la oración o circunstancia mencionada). Este tipo se aplica a tres símiles (v. 1cd; 1ef; 2ab). El v. 2 es una

excepción, pues la expansión (aquí oración de relativo) se amplía en dos hemistiquios (v. 2cd). La variante formal invierte el orden de los segmentos de la oración, colocando la conjunción comparativa en primer término: «como Y [son] tus X + C» (v. 3ab; 3cd; 4ab). También aquí el v. 4 es una excepción, pues la expansión se amplía con una oración compuesta (v. 4cd). En el v. 5 vuelve el primer tipo formal, que veíamos en vv. 1-2. Con estos cambios formales y la variedad de oraciones completivas el poeta evita la monotonía propia del *wasf*. Éste quedaría formalizado de la siguiente forma (teniendo en cuenta que [c] es la cópula implícita, el signo ~ la partícula comparativa y → la ampliación):

X [c] ~ Y + C
 X [c] ~ Y + C
 X [c] ~ Y + C →
 ~ Y [c] X + C
 ~ Y [c] X + C
 ~ Y [c] X + C →
 X [c] ~ Y + C

Nos quedaría así un ritmo de 3A + 3B + 1A.

Tras un arrebato introductorio («¡Qué bella eres, amor mío; qué bella eres!») comienza propiamente la descripción. Para empezar, el poeta se fija en los ojos de la muchacha, quizá porque es la parte del cuerpo que primero observamos todos cuando entramos en contacto con otra persona. Los ojos, que hablan por sí solos, son como las ventanas a través de las cuales se puede percibir el interior de una persona. Solemos decir que ‘la cara es el espejo del alma’, a sabiendas de que los ojos constituyen el elemento más locuaz del rostro: cuando miran fijamente o cuando se desvían del interlocutor por timidez o por desdén. Reflejan (son el espejo) los estados de ánimo mejor que ninguna otra parte del cuerpo. En nuestro poema, los ojos de la muchacha son comparados con palomas. Y no es la primera vez, pues nuestro texto remite claramente a 1,15: «¡Qué hermosa eres, amor mío, qué hermosa! ¡Tus ojos son palomas!» Sin necesidad de perderse en especulaciones, podemos decir que la ‘paloma’ representa a la niña del ojo. Por una parte está la hermosura de esa ave; por otra, la niña es el único elemento del ojo capaz de estar inmóvil o de moverse, bien con sosiego bien con nerviosismo e inquietud. Los ojos de la amada están ocultos tras un velo. En el antiguo Israel no parece que existió la costumbre de que las mujeres ocultasen su rostro en las circunstancias de la vida ordinaria. Sin embargo, a juzgar por Gn 24,65, una joven casadera velaba su rostro antes de la boda. Y en el texto que nos ocupa las circunstancias parecen ser extraordinarias: se trata seguramente de unos esponsales. El muchacho sólo vislumbra los ojos de su amada a través del velo. Y quizá sea mejor así, pues una mirada hermosa y seductora puede llegar a arrebatar, a atrapar y dejar sin defensas psicológicas a la persona observada. Ya dice el amado a la chica en 6,5:

¡Aparta de mí tus ojos,
 que me siento subyugado!

A veces resulta cruel tener que ceder a la imaginación. Este ocultamiento nos

recuerda otro poema ya comentado: «Paloma mía, escondida en las grietas de la peña... déjame ver tu figura» (2,14).

No podemos resistirnos a introducir aquí algunas observaciones relativas a la traducción de Garbini³⁶⁰. El exegeta italiano introduce en este punto una traducción extraña, que le obliga no sólo a cambiar el texto masorético, sino, lo que es peor, a introducir una escabechina en 4,1-7, pues, por propias conveniencias inobjetivas, intercala 6,4-5a, de tal modo que reconstruye un texto ‘propio’: 4,1a + 6,4-5a + 4,1b-7. Y, lo que es más llamativo, en lugar de traducir «tus ojos son palomas ocultos tras tu velo» (o algo similar), nos sorprende con: «[Qué bella eres, amiga mía; qué bella] por encima de tus nalgas». Para empezar, prescinde (¡) de *‘ênayik yônîm* («tus ojos son palomas»). A continuación, como no encuentra explicación morfológica al hebreo *mibba‘ad l^e.amma-te-k*³⁶¹ («ocultos tras tu velo» o «por detrás de tu velo»), retoca el texto para leer *mb‘d l s^vyt^k*, en lugar del consonántico que se supone en el texto masorético: *mb‘d ls.mtk*. Según

³⁶⁰ Garbini, 215-216.

él, el sustantivo

s^vyt (de *ls^v*

s^vyt^k) puede significar ‘vestido’ (lo que ‘se pone’). Y, dado que el verbo

v

s^vyt significa ‘poner(se)’, deduce que el sustantivo *s^vyt* significa también ‘lo que se pone’ (‘se sienta’), es decir, el «trasero» o «las asentaderas».

La vista se recrea a continuación en los cabellos. Nos encontramos en estos versos ante tres elementos: ‘cabello’, ‘hato de cabras’, ‘monte Galaad’. Dos elementos son correlativos en la geografía de la imagen: ‘cabello’ = ‘hato de cabras’; la comparación es explícita. Pero el tercer elemento, que funciona como expansión del segundo, podría ser un referente imaginativo, y en tal caso postularía necesariamente una realidad velada en el poema. ¿A qué hace referencia ‘monte Galaad’?

Nos encontramos con idéntico problema que el abordado en 2,17 (véase). La alternativa a la que nos enfrentamos en la morfología de esta imagen es la siguiente:

A [cabello] = B [hato-de-cabras-por-el-monte-Galaad] A’ [cabello] = B’ [hato-de-cabras] + C [por-el-monte-Galaad]

³⁶¹ No percibe la relación entre la preposición *min* (de *mibba‘ad*) y la *lâmed* (*le*) con que empieza *les.amma-te-k*. Sin embargo, es una construcción muy frecuente en hebreo bíblico, con el significado literal: de(sde)... con relación a. Por ejemplo, la expresión tan habitual en hebreo *mih.ûs. la-‘a-res* (con las preposiciones *min* y *le*), puede traducirse: «(visto) de fuera con relación al país», es decir, «fuera del país». En consecuencia, nuestra frase del Cantar se traduciría literalmente: «desde detrás con relación a tu velo», «desde detrás de tu velo», es decir, dicho de los ojos: «ocultos tras tu velo».

Es decir, ¿se agota la comparación en todo el segmento B como referente del cabello de la muchacha? ¿O quizá habrá que desmembrar B en B’ y C, con la particularidad de que B’ se refiere efectivamente a A’, pero que C queda libre, apuntando referencialmente

a otra realidad?

Lo veremos luego. De momento fijémonos en el verbo traducido aquí por ‘bajar’. Se trata de la raíz hebrea *gls*’, extraña en el Antiguo Testamento, pues sólo aparece aquí y en el texto paralelo de 6,5. La traducción ‘bajar’ o ‘descender’ ha sido deducida del ugarítico, donde dicha raíz describe, entre otras cosas, el descenso de las aguas por un arroyo. Otros recurren al fenicio, a través de un texto egipcio, y traducen por ‘saltar’³⁶².

Los cabellos de la muchacha son comparados a un rebaño de cabras. La imagen no tiene por qué resultar extraña o cómica, como opinan algunos intérpretes, desconocedores probablemente del paisaje al que estaban habituados los ojos del poeta. Se trata de una imagen perfectamente adecuada a una audiencia semita. Los rizos del cabello de la muchacha, sin duda negros como las cabras del poema (recordemos el texto de 1,5, donde la morenez de la amada es comparada con el tono de las tiendas de Qedar, confeccionadas con piel de cabra) flotan ligeramente al viento, confiriendo al ‘rebaño’ una sensación de movimiento (‘bajan’). Por otra parte, en el Antiguo Testamento los cabellos encierran ciertos poderes vitales, e incluso salvajes, misteriosos y demoníacos. No tenemos más que pensar en la cabellera de Sansón (Jue 16,17-20). En Israel parece que los guerreros se dejaban crecer el pelo (Jue 5,2), quizá para mostrar un aspecto más bien salvaje y terrible. Así parece deducirse del castigo infligido por Yahvé a Nabucodonosor según la leyenda reflejada en Dn 4,29-30: «vivirás como las bestias del campo... le salieron pelos como plumas de águila». Ciertas divinidades silvestres o demonios agrestes de las creencias populares recibían el nombre de *s^e’îrîm* (lit. ‘peludos’), como podemos ver en Lv 17,7; Is 13,21; 34,14.

³⁶² Cf. Garbini, 217.

Pero repitamos la pregunta: ¿cuál es la naturaleza de ese ‘monte de Galaad’? Recordemos que, en el Cantar, algunos accidentes del terreno (como ‘montes’, ‘lomas’, ‘vegas’ o ‘valles’) definen en el plano de la imagen la ‘orografía’ del cuerpo de la muchacha. Lo hemos visto en algunos poemas ya comentados, pero tendremos ocasión de comprobarlo en el comentario de ulteriores poemas. Pues bien, la lógica poética nos obliga a percibir en ese monte los pechos de la amada, por los que ‘bajan’, desde la cabeza, sus morenos rizos.

De las cabras que se mueven libre y salvajemente por el monte de Galaad pasamos ahora a unas mansas y convencionales ovejas. La vista del amado se pasea ahora por la boca de la muchacha, en concreto por su dentadura. La blancura de sus dientes contrasta con su piel morena. La imagen fluye sin dificultad: parecen un rebaño de ovejas, pero ‘salidas del baño’ (la humedad de la boca de la chica). La mención del baño es necesaria, pues las ovejas pueden estar sucias después de haber pastado por el campo. Por otra parte, el esquileo hace que la piel de la oveja resalte en toda su blancura original. Es llamativo el efectismo creado por la contigüidad de este verso con el anterior. Allí destacaba el pelo negro, como las cabras de la imagen; aquí recurre el poeta a la blancura de los dientes, como ovejas recién lavadas. Allí contemplábamos una naturaleza salvaje; aquí un mundo más humanizado (las ovejas son de vez en cuando conducidas a alguna alberca para que se bañen). No extraña que la propia muchacha dijera de sí misma:

«estoy morena, y hermosa, muchachas de Jerusalén» (1,5). Además, la dentadura de la chica es perfecta. Por una parte, ‘crías mellizas’ se refiere probablemente a la exacta correspondencia entre los dientes de la mandíbula superior y los de la inferior. Por otra parte, a ninguna ‘oveja’ le falta su cría, es decir, a la muchacha no le falta ningún diente.

Los labios de la muchacha requieren al parecer menos elaboración por parte del poeta: simplemente los compara con una cinta escarlata. Pero seguimos con colores. El tono carnosos de los labios se suma a la negrura de los cabellos y a la blancura de los dientes. El poeta ha insistido hasta el momento en los efectos visuales, pero ahora destaca los auditivos: «tu hablar todo un encanto»; la mención previa de los labios ha arrastrado consigo el fenómeno de la voz.

La traducción ‘mejillas’ es dudosa. Para empezar, el término hebreo (*raqqâ*) está en singular, y lo lógico es que, en el caso de que la identificación de esa parte de la cara sea correcta, el poeta hubiese utilizado el plural. Otros intérpretes traducen ‘sienes’, pero el problema se agrava, pues, aparte de que el término está en singular, como hemos dicho, no se percibe el punto de la comparación: ¿en qué se pueden parecer las sienas a dos partes de una granada? Dos partes de granada sobresalen; las sienas no. Otros autores traducen ‘paladar’³⁶³. Aunque se trata de una alternativa extraña, tiene su fundamento. Según estos autores, una mitad de granada deja al descubierto una parte suave y carnosa de color rojizo, que hace referencia probablemente a la boca abierta de la amada (sic!) y que está en consonancia con los dientes y los labios que acaba de describir el poeta. Creemos, sin embargo, que el poeta se limita a describir en el *wasf* las partes visibles de la muchacha, partes que cualquiera puede contemplar. ¿Podemos imaginarnos a la chica ‘posando’ con la boca abierta, enseñando su paladar? Se trata de una alternativa, pero de una alternativa un tanto ridícula. Además, si apenas podían divisarse sus ojos a través del velo, ¿cómo a través de una boca, también velada, puede contemplarse el paladar? Quedémonos, pues, con la traducción más compartida. La redondez de la granada y la tersura de su piel combinan muy bien con la forma, la suavidad y el color de las mejillas³⁶⁴. Pero el muchacho tiene que rendirse una vez más a la fuerza de la imaginación, pues sólo puede ‘adivinar’ las formas de su amada a través del velo (que ya ha sido mencionado con idéntica función en el v. 1).

³⁶³ Así, Keel, *Song of Songs*, 138.146, aunque en la traducción expresa sus dudas con_{un} signo de interrogación.

³⁶⁴ De nuevo es Garbini (*Cantico*, 222) quien nos quiere sacar de dudas. Para él, el término hebreo *pelah*. hace referencia a la mitad (de una granada), pero añade a continuación: «Il paragone è molto più appropriato per le rotondità posteriori de una giovane donna che per le sue gote». Y en consecuencia traduce: «Come una melagrana spaccata sono i tuoi *glutei* tolto il panno». Pero se encuentra con una dificultad: ¿cómo es posible que en un *wasf*, donde las partes del cuerpo descritas suelen ser contiguas, se pase de la descripción de los labios (v. 3a) a la de los glúteos (v. 3b), para seguir después con el cuello (v. 4a)? Pues muy fácil. Nuestro exegeta desordena el texto y lo reordena a su gusto, con la siguiente secuencia de versículos: 3a – 4 – 5 – 3b. Y todo arreglado.

De la descripción de las partes de la cabeza pasa el poeta al cuello. La comparación

es sorprendente: se parece a la torre de David. Sin embargo, no resulta un símil extravagante, toda vez que, en la tradición bíblica, el cuello es sinónimo, entre otras cosas, de orgullo e incluso de presunción. Compararlo con la torre de David implica destacar su visible firmeza y hermosura³⁶⁵. Este referente gana aquí protagonismo literario, pues se describe con cierta amplitud tanto la solidez de su construcción ('sobre sillares') como el conjunto de trofeos que cuelgan por sus muros, embelleciéndolos. Pero dicho protagonismo sirve en realidad para que el lector proyecte toda esa belleza sobre el cuello de la muchacha. El poeta había hecho el camino inverso: el cuello adornado de la muchacha le había sugerido la torre de David engalanada con escudos y paveses. En definitiva el cuello de la amada se parece a la torre de David tanto desde el punto de vista de su estructura (su firmeza) cuanto desde el ornato: la hermosura de ella está resaltada por los collares y gargantillas que tachonan su esbelto cuello. Sería exagerado decir que la torre de David describe a la amada como una orgullosa ciudad sin conquistar. Basta decir que la esbelta verticalidad de una torre adornada con escudos y otros trofeos ha suscitado en el poeta un punto de referencia idóneo para describir el cuello bellamente adornado de la muchacha.

El *wasf* acaba con una descripción valorativa de los pechos de la amada. El símil es delicado y primoroso: son dos cervatos, mellizos de gacela. Reaparece la mención de las crías mellizas, como las de las ovejas del v. 2. El uso del término 'mellizos' no necesita explicación: los pechos son exactamente idénticos, propios de una mujer joven. ¿Por qué el recurso al diminutivo 'cervatos'? El poeta podía haber dicho sin más 'ciervos' o 'gacelas'. Habría sido un referente totalmente adecuado, pues la gacela es un animal recatado, huidizo, con una piel sedosa al tacto. Sin embargo, el uso del diminutivo alude, al mismo tiempo, a su juventud, a su inexperiencia: son dos animalillos que empiezan a crecer, que nadie ha perseguido ni acosado ni tocado. De

³⁶⁵ Consultar sobre el tema Keith R. Crim, *Your Neck is Like the Tower of David –The Meaning of a Simile in Song of Solomon 4:4*: BT 22 (1971) 70-74.

momento siguen con su madre, hasta que la edad y la experiencia les permita abrirse al grupo de adultos. «Tenemos una hermanita sin pechos todavía», leemos en 8,8. Pero a la muchacha de nuestro poema ya le han despuntado.

Hemos dicho líneas arriba que el último verso del poema («pastando entre azucenas») parece haber sido tomado de otro contexto, en concreto de 2,16: «mi amado es mío, y yo de mi amado, que pasta entre azucenas». Si esto es así, habría que recriminar al redactor del Cantar, pues las azucenas son un referente poético del cuerpo de la amada, de sus partes más íntimas y delicadas, y difícilmente sus pechos pueden pastar entre 'azucenas'. ¡Sería una tautología! Quien realmente pasta entre azucenas, según 2,16, ¡es el muchacho! Ahora bien, es posible que el poeta de nuestro texto haya querido decir que las crías mellizas de gacela (los pechos) 'están' entre azucenas o que sencillamente le ha parecido un final brusco «tus pechos dos cervatos, mellizos de gacela». Desde este punto de vista podría admitirse el añadido editorial del redactor. Algunos autores, que no perciben ese carácter figurado de las azucenas, no se dan cuenta que el segmento «pastando entre azucenas» es un cuerpo extraño en el poema (tomado

de 2,16b) y que habría que reducir la expresión a: «tus pechos, dos cervatos mellizos de gacela» (como en 7,4). En consecuencia, dichos autores tienen que extremar su imaginación para explicar la imagen de los mellizos de gacela pastando entre azucenas. Y opinan que, como las crías de gacela aparecen casi ocultas por las altas plantas del prado y sólo dejan ver sus redondas y tersas espaldas, el poeta utiliza esta imagen para describir los pechos de la amada³⁶⁶. Es una pena que estos intérpretes no hayan descubierto el carácter de imagen de las azucenas de 2,16. De otro modo, habrían deducido sin dificultad que no es posible que los pechos pasten en el propio cuerpo (‘azucenas’) de la chica.

³⁶⁶ En esta línea, W. Rudolph, *Das Buch Ruth. Das Hohe Lied. Die Klagelieder*, KAT_{18/1-3} (Gütersloh 1962) 147.

23. El monte del amor

4 ⁶Antes que¹ sople la brisa, antes de que huyan las sombras, iré a la montaña de la mirra y a la colina del incienso².

Observaciones textuales

v. 6¹. «antes que»; véase observación textual a 2,17.

v. 6². Algunos manuscritos hebreos suprimen la conjunción copulativa con la que empieza este hemistiquio.

Comentario

Aunque algunos autores unen este verso con el poema anterior, considerándolo precisamente su cierre, creemos que no hay motivos formales ni de contenido para tomar semejante decisión. La mención de la mirra y el incienso nos sitúa en otro ámbito imaginativo. Para empezar, estos versos son una repetición parcial de 2,17; concretamente coinciden palabra por palabra 2,17ab y 4,6ab: «Antes que sople la brisa, antes de que huyan las sombras». (Remitimos al lector al comentario a 2,17.) La novedad aquí se ciñe a la mención de la «montaña de la mirra» y la «colina del incienso». ¿Alguna vez han podido existir montañas o colinas de tal naturaleza? Algunos contestarán: bueno, el poeta querrá decir montañas con matas de mirra y colinas con arbustos de incienso. Podría ser así, si el cuerpo de la amada no fuese continuamente comparado en el Cantar con accidentes del terreno que apuntan imaginativamente a las prominencias de su hermoso y atractivo cuerpo, en este caso ‘montaña’ y ‘colina’. Si por otra parte, los perfumes son una constante, en estos poemas, que buscan sugerir en el lector el atractivo de dos cuerpos jóvenes enardecidos por la mutua posesión, entonces «montaña de la mirra» y «colina del incienso» no pueden ser sino referentes imaginativos del cuerpo de la amada: su cuerpo es como una montaña de mirra, como una colina de incienso. Se trata de la descripción hiperbólica del cuerpo como un paisaje henchido de estas raras, caras y embriagadoras plantas aromáticas. Y el amado se propone ir a esa colina, a esa montaña. Una forma más que explícita de aludir al encuentro amoroso³⁶⁷.

Conviene observar que este escueto poema ha sido uno de los textos utilizados sin duda por el redactor del Cantar para dotar a éste, si no de una estructura, al menos de cierta coherencia literaria. Es probable que al situar aquí esta especie de estribillo (idéntico a 2,17), el redactor (o algún copista) se haya visto obligado (o quizá lo hiciera fortuitamente) a traer aquí (4,5c) el verso precedente a 2,17. Si allí se decía: «... que pasta entre azucenas. Antes que sople...», aquí el verso «antes que sople la brisa» va precedido (conscientemente o no) de «pastando entre azucenas». En realidad la traducción ‘pastando’ reproduce un participio presente hebreo en plural (*ha-rô‘îm*), del mismo modo que en 2,16 se usa idéntico participio, pero en singular (*ha-ro-‘eh*): ¡el amado!

³⁶⁷ Así también Gerleman, *Das Hohelied*, 150; Gordis, 87. Ringgren – Kaiser, 272; Keel, *Song of Songs*, 153; G. Krinetzki, 137; Longman, 147.

24. Paradigma de hermosura

4⁷ ¡Eres toda una hermosura, sin defectos, amor mío!

Comentario

Sobre lo exiguo de estos versos podríamos repetir lo que ya dijimos a propósito de 2,16 (véase). La magnitud de un poema puede no tener nada que ver con su intensidad y con el logro artístico del poeta. Estos dos versos, que a todas luces constituyen una canción individual, han sido colocados estratégicamente por el redactor, como epílogo admirativo del *wasf* precedente. Como si, después de la descripción de parte del cuerpo de su amada, el muchacho dejase escapar un incontenido: ¡Es que eres perfecta!

El término hebreo traducido aquí por ‘defecto’ (*mûm*) tiene en el Antiguo Testamento resonancias litúrgico-cultuales. Se suele utilizar, entre otras cosas, con referencia a las taras que impiden a los varones el acceso al sacerdocio o a los defectos que hacen inadecuadas a las víctimas para ser sacrificadas. Leemos en Lv 21,17-22: «Dile a Aarón: Ninguno de tus descendientes, en cualquiera de sus generaciones, si tiene un defecto corporal, podrá acercarse a ofrecer el alimento de su Dios. Ningún hombre que tenga defecto corporal se acercará: ni ciego, ni cojo, ni deforme, ni monstruoso, ni lisiado, ni manco; ni jorobado, ni raquítrico, ni con truoso, ni lisiado, ni manco; ni jorobado, ni raquítrico, ni con 21 se dice: «La víctima habrá de ser macho, sin defecto, vacuno, ovino o cabrío... No debe tener defecto alguno. No presentaréis ante Yahvé animal ciego, cojo, mutilado, ulcerado, sarnoso o ruin. Nada de eso pondréis sobre el altar como manjar que se abrasa para Yahvé». Así, pues, la amada no tiene *mûm*, es perfecta.

Estas resonancias litúrgicas en referencia a la amada no son las únicas del Cantar. Ya hemos visto que su cuerpo es definido como «colina del incienso» (4,6). En el Antiguo Testamento (lo mismo que entre los cristianos) el incienso estaba íntimamente vinculado al culto. El sahumero de incienso de 3,6 apunta en la misma dirección (véase comentario). La muchacha es descrita en su aspecto más admirable, como una realidad cuasi-sacra, totalmente distinta a lo (o a las) que la rodea(n). Su carácter distintivo ya

había sido puesto de relieve en 2,2:
Azucena rodeada de cardos:
ésa es mi amada entre las mozas.

No es extraño, en consecuencia, que la liturgia católica aplique este verso a la Inmaculada Concepción. Recordemos la piadosa letrilla que comienza: «Tota pulchra es, Maria», es decir, «Eres totalmente hermosa, María». No hace falta decir que el Cantar de los Cantares no tiene nada que ver con la Virgen María, si bien la tradición cristiana en sus orígenes hizo una lectura alegórica del Cantar, que contemplaba en la amada de sus poemas bien al antiguo Israel, bien a la Iglesia, bien a María e incluso al alma. Y la lectura alegórica ha perdurado incluso hasta nuestros días en las obras de algunos renombrados especialistas.

25. Peligros de la soledad

4⁸ Ven del Líbano, novia mía¹; ven, llégate del Líbano.

**Vuelve de la cumbre del Amaná², de las cimas del Sanir y del Hermón, de las cuevas de los leones,
de los montes de las panteras.**

Observaciones textuales

v. 8¹: Para el primer término del verso el texto hebreo recibido dice *'ittî* 'conmigo', pero la traducción griega (deu/ro) leyó *'etî* 'ven', lectura que hemos adoptado aquí. Idéntica traducción Vetus Latina y Vulgata (*veni*)³⁶⁸.

v. 8². «Vuelve de la cumbre del Amaná», hebreo *ta-sûrî me-ro-'s 'ama-nâ*. La traducción griega desfigura el texto hebreo: *evleu,sh| kai. dieleu,sh| avpo. avrch/j pi,stewj* («vendrás y pasarás desde el comienzo de la fe»). El verbo hebreo traducido por *evleu,sh|*

(
ercomai

) es

v

s wr, que desde luego significa 'volver'; el añadido *kai. dieleu,sh* es cosecha del traductor griego, con una evidente alusión al proceso (*diercomai*) de la maduración de la fe. Por lo que respecta al resto (*avpo. avrch/j pi,stewj*), el texto hebreo dice *me-ro-'s 'ama-nâ* («de la cumbre del Amaná»; lit. «desde la cabeza...»); pero el traductor griego entendió el término *ro-'s* ('cabeza') como 'comienzo' (traducción

³⁶⁸ Razón tiene Garbini (*Cantico*, 78) cuando considera absurda la vocalización masorética, que transforma el 'ven' en 'conmigo', quizá por exigencias, entre otras razones, de deserotización.

legítima), pero leyó probablemente *'ama-nâ* como *'emûnâ* ('fidelidad', 'fe'). Y de ahí su traducción: «comienzo de la fe». La Vetus Latina tradujo conforme al griego:

venies et pertransies ab initio fidei.

Comentario

Es muy probable que la inclusión de este poema en el lugar que ocupa se deba a la cercanía de la mención del incienso (4,6d). En efecto, la reciente aparición de la palabra *l^ebônâ* ('incienso') facilitó al redactor del Cantar la inclusión del término casi isortográfico *l^eba-nôn* ('Líbano'). Aunque la colección de poemas no facilitó al redactor o redactores componer una clara estructura literaria, se valieron sin embargo de éstos y otros detalles para construir un poemario con una relativa coherencia.

Ya hemos observado a propósito de algunos poemas precedentes la relativa frecuencia con que, en la lírica amorosa de todos los tiempos, aparece el tema de la ausencia o de la búsqueda del ser amado. En este caso, el poeta pone en boca del muchacho unos versos henchidos de nostalgia y añoranza por la ausencia de su amada. También la muchacha lo ha buscado con desesperación en 3,1-4.

El poeta abandona los escenarios domésticos o urbanos para abriarnos a una perspectiva de horizontes casi ilimitados. Se mencionan montañas o cadenas montañosas famosas por su altura, consistencia y magnificencia, sobre todo el Líbano y el Hermón. El Líbano se alza en la zona septentrional de Palestina (Qurnet as-Sauda) y alcanza una altura ligeramente superior a los 3.000 metros. Su majestuosidad en la antigüedad, con sus laderas y cumbres cubiertas de bosques de cedro, hizo que se cultivara la creencia popular de que allí habían instalado su morada los dioses y tenían plantado su jardín (véase Ez 31)³⁶⁹. El Hermón (de casi 3.000 metros), que se eleva al norte de Cesarea, cerca de las fuentes del Jordán, deja ver su imponente mole desde numerosos puntos de Galilea. El Amaná es una zona del Antilíbano,

³⁶⁹ En el poema de Gilgamesh (tablilla VI) se habla de un divino Bosque de Cedros, y en su contexto es mencionado con frecuencia el Líbano. Véase F. Lara Peinado, *Poema de Gilgamesh* (Madrid ³1997) 73-91.

quizá su parte central³⁷⁰; el Sanir parece ser una denominación amorrea del monte Hermón, si bien algunos críticos lo sitúan en la zona más septentrional del Antilíbano. En consecuencia el poeta nos obliga a mirar hacia el Norte, quizá por ser una zona atrayente, por desconocida, y exótica; un área poco habitada donde abundan los animales salvajes. O quizá porque, según la tradición bíblica, el peligro suele venir del Norte.

Resultaría ocioso (y pernicioso para su interpretación) tomar este poema al pie de la letra, pues tendríamos que preguntarnos: ¿qué hace la novia por esas latitudes?³⁷¹; ¿cómo es posible que su presencia abarque un área tan inmensa e inhabitable? A estos interrogantes habría que añadir otros más extra-vagantes (en sentido etimológico). En realidad, el amado, que continuamente está invitando a su amada al abrazo amoroso, la imagina lejos de él, expuesta a peligros y rodeada de elementos que la hacen inaccesible. Esta inaccesibilidad de la muchacha, normal en las antiguas (¡y no tan antiguas!) sociedades patriarcales, está poéticamente resaltada por la lejanía y las alturas (uso del término 'cumbre')³⁷². El muchacho la quiere para él, único a su juicio capaz de ofrecerle seguridad, de librarla de fieras y depredadores. La mención de leones y panteras alude

poéticamente a esos peligros que acechan a la muchacha, de los que sólo podrá escapar estando a su lado. ¿Son identificables esos leones y panteras? No hagamos semejante pregunta. Ni lo sabemos ni nos interesa. Contentémonos con saber que son los prototipos, dentro de la fauna palestina, de la fuerza y la fiereza. En la lírica amorosa egipcia descu

³⁷⁰ Sobre el Amaná y sus lecturas, véase M. Cogan, *From the Peak of Amanah*: IEJ 34 (1984) 255-259.

³⁷¹ Algunos expertos han traído a colación, a este respecto, una costumbre practicada entre los nómadas del Sur del Sinaí. El novio buscaba a la novia, oculta entre las montañas. Una vez juntos, copulaban y la chica permanecía en las montañas hasta que su embarazo estaba ya avanzado. Sin embargo, esta costumbre no está constatada en Israel. Véase la crítica en Keel, *Song of Songs*, 155.

³⁷² Muy correcta a mi juicio la opinión de O. Loretz, «Cant 4,8 auf dem Hintergrund ugaritischer und assyrischer Beschreibungen des Libanons und Antilibanons», en D.R. Daniels et al. (eds.), *Ernten was man sät. Festschrift für Klaus Koch zu seinem 65. Geburtstag* (Neukirchen 1991) 131-141. Según este estudio, tanto el Líbano como el Antilíbano son mencionados simbólicamente en textos ugaríticos y asirios precisamente para expresar la lejanía y la inaccesibilidad.

brimos un poema en el que su autor describe a la amada en peligro, alejada del muchacho:

¡Oh, corre rápido a buscar a tu amada!
Como una gacela huyendo en el desierto,
sus pies están heridos, cansados sus miembros; el terror está en su cuerpo.
Un cazador la persigue con su jauría,
ellos no pueden ver en el polvo.
Ella ve un lugar de descanso como (¿una trampa?) y cree que el río es un camino.
¡Ojalá pueda hallar su refugio...!³⁷³

El poeta resalta la ausencia de la amada en peligro y la urgencia de la búsqueda. Como en nuestro poema, se mencionan lugares inhóspitos ('desierto') y fieras ('jauría'). La muchacha está desorientada y confunde el camino. El refugio son sin duda los brazos del amado.

La repetida llamada del amado ('ven') trata de orientar a su chica, pero al mismo tiempo es un auténtico suspiro hijo del deseo. A lo largo del Cantar volverá a debatirse en medio de la angustia provocada por la ausencia de su amada. Sin embargo, conviene comparar la postura de cada uno de ellos ante semejante estado de ánimo. Por regla general, la muchacha es más activa que él en la manifestación de su deseo. Se diría que el muchacho es más 'parado'. Para subrayar su añoranza por ella, se limita a descripciones más bien indirectas y genéricas, como la del poema que nos ocupa. Ella, en cambio, es más directa: «estoy enferma de amor» (2,5; 5,8), «no lo soltaré hasta meterlo en la casa de mi madre» (3,4), «allí te haré entrega del don de mis amores» (7,13), «si fueras mi hermano... podría besarte en plena calle» (8,1), «te daría vino aromado, beberías el licor de mi granada» (8,2). ¿Y cómo empieza el Cantar? Con su

voz, la voz del deseo: «¡Que me bese con besos de su boca!», que podría traducirse libremente: ¡Que me llene la boca con sus besos!

Nuestro poema habla del deseo de superar la ausencia y del ansia por el encuentro amoroso. El muchacho no está con ella.

³⁷³ Soler, *Antiguo Egipto*, 142.

Sencillamente la llama. Nos resistimos a seguir la lectura ofrecida por el texto hebreo (*'ittî*, 'conmigo') y preferimos la propuesta del griego (deuro, 'acá'), que parece leer *'etî* ('ven'). Si aceptamos la lectura hebrea, la traducción carecería de sentido: «Conmigo del Líbano, novia mía». Por otra parte, y lo que es más importante, los verbos de movimiento ofrecen en el Cantar una llamativa característica: casi siempre están en relación con la llamada al amor: tanto *ba-* ('ir'/'venir') como *ya-rad* ('bajar') pueden encerrar ese tipo de connotaciones (véase comentario a 6,11-12). Otro tanto diríamos de *rws*. ('correr') en 1,4: «Llévame contigo, corramos. El rey me metió en su alcoba...». Esta urgencia que el deseo imprime a los movimientos puede rastrearse también en la lírica egipcia:

¡Oh, corre rápido a buscar a tu amada! Como un veloz mensajero del rey.....
..... ¡Oh, corre (rápido) a buscar a tu amada!
Semejante a un caballo real.....

.....
¡Oh, corre rápido a buscar a tu amada! ³⁷⁴Como una gacela huyendo en el desierto...

Este y otros motivos han hecho que nos inclinemos por el verbo de movimiento ('ven') en lugar de leer con el texto hebreo 'conmigo'.

³⁷⁴ *Ibid.*, 141-142.

26. El aroma y el sabor del amor

4⁹ Me has robado el corazón¹, hermana y novia mía;
me has robado el corazón con una sola mirada,
con una vuelta de tu collar. ¹⁰¡Qué hermosos tus amores, hermana y novia mía¹!
¡Qué sabrosos tus amores! ¡Mejores son que el vino! El aroma de tus perfumes² supera a
todas las esencias. ¹¹Tus labios destilan
miel virgen, novia mía;
debajo de tu lengua
escondes miel y leche.
El aroma de tus vestidos¹ parece aroma del Líbano².
Observaciones textuales

v. 9¹. «Me has robado el corazón», hebreo (*lebabtini*). Traducción conjetural de un inusual verbo hebreo compuesto con *le-b* ('corazón'). La versión griega (evkardi,wsaj h`ma/j) desfigura parcialmente el hebreo, pues, si bien la traducción del verbo es correcta (kardiow, «arrebatar el corazón»), el complemento directo no es 'nos' (h`ma/j), sino 'me' (sufijo hebreo en *i*); la traducción griega tendría que haber discurrido: evkardi,wsaj

me. La Vetus Latina empeora la traducción: *corde nos instruxisti*. Perfecta la Vulgata: *vulnerasti cor meum*.

v. 10¹. El griego no traduce: «¡... hermana y novia mía! ¡Qué sabrosos tus amores!»). Se limita a decir ti, evkalliw,qhsan mastoi, sou avpo. oi;nou; y además lee *daddayik* («tus pechos»: mastoi,) en lugar de *do-dayik* («tus amores»). La Vetus Latina confirma la versión griega: *Quam speciosa facta sunt ubera tua a vino*. La Vulgata acepta la lectura ‘pechos’, pero completa el verso según el hebreo: *Quam pulchrae sunt mammae tuae soror mea sponsa mea, pulchriora ubera tua vino*. El siríaco igual que la Vulgata: *m’ s’pyryn tdyky hty klt’ // m’ s’pyryn tdyky mn h.mr’*.

v. 10². «de tus perfumes», hebreo ^v*ma-nayk*). El griego dice i`mati,wn_s sou («de tus vestidos»), como en v. 11c. También la Vetus Latina (*vestimentorum tuorum*). Vulgata (*unguentorum tuorum*) y siríaco (*bsmnyky*) siguen al hebreo.

v. 11¹. «el aroma de tus vestidos», hebreo *rêah. s’almo-tayik*); todas las versiones confirman el hebreo: griego (i`mati,wn sou); Vetus Latina y Vulgata (*vestimentorum tuorum*); siríaco (*tksytky*).

v. 11². «parece aroma del Líbano», hebreo *kêrêah -nôn*); el texto. *l^eba* correspondiente de la gueniza de El Cairo dice *mkl bs’mym*: «mejor que todos los perfumes», como en v. 10d. La versión griega sigue al hebreo: w`j ovsmh. Liba,nou. La Vulgata (*odor turis*) no leyó *l^eba-nôn* (‘Líbano’), sino *l^ebônâ* (‘incienso’).

Comentario

Es muy probable que el redactor del Cantar haya situado aquí este poema porque en el anterior también era mencionado el Líbano (4,8). Otro tanto puede decirse del siguiente poema (ver 4,15). El término ‘Líbano’ ha servido sin duda de lazo de unión entre 4,8; 4,9-11 y 4,12 – 5,1.

Estamos ante un poema que bien podría estar compuesto por tres unidades menores: v. 9; v. 10ab; vv. 10cd-11. La primera unidad abordaría el tema de la turbación amorosa del chico producida por la persona de la muchacha, representada por su mirada y sus atavíos. La segunda se centraría en el ya conocido tema de los amores y el vino (véase 1,2). La tercera unidad resaltaría la temática de los perfumes y la miel. De todas formas, la combinación de los tres poemillas está perfectamente conseguida. El primero se caracteriza por la repetición de «me has robado el corazón» y la causa («con... con...»). Una repetición singulariza también al segundo: «¡Qué hermosos... qué sabrosos». Finalmente, el tercer segmento forma una inclusión con otra repetición («El aroma de tus perfumes... el aroma de tus vestidos») que encierra armónicamente el elemento que el poeta quiere resaltar: labios y lengua.

El poema comienza con una fórmula de arrebató amoroso por parte del amado, que se siente de algún modo enajenado por la hermosura de la muchacha. «Me has robado el corazón» (*libbabinî*) traduce un inusitado verbo hebreo compuesto con la raíz *lbb* (‘corazón’). La forma verbal podría traducirse (si el castellano lo permitiese): «Me has encorazonado». La raíz *lbb* aparece también en un contexto de ceguera amorosa en 2 Sm 13,6. Amnón, que se ha enamorado desesperadamente de su hermanastra Tamar y se ha

fingido enfermo para que ella le atienda en su lecho, le pide a la muchacha que le fría unos *l^ebibôt*. El término, único en el Antiguo Testamento, podría traducirse como ‘corazoncitos’. Podría tratarse de unos buñuelos en forma de corazón (raíz *lbb*), aunque lo más seguro es que se trate de un término creado a propósito por el narrador para subrayar el vaciamiento de sí mismo que siente Amnón a causa de la pasión que le une a su hermanastra. El muchacho de nuestro poema se siente embelesado, pero también, de algún modo, enajenado, pues el corazón, en la antropología semita (y también en expresiones fosilizadas de nuestra cultura occidental: p.e. ‘re-cordar’), constituye la sede de la reflexión, la comprensión y las decisiones ponderadas. Por eso puede decirse que la muchacha ha robado el corazón a su amado. Algunas traducciones alternativas, como ‘me has vuelto loco’ no hacen justicia al original hebreo, que habla entre líneas de ‘corazón’.

Antes de empezar con descripciones más menudas que expliquen esa especie de enajenación psicológica fruto del amor, el muchacho menciona con una rapidez que parece un resumen la mirada de su chica y las joyas. La primera realidad es personal y natural. Los ojos son como las ventanas del alma; a través de ellos se perciben alegría y tristeza, satisfacción o disgusto, sinceridad o fingimiento, amor o indiferencia. La segunda entidad es artificial; las joyas sólo son un adorno material. Eso sí, ayudan a poner de relieve la hermosura de la muchacha. Las dos realidades han dejado fuera de sí al muchacho, lo mismo que al protagonista de un antiguo poema egipcio:

¡La amada sabe bien echar el lazo
 sin pagar el censo del ganado!
 Con sus cabellos lanza contra mí sus redes;
 con sus ojos me hace prisionero;
 con sus joyas viene a ser mi dueña³⁷⁵.

Hasta tal punto está el muchacho embelesado que todos sus sentidos se ponen automática e involuntariamente en movimiento ante la cercanía de la amada: la vista está representada por la mirada; el gusto queda resaltado por el sabor del vino = amor; el olfato se ve arrastrado por las fragancias y aromas que despide el cuerpo de la amada; el gusto está en relación con la miel y la leche; y el tacto se supone en el contacto de los labios (lengua). De todos modos, este último es el sentido menos resaltado, en espera obviamente del abrazo amoroso, que es el complemento definitivo de los requiebros.

El término ‘hermana’ (o su correspondiente ‘hermano’) en éste y en otros poemas del Cantar no indica parentesco en modo alguno; se trata de una expresión cariñosa, de ternura. Lo mismo ocurre en la lírica amorosa egipcia:

Mi hermano (= amado), con su voz,
 asusta mi corazón
 y hace que la enfermedad se apodere de mí³⁷⁶.

Lot se dirige con el apelativo ‘hermanos’ a sus conciudadanos de Sodoma (Gn 19,7); David llama a su amigo Jonatán ‘hermano mío’ (2 Sm 1,26). De todos modos esta caracterización literaria de una pareja como hermano/hermana no es propia de Egipto o del ámbito cultural semita. Ya la usaba la lírica amorosa sumeria³⁷⁷. Se trata de una

metáfora empleada para resaltar la intensidad de los sentimientos de solidaridad afectiva en una pareja de enamorados. Pero se trata de unos sentimientos que no se agotan en la simple ternura, pues incluyen erotismo y sexualidad, como puede apreciarse en este mismo poema. Por lo que respec

³⁷⁵ *Ibid.*, 144.

³⁷⁶ *Ibid.*, 137.

³⁷⁷ S.N. Kramer, *The Sacred Marriage Rite: Aspects of Faith, Myth and Ritual in Ancient Sumer* (Bloomington 1969) 104-105.

ta al término ‘novia’ (*kal.lâ*), no debe ser tomado literalmente, como si fuésemos testigos de la celebración de unos esponsales; eso sí, implica probablemente, por parte del muchacho, la convicción de que algún día podrá ser su novia oficial.

Los ‘amores’ (*dôdîm*) de los que habla el poeta no deben verse limitados al ámbito de lo espiritual o inmaterial, al mundo de los sentimientos desencarnados. En éste y otros contextos, el término *dôdîm* hace referencia a la dinámica erótica, a la entrega amorosa física (véase comentario a 1,2). Y el atractivo físico de la amada es subrayado por dos verbos (la traducción los ha convertido en sendos adjetivos: ‘hermosos’ y ‘sabrosos’): *yph* (‘ser hermoso/a’) y *.wb* (‘ser bueno/apetecible’). El primer verbo encierra también el matiz de ‘deseable’ (véase Ez 16,13). Por lo que respecta al segundo, la raíz *.wb* suele usarse con la partícula *min* (como en nuestro texto) para expresar comparación: p.e. *.ôb... min* se traduce por ‘mejor... que’. De ahí la traducción que ofrecemos: «mejores son que el vino». No obstante, merece la pena que nos detengamos un momento en esta relación de la raíz *.wb* con el sustantivo *yayin* (‘vino’). Hay dos textos en el Antiguo Testamento que combinan ambos términos para definir el estado en que se encuentra una persona bebida. Se trata de 2 Sm 13,28 y Est 1,10. Dice el primer texto literalmente: «Ordenó Absalón a sus criados y les dijo: Fijaos bien, cuando esté bien (*.ôb*) el corazón (*le-b*) de Amnón con el vino (*bayyayin*) y yo os diga que hiráis a Amnón, lo matáis», es decir, «cuando Amnón esté alegre a causa del vino, me lo comunicáis para que os dé la orden de matarlo». Leemos en Est 1,10: «El día séptimo, cuando estaba alegre (*.ôb*) el corazón (*le-b*) del rey a causa del vino (*bayyayin*)...». De estos textos comparativos se puede concluir que la expresión de nuestro texto «... tus amores, mejores son que el vino» equivale a decir: «cuando haces el amor, intoxicas más que el vino». Por otra parte, en los textos citados de 2 Samuel y Ester aparece, junto con *.ôb* y *yayin*, el término ‘corazón’ (*le-b*), que hemos resaltado conscientemente, pues la raíz de la que deriva (*lbb*) aparece también en nuestro texto en la forma verbal *libbabtini*, que hemos traducido por «me has robado el corazón». Ahora bien, aunque la traducción es correcta, en vista de 2 Sm 13,28 y Est 1,10 podríamos ofrecer la alternativa: «me has embriagado».

El poeta retoma imágenes y expresiones que ya han aparecido al comienzo del Cantar, p.e. la comparación entre la dulzura del amor y su capacidad de embriagar, como ocurre con el vino (cf. 1,2b); o la mención de perfumes y aromas (cf. 1,3). Convendría detenerse un momento en el adjetivo posesivo de la expresión ‘tus perfumes’. ¿De qué perfumes se trata, de los que usa la amada para su acicalamiento o de los aromas naturales, excitantes, que desprende su cuerpo? Nos inclinamos por esta segunda

posibilidad, toda vez que el poeta (o poetas) del Cantar menciona(n) ciertas flores (o productos) de aroma penetrante para describir la sensualidad que desprende el cuerpo de la amada. Su aroma natural, dice el poeta, supera a todas las esencias. Podemos comprobarlo en 4,16 (véase comentario):

¡Despierta, cierzo;
llégate, solano!
¡Orea mi huerto,
que se difundan sus aromas!

El ‘huerto’ es una certera imagen del cuerpo fértil y voluptuoso de la chica. Incluso del cuerpo del muchacho se dice que tiene aromas penetrantes. En 1,3 oímos de labios de la amada: «tu nombre es aroma penetrante». Ciertamente podemos interpretar esta afirmación como que la sola mención del nombre del muchacho produce en ella una turbación cercana a la embriaguez. Sin embargo, si tenemos en cuenta que en la cultura semita ‘nombre’ equivale a ‘persona’, cabría la posibilidad de que dicha afirmación encerrase una referencia implícita a los aromas del cuerpo del amado³⁷⁸. En definitiva, ¿por qué el poeta compara el ‘nombre = persona’ del muchacho con los aromas? ¡Podría haber buscado otra comparación!

En la boca de la chica se esconden miel y leche. El poeta se está refiriendo claramente a la dulzura incomparable de sus besos, como incomparables son los productos que sirven de refe

³⁷⁸ En el mundo animal, así como en ciertos colectivos humanos alejados de las supuestas exquisiteces urbanas, los olores corporales ejercen una importantísima función en el despertar del deseo sexual. Desgraciadamente, la cultura del detergente y del gel está causando en el ser humano la pérdida paulatina de las facultades olfativas, a juzgar por los estudios de expertos.

rentes: miel y leche. El término traducido por «miel virgen» (*no-pet*) alude a la miel que gotea espontáneamente del panal. Este ‘goteo’ es destacado bellamente por el poeta mediante una fuerte aliteración en p/t: *no-pet tit.t.o-pnâ s’iptôtayik*. El segundo término traducido por miel (*d^ebas^v*) es mucho más habitual que *no-pet* en la literatura hebrea y el que más veces se presta a las comparaciones. En un texto asirio de encantamiento, una mujer en busca del amor dice así:

¡Que mis labios sean miel líquida...
que el labio de mi vulva (?) sea un labio de miel!³⁷⁹

Miel y leche son dos productos que, por su calidad, su dulzura y su potencial nutritivo, llegaron a servir de vehículo imaginativo para describir lo indescriptible: lo mejor, lo más selecto, lo más hermoso, lo más fructífero, lo más productivo, lo más apetecible. Miel y leche encierran un potencial superlativo en todos los órdenes: personal, social, político. No en vano, el país que Yahvé prometió a los antepasados del pueblo hebreo era «una tierra que mana leche y miel» (Ex 3,8; Lv 20,24; Nm 14,8; Dt 6,3; Jos 5,6; Jr 11,5; Ez 20,6). El carácter paradisíaco de la Palestina prometida hace clamar al poeta del Cántico de Moisés (Dt 32,13-14):

Le hace cabalgar por las alturas de la tierra,

lo alimenta de los frutos del campo,
le da a gustar miel de la peña
y aceite de la dura roca,
cuajada de vaca y leche de oveja...

El valor imaginativo que proporcionaba a estos productos su calidad no se limita al área geográfica y al espacio cultural de Palestina, pues, como se puede comprobar en las obras de Eurípides, la tierra que mana leche y miel era una expresión utilizada también en Grecia, concretamente en los rituales báquicos. Leemos en un texto a propósito de Dioniso:

³⁷⁹ H. Zimmern, *Der Schenkenliebeszauber Berl. VAT9728 (Assur) = Lond. K.3463 + Par. N.3554 (Ninive)*: ZA 32 (1918/9) 174, versos 48-50, citado por Keel, *Song of Songs*, 165.

Se alegra cuando en los montes,
dejando los ágiles coros,
se recuesta en tierra,
llevando el sagrado vestido del cervatillo,

.....
recorriendo las cumbres de Lidia y de Frigia, y Bromio es el primero que cantó
evohé! Mana leche la tierra, mana vino,
mana néctar de abejas.

¡Hay un vaho como de incienso de Siria!³⁸⁰

Se da también en estos versos la peculiaridad de la mención del vino (néctar de abejas) y del incienso, elementos tan importantes en la poesía del Cantar de los Cantares. Resulta tentador investigar sobre la posibilidad de una dependencia indirecta entre el texto de Eurípides y el Cantar, o de la existencia de una fuente común, a propósito de este tema.

El poema termina con una referencia más al sentido del olfato. En esta ocasión se trata de la ropa de la muchacha, comparada con el perfume que desprende el Líbano. No es fácil deducir algo claro de esta comparación. Puede ser que el poeta se esté refiriendo a los aromas naturales de las plantas y los árboles del Líbano, a juzgar por las expresiones de Sal 45,9: «A mirra, áloe y acacia huelen tus vestidos». De todos modos, si tenemos en cuenta que, en el Antiguo Testamento, el Líbano es imagen de frescura, fertilidad y belleza sobrecogedora, su mención en relación con la ropa que cubre el cuerpo de la amada no necesita de ulteriores aclaraciones.

Pero ensayemos otra explicación de este último hemistiquio: «el aroma de tus vestidos parece aroma del Líbano» (v. 11cd). Esta frase se parece en su comienzo a v. 10c: «el aroma de tus perfumes». La primera sorpresa la ofrece la versión griega, que uni

³⁸⁰ Eurípides, *Bacantes*, 135-144. Más adelante (vv. 705-711), a propósito de las bacantes, se dice: «Una de ellas tomó su tirso e hirió una piedra, de la que brotó clara corriente; otra dejó caer la férula y el dios hizo salir una fuente de vino, y las que apetecían *leche* entreabrían la tierra con los dedos de sus pies y la tenían abundante, y de los tirso de hiedra corría dulce *miel*». (El golpe en la piedra recuerda el prodigio

realizado por la vara de Moisés al golpear la roca del Horeb, según Ex 17,5-6.)

fica el inicio de ambos versos: *osmh imatiwn sou* («aroma de tus vestidos»), pasando por alto «el aroma de tus perfumes», que tendría que haber dicho *osmh murwn sou* (véase 1,3a). Ahora bien, si nos fijamos en el contexto del poema, podremos darnos cuenta que la mención de los vestidos no encaja con holgura. Se habla de ‘amores’, cuya dulzura es comparada con el vino (alusión al abrazo íntimo); es decir, de sabores. También son mencionados los perfumes, con una referencia implícita a los aromas que desprenden las partes íntimas de la chica, como ha quedado dicho. Y en esta descripción de sensaciones, en la que la única parte del cuerpo de la muchacha que se menciona es su lengua (por atracción de los términos ‘miel’ y ‘leche’), irrumpen sorprendentemente sus vestidos (*’almo-tayik*). ¿Habría que tener en cuenta otra posibilidad? Opinamos que, dada la tendencia del poeta, en estos versos, a repetir frases o expresiones para resaltar superlativamente lo que quiere decir o insinuar, podríamos aceptar como posible esta lectura de v. 11cd: «el aroma de tus perfumes supera a todas las esencias» (igual que v. 10cd). Ya hemos podido observar otras repeticiones en este poema: «me has robado el corazón» (v. 9a; 9b), «qué hermosos [qué sabrosos] tus amores» (v. 10a; 10b). O quizá, introduciendo una variante, podríamos ofrecer para v. 11cd la alternativa: «el aroma de tus perfumes parece aroma del Líbano», es decir, suprimiríamos solamente la mención de los vestidos, que parece a todas luces espuria.

A este respecto no podemos admitir la versión e interpretación de Garbini, quien traduce v. 11cd: «el olor de tu sexo es como el olor del incienso». Para llegar a estos extremos se siente impulsado a efectuar unos cambios en el texto decididamente innecesarios y arbitrarios³⁸¹. Para empezar, opina que la lectura *’almo-tayik* («tus vestidos») es «claramente arbitraria». Aunque se trata de una afirmación desusadamente drástica en estos contextos, podríamos darla por buena, si no fuera porque a continuación procede a inventarse el supuesto hebreo original. A pesar de reconocer que todas las versiones coinciden en esa traducción, piensa que la posición que ocupa el término desde el punto de vista descriptivo hace pensar que la palabra original indicaría algo relativo al sexo de la chica, y así sugiere la hipótesis de que

³⁸¹ Garbini, 78.227s.

esa palabra sería no la actual

’lmtyk

, sino

v

’sbyk (!?), y remite a Is 47,2. El profeta Isaías menciona aquí el término

v

’s -bel (¡un *hápax*!), que Garbini relaciona fantasiosamente con el sexo femenino. ¿Cómo se puede deducir una teoría léxica desde un *hápax*? Nuestro autor recurre, siempre por veredas a oscuras, a «formas hebreas actualmente conocidas que parecen formalmente afines: *’evul* / *’evil*, ‘camino’, sendero». Y de aquí deduce que el hipotético

s s

s

^v *blyk* serían los ‘senderos’ de la muchacha, es decir, «las vías de penetración sexual»³⁸². Se trata de un ejemplo de cómo no se debe trabajar en este campo, tratando arbitrariamente al texto hebreo sin presentar una alternativa digna de respeto.

³⁸² *Ibid.*, 228.

27. Los aromas del huerto

4 ¹²Eres huerto cerrado, hermana y novia mía; huerto cerrado¹, fuente sellada.

¹³Tus brotes¹ parecen paraíso de granados, con frutos exquisitos: de alheña y de nardo, ¹⁴de nardo y azafrán, de canela y cinamomo, con toda clase de incienso, de mirra y de áloe, con los mejores bálsamos. ¹⁵¡Fuente de los huertos¹, pozo de aguas vivas que fluyen del Líbano!

¹⁶¡Despierta, cierzo;

llégate, solano!

¡Orea mi huerto,

que se difundan sus aromas!

¡Que entre mi amado en su huerto¹ y coma sus frutos exquisitos²!

5 ¹He entrado en mi huerto, hermana y novia mía, a cosechar mi mirra y mi bálsamo, a comer mi panal¹ y mi miel, a beber mi vino y mi leche.

¡Comed, amigos!

¡Bebed y embriagaos de amores²!

Observaciones textuales

v. 4,12¹. El texto hebreo no dice aquí *gan* («huerto»), sino *gal*, un término inusitado que algunos comentaristas traducen por «pozo». Las versiones se inspiran en el supuesto *gan*: griego (kh/poj); Vetus Latina y Vulgata (*hortus*); siríaco (*gnt*’).

v. 13

1

. «tus brotes», hebreo

^v

^s *la-h.ayik*. Una traducción alternativa (legítima y plausible) de este término hebreo sería «tus canales», con referencia a los genitales. La raíz

^v

^s *lh*. (sentido básico de ‘enviar’, ‘emitir’) permite ambas traducciones. Las versiones traducen literalmente, sin ofrecer ningún sentido claro: griego dice *avpostolai*;; Vetus Latina y Vulgata, *emissiones*.

v. 15¹. «de los huertos», hebreo *gannîm*. Otros leen *gannî* («de mi huerto»).

Interpreta en singular el griego (kh,pou), que además omite arteramente el artículo, de modo que «fuente de un huerto» no pueda hacer referencia a la amada y a sus partes íntimas. También en singular el siríaco: *gn'*.

v. 16¹. «su huerto», hebreo *gannô*; algún que otro manuscrito hebreo y griego (Áquila y Símmaco) leen *gannî* «mi huerto».

v. 16². «sus frutos exquisitos», hebreo *p^erî m^ega-da-yw*. El hebreo *m^ega-dîm* significa: «lo más selecto»; «la flor y nata»; «exquisito». Las versiones generalizan erróneamente; griego: *karpou.n avkrodru,wn auvtou/* («fruto de sus árboles frutales»), Vetus Latina y Vulgata: *fructum pomorum eius*.

v. 5,1¹. «mi panal», hebreo *ya'ri*. Griego dice «mi pan»: *a;rton mou*; también Vetus Latina: *panem meum*. Vulgata sigue al hebreo: *favum*, aunque omite el posesivo (*meum*), suprimiendo así el trasfondo erótico del verso.

v. 1

2

. «bebed y embriagaos de amores», hebreo

v^etû we^v

s_sikrû dôdîm. Las versiones evitan el patente erotismo del término *dôdîm* ('amores') y traducen un vocativo: 'queridos' o 'hermanos'. Así, griego: *pi,ete kai. mequ,sqhte avdelfoi*, («bebed y embriagaos, hermanos»), seguido por la Vetus Latina: *bibite et inebriamini, fratres mei*; la Vulgata cambia: *bibite et inebriamini, carissimi*.

Comentario

Antes de abordar el comentario de este largo poema, hagamos algunas consideraciones de conjunto. A pesar de encontrarnos en el Cantar ante poemas de procedencia diversa, conviene resaltar la labor de recopiladores y editores del conjunto. Es obvio que el poema que nos ocupa ha sido colocado aquí por proximidad léxica y temática con el anterior. Allí se hablaba de los perfumes de la amada (4,10); aquí se insiste en la temática (4,14). Allí como aquí es mencionado el Líbano (4,11.15). Si el poema anterior hablaba de leche y miel en relación con la amada (4,11), idéntico vocabulario encontramos aquí (5,1), y con idéntica aplicación. Una segunda consideración previa al comentario se refiere a las dimensiones originales de este poema. Según numerosos autores, y a fe mía que con razón, el texto que vamos a comentar constaría en realidad de dos poemas independientes: 4,12 – 15 y 4,16 – 5,1 (sin la invitación final). (Otros comentaristas incluso van más allá y hablan de 4,12-15; 4,16; 5,1.) Sin embargo, aunque algunas razones de tipo formal justifiquen esta separación, resulta a todas luces evidente la unidad temática entre ambos poemas, supuestamente independientes: se repite el tema del jardín y del huerto y se insiste en la mención de los aromas. Por otra parte, la velada queja del muchacho en vv. 12-15 (imposibilidad de penetrar en el huerto = amada) es respondida por la amada en v. 16, donde invita a su pareja a entrar en ese 'huerto'. Por fin el amado tiene acceso al huerto y puede degustar sus frutos (5,1).

Al encontrarnos ante uno de los poemas más hermosos del Cantar, un auténtico paradigma de antiguo lenguaje poético hebreo, en palabras de Müller³⁸³, conviene

dedicar unas líneas a sus rasgos estilísticos más sobresalientes. La primera sorpresa que recibe el lector del texto hebreo es que durante la descripción que ofrece el muchacho del conjunto del cuerpo de su amada no aparece ningún verbo hasta el final (participio *no-zlîm*: «que fluyen»)³⁸⁴. El cuerpo del poema puesto en boca del chico recurre continuamente al asíndeton: lit. «Huerto cerrado, hermana y novia mía, huerto cerrado, fuente sellada. Tus brotes paraíso de granados...». Incluso elude el poeta el uso de la conjunción comparativa *k*, para dar entrada a los símiles, como ocurre en otros lugares del Cantar. En el *wasf* de 4,1-5, sin ir más lejos, contamos con un ejemplo del uso repetido de dicha conjunción³⁸⁵:

³⁸³ H.-P. Müller, *Hld 4,12-5,1: ein althebräisches Paradigma poetischer Sprache*: ZAH 1 (1988) 191-201.

³⁸⁴ «Eres» (v. 12) y «parecen» (v. 13) son verbos que hemos introducido en la traducción para darle cierta claridad.

³⁸⁵ En nuestra traducción hemos prescindido de la conjunción comparativa por motivos estilísticos.

'a-re-k k^e- 'e-der («tu cabello como un hato», v. 1d); *'innayik k^e- 'e-der* («tus dientes como rebaño», v. 2a); *k^e-h.ût has^v*

s s

' anî («como cinta escarlata», v. 3a); *k^e-pelah. harimmôn* («como mitades de granada», v. 3c); *k^e-migdal da-wîd* («como la torre de David», v. 4a). En nuestro texto, la intervención de la muchacha, en cambio, empieza con una cascada de formas verbales: *'ûrî*, («despierta»); *bô'î* («llégate»); *ha-pîh.î* («orea»); *yizz^elû* («que se difundan»); *ya-bo-* («que entre»); *yo-'kal* («que coma»). Se diría que el muchacho está contemplándola en silencio, de ahí la ausencia de verbos y la acumulación de imágenes, al tiempo que la muchacha, con ánimo de enardecer al joven, invoca a los meteoros cómplices. Otro dato estilístico que llama la atención es la sutil implicación de sujeto y objeto (con el recurso al doble sentido), sobre todo en la intervención de la joven: en «orea mi huerto», p.e., no hemos de leer “amada – huerto” (sujeto – objeto), sino “amada = huerto” (fusión de sujeto y objeto). Por último, hemos de fijarnos en el gusto del de sujeto y objeto). Por último, hemos de fijarnos en el gusto del 14 (alheña, nardo, azafrán, canela, cinamomo, incienso, mirra, áloe, bálsamos) y en 5,1 (mirra, bálsamo, panal, miel, vino, leche).

Hemos visto en poemas anteriores que la relación entre los amantes no está privada de dificultades. Al tema de la ausencia y la búsqueda (3,1-4) se sumaba el del carácter inaccesible de la muchacha (4,8: «Ven del Líbano... de la cumbre del Amaná... de las cimas del Sanir y del Hermón, de las grutas de los leones...»). Aquí nos encontramos con una variante del tema de la inaccesibilidad. En el antiguo Israel (también actualmente en muchas zonas rurales) los huertos para el cultivo de hortalizas, situados fuera de las poblaciones, estaban cercados con muros o setos; en el centro del huerto se excavaba un pozo para extraer el agua necesaria para regar las plantas. Todo estaba dispuesto para evitar que el huerto fuera expoliado por los vecinos amigos de lo ajeno o depredado por animales salvajes. En consonancia con esa realidad, la muchacha es descrita como un

huerto cerrado y una fuente sellada. Sin embargo, desde el exterior pueden ser apreciadas las delicias del huerto (vv. 13-14) y ser imaginada la frescura de las aguas del pozo (v. 15).

Poder disfrutar de las delicias del propio huerto fue una imagen emblemática de paz y prosperidad en el antiguo Israel. Aparte de hortalizas para el consumo familiar, el huerto solía albergar plantas aromáticas (menta, sándalo) y algunos árboles frutales (higuera, manzano, granado); y no podía faltar una parra. Cuando el profeta Miqueas habla de las promesas a Sión, dice, entre otras cosas (Miq 4,3-4):

No levantará la espada nación contra nación, ni se adiestrarán más para la guerra.
Se sentará cada cual bajo su parra
y su higuera, sin que nadie le inquiete.

En la misma línea, leemos en 1 Re 5,5: «Durante los días de Salomón, Judá e Israel vivieron tranquilos, cada cual bajo su parra y su higuera, desde Dan hasta Berseba».

Creo que cualquier lector con un mínimo de sentido poético y con un máximo de necesaria desinhibición podrá deducir a qué se refiere el término ‘huerto’ y, sobre todo, qué ‘fuente’ es ésa que mana dentro del huerto. No es la primera vez que el cuerpo de la amada recibe en el Cantar un tratamiento en el plano de la imagen. Los brotes de ese huerto se caracterizan por su exquisitez y sus aromas. Y es evidente que el poeta no se anda con remilgos, pues el lenguaje es directo: el uso del posesivo ‘*tus* brotes’ indica a todas luces la identificación de tales brotes con algunas partes del cuerpo de la muchacha (véase 7,13)³⁸⁶. En la literatura sumeria, Inanna, diosa del amor y la fertilidad, dice así mientras piensa en su amado Dumuzi:

Mi hermano me ha llevado al jardín;
Dumuzi me ha llevado al jardín...
Junto a un manzano me arrodillé, como tiene que ser. Delante de mi amado, que venía cantando,
delante del señor Dumuzi, que venía hacia mí... yo eché plantas de mi vientre,
puse plantas ante él, eché plantas ante él³⁸⁷.

³⁸⁶ Correcta la opinión de que el término hebreo utilizado aquí constituye una referencia metafórica a la zona púbica. Así, entre otros, M. Görg, ‘*Kanäle*’ oder ‘*Zweige*’ in *Hld* 4,13?: BN 72 (1993) 20-23, independientemente de que se trate de ‘canales’ o de ‘ramificaciones’.

³⁸⁷ Kramer, *Sacred Marriage*, 96.

En este poema, la diosa Inanna es la que proporciona verdor y fertilidad al jardín de los dioses³⁸⁸. Su vientre es como un fértil oasis cuajado de humedad y verdor.

Por otra parte, el autor de nuestro poema compara los ‘brotes’ de la muchacha con un paraíso de granados. ¿Qué decir del granado? Para empezar, y sin perjuicio de lo que digamos a propósito de algunos poemas que comentaremos más tarde, el granado es un árbol relacionado con el amor también en la lírica amorosa egipcia. No nos resistimos a reproducir un poema:

Habla el granado:

.....
mis granos son como sus dientes,
y mis frutos son como sus dos senos.
Soy el árbol más bello del jardín,
florezco en todas las estaciones.
Lo que hace la amada con su amado
cuando están ebrios de vino y de mosto,
perfumados de aceite y de olorosas esencias,
está velado por mis ramas³⁸⁹.

El granado es testigo mudo (no en el poema) del abrazo amoroso de los amantes, y su fruto sirve de término de comparación de los dientes y los pechos de la muchacha. ¿Qué decir, a la luz de este poema, de los ‘brotes’ de la chica y del ‘paraíso de granados’? Según Keel³⁹⁰, y con razón a nuestro juicio, el parque de granados de este poema es una clara metáfora de la vulva³⁹¹.

El poeta de nuestro texto pone de manifiesto todos sus conocimientos en perfumería: alheña, nardo, azafrán, canela, cinamomo, incienso, mirra y áloe. La mención de estas ocho plantas aromáticas sigue un orden rítmico, subrayado por una doble pre

³⁸⁸ Ya hemos hecho en otro lugar la observación de que el término hebreo *gan* puede significar ‘huerto’ y ‘jardín’, motivo por el que no debe extrañarnos el uso de paralelos literarios donde se utiliza el término ‘jardín’.

³⁸⁹ Soler, *Antiguo Egipto*, 155-156.

³⁹⁰ Keel, *Song of Songs*, 181-182.

³⁹¹ Así también Walsh, *Exquisite Desire*, 109.

cisión: «con toda clase de incienso», «con los mejores bálsamos». Esta lista causaría en los lectores u oyentes una impresión exótica, pues mientras algunas de estas plantas eran originarias de Palestina (aunque sólo cultivables en algún oasis particular, como Enguedí), otras procedían de la India (probablemente el nardo) o de Arabia. El azafrán (hebreo *karko-m*), que sólo es mencionado aquí en todo el Antiguo Testamento, era una planta procedente de las zonas montañosas meridionales del Mar Caspio y del Mar Negro. Se trata probablemente del *Crocus sativus*, que actualmente se cultiva en Europa³⁹² y es usado en farmacia y medicina. El término cinamomo incluye dos o tres especies de plantas originarias del lejano Oriente, pero usadas en Palestina desde antiguo. Según Ex 30,23, se utilizaba, junto con la mirra, la caña aromática y la casia, en la confección del óleo para la unción sagrada. La buscona de Pro 7,17 lo utilizó para perfumar el lecho de sus amoríos. En consecuencia, las embriagadoras plantas que perfuman ese «huerto cerrado» llamarían la atención del lector por su exótica procedencia, que al propio tiempo resaltaría el misterioso exotismo de la belleza de la amada. Pero cabría decir también que el poeta utiliza las ocho plantas aromáticas como un superlativo del atractivo sin par de la muchacha. En efecto, los poetas semitas tendían a describir el carácter único de una realidad mediante la acumulación de objetos afines entre sí o de sinónimos del término que se pretendía definir. No tenemos más que pensar

en el comienzo del libro de los Proverbios, donde el poeta-sabio, cuando intenta recomendar las excelencias de la *h.okmâ*, recurre a una retahíla de sinónimos, precisamente para definir mediante acumulación su carácter superlativo. Y así, aparte de sabiduría, habla de instrucción, comprensión, perspicacia, conocimiento, reflexión, inteligencia. Otro tanto hace nuestro poeta del Cantar: describir mediante la acumulación de plantas aromáticas (autóctonas o exóticas) el perfume y la hermosura sin par de ese atractivo ‘huerto’.

Los aromas que impregnan el cuerpo de la amada excitan la sensualidad del muchacho. Éste estalla en una admiración fruto

³⁹² En España es muy conocido y apreciado el azafrán de La Mancha y de la provincia de Teruel.

de su deseo (v. 15), donde quedan vinculadas definitivamente las imágenes, hasta ahora sueltas, de la fuente y del huerto. Pero la exclamación centra su atención en la fuente de aguas vivas. La expresión ‘aguas vivas’ equivale a agua corriente, pura, limpia y potable, por contraposición a las aguas encerradas en aljibes o depósitos. La mención del Líbano en este contexto apunta sin duda, por una parte, a la pureza incomparable de esas aguas; por otra, a su capacidad de fertilizar y regenerar. Se trata de una hipérbole para describir lo indescriptible. Dice Jr 18,14 en una pregunta retórica de gusto sapiencial:

¿Faltará acaso de la peña excelsa
la nieve del Líbano?

¿Se agotarán las aguas crecidas,
frescas y corrientes?

A partir de este momento desaparece la imagen de la fuente, y el poema se centra en el tema huerto-jardín. El deseo del muchacho es correspondido con la intervención de la amada (v. 16). Por si fuera poco el perfume que desprende su cuerpo, subrayado con la mención de ocho plantas aromáticas, a ella le gustaría que se intensificasen esas esencias que ya de por sí suscitan el deseo del muchacho. De ahí el recurso al viento septentrional (cierzo) y al meridional (solano). Esta referencia geográfica norte-sur puede constituir un merismo (expresión de la totalidad mediante el uso de dos polos opuestos, como cielo-tierra, tierra-mar, bien-mal). La urgencia del deseo es resaltada poéticamente con el uso de tres imperativos: uno para cada uno de los vientos convocados (‘despierta’, ‘llégate’) y un tercero común para los dos (‘orea’)³⁹³. Ella desea que su ‘jardín’ difunda con más intensidad sus aromas, de modo que el amado se sienta impelido a penetrar en él, derrotado ya por el deseo. La muchacha se entrega sin trabas al abrazo amoroso: sabe que el ‘huerto’ le pertenece a él (‘*su* huerto’) y que está autorizado a saborear sus frutos exquisitos.

Conviene aclarar que existen dudas entre los intérpretes del Cantar sobre la identidad de la voz que se escucha en v. 16ab: ¿es

³⁹³ El verbo está en singular (*ha-pîh.î*) pero abarca a los dos vientos, tomados como unidad.

él o ella? Quienes creen escuchar la voz del amado en esas palabras, opinan que la

expresión «mi huerto» en v. 16b suena como la de v. 12a: «eres huerto cerrado, hermana y novia mía». Ese huerto sería como una Bella Durmiente a la que el muchacho no osa despertar; por eso invoca a los vientos para que lleven a cabo lo que él no se atreve³⁹⁴. Pero tal interpretación no acaba de convencer. En primer lugar, no se ve cómo es posible que alguien que constata sin más una realidad («eres huerto cerrado») pueda manifestar a continuación su posesión («mi huerto»). No percibimos en modo alguno esa relación entre v. 12a y v. 16b. Por otra parte, el chico se manifiesta casi siempre apocado a lo largo del Cantar; suele ser ella quien toma la iniciativa del encuentro o del abrazo amoroso. En 2,8-9, por ejemplo, se limita a fisgonear por las ventanas de la ‘casa’ de la amada. Finalmente conviene hacer una observación de orden retórico. Tras los imperativos (‘despierta’, ‘llégate’, ‘orea’) usa el poeta la forma verbal *ya-bo-*, que puede ser un yusivo («que entre») o un simple imperfecto («entrará»). En cualquiera de los dos casos se trata de una frase conclusiva de los imperativos: «orea... [para] que entre» u «orea... [y así] entrará». Desde esta relación no se puede explicar que en v. 16ab hable el muchacho y que en v. 16cd sea la muchacha quien tome la palabra. Se trata del mismo personaje: la amada.

El amado ha consumado su deseo (‘he entrado en *mi* huerto’, 5,1): ha disfrutado de los perfumes del huerto, ha saboreado su miel y ha bebido su vino y su leche. Los verbos ‘comer’ y ‘beber’ implican la totalidad de una acción nutritiva. El muchacho ha comido su panal y su leche. El término traducido aquí por ‘panal’ (hebreo *ya ‘ar²*) se refiere a un panal silvestre del que se desprende la miel goteando (véase la experiencia de Jonatán en 1 Sm 14,27). Si tenemos en cuenta que en el Cantar la miel hace referencia a los productos más dulces que ofrece el cuerpo de la amada y que el verbo ‘comer’ puede ser por sí mismo una metáfora de la relación sexual, no hay motivos para explicar con detalle lo que está diciendo el muchacho. En Pro 30,20 dice el poeta respecto a la buscona:

³⁹⁴ Así, p.e., Keel, *Song of Songs*, 181.

Así procede la mujer adúltera:
come, se limpia la boca y dice:
¡No he hecho nada malo!

Resulta más que evidente a qué hacen referencia los términos ‘comer’ y ‘boca’. Esta lectura puede apoyarse en un texto de Ben Sira (26,12):

La mujer adúltera provoca con la mirada... ..
Como caminante sediento abre la boca
y bebe de cualquier agua que encuentra.

En consecuencia, los verbos ‘comer’ y ‘beber’ de nuestro texto connotan poéticamente la relación sexual. Sobre todo el primero suele usarse en expresiones populares con referencia al deseo carnal.

«Beber mi vino y mi leche» apunta en la misma dirección que «comer mi panal y mi miel». Si ‘comer’ está en relación con los genitales de la amada, ‘beber’ lo está con sus pechos. Resulta sorprendente esta combinación de vino y leche, toda vez que en muchas culturas son dos bebidas que se excluyen mutuamente. En efecto, la leche, aparte de ser

una bebida noble y nutritiva, siempre connota la alimentación de bebés y el calor de la maternidad. El vino, en cambio, es una sustancia intoxicante que casi siempre relacionamos con el mundo adulto masculino, y en muchas ocasiones de forma negativa. En el Cantar, sin embargo, y más concretamente en el texto que estamos analizando, no existe contradicción poética en la yuxtaposición de ambas sustancias. Desde los primeros versos del libro (1,2) el ‘vino’ ha servido de referente imaginativo del amor (*dôdîm*). Y decíamos que este término hebreo no define un tipo de amor que podríamos llamar platónico, sino el amor entre los sexos. El término ‘vino’ aparece también con estas connotaciones en 1,4; 2,4; 4,10; 7,3; 7,10; 8,2. En 7,3 dice el chico a su amada: «tu sexo [es] una copa redonda, rebosante de vino aromado»; en 8,2 es ella la que habla al muchacho: «te daría vino aromado, el licor de mi granada». El poeta o poetas comparan el sexo de la muchacha a un recipiente y a una granada; si 7,3 afirma abiertamente que la ‘copa’ rebosa vino aromado, 8,2 es más sugerente, pues el lector tiene que imaginarse una jugosa granada abierta dejando escurrir su dulce licor. En resumen, la yuxtaposición de vino y leche en nuestro poema es totalmente legítima desde la dinámica poética del Cantar, desde la elaboración de imágenes ofrecida por el poeta o poetas. Y no sólo legítima, sino perfectamente adecuada para definir la exquisitez del cuerpo de la muchacha: por una parte, es el más nutritivo de los alimentos; por otra, una fuente de embriaguez.

Abundemos ahora en otro detalle del texto. Nos dice que finalmente el amado entra en su ‘huerto’ (5,19). Pues bien, el verbo ‘entrar’ (*ba-*), en este contexto, resultaría gracioso y lleno de picardía a oídos hebreos, toda vez que en la Biblia hebrea suele utilizarse como eufemismo del coito (p.e. Gn 6,4; 30,3; Dt 25,5; etc.). Dice el primer texto: «Por entonces los nefilim andaban por la tierra, y también después, cuando los hijos de Elohim entraron (*ya-bo-’û*) a las hijas de los hombres y ellas les parieron hijos». En el segundo texto, Raquel, al ver que no daba hijos a Jacob, le dice: «Ahí tienes a mi criada Bilhá; entra (*bo-*) a ella y que dé a luz sobre mis rodillas». Dt 25,5, al hablar de la ley del levirato, ordena que si una mujer se queda viuda no tiene que casarse fuera de la familia en caso de tener cuñado: «Su cuñado entrará (*ya-bo-*) a ella y la tomará como esposa». Por otra parte, y volviendo ya a nuestro texto, fijémonos también en el uso reiterado del posesivo ‘mi’: todo le pertenece al muchacho, pero porque ella así lo ha querido. Desde el punto de vista de la terminología, este verso se corresponde magníficamente con 4,10-11.

Llegados a este punto permítanme los lectores una licencia, la de reproducir el texto hebreo transliterado de 5,1, donde cualquiera podrá apreciar, si tiene buen oído, la fonética del deseo amoroso, una persistente aliteración sustentada por las vocales ‘a’ e ‘i’, que se alargan en un sostenido y anhelante ¡ay!:

ba -’tî legannî ’ah.o-tî kal.lâ
 ’a-rîî môrî ’im bes’a-mî
 ’a-kaltî ya’arî ’im dîbsî
 v
 şa-tîî yêîî ’im h.ala-bî

El verso final (¡Comed, amigos! ¡Bebed y embriagaos de amores!) no pertenece al poema. Probablemente está tomado de alguna canción popular, interpretada con ocasión de los esponsales, que celebraba las delicias del vino y del amor. Y las personas mencionadas son seguramente los camaradas del novio o los amigos de la novia presentes en esas celebraciones. La traducción ofrecida aquí ('amigos') responde al original *re-îm*, término que a oídos hebreos evocaría a los 'pastores' (*ro-îm*) compañeros del muchacho, tras cuyos rebaños tenía miedo de andar sin rumbo la amada (1,7). No olvidemos, por otra parte, que ambas realidades (vino y amor) están asociadas al comienzo mismo del Cantar (1,2). La traducción alternativa ('bebed y embriagaos, queridos') no parece ser la adecuada, pues el término traducido por 'queridos' (*dôdîm*) significa también 'amores', y así lo hemos traducido en 1,2 (véase asimismo la traducción de *dôdîm* en Pro 7,18). El novio está invitando a sus camaradas a romper con las barreras establecidas socialmente en el discurrir de la vida diaria y a aprovechar la ocasión para disfrutar decididamente y sin restricciones de las delicias del amor.

No quisiéramos terminar el comentario a este hermoso y sugerente poema sin hacer una alusión explícita a una alternativa en la traducción, sugerida ya líneas arriba: la posibilidad de traducir 'canales' en lugar de 'brotes' en 4,13a. El texto hebreo dice

^v*ela-hayik*. Este término, de la raíz ^v*lh* ('enviar', 'lanzar'),

puede hacer referencia (y así lo creemos) a los vástagos o ramas tiernas que una planta 'envía' o 'lanza' en primavera³⁹⁵. Idéntico significado tiene el término ^v

^s*luhôt* (Is 16,8), de la misma raíz. Sin embargo, ^v

^s*ela-h.ayik* puede ser traducido por 'tus canales' (véase Neh 3,15; Job 33,18³⁹⁶; 36,12). En este sentido, el poeta se estaría refiriendo a los genitales de la muchacha, que nada tendría de extraño si tenemos en cuenta que ya la ha definido como «fuente sellada»; 'fuente' y 'canales' están íntimamente relacionados, tanto natural como imaginativamente.

³⁹⁵ Véase Alonso Schökel et al., *Diccionario*, 766.

³⁹⁶ Dice literalmente este texto de Job: «No le deja caer en la fosa, salva su vida del canal» (¿el canal del Hades?). Nos interesa el paralelismo entre 'canal' y 'fosa', pues apoya la interpretación de ^v*ela-h.ayik* como 'tus canales', ya que 'canal' haría referencia a la hondura; sería como un 'agujero', un 'hoyo'.

Para finalizar este apartado, sosegemos nuestro espíritu con la lectura mística que de 4,16 nos ofrece San Juan de la Cruz en la estrofa 26 de su *Cántico Espiritual*:

Deténte, cierzo muerto;
ven, austro, que recuerdas los amores;
aspira por mi huerto
y corran sus olores,

y pacerá el Amor entre las flores.

28. Ensoñación del abrazo íntimo

5² Estaba yo dormida
y en vela mi corazón.

Oigo a mi amado llamarme:

—«¡Ábreme, hermana, amiga mía, paloma mía sin tacha!

El rocío cubre mi cabeza,
mis rizos el relente de la noche».

3 —«Ya me he quitado la túnica, ¿cómo volver a ponérmela?

Ya me he lavado los pies,
¿cómo volver a ensuciarlos?».

4 Mi amado alargó la mano
a través del agujero¹;

mis entrañas se estremecieron². 5 Me levanté para abrir a mi amado, mis manos
destilaban mirra, mirra goteaban mis dedos¹
en el pomo de la cerradura.

6 Abrí yo misma a mi amado: ¡mi amado marchó, se fue¹,
y mi alma salió con él²!

Lo busqué y no lo encontré, lo llamé y no respondió.

**7 Me encontraron los guardianes que hacen ronda en la ciudad. Me golpearon, me
hirieron, y me quitaron el chal
los guardias de las murallas.**

Observaciones textuales

v. 4¹. Algunos traductores añaden ‘de la cerradura’ para aclarar el texto (expresión tomada sin duda de v. 5d). Pero tal añadido no está contemplado en el texto hebreo.

v. 4². «mis entrañas se estremecieron», hebreo *me-‘ay ha-mû ‘a-la-yw*. El verso hebreo termina con una expresión preposicional no muy clara: *‘a-la-yw*, que puede significar ‘sobre él’, ‘en él’ o ‘junto a él’, con referencia al amado. Así lo entendió el griego (evpV auvtó,n) y la Vetus Latina (*ad illum*); la Vulgata concreta atinadamente: *ad tactum eius*. Numerosos manuscritos hebreos leen *‘a-lay* (‘sobre mí’, ‘en mí’ o ‘junto a mí’, con referencia a ella misma), lectura que hemos adoptado aquí. En el supuesto de que lo correcto fuese leer *‘a-la-yw*, la traducción debería ser retocada: «mis entrañas se estremecieron junto a él [o: al sentirlo]».

v. 5¹. «mirra goteaban mis dedos», hebreo *’es.b^e ‘o-tay môr ‘o-be-r*, lit. «mis dedos mirra que gotea». Un manuscrito hebreo lee sufijo masculino singular: *’es.b^e ‘o-ta-yw* («sus dedos»).

v. 6¹. «marchó, se fue», hebreo *ha-maq ‘a-bar*. La versión griega sólo traduce el segundo: *parh/lqen*; también la Vetus Latina: *transivit*. La Vulgata, en cambio, reproduce

los dos: *declinaverat atque transierat*. Sin embargo, en el primero parece que leyó *ra-ba* ‘en lugar de ‘a-bar.

v. 6². Lit.: «y mi alma salió cuando él se retiró», hebreo *naps^vî ya-s.â b^edabb^erô*. Las versiones entienden la raíz hebrea *dbb* como ‘hablar’, y traducen *b^edabb^erô*: evn lo,gw|auvtou (griego), *in verbo eius* (Vetus Latina) y *ut locutus est* (Vulgata). El término *naps^vî*, traducido por «mi alma», puede significar sin más «yo». Y la traducción quedaría así: «y yo salí cuando él se retiró».

Comentario

No resulta fácil decidirse por las dimensiones del poema original. ¿Abarca todos los versos que hemos reproducido en la traducción o será un poema compuesto? La sospecha recae en la última parte: v. 6de-7. ¿Es un añadido a vv. 2-6c o tiene un puesto original en el conjunto? Desde luego, resulta evidente que el redactor del Cantar ha pretendido conferir a 5,2-7 una unidad. Se deduce de la conexión formada por la huida de v. 6b y la búsqueda con que comienza v. 6d. Sin embargo, habrá que tener en cuenta la naturaleza de la ‘huida’ del amado para que podamos tomar una decisión. Desde luego, la escena de los guardianes, que salen violentamente al paso de la amada, es real, objetiva. ¿Pero la huida del muchacho? ¿Es real o quiere decirnos algo el poeta entre líneas? Antes de responder a estos interrogantes, vayamos paso por paso.

El comienzo del poema indica que nos encontramos probablemente ante una ensoñación, como en 3,1-4: «En mi lecho, por la noche, busqué al amor de mi vida». Sin embargo, se trata de un texto que, debido a su complejidad, bien podría responder a la experiencia real de una pareja de enamorados. La intensidad de la relación amorosa es percibida por el poeta (y puesta en boca de la muchacha) como una ensoñación. «Parece que ha sido un sueño» solemos decir cuando experimentamos algo placentero y extraordinario. Si este fuera el caso de nuestro poema, tal experiencia aparece difuminada en un abigarrado conjunto de sugerencias, *double entendre* y términos equívocos, que intentaremos descifrar.

Una primera lectura reproduce una escena típica de enamorados. Mientras la muchacha está en su dormitorio, acostada, se oye la voz del amado que le suplica con ternura que le deje entrar (v. 2). Ella responde: se excusa diciendo que ya se ha desnudado y aseado (v. 3). El muchacho insiste, esta vez actuando, hurgando en la cerradura de la puerta (v. 4). La muchacha se estremece interiormente al sentir cerca a su fogoso amado. Finalmente se decide a abrir conmocionada y se encuentra con que su amado se ha ido (vv. 5-6). Ahora es ella la que llama, pero sin oír respuesta alguna (v. 6). La situación del muchacho es privilegiada: al menos sabía dónde estaba su amada. Ella, en cambio, lo busca ahora y no lo encuentra (v. 6). Reaparecen los misteriosos centinelas de 3,3, aunque en esta ocasión arremeten de forma cruel y violenta, y de manera inesperada e injustificada, contra la muchacha.

A primera vista se trata de un caso más del tópico ya conocido de la ausencia, la añoranza y la búsqueda. De algún modo se repiten escenas y motivos de 2,8-10. La voz del amado de 2,8 se deja oír también aquí en 5,2; en 2,9 se menciona indirectamente la casa, aquí se supone (5,2); en 2,10 el muchacho suplica a su amada que se levante y se

vaya con él, mientras que en este poema le ruega que le abra (5,2). De nuevo recrea el poeta el tema de la inaccesibilidad de la amada, parapetada detrás de una cerradura que se resiste. Pero el muchacho-personaje ya ha pasado por esta experiencia: sabe que su amada es un «huerto cerrado» y una «fuente sellada» (4,12), algo *a priori* fuera de sus posibilidades.

Bien, hasta aquí una lectura rápida, una interpretación obvia, deducible a primera vista. Sin embargo, un lector habituado a las escenas y al vocabulario que salpican aquí y allá las páginas del Antiguo Testamento, y sobre todo si está familiarizado con el lenguaje de la poesía amorosa (especialmente de Egipto), se habrá dado cuenta sin esfuerzo que este poema es flagrantemente erótico y que el poeta apenas lo disimula. Sólo en ocasiones, en los puntos más álgidos del impulso sexual, trata de velar con primor la escena y las acciones de la pareja recurriendo a un vocabulario ambiguo, que no hace sino excitar el interés del lector y convertirlo en cómplice. Caminemos paso a paso.

Partiremos de lo menos oscuro para deslizarnos hacia lo probable. Para empezar, un lector familiarizado con la Biblia hebrea se habrá fijado en la expresión «me he lavado los pies», puesta en boca de la muchacha. En otros libros del Antiguo Testamento, esta fórmula es un eufemismo relativo al coito. Existe un texto clarísimo en el que el propio escritor bíblico resuelve esta enigmática fórmula. Se trata del conocido texto de 2 Sm 11,2-13. En ausencia de Urías, el hitita, David fuerza a la esposa de éste, Betsabé, a acostarse con él. Al enterarse el rey de que había quedado embarazada, y queriendo encubrir su delito, manda llamar a Urías del campo de batalla y le dice: «Baja a tu casa y *lávate los pies*». La expresión sería inocua si no fuera porque el escritor nos dice que Urías respondió al monarca: «Israel y Judá habitan en tiendas; Joab, mi señor, y los siervos de mi señor acampan en el suelo, ¿y voy a ir yo a mi casa a comer, beber y *acostarme con mi mujer?*» Resulta evidente que, para oídos hebreos, esta expresión, puesta en boca de la amada del Cantar, tenía innegables connotaciones eróticas. Lo cual no nos obliga a deducir que, a la llegada del muchacho, la amada ya hubiese tenido relaciones sexuales. Se trata probablemente de simples connotaciones que pretenden atraer la atención del lector.

Un segundo término con connotaciones genitales es ‘mano’ (v. 4). El caso más claro está representado por Is 57,8. El profeta, en nombre de Yahvé, tras acusar a los israelitas de fornicarios e hijos de ramera (57,3), recurre a la imagen de la prostitución para describir su infidelidad. Y dice: «En la jamba de la puerta pusiste tu anuncio. Prescindiendo de mí, te desnudaste, abriste el lecho y te metiste dentro. Tuviste trato con quienes te gustó acostarte, previo examen de la *mano*». Es evidente que aquí ‘mano’ (hebreo *yad*) se refiere eufemísticamente al pene. Tal relación tiene sin duda su origen en la imagen, pues *yad* significa también ‘estela’, ‘obelisco’ (Ex 17,16; 1 Sm 15,12; 2 Sm 18,18), un claro símbolo fálico. En los alrededores de Petra existe una roca prominente en forma de obelisco, conocida por los beduinos como ‘falo del faraón’.

El valor imaginativo, con sus connotaciones eróticas, de la expresión ‘lavarse los pies’ y del término ‘mano’ invita al lector de este poema a ensayar otro tipo de lectura,

más allá de la inmediatez significativa de su léxico y más en consonancia con la tonalidad general del Cantar. No olvidemos que nos hallamos ante una colección de cantos de amor humano, en los que se exaltan de manera directa y desinhibida, en ocasiones ingenua, las delicias y excelencias de la relación física íntima.

El poema comienza con una hermosa paradoja: «Estaba yo dormida y en vela...». ¿Quiere decir el poeta que nos hallamos ante una ensoñación? La amada duerme, pero su corazón está en vela. Si, en la antropología semita, el ‘corazón’ constituye la sede del pensamiento y de las decisiones ponderadas, la muchacha confiesa en realidad que, a pesar de estar dormida, todo su ser se mantiene alerta, orientado hacia su amado. En tal situación es natural que oiga su voz sin dificultad cuando la llama. El muchacho recurre a unos dulces e íntimos requiebros que ya conocemos: hermana (4,9-10.12; 5,1), paloma (2,14; véase 6,9); sobre ‘amiga’ véase 6,4. Y solicita con urgencia la entrada, pues su cuerpo está sufriendo las consecuencias de la intemperie, de la humedad de la noche. Su ‘cabeza’ y los ‘rizos’ que la adornan están cubiertos de ‘rocío’. No soy el único intérprete del Cantar que sospecha que aquí el término ‘cabeza’ tiene connotaciones fálicas, que ‘rizos’ se refiere al vello púbico y que el ‘rocío’ es un eufemismo poético por el flujo provocado por la excitación sexual. En un poema sumerio que narra la noche de bodas de Dumuzi e Inanna podemos descubrir el significado latente en el término ‘cabeza’:

El rey avanza con la cabeza levantada [al sagrado regazo], se dirige con la cabeza levantada al [sagrado] regazo [de Inanna]. Yendo el rey con la [cabeza levantada], yendo donde mi reina con la cabeza levantada, desde.....,

la hieródula lo abraza.....³⁹⁷

La expresión ‘cabeza levantada’ se refiere a la excitación genital de Dumuzi conforme se acerca al lecho de Inanna.

La siguiente *stanza* nos conduce a la amada. Su respuesta, desde el punto de vista de la materialidad del lenguaje, es obvia: ya se ha desnudado y lavado para acostarse. Es como decirle al amado que le da pereza levantarse, que vuelva otro día. ¿Pero cómo comprender tal actitud en una muchacha que está con el corazón en vela esperando una eventual llegada de su amado? El poeta está jugando sin duda con dos espacios literarios: el de la imagen y el de la realidad material. Y mezcla ambos para recrear en el lector perplejidad (por las dificultades interpretativas) y despertar así su interés. La respuesta de la muchacha es, desde luego, enigmática. Si no está rechazando la solícita petición de su amado, ¿qué alcance tienen sus palabras? ¿Estamos ante una escena material, sin más (la muchacha se ha desnudado y aseado), o quiere el poeta conducirnos por la ruta de las imágenes? Es evidente que sí, de otro modo no habría combinado de forma tan artística realidad y doble lenguaje. Si la expresión ‘lavarse los pies’ tiene connotaciones sexuales o genitales (quizá abluciones previas al coito), ¿en qué nivel situar el término ‘túnica’ (*kutto-net*)? Difícil saberlo. Pero llama la atención que más tarde, durante el acoso de los guardianes de las murallas, éstos la despojan de otra prenda de vestir: el chal (*r^edîd*)³⁹⁸. Puede ser que el poeta conduzca cons

³⁹⁷ Tomado de ANET, 641.

³⁹⁸ El término *redîd* aparece sólo aquí y en Is 3,23. Podría tratarse de un paño de hombros que servía eventualmente para ocultarse parcialmente el rostro, una especie de embozo. El griego dice *to. qe,ristro,n*, es decir, ‘vestido ligero de verano’, pero quizá también ‘velo’. Vetus Latina dice *umbraculum*, y Vulgata *pallium*.

cientemente nuestra imaginación, de forma alternativa, de una realidad obvia, material, a un plano imaginativo, generando en el lector, como hemos dicho, perplejidad e interés. De hecho, el perfecto paralelismo del v. 3, con dos afirmaciones sostenidas por sendas interrogaciones, invita a interpretar «me he quitado la túnica» en la misma clave, ya comentada, de «me he lavado los pies». Es decir, ¿podría ser «quitarse la túnica» un eufemismo por «hacer el amor», lo mismo que «lavarse los pies»? Probablemente nunca lo sabremos. La respuesta del amado a la sin duda fingida excusa de la muchacha no es verbal, sino material. Se decide a introducir la mano por el ojo de la cerradura, con intención de forzar la puerta que le separa de su amada. No son pocos los intérpretes que yerran en su lectura al tratar de explicar la escena desde el ámbito material, aduciendo la posibilidad de que, en aquellos tiempos, las cerraduras de las viviendas fuesen tan grandes que cupiese la mano de una persona. ¡Explicación tan ingenua como improbable! ¿Tánto cuesta admitir, sin necesidad de padecer un ataque de rubor, que la escena debe ser leída en el ámbito de la imagen? Si el término ‘mano’ tiene en la cultura semita connotaciones fálicas, ¿por qué no ver en el v. 5 una clara alusión al coito (al menos como deseo)? Ya hemos visto que el cuerpo de la muchacha es descrito como huerto ‘cerrado’ y fuente ‘sellada’. Por otra parte, aunque nuestro texto no menciona explícitamente la puerta de la vivienda (aunque hay que suponerla en el término ‘cerradura’), el propio Cantar habla metafóricamente de la ‘puerta’ de la amada (8,8-9; véase 7,14):

⁸ Tenemos una hermanita
sin pechos todavía.
¿Qué haremos por nuestra hermana
el día que se hable de ella?

⁹ Si resulta ser una muralla,
sobre ella levantaremos
almenas de plata;
si resulta ser una *puerta*,
le daremos protección
con una plancha de cedro.

Evidentemente, los hermanos de la muchacha intentan por todos los medios preservar su virginidad. Bien, pues esa ‘puerta’ es la que hay que suponer en nuestro poema.

La amada, al sentir la mano del muchacho hurgando en la cerradura, siente una irrefrenable excitación física: «mis entrañas se estremecieron (*me-‘ay ha-mû*)». Esta expresión (también con ‘corazón’ [*le-b* o *le-bab*] como sujeto, p.e. Jr 4,19; 48,36; Eclo

43,18), relativamente frecuente en la literatura bíblica, sirve para formular emociones intensas, como amor, pasión, ansiedad, sufrimiento y pesar (Is 16,11; Jr 31,20; véase Jr 4,19; 48,36). Leamos el ejemplo de Jr 31,20:

¿Es un hijo tan caro para mí Efraín,
o niño tan mimado,
que tras haberme dado tanto que hablar,
tenga que recordarlo todavía?

Pues sí, se han conmovido mis entrañas (*ha-mû me-‘ay*) por él; ternura hacia él no ha de faltarme

—oráculo de Yahvé—.

El término hebreo *me-‘îm*, traducido aquí por ‘entrañas’, hace referencia a la parte interna del cuerpo (vísceras, intestinos, vientre), pero apunta con frecuencia a la función ejercida por esa parte interna (tanto femenina como masculina) en la reproducción. Cuando Abrán se queja a Yahvé de que va a morir sin descendencia, recibe esta contestación de su dios: «Te heredaré uno que saldrá de tus entrañas [*mimme-‘èka*]» (Gn 15,4). Cuando Sara está a punto de dar a luz, le dice Yahvé: «Dos pueblos hay en tu vientre, dos naciones que, al salir de tus entrañas [*mimme-‘ayik*], se dividirán» (Gn 25,23). El oráculo de Natán contiene estas palabras dirigidas a David por Yahvé: «Cuando tus días hayan llegado a su término y te acuestes con tus padres, afirmaré después de ti la descendencia que saldrá de tus entrañas [*mimme-‘èka*]» (2 Sm 7,12)³⁹⁹. Es decir, *me-‘îm* hace alusión explícita a los genitales (también masculinos). Desde esta perspectiva, puede entenderse mejor que la muchacha confiese que sus ‘entrañas’ se excitan al sentir que la ‘mano’ de su amado hurga en la ‘cerradura’. Por otra parte, el término *me-‘îm* aparece en otra ocasión en el Cantar (5,14) con referencia al sexo del muchacho: «su sexo (*me-‘îm*) pulido marfil...». Nos encontramos, pues, ante una escena altamente erótica, en la que el muchacho intenta penetrar genitualmente a su amada, a pesar de que ella se resiste en un comienzo, cediendo sólo ante la insistencia del joven, que la cubre de delicados requiebros: «Abreme, hermana, amiga mía, paloma mía sin tacha».

³⁹⁹ Véase también 2 Sm 16,11; Is 48,19; 49,1; Sal 71,6; Rut 1,11.

La muchacha, movida por la excitación decide levantarse para abrir a su amado. La excitación va acompañada de la segregación de líquidos: sus manos, sus dedos destilan mirra. Hasta ahora hemos podido observar que la mirra está relacionada con las partes íntimas y más excitantes del organismo de la pareja. Según 1,13, el amado es «*bolsita* de mirra» que reposa entre los pechos de la amada. En 4,6 el muchacho quiere ir al «*monte* de la mirra», una clara alusión al cuerpo de la amada, probablemente a las zonas más erógenas de éste. Por lo que leemos en 4,14, los ‘brotes’ de la amada despiden fragancia de mirra. Finalmente, según 5,1, el muchacho confiesa que ha entrado en el ‘huerto’ de la amada y que ha cosechado su mirra. Toda esta terminología que acompaña al sustantivo ‘mirra’ y a su penetrante aroma está en relación con la fisiología más íntima: bolsita, monte, brotes, huerto. En consecuencia, nuestro texto alude probablemente a los flujos vaginales producidos por la excitación. Esta interpretación se apoya también en la

mención de la «manilla de la cerradura» (v. 5), pues, como hemos podido observar antes, el término ‘cerradura’ se refiere en v. 4 al sexo de la muchacha.

Cuando la amada decide finalmente ‘abrir’ a su amado, resulta que éste ha desaparecido. El poeta expresa el carácter decisivo de tal huida y la sorpresa de la muchacha utilizando dos verbos sinónimos en aposición (*h.a-maq / ‘a-bar*), literalmente: «mi amado marchó, se fue»⁴⁰⁰. Ante tal circunstancia, confiesa que su alma se ha ido con él. El término hebreo traducido por ‘alma’ (*nepes*^v) alude básicamente a lo que permite respirar a una persona (garganta), pero también al hálito, al principio vital, y por sinécdoque, al anhelo, al deseo, a aquello a lo que alguien aspira. Equivale asimismo al pronombre personal (en este caso ‘yo’). En consecuencia, «mi alma salió con él» podría describir la situación de desamparo psíquico de la amada, incluso de desdobra

⁴⁰⁰ Opina que estos dos verbos son una interpolación A. Piras, *At ille declinaverat atque transierat* (*Cant* 5,2-8): ZAW 106 (1994) 487-490.

miento de su personalidad: algo necesario para su existencia (hálito, principio vital) se ha ido con el amado; diríase que éste le ha robado el alma. Sin embargo, y dado que *nepes*^v, como hemos dicho, alude al ‘yo’ personal, el término *naps*^v*î* de nuestro texto (con sufijo de primera persona del singular) puede traducirse simplemente por ‘yo’ (lit. ‘mi *nepes*^v’). La frase, en consecuencia, podría quedar así: «y yo salí con él».

Aunque el poema rezuma erotismo casi en todos los términos que lo integran, no resulta fácil ofrecer una clave definitiva de lectura. Y es probable que el propio poeta así lo quisiera. ¿Qué nos ofrece el poema: una relación íntima entre los enamorados o una escena de masturbación femenina? La primera posibilidad la ofrece el imperativo ‘ábreme’ (solicitud), la mención de la ‘cabeza’ y los rizos del amado (excitación genital), la acción de éste de meter la ‘mano’ por la ‘cerradura’ (coito), la mirra fluyendo de la ‘cerradura’ de la amada. Sin embargo, otros segmentos del poema no se prestan a esta lectura. La segunda opción, la de la masturbación de la joven, está avalada desde la posibilidad de que se trate de una ensoñación de ella: piensa que el muchacho está a su lado y se excita las partes de su cuerpo que en teoría él tendría que excitar en caso de estar presente. Sería una escena de autoerotismo única en la Biblia hebrea. Sin embargo, como hemos dicho, es probable que el poeta haya construido conscientemente una escena cargada de ambigüedad, con la lícita pretensión de que aumente en el lector su grado de implicación en el poema. El valor intrínseco y la belleza de un poema no deben calibrarse desde parámetros exclusivamente ‘contemplativos’: el lector no puede situarse como mero observador, al tiempo que el texto discurre materialmente ante sus ojos. Un poema que se precie de tal debe superar la mera objetividad, la dicotomía lector/texto. La superación de esta dicotomía implica la idea de la contemplación como recreación y el funcionamiento de parámetros ‘pasionales’, desde los que el lector se implica en el texto. El autor de una obra literaria que pretenda conferir a ésta esa capacidad de sugerencia y apasionamiento tiene a su alcance una multiplicidad de recursos. En el caso de un poema, el poeta cuenta con la rima, los efectos sonoros, el recurso a las imágenes e incluso los desplazamientos semánticos, que confieren al poema un impulso centrífugo

que obliga al lector a examinarlo desde los distintos ángulos en que se le ofrece, sintiéndose así arrastrado a un compromiso ineludible con él. Pero, dentro de ese caudal de recursos, sobresale uno que cataliza de manera sobresaliente la implicación del lector: la ambigüedad. Y el poema que nos ha ocupado disfruta probablemente de estas cualidades: ambigüedad de los referentes de las imágenes; ambigüedad de las situaciones descritas; ambigüedad significativa (carácter polisémico de ciertos términos). Se trata de un arte lingüístico figurativo cultivado con primor por el poeta (o poetas) del Cantar.

Pero podría haber una lectura alternativa al v. 5, si tenemos en cuenta las variantes textuales que nos ofrece algún manuscrito hebreo, que no dice «mis manos... mis dedos» (*ya-day... 'es.b^e 'o-tay*), sino «sus manos... sus dedos [del joven]» (*ya-da-yw... 'es.b^e 'o-ta-yw*)⁴⁰¹. La joven decide levantarse para abrir a su amado, al tiempo que las ‘manos’ de éste destilan mirra. Si tenemos en cuenta el valor genital que encierra la imagen ofrecida por el término ‘mano’, tal como lo hemos descrito arriba, podría tratarse entonces de una imagen del flujo preseminal. Ante la excitación provocada por tal situación, la chica se decide a ‘abrir’ al amado (v. 6a). Nos encontramos, sin embargo, con una dificultad: si el v. 4 ya alude a la penetración vaginal, ¿por qué tendría que repetirla aquí el poeta?; por otra parte, ¿cómo puede tratarse en el v. 5 de un coito, cuando el texto dice «*me levanté para abrir a mi amado*»? Bien, en primer lugar conviene tener en cuenta que un manuscrito hebreo prescinde del v. 4, de tal modo que el poema pasaría de «¿cómo volver a ensuciarlos?» a «*me levanté para abrir*». De ese modo, queda eliminada la escena del coito del v. 4. Sin embargo, leyendo el texto tal como lo hemos recibido, no hay dificultad de percibir en la traducción ‘alargó’ (*'-lah.*) del v. 4 un simple intento. El verbo

s s

^v *a-lah.* significa literalmente ‘enviar’, pero amplía su espectro significativo para acoger los significados ‘alargar’ y ‘extender’, muy apropiados al complemento ‘mano’ de nuestro texto. Por lo que respecta a la segunda pregunta, relativa a la acción de levantarse de la muchacha para abrir al joven, cabe decir que el verbo hebreo utilizado aquí por ‘levantarse’ (*qwm*) tiene con frecuencia valor expletivo cuando acompaña a otro verbo, es decir, no se suele traducir. Sirve sin más para describir la decisión del sujeto de llevar a cabo la acción descrita por el segundo verbo, de modo que puede traducirse sin más por una interjección: ‘venga’, ‘hala’, ‘fue y’. Es decir, que en ocasiones desaparece la idea de movimiento implícita en ‘levantarse’. Unos pocos ejemplos serán suficientes. Cuando Yahvé decide hacer a Abrahán donación de la tierra, le dice: *qûm hithal.le-k ba-'a-res.*, literalmente: «*levántate y recorre el país*» (Gn 13,17), cuando en ningún momento ha dicho el narrador que el patriarca estaba sentado. La traducción correcta sería: «*Anda, recorre el país*». Se dice en 2 Sm 3,21: *wayyo-'mer 'abne-r 'el da-wid 'a-qûmâ w^e'e-le-kâ w^e'eqb^e.â...*, literalmente: «*Dijo Abner a David: 'me levantaré e iré y reuniré...*». Pero el hebreo quiere describir sin más la *decisión* de Abner de ‘ir’ y ‘reunir’. Habría que traducir: «*Dijo Abner a David: 'he decidido ir a reunir...*» o simplemente «*voy a ir a reunir*». Este significado expletivo del verbo *qwm* podría

aplicarse a nuestro texto, que dice: *qamtî 'anî lipto-ah. l'êdôdî*, literalmente: «*me levanté para abrir a mi amado*». Pero la frase podría ser interpretada: «*Decidí abrir a mi amado*». Hemos de reconocer, sin embargo, la debilidad de esta argumentación, toda vez que sería prácticamente la única vez que una forma Qal (aquí *qamtî*) del verbo *qwm* se emplea con ese matiz expletivo. No obstante, podemos pensar que el poeta ha utilizado esa ambigüedad y ha sugerido la posibilidad de que se trate de un perfecto normal («*me levanté*») en previsión de la acción posterior de la muchacha de ir en busca de su amado. Sin embargo, como veremos más adelante, opinamos que los vv. 6d-7 constituyen un añadido editorial. En tal caso, al quedar anulada la acción de la búsqueda por parte de la joven, el valor expletivo de *qamtî* cobraría más fuerza.

⁴⁰¹ Consultar Garbini, 85.

A pesar de todo lo dicho, nos gustaría insistir en la primera posibilidad de las dos mencionadas arriba: que se trate de una escena de coito primorosamente (y por qué no pícaramente) velada por el poeta. Aparte de las razones aducidas en el párrafo anterior (los valores connotativos eróticos, en el plano de la imagen, de los términos ‘cabeza’, ‘mano’ y ‘ceradura’), queremos fijarnos en la terminología del final de la escena: «mi amado marchó (*h.a-maq*), se fue (*'a-bar*), y mi alma salió con él». ¿Quién nos dice que no estamos asistiendo a la descripción de un orgasmo compartido? Si el poeta estuviese describiendo la huida física del muchacho, ¿por qué no utilizar un verbo más habitual para decir ‘marcharse’ o ‘irse’ (p.e. *ha-lak* o *ba-'*)⁴⁰²? Los verbos utilizados aquí en yuxtaposición asindética (*h.a-maq 'a-bar*) son muy extraños con ese significado. El primero de ellos sólo aparece aquí (Qal) y en Jr 31,22 (Hitpael). En este último texto de Jeremías significa ‘andar de aquí para allá’, ‘andar desorientado’. En el texto que nos ocupa *h.a-maq* no presenta un significado muy claro (toda vez que es un *hápax* en la conjugación Qal), aunque habitualmente suele traducirse por ‘darse la vuelta [e irse]’. La imagen que parece desprenderse de él es la de un giro o vuelta, equivalente a nuestro ‘doblar’ (p.e. una esquina) o ‘girar’ (p.e. a la izquierda). Es decir, el verbo *h.a-maq* alude a un giro o una curvatura más que a la acción de irse. De hecho, un sustantivo derivado de esta raíz (*h.a-mmûq*) aparece en el Cantar (7,2c), que hemos traducido con ciertas dudas: «tus muslos *redondos* son joyas». Por tanto, parece oportuno decir que el significado del verbo *h.a-maq* en nuestro texto no es claro. De esta sola ocasión que aparece en toda la Biblia hebrea no es posible deducir mucho⁴⁰³. Y la pregunta es obvia: ¿por qué y con qué significado lo utilizó aquí el poeta? Difícil saberlo⁴⁰⁴. Por lo que respecta al segundo verbo (*'a-bar*), su significado primario en Qal es ‘atravesar’, ‘cruzar’, ‘traspasar’⁴⁰⁵. Sólo en rarísimas ocasiones puede traducirse como ‘irse’, pero exclusivamente en el sentido que ofrece la secuencia significativa ‘atravesar’-‘pasar’-‘desaparecer’-‘irse’: algo ‘atraviesa’ (significado primario) un espacio y ‘pasa’ (de largo), para acabar ‘desapareciendo’, es decir, ‘yéndose’. Pero difícilmente puede tener *'a-bar* este sentido en el texto del Cantar que estamos comentando. Y de nuevo urge la pregunta: ¿por qué y con qué significado utilizó el poeta aquí este verbo? Si pudiésemos preguntárselo, quizá nos remitiría a 5,5 y 5,13.

¿Qué dicen estos textos? El primero aparece en nuestro poema: «mirra *goteaban* mis dedos» (lit. «mis dedos [destilaban] mirra *que*

⁴⁰² El verbo *ha-lak*, sólo en Qal, donde tiene precisamente el significado de ‘irse’, aparece unas 1370 veces en la Biblia hebrea.

⁴⁰³ Este ha sido quizá el motivo por el que Garbini (*Cantico*, 84) prefiere leer *h.a-baq* ‘abrazar’.

⁴⁰⁴ Existen sospechas textuales sobre la legitimidad de este verbo en nuestro texto, pues el traductor griego no lo contempla. Al parecer sólo leyó el segundo (*‘a-bar*), pues tradujo: *parh/lqen*. ¿Por qué prescindió de *h.mq*? ¿Sería el original *.bq* ‘abrazar’ y le pareció demasiado atrevido?

⁴⁰⁵ Véase Alonso Schökel et al., *Diccionario*, 541-542.

gotea [*môr ‘o-be-r*])⁴⁰⁶. El segundo texto dice: «sus labios son lirios con mirra que fluye (*môr ‘o-be-r*)». En ambos aparece el participio presente del verbo *‘a-bar* (*‘o-be-r*). Desconocemos el deslizamiento semántico que ha pasado del genuino ‘atravesar’ a ‘fluir’ o ‘gotear’. Es probable que del ‘atravesar’ o ‘cruzar’ (corriendo) haya derivado el significado ‘correr’, ‘deslizarse’. Según Gn 23,16, Abrahán, cuando le compró a Efrón la finca de Macpelá, le pagó «cuatrocientos siclos de plata corriente de mercader». Por ‘plata corriente’ dice el texto hebreo *kesep ‘o-be-r*, donde descubrimos el mismo participio que en nuestro *môr ‘o-be-r*. El texto de Génesis que acabamos de citar suele traducirse: ‘plata (de curso) corriente’. El adjetivo ‘corriente’ traduce correctamente el término *‘o-be-r*. También aquí, como en castellano, nos encontramos con el doble significado de ‘corriente’: por una parte, se dice de lo ‘normal’, ‘vulgar’, ‘convencional’ (p.e. en la expresión ‘una persona corriente’); por otra, ‘que fluye’ (p.e. en ‘agua corriente’). Lo que es evidente es que el participio *‘o-be-r*, en la interpretación que hemos hecho de él, está relacionado con un elemento líquido.

Existe otra posibilidad respecto a *‘a-bar* (*‘br*). ¿Y si fuese fruto de una metátesis consonántica? Es decir, ¿y si no se tratase de *‘br*, sino de *rb* ¹ (*ra-ba* ⁴⁰⁷)? ¿Qué significa *ra-ba* ⁴⁰⁷? Se trata de un verbo infrecuente en el Antiguo Testamento. Sólo aparece tres veces en Qal (conjugación intransitiva) y una sola vez en Hifil (conjugación causativa). En Qal significa, aparte de ‘estar acostado’ (Sal 139,3)⁴⁰⁸, ‘tener relaciones sexuales’ (Lv 18,23; 20,16); en Hifil, ‘aparear’, ‘emparejar’ (Lv 19,19). Este significado, en caso de admitir la lectura *ra-ba* ⁴⁰⁷, se adecuaría perfectamente a lo que el poeta nos quiere transmitir.

De todos modos, dando como posible la alternativa textual ofrecida en el párrafo anterior, seguimos opinando con ciertas reservas que el verbo *‘a-bar* de 5,6b (traducido por nosotros

⁴⁰⁶ La traducción ‘mirra genuina’ de Keel, *Song of Songs*, 185, no convence ni desde el punto de vista lingüístico ni desde el literario. Tampoco parece certera la de Ayo, *Sacred Marriage*, 176 (‘sweet smelling myrrh’ o ‘glistening myrrh’ para 5,13, p. 177).

⁴⁰⁷ Se trata de una posibilidad bien argumentada por Garbini, 84. ⁴⁰⁸ Quizá en esta dirección apunte la traducción de la Vulgata *declinaverat*.

como ‘irse’) tiene idéntico significado que en la expresión *môr* ‘*o-be-r*’ (‘mirra que fluye’ o ‘mirra que gotea’). Por tanto, lo que el poeta nos pretende comunicar en la críptica frase «mi amado marchó, se fue, y mi alma salió con él» no es la marcha precipitada del muchacho; al menos no se trata de un ‘irse’ espacial en su significado obvio y primario. Para expresar ese ‘irse’ el poeta habría recurrido con toda naturalidad al verbo *ha-lak* (como ha quedado dicho arriba) y no habría utilizado un *hápax* (*h.a-maq* en Qal) y un verbo (*‘a-bar*) que sólo muy de lejos tiene ese significado. En consecuencia, parece obvio pensar que se trata de una velada descripción del orgasmo compartido por la pareja. A tal interpretación contribuye también la reacción de la muchacha ante la ‘marcha’ de su amado: «y mi alma salió con él» (hebreo *naps^vî ya-s. ‘â*). Esta expresión puede ser traducida «yo salí» (ver notas más arriba). Sin embargo, optamos por ‘alma’. ¿Por qué motivo? Fijémonos en el término con el que acaba el v. 6: *b^edabb^erô* (‘cuando él se apartó’). Si nuestra interpretación es correcta, a la muchacha ‘se le sale el alma’ cuando el amado se aparta de ella. Ya hemos dicho que el término traducido como ‘alma’ (*nepes^v*) significa también ‘álito’, ‘aliento vital’. ‘Salirse el alma’, en este caso, significa ‘quedarse sin aliento’ ante una convulsión física fuera de lo normal. Según Gn 35,18, Raquel muere al dar a luz a Benjamín: «Entonces ella, al exhalar el alma (*b^e.e- ‘t naps^v-h*), cuando moría, le llamó Ben Oní; pero su padre le llamó Benjamín». La expresión es idéntica a la de nuestro texto, con la particularidad de que en el texto de Génesis significa ‘exhalar el alma’, es decir, ‘quedarse sin aliento’. En consecuencia, la amada de nuestro poema se queda sin aliento en la experiencia del coito, cuando el amado ‘se aparta’. No anda muy lejos de nuestra interpretación Walsh, cuando afirma que «este pasaje es esencialmente el sueño húmedo de una mujer... una clara alusión al autoerotismo»⁴⁰⁹. Nosotros discrepamos en cuanto que consideramos que se trata de un orgasmo compartido por la pareja.

Pero volvamos al poema, en concreto a su última parte (vv. 6d-7). La mención de la ambigua ‘huida’ del amado en v. 6b ha dado pie al editor del Cantar para añadir el resto del poema, que probablemente es redaccional, es decir, que no pertenece al poema original. Éste acabaría con la mención de la *huida* del amado, que sirve perfectamente de enlace con el tema de la *búsqueda*, ya conocido por 3,1-4. Sin embargo, mientras en 3,3 nada sabemos de «los guardianes que hacen ronda en la ciudad» (ni hablan ni actúan), aquí ponen de manifiesto una agresividad tan incontrolada como inmotivada. Parece que la amada, que actúa con una libertad inhabitual y desconocida para los parámetros sociales de la época, es una víctima inocente de su propio deseo libre, del anhelo que la arrastra hacia el amado. Siempre se agazapan en la sombra los poderes que tratan de controlar la legítima libertad, sobre todo si ésta se manifiesta en el incontrolable ámbito de Eros. Ya hemos observado en 1,6 que los hermanos de la muchacha se enfadaron con ella porque no supo guardar su propia ‘viña’. Puede que con los ‘guardianes’ de nuestro poema nos encontremos ante una situación análoga de control social de la libertad de nuestras opciones sexuales. A esta lectura nos empuja la comparación de ciertas partes del cuerpo de la muchacha con una muralla. Aquí se ha hablado de «los guardias de las

murallas» (*h.o-môt*, v. 7e), y en 8,9-10 leemos: «¿Qué podremos hacer con nuestra hermana... Si resulta ser una *muralla* (*h.ômâ*), la coronaremos con almenas de plata... – Yo soy una *muralla* (*h.ômâ*); mis pechos, las torres...». En consecuencia, los guardianes que guardan y controlan las murallas no son probablemente más que un símbolo de todas las fuerzas (familiares o sociales) que se oponen al autocontrol humano y al disfrute maduro de la sexualidad. Poco más se puede decir de un texto compuesto con distintos poemas y dotado de una voluntaria ambigüedad.

⁴⁰⁹ Walsh, *Exquisite Desire*, 113.

Dos palabras para terminar con el comentario a este largo poema. Al lector le ha sorprendido sin duda el maltrato que los guardianes infligen a la muchacha por hacer uso de la libertad, por dejarse arrastrar por el ciego impulso que la une a su amado. Resulta curioso, a este respecto, un texto de la lírica egipcia en el que el potencial maltratador parece ser el propio amado. Le dice la muchacha:

¿Acaso no tengo piedad de tu amor?

Mi perrito [¿el sexo?] excita tu ebriedad.

No te dejaré partir, aunque sea golpeada

hasta la época de la crecida del Nilo;

te seguiré hasta la Siria,

aunque sea golpeada con bastones y mazos;

te seguiré hasta la Nubia,

aunque sea golpeada con ramos de palma;

te seguiré hasta los confines del desierto,

aunque sea golpeada con fuertes golpes;

te seguiré hasta la ribera del mar,

aunque sea golpeada con látigos.

No acataré tus decisiones para olvidar mi placer⁴¹⁰.

Sorprendente texto en que una mujer se siente totalmente libre en sus decisiones amorosas y en la búsqueda del placer, más allá del sometimiento a la voluntad de su amado.

⁴¹⁰ Soler, *Antiguo Egipto*, 147-148.

29. El amado en fotogramas

5 ⁸Juradme, muchachas de Jerusalén, que si encontráis a mi amado le digáis que estoy enferma de amor¹.

⁹ –¿Qué distingue a tu amado de otros¹, ¿hermosa entre las mujeres!?

¿Qué distingue a tu amado de otros, para que así nos conjures?

¹⁰ –Mi amado es moreno claro¹, sobresale² entre diez mil.

¹¹Su cabeza es oro puro¹,

sus rizos, racimos de palmera²,

negros lo mismo que el cuervo.

¹²Sus ojos parecen palomas

a la vera de un arroyo¹,
que se están bañando en leche,
posadas junto a un estanque.

¹³Sus mejillas, matas¹ de bálsamo, macizos² de plantas aromáticas.

Sus labios son lirios
con mirra que fluye³.

¹⁴Sus manos, torneadas en oro,
engastadas de piedras de Tarsis¹. Su sexo², pulido marfil,
todo cubierto de zafiros.

¹⁵ Sus piernas, columnas de alabastro, asentadas en basas de oro.
Su aspecto se parece al Líbano,

lozano¹ igual que sus cedros. ¹⁶Su paladar¹ destila dulzura, todo él es pura
delicia.

Así es mi amado, mi amigo, muchachas de Jerusalén.

6 ¹ –¿Adónde se fue tu amado, ¡hermosa entre las mujeres!? ¿Adónde se marchó tu
amado, para que lo busquemos contigo? ² –Mi amado bajó a su huerto, a las eras de
balsameras,

a apacentarse en los huertos y recoger azucenas.

³Yo soy de mi amado
y mi amado es mío,
que pasta entre azucenas.

Observaciones textuales

v. 5,8¹. «que estoy enferma de amor», hebreo *h.ôlat 'ahabâ 'a-nî*; traducción
alternativa: «que el amor me ha dejado sin fuerzas». Griego, que traduce *tetrwme,nh*
(‘herida’), parece que leyó *h.llt* (raíz *h.ll*) en lugar de *h.wlt* (raíz *h.lh*). Vetus Latina, que
se basa en el griego, espiritualiza: *vulnerata caritatis*. Correcta la Vulgata: *amore
languet*.

v. 9¹. «¿Qué distingue a tu amado de otros?», hebreo *mah dôde-k middôd*.
Traducción alternativa: «¿Qué es tu amado más que otros?».

v. 10¹. «moreno claro», hebreo *.ah. we'a-dôm*, lit. «claro (o luminoso) y oscuro (o de tez
ocre, terrosa)». Griego: *leuko.j kai. purro.j* («blanco y roj[iz]o»).

v. 10². «sobresale», hebreo *da-gûl*, lit. ‘elevado’, ‘encumbrado’. Griego:
evklelocisme,noj (‘selecto’, ‘elegido’).

v. 11¹. «oro puro» (o ‘refinado’), hebreo *ketem pa-z*. Así pareció entenderlo la Vulgata:
aurum optimum. El griego, que lee *ketem ûpa-z* y parece no entender el significado de
ûpa-z, se limita a la transliteración: *crusi,on kai. faz*. La Vetus Latina complica más el
texto: lee unidos los términos griegos *kai y faz*, y traduce: *aurum cephas*.

v. 11². «racimos de palmera», hebreo *taltal.lîm*. Se trata de un *hâpax* que traducimos
conforme al griego: *evla,tai*, al que sigue la Vulgata: *elatae palmarum*. Vetus Latina dio

al término griego *elath* otro de sus posibles significados ('abeto') y traduce: *abietes*.

v. 12¹. «arroyo», hebreo *'apîqê ma-yim*, lit. «cauces de agua» (hebreo). v. 13¹. «matas». Usamos el plural (*'arûgot*) siguiendo la lectura de algunos manuscritos (K 107; R 407, 900). El texto hebreo utiliza el singular constructo *'arûgat*. También griego pluraliza, aunque yerra en el significado: *fiā,lai* ('copa', 'pátera').

v. 13². «macizos», hebreo *migda-lôt*, lit. «torres». El griego (*fu,ousai*) lee *megaddelôt* (ptc. pl. f. Piel de *gdl*): «que hacen crecer» o «que producen». Así también la Vetus Latina: *germinantes*.

v. 13³. «con mirra que fluye», hebreo *no-^tpôt môr* '*o-be-r*', lit. «que desti-

lan mirra que fluye [o: gotea]». Parece que las versiones no captaron el significado del participio '*o-be-r*'. Griego: *smu,rnan plh,rh*; Vetus Latina sigue literalmente al griego: *murram plenam*; Vulgata: *murram primam*.

v. 14¹. «piedras de Tarsis», hebreo *tars^vîs^v*, lit. «Tarsis», que hemos tomado como colectivo. Griego (*qarsij*) y Vetus Latina (*tharsis*) se limitan a reproducir fonéticamente el hebreo, mientras que Vulgata especifica: (*plena*) *hyacinthis*.

v. 14². «su sexo», hebreo *me-^ayw*. Otros traducen: 'vientre', 'lomos', etc., siguiendo al griego (*koili,a*) y a las versiones latinas (*venter*).

v. 15¹. «lozano», hebreo *ba-h.ûr*, lit. 'selecto' (como las versiones griega: *evklekto,j*, y Vulgata: *electus*). Pero la mención del aspecto (*mar'eh*) propicia la traducción que ofrecemos. La Vetus Latina, que lee *lebônâ* ('incienso') en lugar de *l^eba-nôn* ('Líbano'), yerra en su traducción: *species eius sicut thus electum, sicut cedrus*.

v. 16¹. «su paladar», hebreo *h.kw = h.ikkô*. Un manuscrito hebreo (K 187) lee *h.qw* (su seno, su regazo).

Comentario

De nuevo nos encontramos ante un texto compuesto de poemas originalmente independientes. Si lo tratamos en su conjunto se debe a la perfecta sincronización temática lograda por el redactor, aparte de la estructura dialogal. En efecto, dado que el poema anterior (5,2-7) terminaba con la infructuosa *búsqueda* de su amado por parte de la muchacha, el redactor ha colocado estratégicamente el comienzo de este poema, en el que la amada se dirige a las muchachas de Jerusalén solicitando su ayuda en caso de que *encuentren* a su amado (5,8). Por otra parte, la pregunta de las muchachas en 6,1cd («¿Adónde se marchó tu amado, para que lo busquemos contigo?») recuerda la angustiada constatación de la muchacha en 5,6: «mi amado marchó, se fue... lo busqué y no lo encontré». El tema de la búsqueda une, pues, ambos poemas (5,2-7 y 5,8 – 6,3)⁴¹¹. Pero, aunque el v. 5,8 retoma la fórmula inicial de la estrofa ya aparecida en 2,7 y 3,5 («Juradme, muchachas de Jerusalén, / por las gacelas y las ciervas del campo, / que no despertaréis ni desvelaréis / al amor, hasta que él lo desee»), el contenido es distinto. Mientras anteriormente la amada pedía a las chicas que no desvelasen a su amor, aquí, en 5,8, las hace depositarias de un mensaje para su amado: que si lo encuentran le digan que está enferma de amor (o que el amor la ha dejado sin fuerzas). Es decir, parece que el redactor ha retocado el contenido de 2,7 y 3,5 (también aparece en 8,4) introduciendo

el tema de la búsqueda, de modo que sirva de eslabón con el poema anterior. La enfermedad de amor nos recuerda 2,5.

Parece asimismo que 6,1-2 constituye otro poema independiente, a pesar de la maestría puesta de manifiesto por el redactor para unirlo a 5,8-16. Efectivamente, en 6,1-2 continúa la temática del amado, aunque ya no se trata de una descripción, sino que reaparece el conocido tema de la búsqueda. Sin embargo, los esfuerzos del redactor pierden algo de mérito, pues, si bien la figura del amado impregna 5,8 – 6,3, en 6,2 la amada sabe adónde ha ido el muchacho, mientras que en 5,8 parece no saberlo: «si encontráis a mi amado...». En buena lógica, de haberlo sabido ella, no tenía por qué haber pedido ayuda a las muchachas de Jerusalén; bastaba con que hubiera ido ella a buscarlo personalmente.

Tampoco 6,3 parece pertenecer originalmente al conjunto poético que estamos analizando. De hecho ejerce una función más bien de estribillo de relleno en el Cantar. Aparece también con una ligera variante en 2,16 y con idéntica función que aquí (véase comentario). Pero conviene observar un ligero detalle que puede pasar desapercibido. Mientras en 2,16 dice la amada: «mi amado es mío y yo de mi amado», aquí en 6,3 se invierten los términos: «yo soy de mi amado y mi amado es mío». ¿Por qué

⁴¹¹ Basándose en esta afinidad temática, algunos autores consideran erróneamente que 5,2 – 6,3 constituye una unidad. Es el caso de R.E. Murphy, «Cant 2:8-17 – A Unified Poem?», en A. Caquot et al. (eds.), *Mélanges bibliques et orientaux en l'honneur de Mathias Delcor* (Neukirchen 1985) 305-310; Longman, 160, aunque habla de subunidades. Sin embargo, hay que reconocer la presencia de una voluntad unificadora.

este cambio? Es muy probable que esta variante introducida por el redactor (poner primero a la amada: «yo soy de mi amado») responda al contenido de 6,2: «el amado ha bajado a su huerto... a recoger azucenas», una velada (y hermosa) alusión al abrazo amoroso. En consecuencia, la amada, que se siente felizmente poseída, reconoce su pertenencia al amado: «yo soy de mi amado». Como si dijera: he hecho lo que he hecho porque pertenezco a mi amado. Esto demuestra dos cosas. Por una parte, pone de manifiesto que 6,3 no pertenece al poema original, ya que se trata del retoque de un estribillo. Pero, por otra parte, patentiza que el redactor ha tenido voluntad de que 6,3 corone todo el poema, vinculándolo como ha hecho con 6,2. Por esta razón, considero improcedente la decisión de algunos intérpretes de separar 6,3 de 6,2.

En el v. 9 oímos por primera vez la voz de la comparsa de muchachas. Le piden a la amada una descripción de su amado; de otro modo, ¿cómo podrían reconocerlo? La pregunta, que se repite (8a y 8c), lleva intercalado un requiebro dirigido a la muchacha (8b): ¡es la más hermosa de las mujeres! A él no le conocen, pero a ella la contemplan en toda su hermosura. Este requiebro sugiere que las muchachas dan por supuesto que, si la amada se caracteriza por su belleza, el amado no le andará a la zaga en hermosura. La muchacha ensaya una descripción, que demostrará que la sospecha de las muchachas es acertada.

El v. 10 da inicio al segundo *wasf* del Cantar. El primero (4,1-5) está puesto en labios del amado; éste, en los de la amada. En aquél la descripción propiamente dicha

(comenzando por los ojos) iba precedida de una admiración: «¡Qué bella eres, amor mío; qué bella!»; también en este *wasf* ofrece la amada una valoración general del amado, en dirección descendente (de la cabeza a las piernas), antes de dar paso a la descripción propiamente dicha: «Mi amado es moreno claro, se distingue entre diez mil». El término hebreo traducido por ‘moreno’ (*’adôm*) hace referencia al color ocre oscuro de la tierra (*’ada-mâ*), de la que había sido formado el primer hombre (*’a-da-m*). Por lo que respecta a la palabra traducida por ‘claro’ (*.ah.*), tiene también el significado de ‘brillante’, ‘luminoso’. Y se distingue entre diez mil, es decir, puede ser identificado entre una multitud incalculable (valor de la cifra). Se trata de una hipérbole numérica, frecuente en la literatura semita en general. ¡Un buen mozo!, diríamos.

A continuación da inicio la descripción. También en ésta, como en la de 4,1-5, comienza por la parte superior del cuerpo. La comparación de la cabeza con el oro puro⁴¹² tiene una doble o triple lectura. Por una parte, hace de referente el brillo del oro, al que se asemeja la tez del amado (ver en el párrafo anterior el valor del término hebreo *.ah.*). En segundo lugar, el referente es el propio metal precioso, que traspasa todo su valor a la cabeza del muchacho; por último, se trata de una manera de decir que su amado es como un dios. En efecto, mientras que para esculpir bustos humanos era utilizado exclusivamente el barro, la madera o la piedra, las figuras de los ídolos solían estar chapeadas en oro (véase Is 2,20; 30,22; 40,19; Jr 10,3-4).

El término traducido por ‘racimos de palmera’ (*taltal.lîm*)⁴¹³ es un *hâpax* en la Biblia hebrea, es decir, aparece solamente en esta ocasión. El hipotético significado ofrecido aquí ha sido deducido hace tiempo del acádico⁴¹⁴. Y lo cierto es que los racimos de dátiles son adecuados para describir los rizos que cuelgan por la cabeza y las sienes del muchacho⁴¹⁵. La mención del cuervo para describir un objeto negro y brillante es un recurso literario casi intercultural. La descripción de los ojos resulta algo recargada, si no rebuscada. Aunque también los ojos de la amada son comparados con palomas en 4,1, allí el símil es escueto, como un *flash*. Queda al gusto del lector la elaboración ulterior de la imagen. En esta comparación de 5,12, en cambio, el poeta

⁴¹² Sobre la traducción «oro puro», se puede consultar M. Görg, *Lexikalisches zu HL 5,11*: BN 21 (1983) 26-27.

⁴¹³ Se trata de una glosa, añadida para explicar *qewus.s.ôta-yw*, en opinión de A. Brenner, *dôdî s.ah. we’a-dôm* (*Cant 5:10-11*): Beth Mikra 27 (1981/82) 168-173 (hebreo).

⁴¹⁴ En opinión de M. Görg, *Lexikalisches zu HL 5,11*: BN 21 (1983) 26-27, el término *taltal.lîm* está asociado al demótico *tltl.t* ‘gotas’ (copto *taltel*), y hace referencia a las gotas que brillan en el cabello.

⁴¹⁵ La traducción ‘colinas onduladas’ ofrecida por Garbini, 237.243, a tenor de la semejanza fonética de *taltal.lîm* con *tel* (montículo, colina), resulta algo rebuscada. Una versión parecida (‘sus rizos son ondulados’) leemos en Longman, 163, que, a nuestro juicio, no responde al original, pues *taltal.lîm* es un sustantivo plural, no un adjetivo. Optamos por seguir, con reservas, la opinión de la mayoría de los intérpretes.

concede poco espacio a la creatividad del lector, pues apenas da tregua a la imaginación de éste con la doble localización de las ‘palomas’ (arroyo, estanque⁴¹⁶) y la extraña mención de la leche. Sin embargo, tengamos en cuenta que nos encontramos ante un modelo de poesía oriental, caracterizada, entre otras cosas, por las repeticiones y las acumulaciones léxicas (en lugar del recurso a adjetivos superlativos). Lo que el poeta, en definitiva, quiere sugerir con estos versos tan recargados es la incomparable ternura, belleza, atractivo y candidez que irradian los ojos del muchacho. Los términos ‘arroyo’ y ‘estanque’, con sus connotaciones de humedad, son seguramente referentes de los ojos. Las ‘palomas’ apuntan directamente a las pupilas oscuras, que, en contraste con la blancura del globo ocular, diríase que se bañan en leche.

Tras la descripción de la cabeza y los ojos del muchacho, pasa el poeta a considerar «sus mejillas» (*l^eh.a-ya-w*, v. 13). La traducción de este término hebreo (singular *l^eh.î*) por «sus glúteos» carece de base lexicográfica⁴¹⁷, pues siempre que es utilizado con referencia a los animales significa ‘mandíbula’, ‘quijada’, ‘fauces’ (p.e. Jue 15,16; Job 40,26 [paralelo ‘nariz’]; Is 30,28 [asociado con ‘brida’]; Ez 29,4 y 38,4 [asociado a garfios de sujeción]). Lo mismo cuando se aplica a las personas. Un claro ejemplo de esta aplicación lo tenemos en Is 50,6: «Ofrecí mis mejillas a los que mesaban mi barba»; también en Lam 1,2: «Llora que llora de noche, surca el llanto sus mejillas».

A estas alturas del comentario no debe sorprendernos la mención de los aromas en relación con la fisiología de los personajes, en este caso con las mejillas. Remitimos a 1,12-14; 4,6.11.14.16; 5,1.5 (también 6,2.11; 7,3.9.14). Los términos ‘matas’ y ‘macizos de plantas’ no tienen por qué hacer referencia a la barba del muchacho, como opinan algunos⁴¹⁸; simplemente

⁴¹⁶ El texto hebreo dice *mil.le-’t*, lit. ‘plenitud’ (de la raíz *ml*’, ‘llenar’). Sin embargo, dado que el término está en relación con el agua, ya las antiguas versiones entendieron que se trataba de algún recipiente ‘lleno’ de agua. Así, la versión griega de Áquila traduce *plhrwmata udatwn*, y la Vetus Latina *plenitude aquarum*.

⁴¹⁷ Es la traducción que ofrece Garbini, 243, de la que no da la más mínima razón. Más aún, esa arbitraria decisión le obliga a cambiar no menos arbitrariamente el orden de los versículos: 12, 14b, 13, 14a.

⁴¹⁸ De esta opinión es W. Rudolph; véase la crítica en Keel, *Song of Songs*, 201.

resaltan el perfume natural que desprenden sus mejillas y que invitan a acariciarlas, rozarlas y besarlas. También los aromas acompañan a la descripción de los labios del amado (*’iptôta-yw*, v. 13c)⁴¹⁹. Los lirios (o azucenas) son referentes de los labios no por el color o la forma, sino por su perfume, es decir, por el embriagador efecto de sus besos. El fluir de la mirra apunta sin duda a la humedad ‘perfumada’ que acompaña al beso en la boca. Esta referencia al sentido del olfato se corresponde con la alusión al sentido del gusto en 4,11 (dicho de la amada): «Tus labios destilan miel virgen». Hemos de pensar que los perfumes son referentes poéticos de las delicias del amor y del sexo, no aromas físicos. De la mirra en relación con el erotismo ya hemos hablado a propósito de 5,5.

En v. 14a el oro vuelve a servir de referente, aunque esta vez de las manos. Bien es

verdad que, en la Biblia hebrea, el término traducido aquí por ‘mano’ (*yad*) puede significar también ‘brazo’ o ‘antebrazo’, que podrían sustituir a ‘manos’ en la traducción que ofrecemos⁴²⁰. Las manos están «torneadas en oro» (*g^elîlê za-ha-b*). La primera palabra (singular *ga-lîl*) parece significar ‘quicio’ (de una puerta) en 1 Re 6,34; sin embargo, el plural de Est 1,6 (*g^elîlê kesep*) alude contextualmente más bien a ‘anillas (de plata)’. Ciertamente la raíz *gll* (de la que deriva *ga-lîl*) encierra la imagen de redondez, de vuelta. De ahí que hayamos traducido «torneadas»⁴²¹.

⁴¹⁹ Garbini, 241-242, ofrece una alternativa grotesca al texto hebreo. En lugar de leer el término *pa-tayim* ‘labios’ (raíz *ph*), opta por leer *s^{ve}pattayim* (raíz *s^{ve}pt*) y, en virtud de su valor en hebreo postbíblico (‘dos alturas’ o ‘dos piedras’), deduce que su opción léxica *s^{ve}pattayim* significa ‘testículos’ (¿?). Lo que no explica es qué tienen que ver los testículos con los lirios (término de comparación en nuestro texto hebreo).

⁴²⁰ Resulta extravagante la traducción ‘sexo’ que ofrece Garbini, 243. Nuestro texto dice *ya-da-w* (plural de *yad*, con sufijo de tercera persona singular). Es cierto que el término *yad* puede significar ‘sexo (masculino)’, y así lo hemos traducido en 5,4a. Sin embargo, el término está aquí en plural, detalle que imposibilita la traducción de Garbini. Por otra parte, dado que este *wasf* lleva una dirección de arriba abajo, y teniendo en cuenta que, desde el punto de vista fisiológico, el pene está debajo del vientre, el exegeta italiano se ve obligado a alterar el orden original de los versos de nuestro texto, de modo que le encajen las novedades fisiológicas introducidas por él.

⁴²¹ Keel, *Song of Songs*, 204, opina con reservas (*perhaps*) que *gelîlê za-ha-b* hace referencia a los brazaletes con que se adornaba la gente pudiente, que en ocasiones cubrían todo el brazo. Sin embargo, habría que traducir: «tus manos [son] brazaletes de oro», que carece de sentido. Bien es verdad que Keel entiende que se trata de ‘brazos’, no de ‘manos’, pero tampoco así tendría sentido su traducción.

La palabra ‘engastadas’ (*m^emul.la-’îm*, en realidad ‘llenas’, un participio Pual de *ml’*) aludiría a las venas que resaltan sobre la superficie del brazo o de la mano. Se ignora la naturaleza de esas piedras (preciosas) de Tarsis, que sin embargo deberían de ser bien conocidas, toda vez que el texto hebreo dice sin más ‘Tarsis’. Es posible que se tratase de alguna joya en particular (quizá el granate), aunque también puede entenderse ‘Tarsis’ como un colectivo de piedras preciosas, sin determinar la naturaleza exacta de éstas. El sentido colectivo se sobreentiende en nuestro texto, que dice literalmente: «engastadas en Tarsis».

La segunda parte del v. 14 contiene un término sobre cuyo significado en este contexto discuten traductores e intérpretes. Se trata del ya mencionado *me-’îm* (véase comentario a 5,4). Aunque el término en cuestión hace referencia a las vísceras en general (el contexto puede especificar: entrañas, estómago, intestinos), en numerosas ocasiones está en relación con la generación (materna o paterna), es decir, con los genitales (femeninos o masculinos), tal vez como eufemismo. Dado que, en nuestro texto, sólo puede referirse a algo externo, visible, algunos autores, quizá por un forzado pero inexplicable pudor, traducen *me-’îm* por ‘vientre’ o incluso por ‘lomos’. Pase lo de

‘vientre’, pero carece de sentido la traducción ‘lomos’, toda vez que los *wasf* del Cantar describen lo que es visible por delante. No obstante, resulta extraño decir que el vientre está cubierto de «zafiros» (*sappîrîm*), pues esta variedad de corindón, de color azul, alude aquí probablemente a las venas que se perciben en la superficie de algunas partes del cuerpo humano. Y el vientre no es precisamente una zona del organismo surcada por venas. Por otra parte, se dice que el tal *me-îm* es «pulido marfil». El hebreo dice ‘*e s’et s’-n*. El primer término (‘*es’et*), un *hâpax* en el Antiguo Testamento, deriva de la raíz ‘*st*¹, que significa ‘ser grueso, compacto, lustroso’ (ver Jr 5,28). El segundo (

^v
s -n) significa ‘diente’, pero también ‘marfil’ o ‘colmillo (de marfil)’. Opinamos, en consecuencia, que ese ‘colmillo compacto’ (lit. ‘compacidad de marfil’) adornado de ‘zafiros’ no es más que una semivelada alu

⁴²² Comparte nuestra opinión Longman, 173, aunque con cierto rubor contenido: «I will admit up front that I am being more adventurous than usual in my translation and interpretation...».

sión al sexo del amado⁴²². El mismo término (*me-îm*) alude al sexo femenino en 5,4 (véase comentario).

Tras la descripción de los genitales del amado, la amada sigue bajando la vista y fija su mirada en las piernas⁴²³. Compararlas con columnas es un recurso literario casi intercultural. Además un texto deuterocanónico del Antiguo Testamento utiliza una imagen idéntica, que aplica a las piernas de la mujer: «Columnas de oro sobre pedestales de plata son las piernas bonitas sobre talones firmes» (Eclo 26,18). Si en este texto de Ben Sira el oro es el material con el que están hechas las columnas, nuestro texto del Cantar utiliza el mismo metal noble para describir las basas sobre las que se asientan las ‘columnas’ del amado. En definitiva, nos encontramos con una imagen del amado idealizada, sublimada, ‘divinizada’ (ver comentario al v. 11): su cabeza es de oro puro (v. 11), sus manos están torneadas en oro (v. 14), el asiento de sus piernas es de oro (v. 15). Cabeza, manos y piernas definen la totalidad del cuerpo, como se deduce de la segunda parte del v. 15: «su *porte* se parece al Líbano». Sobre el Líbano, véase comentario a 4,11. Se trata de la zona montañosa septentrional de Israel, elevada a categoría mítica en el Antiguo Testamento y famosa por su imponente y majestuosa masa forestal. Sin embargo, ‘Líbano’ es aquí metonimia por ‘cedros’, término que aparece en paralelismo sinonímico en el hemistiquio siguiente. Se trata de una preciosa hipérbole, que provocaría en una boca israelita la exclamación: ¡Qué tipazo de hombre!

A primera vista resulta extraño que, después de una descripción más o menos completa de cuerpo del amado (con la apostilla final: «su *porte*...»), la muchacha se fije ahora en el paladar del chico (hebreo *h.e-k*, v. 16). ¿No podía haberlo mencionado al principio con ‘ojos’ y ‘mejillas’? ¡Pero es que además ya ha des

⁴²³ G. Krinetzki, que en lugar de ‘piernas’ traduce ‘muslos’, opina (erróneamente a nuestro juicio) que éstos se refieren al área genital masculina y que hacen las veces de símbolo fálico; que las ‘columnas’ simbolizan la parte más alargada del cuerpo

masculino, y que encuentran su más plena expresión en el pene erecto. Contra tal opinión arremete violentamente Keel, *Song of Songs*, 205, para quien las lecturas genitales del Cantar son tan monótonas y monomaniacas como las lecturas alegóricas. Keel parece que no ha leído con atención su propio libro, donde abunda ese tipo de lecturas genitales y donde ofrece con una monotonía exasperante paralelos egipcios o mesopotámicos que a veces nada tienen que ver con el texto del Cantar que está interpretando.

crita sus labios en v. 13cd! Aunque algunos intérpretes opinan que este verso está descolocado, pudiera ser que la amada (el poeta) mencione el paladar del muchacho en último lugar como resumen de las delicias que le ofrece el cuerpo que acaba de describir: ¡sus besos (paladar) son dulcísimos, pura delicia! En realidad el paladar no forma parte de la descripción; de hecho no hay comparaciones metafóricas, como ocurre con el resto de las partes del cuerpo descritas. De ahí que algunos autores ensayen lecturas alternativas.

Una lectura alternativa al paladar (*h.e-k*) podría ser la ofrecida por una variante hebrea (véanse observaciones textuales): *h.êq* ('seno', 'regazo')⁴²⁴. En este caso, la muchacha mencionaría en último lugar este sustantivo como capitulación de las comparaciones concretas previas: «su regazo es dulzura, todo él pura delicia», donde 'regazo' alude claramente a la parte del cuerpo más idónea para sustentar el abrazo íntimo. Tras fijar su mirada en el exterior («su aspecto... lozano»), la amada reconoce la capacidad amorosa del joven.

La amada responde con esta descripción a la pregunta formulada por las muchachas de Jerusalén en v. 9: «Así es mi amado, mi amigo, muchachas de Jerusalén» (v. 16cd). Desde este punto de vista podría decirse que el poema original consistía en vv. 9-16. De hecho se percibe una inclusión general constituida por la mención de las muchachas de Jerusalén y sus preguntas al principio y al final: «¿Qué distingue a tu amado...? (v. 9a)», «Así es mi amado» (v. 16c). Por otra parte, no podemos pasar por alto la correspondencia estructural entre términos o expresiones: a «sobresale entre diez mil» (v. 10b) corresponde «lozano igual que sus cedros» (v. 15d); y justo en el centro tiene lugar la descripción de la cabeza a los pies. Seguimos pensando, sin embargo, que el poema original se circunscribía al *wasf*, y que tanto 5,8-9 como 5,16cd son elementos redaccionales perfectamente manipulados. La introducción (5,8) tiene la función exclusiva de enlazar esta sección con el poema anterior (tema de la *búsqueda* del amado). Por otra parte, v. 16cd no es más que una respuesta conclusiva a la pregunta de v. 9c.

⁴²⁴ Coincido sólo parcialmente con las observaciones de Garbini, 242-243.

Las muchachas, una vez conocidos los rasgos del amado, insisten preguntando hacia dónde se fue (6,1). Esta estrofa está estructurada del mismo modo que la que contenía la primera pregunta (5,9). En realidad se trata de una estrofa redaccional, construida formalmente según el esquema de 5,9: pregunta en el verso A que se repite en el verso C; entre los dos (B), un requiebro a la amada: «¡oh, la más hermosa de las mujeres!»; y termina con una expansión aclaratoria (D): «para que así nos conjures» (5,9d), «para que

lo busquemos contigo» (6,1d). Esta labor redaccional tiene sin duda como finalidad unir el *wasf* 3, un poema independiente. En efecto, 6,2 retoma el tema del ‘huerto’ visto con anterioridad (4,12.16; 5,1), que nada tiene que ver con el contenido de este *wasf*. Además, si la amada sabía adónde se había marchado su amado, podía haber ido ella a buscarlo, algo que no encaja con la petición de 5,8: «si encontráis a mi amado decidle...». En realidad, 6,2 es un poema que describe de manera velada, con imágenes de frescura y fertilidad, el abrazo íntimo. Si tratamos conjuntamente todo este material de origen diverso es sobre todo por su coherencia de temas y personajes, por la casi perfecta unidad que le ha conferido el recopilador o redactor: «Si encontráis a mi amado... (5,8b) ¿Qué distingue a tu amado...? (5,9a) Mi amado es moreno claro... (5,10a) ¿Adónde se fue tu amado?... (6,1a) Mi amado bajó a su huerto...» (6,2a). La conexión temática, salvo algún roce entre escenas, está muy bien conseguida.

«Mi amado bajó a *su* huerto». Esta expresión nos recuerda la de 5,1, puesta en boca del muchacho: «He entrado en *mi* huerto». Fijémonos en los posesivos *su* y *mi*: la amada ha entregado su huerto/cuerpo al amado, y éste ha tomado posesión de él. Pero las semejanzas entre ambos poemas no se agotan aquí. En efecto, si en 6,2 el amado se apacienta en el huerto (se alimenta) y recoge azucenas, en 5,1 come, bebe (se alimenta) y cosecha el bálsamo del huerto; finalmente, en ambos poemas se menciona el bálsamo. Ya hemos dicho en páginas anteriores que, en el Cantar, ese huerto cargado de frutos deleitosos y de aromas excitantes y penetrantes no es otra cosa que una imagen del cuerpo de la amada. En tal contexto, las «eras de balsameras», esos pequeños vergeles de olores intensos, hacen referencia a las partes más atrayentes y sensuales de ese ‘huerto’. Y el muchacho ha decidido ‘apacentarse’ en esas ‘eras’. La expresión «recoger azucenas» va por la misma línea interpretativa, a juzgar por 7,3: «tu vientre [metonimia por sexo]... tachonado de azucenas». En consecuencia, el verso 6,2 hace una clara alusión al abrazo amoroso, sobre todo al disfrute del cuerpo de la muchacha por parte del chico. Desde este punto de vista, el conjunto de los vv. 1-2 resulta cargado de humor: «¿Adónde se fue tu amado...? ... Mi amado bajó a su ‘huerto’...». La pregunta de las muchachas puede resultar ociosa y, por tanto, cargada de picardía, como es normal en este tipo de poesía amorosa. Ellas ya conocen la pertenencia mutua de la pareja. De hecho, el verso final («yo soy de mi amado y mi amado es mío») confirma lo que ya sospechaban las muchachas. Podemos pensar que este tipo de poemas eran cantados por grupos de muchachas con ocasión de ciertas festividades populares, que invitaban al desahogo, a la desinhibición y a la picaresca.

Sobre el verso 6,3 cabría afirmar lo mismo que hemos dicho a propósito de su gemelo 2,16⁴²⁵. Por otra parte, es razonable pensar que se trata de una especie de estribillo manipulado por el redactor del Cantar, que ha sabido colocarlo en lugares estratégicos, a tenor del contenido del poema precedente o siguiente. Desde el punto de vista formal, podemos aventurar la hipótesis de que el poema original se limitaba a «mi amado es mío y yo de mi amado», verso que hace referencia a la mutua posesión (recordemos el mandato primigenio de Gn 2,24: «y se harán los dos una sola carne»). El segmento «que pasta entre *azucenas*» constituye quizá un añadido (no muy afortunado,

por cierto) por atracción del final del verso precedente (6,2cd): «apacentarse... y recoger azucenas».

⁴²⁵ Sólo hay una ligera variante entre ambos textos. Mientras en 2,16 dice la amada: «mi amado es mío y yo de mi amado, que pasta entre azucenas», en 6,3 confiesa: «yo soy de mi amado y mi amado es mío, que pasta entre azucenas».

30. El rostro de la amada

6 ⁴Eres hermosa, amiga mía,
tan bella como Tirsá¹,
encantadora como Jerusalén,
imponente² como ejército en formación³. ⁵¡Aparta de mí tus ojos,
que me siento subyugado¹!
Tu cabello es hato de cabras
que bajan por el monte Galaad².
⁶Tus dientes, rebaño esquilado,
de ovejas que salen del baño;
todas con crías mellizas,
ninguna estéril entre ellas¹.
⁷Tus mejillas, mitades de granada, ocultas tras tu velo¹.
Observaciones textuales

v. 4¹. «como Tirsá»; el griego traduce Tirsá por *euvdoki,a* (‘complacencia’, ‘agrado’, ‘satisfacción’), pues toma ‘tirsá’ como un sustantivo de la raíz hebrea *rs.h*: ‘apreciar’, ‘estimar’, ‘complacerse en’, ‘deleitar’, ‘encantar’. La Vetus Latina sigue al griego: *bona voluntas* (*euvdoki,a*). La Vulgata traduce *suavis* (j).

v. 4². «imponente» es una traducción atenuada del hebreo *’ayummâ*, que significa ‘tremenda’, ‘terrible’, ‘formidable’, ‘aterradora’, ‘sobrecogedora’. El griego dice *qa,mboj*, un término cuyo espectro significativo puede ir del ‘estupor’ al ‘espanto’. La Vetus Latina habla simplemente de *admiratio*, también suavizando; no así la Vulgata: *terribilis*.

v. 4³. «ejército en formación». El término ‘ejército’ no está contemplado en el texto original. El hebreo dice simplemente *nidga-lôt* (forma plural femenina), con una probable referencia a un ejército formado por escuadrones, tal como lo entendió la Vulgata: *acies ordinata*. El griego traduce el hebreo sin más: *tetagme,nai*, que retoma la Vetus Latina: *ordinatae*. Algunos críticos consideran que este verso es un añadido tomado del v. 10d.

v. 5¹. Según algunos autores, estos dos primeros hemistiquios del v. 5 deberían ser colocados después del v. 10.

v. 5². Sobre v. 5cd, véanse las observaciones textuales a 4,1.

v. 6¹. El griego añade un estico, tomado de 4,3ab: *w`j sparti,on to. ko,kkinon cei,lh sou*

kai. h` lalia, sou w`rai,a («tus labios cinta escarlata, y tu hablar todo un encanto»). De igual modo Vetus Latina: *sicut restis coccinea labia tua et loquella tua speciosa*. La Vulgata como el hebreo.

v. 7¹. Para este versículo, véanse observaciones textuales a 4,3cd.

Comentario

La aparición del término ‘hermosa’ (*ya-pâ*) sirve, de algún modo, de enlace con el poema anterior, que en 6,1b reproduce el mismo adjetivo: «hermosa entre las mujeres» (*ya-pâ banna-s^vîm*). Este poema viene a continuación de otros dos relacionados con el amado (5,2-7; 5,8 – 6,3), en concreto con el tema de su ausencia. Ahora escuchamos la voz del chico, dirigiéndose directamente a la muchacha. La serena cercanía que se desprende del primer estico, con los adjetivos ‘hermosa’ y ‘bella’, queda de algún modo trastornada con el imperativo ‘aparta’. El poeta recrea magistralmente una especie de tensión, que resulta ser ficticia y provocadora, pues finalmente desaparece subsumida en la descripción de las galas físicas de la amada.

Nos encontramos aquí con un segmento de *wasf*, una descripción incompleta (las comparaciones abarcan sólo cabellos, dientes y mejillas) a juzgar por el texto paralelo de 4,1-3, donde se describe a la amada desde los ojos a los pechos, pasando por cabello, dientes, labios, mejillas y cuello. Como en todo *wasf*, la descripción de las partes del cuerpo va precedida de una admiración en tono de requiebro, aquí: «Eres bella, amiga mía...» (en 4,1: «¡Qué bella eres, amor mío...!»). Pero, mientras que en 4,1 el piropo es escueto, en nuestro texto se expande en tres comparaciones, fruto sin duda de una tarea redaccional. Los símiles urbanos o arquitectónicos, aunque insólitos en nuestra cultura y ajenos a nuestros gustos literarios, son habituales en el Cantar. La belleza de la amada es comparada aquí con Tirsá, con Jerusalén y con la armonía de un ejército en formación. Tirsá fue la primera capital del reino de Israel, desde Jeroboán I hasta Omrí (ca. 930-880 a.C.), que fundó la nueva capital: Samaría (1 Re 16,23-24). Dada la rivalidad entre los reinos del Norte y el Sur, sorprende que la amada sea comparada con sus respectivas capitales. La mención de Tirsá (y no de Samaría) ha inducido a muchos intérpretes a pensar que la redacción del Cantar debió de remontarse al menos al siglo IX a.C. Pero no es necesaria tal hipótesis. Por una parte, dado que el Cantar es una colección de poemas, posiblemente de distintas épocas y áreas geográficas, uno de esos poemas bien puede remontarse a esa fecha propuesta. Por otra parte, la mención de Tirsá en perjuicio de Samaría podría explicarse por la mala fama de ciudad idólatra que se había ganado esta última⁴²⁶.

Algunos autores, sin embargo, prefieren seguir la lectura griega, que dice *euvdoki,a* (‘complacencia’, ‘agrado’), traducción deducida de la raíz de la que deriva Tirsá (*rs.h*), que en hebreo significa precisamente ‘deleitar’, ‘agradar’, ‘encantar’. Tenemos un exponente claro de esta línea interpretativa en Garbini, para quien *eudokia* hace referencia al concepto griego de *carij* (‘gracia’). De ahí, dice, que el poeta se esté refiriendo a una de las Gracias griegas (¡). Estaríamos, pues, según él, ante un dato de la cultura helenística⁴²⁷.

Jerusalén fue la capital del reino de Judá. Repitamos la pregunta sugerida líneas

arriba: ¿por qué menciona el poeta las capitales de dos reinos rivales y enemigos durante siglos? Quizá se propuso ofrecer un ejemplo de lo políticamente correcto, o puede que, para resaltar lo más posible la belleza de la muchacha, recurriese a la unión de contrarios: la amada como síntesis de bellezas, una belleza paradigmática, digna de una reina. De

⁴²⁶ Sugerencia tomada de Keel, *Song of Songs*, 213.

⁴²⁷ Garbini, 216. Este autor, que sin duda ha reconstruido ‘su’ Cantar de los Cantares, considera que 6,4-5a debe ser insertado entre 4,1a y 4,1b-7. Se trata de una opción irrespetuosa con el texto hebreo y con su recepción canónica.

todos modos, resultan chocantes estas comparaciones que nos ofrece el poeta. ¿Por qué recurrir a elementos arquitectónicos para definir la belleza de la amada? Para empezar, hemos de decir que no es la única vez que encontramos este tipo de descripciones en el Cantar. Podemos leer 8,8-10:

Tenemos una hermanita
sin pechos todavía.
¿Qué haremos por nuestra hermana
el día que se hable de ella?
Si resulta ser una muralla,
sobre ella levantaremos
almenas de plata;
si resulta ser una puerta,
le daremos protección
con una plancha de cedro.
—Yo soy una muralla,
y mis pechos, como torres.

Hay que pensar, en consecuencia, que la muchacha es comparada a estas dos ciudades desde el punto de vista de su nombradía, belleza y seguridad. Sobre la hermosura de Jerusalén y la seguridad que ofrecían sus torreones nos habla embelesado el poeta de Sal 48. Y el autor de Lam 2,15 se pregunta entre sorprendido e incrédulo:

Contra ti baten palmas
todos los viandantes;
silban y menean la cabeza
contra la capital, Jerusalén:
¿Es ésta la ciudad que llamaban Hermosa⁴²⁸,
la alegría de toda la tierra?

En el tercer miembro de la comparación, el adjetivo traducido por ‘imponente’ (raíz *’ym*) significa literalmente ‘aterradora’, ‘terrorífica’, pero con el mismo matiz que tiene en castellano el término ‘terrible’ (también ‘sobrecogedor’, ‘formidable’). Aquí, «ejército en formación» es la traducción libre del hebreo *nidga-lôt*, (idéntica raíz [*dgl*] que la «bandera desplegada» de 2,4) literalmente: «estandartes desplegados». Y el referido término alude probablemente al ejército celeste, es decir, a las estrellas, imponentes y ordenadas, que nunca se desvían de sus órbitas (véase Dt 4,19; 2 Re 17,16;

23,4.5; Jr 8,2; 19,13; Dn 8,10; 2 Cr 33,3.5). Cuando a Yahvé se le llama ‘Señor de los ejércitos’ o ‘Dios de los ejércitos’ (un epíteto que llegó a formar parte de la epiclisis cultural israelita, de origen cananeo) se le está considerando ‘Señor del cosmos’ (véase 1 Sm 1,3; 15,2; 2 Sm 6,2.18; 1 Re 18,15; 19,10; Is 1,9.24; Jr 2,19; 5,14; Os 12,6; Am 5,14.15; Miq 4,4; Nah 2,14; Sof 2,9; Ag 2,4.6; Zac 1,3; Mal 1,4; Sal 46,8; 89,9; etc.). El hecho de que la belleza de la amada sea comparada con la imponente y sobrecogedora belleza que transmite el orden de las constelaciones encaja perfectamente con los atributos cósmicos (‘luna’ y ‘sol’) con los que la adorna el poeta en el poema siguiente. Sin embargo, «ejército en formación», sin duda una referencia astral, como hemos dicho, no parece emparejarse con la naturaleza urbana de las dos comparaciones anteriores: Tirsá y Jerusalén. De ahí que numerosos intérpretes opinen que este requiebro celeste ha sido tomado del v. 10, donde todos los símiles son efectivamente astrales.

⁴²⁸ ‘Hermosa’, lit. ‘belleza consumada’ (*kelîlat yo-pî*).

El comienzo del v. 5 continúa dilatando la espera del inicio del *wasf*, otro indicio indudable de labor redaccional. Sin embargo, la turbación del muchacho está justificada ante la sorprendente belleza que se acaba de describir en el requiebro inicial. Aquí se habría esperado el comienzo del *wasf*, con la mención de los ojos (como en el poema paralelo de 4,1-3). Pero la descripción de los ojos de la muchacha en 4,1 es sustituida aquí por el poder embrujador de su mirada. El verbo que hemos traducido por ‘subyugado’ (*rhb*) significa en Qal ‘acosar’ (Pro 6,3), ‘avasallar’ (Eclo 13,8); y en la conjugación Hifil, que es nuestro caso, significa también ‘incitar’, ‘excitar’ en Sal 138,3. El muchacho, ante la belleza sobrecogedora de la muchacha, no sólo se siente turbado y subyugado, sino también psicológicamente acosado e incitado, poseído por la excitación. Desde este punto de vista, y aunque el v. 5 tenga naturaleza redaccional, el editor ha sabido situarlo en un punto realmente adecuado. No haría falta, como opinan otros autores, desplazarlo después del v. 10.

La fascinación que provoca la mirada del ser amado es un tema errático por la mayoría de las literaturas, y su valoración es siempre positiva, aunque el tema esté formulado negativamente, como en nuestro texto: «aparta de mí tus ojos». Se trata de una fórmula que resalta por vía negativa el deseo contrario, como cuando decimos: «no me mires, porque me vuelves loco». Descubrimos una formulación positiva en un poema de amor egipcio:

Han pasado siete días desde que vi a mi amada y la enfermedad ha entrado en mí;
casi no puedo mover mis miembros
y mi cuerpo me desampara.

.....

¡Ella es mejor que cualquier medicina,
ella hará más que cualquier recitado mágico; su venida es como un amuleto
y su mirada me devuelve la salud!⁴²⁹

El resto del *wasf* (vv. 5b-7) reproduce palabra por palabra el contenido de 4,1d-3. Remitimos al lector al comentario de estos últimos versos.

⁴²⁹ Soler, *Antiguo Egipto*, 140-141.

31. La amada es divina

6⁸ Sesenta son las reinas,
las concubinas¹ ochenta,
las doncellas incontables,
9⁹ pero única es mi paloma,
toda ella sin un defecto,
única para su madre,
predilecta¹ de quien la engendró.
Las muchachas la felicitan al verla,
reinas y concubinas la elogian:
10¹⁰ «¿Quién es ésta que asoma como el alba¹, hermosa igual que la luna²,
refulgente lo mismo que el sol³,
imponente como ejército en formación⁴?».

Observaciones textuales

v. 8¹. «concubinas», hebreo *pîlag s'îm*, término que parece tener la misma raíz que el griego (*pallakai*,) y el latín *pellex* (aunque las versiones latinas de este texto dicen *concubinae*).

v. 9¹. El término hebreo correspondiente a «predilecta» (*ba-râ*; griego *evklekth*; versiones latinas *electa*) tiene connotaciones de pureza y luminosidad. Se trata del mismo término traducido en v. 10c como 'refulgente'.

v. 10¹. «como el alba», hebreo *kemô s'ah.ar*. Otros traducen: «como la estrella de la mañana».

v. 10². «luna», hebreo *leba-nâ*, lit. 'la Blanca', si bien griego, como nosotros, traduce *selhnh*; versiones latinas: *luna*.

v. 10³. «sol», hebreo *h.ammâ*, lit. 'el Ardiente'. Griego: *hlij*; versiones latinas: *sol*.

v. 10⁴. Sobre «ejército en formación» véase el comentario al poema anterior.

Comentario

Aunque este poema tenga algunos puntos de contacto con el anterior (vv. 4-7), resultan más llamativas las diferencias, de modo que no existen razones para tratarlos juntos, como un único poema. Es cierto que ambos poemas describen aspectos atractivos del cuerpo de la amada, pero mientras en el anterior el joven se dirigía directamente a la chica, aquí habla en tercera persona, pensando como está en ella. Por otra parte, el escenario ha cambiado: mientras en vv. 4-7 se describía a la muchacha con referencia a rebaños, montes y frutas, aquí se recurre a las categorías sociales: reinas, concubinas y doncellas se felicitan al verla.

Creemos que no es necesario romper este poema y considerar vv. 8-9 y v. 10 como dos unidades independientes⁴³⁰. El v. 10, con el recurso a fenómenos y astros luminosos y sobrecogedores (alba, luna, sol), sirve de prolongación descriptiva del carácter 'único y sin defecto' de la chica (v. 9). Por otra parte, el v. 10 ('refulgente') retoma un adjetivo

del v. 9 ('predilecta'): *ba-râ*. Aun en la hipótesis de que se tratara de dos poemas independientes, el redactor del Cantar ha demostrado una vez más su pericia poética.

Antes de comentar este hermoso poema, conviene que hagamos algunas precisiones de orden terminológico y de contenido que nos ayuden a descifrarlo. El número sesenta dicho de las reinas⁴³¹ nos recuerda el número de los valientes de Salomón en 3,7, un poema perteneciente, como dijimos, al folclore popular relativo a este rey de Jerusalén. En la misma dirección nos conduce

⁴³⁰ Esto observamos en G. Krinetzki, 181-188.

⁴³¹ Resulta extraña esta denominación de 'reinas', dado que en el antiguo Israel las consortes reales eran llamadas 'esposas del rey' (2 Sm 12,8) o 'princesas' (1 Re 11,3). Una de ellas podía ser la favorita, pero nunca recibía un título oficial. Véase Keel, *Song of Songs*, 218.

el número de las concubinas. ¿Y qué decir de las doncellas?⁴³² ¡Incontables! Se trata de hipérboles numéricas destinadas a resaltar la magnificencia y dignidad de la ceremonia que se trasluce en el poema. Según algunos autores, el segmento «las doncellas incontables» sería un añadido editorial. Pero parece una opción temeraria por dos razones. En primer lugar, el texto hebreo está lo suficientemente 'limpio' como para no dar pie a tal suposición. En segundo término, tales autores no observan el llamativo contraste que el poeta recrea con el uso del adjetivo 'innumerables' ('*ên mispa-r*') seguido de 'única' ('*ah.at*', término mencionado dos veces), un contraste que resalta con fuerza la extrema belleza y hermosura de la muchacha anónima del poema.

Nos encontramos, pues, ante otro ejemplo de poesía popular vinculada a las tradiciones salomónicas, como en los poemas 3,7-8 y 3,9-11. Así lo sugiere, en parte, el numeroso cortejo femenino (sesenta reinas y ochenta concubinas), aunque el poeta no llega a las exorbitantes cifras del autor de 1 Re 11,3 (setecientas mujeres y trescientas concubinas), cifras que servían de propaganda política y, al mismo tiempo, describían de manera hiperbólica la magnificencia de la que se rodeó Salomón. Es muy probable que el poema original, relacionado a todas luces con una boda real, haya sido retocado con elementos de otros poemas del Cantar, como 'paloma' (2,14; 5,2), 'madre' (3,4; 8,1.2.5) y 'quien la engendró' o 'quien la concibió' o 'quien la parió' (3,4; 8,5 bis). La naturaleza 'real' de este poema se deduce, entre otras cosas, de la mención de las reinas (única vez en el Cantar) y, en parte, de los símiles astrales, de un gran refinamiento. En alguparte, de los símiles astrales, de un gran refinamiento. En algu 16, sobre todo vv. 14-16:

Aparece, espléndida, la princesa,
con ropajes recamados en oro;
vestida de brocados la llevan ante el rey.
La siguen las doncellas, sus amigas,
que avanzan entre risas y alborozo
al entrar en el palacio real.

⁴³² Estas doncellas ('*ala(-môt)*') podían ser chicas al servicio de los quehaceres cortesanos, que a cambio recibían una educación superior al resto de las muchachas de la ciudad.

La hermosura de la muchacha de nuestro poema queda suficientemente resaltada, en parte por la comparación con el exquisito y nutrido cortejo femenino: reinas y concubinas, que nada son si las comparamos con la ‘única y sin defecto’. El término hebreo por ‘predilecta’ (*ba-râ*) puede significar también ‘luminosa’ o ‘brillante’, pues es el mismo término que, a continuación, dicho del sol, traducimos por ‘refulgente’ (v. 10). Es decir, esa hija es para su madre ‘un sol’ (‘solete’ decimos también cariñosamente a una persona). Creo que Keel acierta al recordar al lector el pasaje de 2 Sm 12,2-3⁴³³, donde Natán habla del rico, que tenía abundantes rebaños, y del pobre, que sólo tenía una cordera. En esa parábola los rebaños representaban al harén real y la cordera a la mujer de Urías. Sin embargo, la comparación no encaja en todos sus detalles, pues Betsabé fue arrancada de su hogar a la fuerza, mientras que la ‘única’ de nuestro poema parece ser la candidata voluntaria al regazo del rey.

Las muchachas⁴³⁴, reinas y concubinas ‘felicitan’ y ‘elogian’ a la chica. El verbo hebreo correspondiente al primero de los dos (*s^vr*) sobrepasa connotativamente al ‘felicitar’ de nuestras lenguas occidentales. Su significado profundo resaltará sin duda si pensamos que era el antónimo de ‘maldecir’ (*r^r*): a la expresión *a-rûr* (‘maldito’, véase Dt 27 – 28) se oponía el *as^vrê* (‘dichoso’, ‘feliz’). Precisamente el pórtico del Salterio invita al lector con un programático *a s^vrê ha-’î s^v* (Sal 1,1: ‘Dichoso el hombre’). El verbo traducido aquí por ‘elogiar’ no es otro que *hll*, un verbo de resonancias litúrgicas, con una notable tradición en el Salterio, donde forma parte de la exclamación ‘Aleluya’ (*hal^{le}lû yah*). ¿Qué mejores verbos podían ser utilizados por las reinas, concubinas y muchachas en semejante situación?

¿Pero qué es lo primero que dicen? Comienza el elogio con un grito de admiración: «¿Quién es ésta?» (véase 3,6). La descripción ya no es ‘casera’, como la ofrecida por la voz en *off* (v.

⁴³³ Keel, *Song of Songs*, 219.

⁴³⁴ Curiosamente aparecen ahora las ‘muchachas’ (*ba-nôt*), cuando antes se había hablado de ‘doncellas’ (*ala-môt*). Esta distinción no tiene por qué ser significativa desde el punto de vista de la unidad del conjunto, toda vez que puede tratarse de una variante poética sin más.

9a-c), sino extremadamente refinada: se utilizan como símiles el alba, la luna, el sol ¡y hasta el firmamento! Estos piropos son tanto más valiosos cuanto que provienen de la flor y nata del elemento femenino de la corte. El término hebreo traducido por ‘alba’ (

s^v ah.ar) puede hacer referencia, en este contexto, al lucero del alba, a la *stella matutina*, pero el verbo que la acompaña (‘asomarse’) nos recuerda a la hermosa metáfora de Job 3,9: «el parpadeo del alba». Esta metáfora de Job obliga a nuestra imaginación a contemplar unos ojos (los de la aurora) que, conforme se asoman tímidamente tras los montes, van llenando el paisaje de una luz rosada. Una imagen parecida nos ofrece Homero cuando describe a Eos como ‘la de rosados dedos’. La diferencia estriba en que, a diferencia del poeta de Job, que nos habla de los ojos de la

aurora, el poeta heleno se fija en sus dedos, que se aferran a las montañas para asomarse: momento mágico de la luz. Si tenemos en cuenta que la Aurora era una divinidad cananea, habría que revisar algunos textos de los Salmos que hablan de sus ‘alas’ (Sal 139,9: *kanpê s’ah.ar*) o de su ‘despertarse’ (Sal 108,3: *’a-’îrâ s’ah.ar*).

La luna (*l^eba-nâ*) y el sol (*h.ammâ*) no reciben aquí sus nombres habituales (

ya

-re

-ah

.

y

vemes^v

s respectivamente). En su lugar, la

luna es denominada descriptivamente (por su brillante blancura: *l^eba-nâ* significa ‘Blanca’⁴³⁵), lo mismo que el sol por su ardor (*h.ammâ* puede traducirse por ‘Ardiente’). Sobre la expresión «ejército en formación» como referencia a los astros (quizá los más visibles y brillantes), véase el comentario al poema anterior. Da la impresión de que el poeta está elevando a categoría cósmica, divinizando⁴³⁶, las cualidades sobresalientes, casi ajenas a este mundo, de la muchacha⁴³⁷. Por otra parte, no podemos perder de vista la realidad terrena de esas cualidades. La chica es blanca, pura

⁴³⁵ No perdamos de vista, por otra parte, la posibilidad de que el poeta o poetas estén jugando con la raíz *lbn*. En efecto, frecuentemente en el libro se está hablando de incienso (*lebônâ*) y del Líbano (*leba-nôn*).

⁴³⁶ En casi todas las culturas del Próximo Oriente antiguo, la luna y el sol estaban divinizados, y ocupaban un rango casi supremo en los distintos panteones. Recordemos las palabras que pronuncia Job en su autodefensa (Job 31,26-27).

⁴³⁷ Sobre el colorido divino de las alabanzas que recibe la muchacha, donde se emplean tonalidades míticas e iconográficas, véase H.-P. Müller, *Begriffe menschlicher Theomorphie: zu einigen cruces interpretum in Hdl 6,10*: ZAH 1 (1988) 112-121.

y brillante como la luna, pero también quema y caliente como el sol. Su comparación con un «ejército en formación» resalta no sólo su belleza, el orden que respira su persona⁴³⁸, sino también el respeto y el temor que despierta. De hecho, el adjetivo traducido por «imponente» no hace justicia al hebreo *’ayummâ*, que se acerca más a lo ‘terrible’, ‘tremendo’, ‘sobrecogedor’. Esta referencia a la luna, el sol y las estrellas podía ser parafraseada con el hermoso texto de Ben Sira cuando describe ensimismado y extasiado la sabiduría de Yahvé en la naturaleza (Eclo 43,1-10):

Orgullo de las alturas es el firmamento límpido, espectáculo celeste en una visión espléndida. El sol cuando despunta proclama:

«¡Qué admirable es la obra del Altísimo!».

Al mediodía reseca la tierra,

¿quién puede resistir a su calor?

Para los trabajos de forja se atiza el horno,
pero tres veces más el sol abrasa las montañas; despide vapores ardientes,
ciega los ojos con el resplandor de sus rayos. Grande es el Señor que lo ha creado
y cuya palabra dirige su rápida carrera.
También la luna, siempre puntual en sus fases, para marcar los tiempos, señal eterna.
La luna es quien señala las fiestas,
astro que mengua después del plenilunio.
De ella reciben los meses su nombre;
crece maravillosamente cuando cambia,
como estandarte del ejército celeste
que brilla en el firmamento del cielo.
Belleza del cielo es el resplandor de las estrellas, radiante ornamento en las alturas del
Señor.

Se mantienen fijas según la palabra del Señor y no abandonan su puesto de guardia.

La muchacha de este poema, que al parecer va a integrar el harén de algún rey, ha recibido unos elogios insuperables, ¡y por parte de sus competidoras! Y todas las connotaciones astrales

⁴³⁸ No olvidemos que los astros, debido al misterio que encerraban en una cultura semita de la antigüedad, eran símbolo de orden, de obediencia a la palabra de Yahvé y de pureza.

derivan hacia la protagonista, que deja a la concurrencia extasiada, como extasiado estaba el poeta del Salmo 8 al decir:

Al ver tu cielo, hechura de tus dedos,
la luna y las estrellas que pusiste,
¿qué es el hombre para que te acuerdes de él, el hijo de Adán para que de él te cuides?

La hermosura del cielo contrasta con la miseria humana, pero la muchacha de nuestro poema parece no pertenecer a la estirpe de los mortales.

Resumiendo, puede ser que nos encontremos, según lo dicho, ante un poema que refleja unos esponsales de boda, en concreto su cortejo. El problema, aludido ya líneas arriba, está representado por el v. 9, que podría ser una inserción, dados los elementos tomados de otros poemas del Cantar, como «mi paloma... sin defecto» (en hebreo *yôna-tî tamma-tî*) y la mención de la madre (véase más arriba). En efecto, en 5,2 encontramos idéntico requiebro: *yôna-tî tamma-tî*. Todos estos datos nos inducen a pensar que parte del v. 9 no pertenecía al poema original, sino que su incorporación aquí es obra de alguno de los editores del Cantar. Las palabras del v. 9 («pero única es mi paloma, toda ella sin un defecto, única para su madre, predilecta de quien la engendró») bien podían aparecer en boca del amado en cualquier otro poema del Cantar.

Retomando ahora el poema en su conjunto, podemos descubrir también su perfecta ejecución material: presentación de algunas dignidades de la corte (reinas y concubinas), que causarían admiración en la concurrencia (v. 8); descripción de la hermosura de la muchacha (v. 9); elogio de ésta por parte de quienes podían ser elogiadas por su rango (v. 10). Se trata de un poema que los editores del Cantar han unido al anterior sin duda

por las descripciones superlativas de ambos. En 6,4: «Eres bella... como Tirsá, encantadora como Jerusalén»; en 6,10: «¿Quién es ésa... como el alba... igual que la luna... lo mismo que el sol... como ejército en formación?». Allí imágenes urbanas; aquí, astrales.

32. El valle florecido

6 ¹¹ Había yo bajado al nogueral¹ a contemplar la floración del valle², a ver si la vid estaba en cierne, a ver si florecían los granados³. ¹² ¡No sé cómo, mi ansia me montó¹ en los carros de Aminadib²!

Observaciones textuales

v. 11¹. «nogueral», hebreo *ginnat 'egôz*, lit. ‘huerto del nogal’. El término *'egôz*, a pesar de ser un *hápax*, tiene una constitución fonética compartida por otras lenguas del mundo mediterráneo: árabe *jawz*; etíope, sirio y persa *gawz*; arameo *goza*, *'egoza*⁴³⁹.

v. 11². «a contemplar», hebreo *lir'ôt*, lit. «a ver».

v. 11³. El segmento «a ver» de este verso no aparece en el original. Se trata de un añadido para mantener el ritmo poético.

v. 121 - 'ya-da 'tî naps^vî

'a

-matnî

. «no sé cómo, mi ansia me montó», hebreo *lo*. Otros traducen: «sin saberlo yo, ella me montó...». (Véase comentario.) Las versiones resultan oscuras; griego: *ouv k e; gnw h' yuch, mou*; Vetus Latina: *non cognovit anima mea*; la Vulgata resulta incomprensible: *nescivi anima mea* (suprimida por Hexaplar).

v. 12². «me montó en los carros de Aminadib», hebreo *'a-matnî mark^ebôt 'ammî-na-dîb*. Griego, que traduce literalmente, resulta ininteligible: *e;qeto, me a[rmata Aminadab*. Otro tanto ocurre con Vetus Latina, que, ante la dificultad del texto, hizo de *naps^vî* sujeto del verbo *ya-da'* (leyendo *ya-d'â* en lugar de *ya-da'tî*) y transformó la forma verbal *'a-matnî* (3ª fem. sg. más sufijo personal 1ª sg.) en *'amtanî* (2ª m. sg. más sufijo personal 1ª sg.); y en consecuencia tradujo: *posuisti me currus Aminadab*.

⁴³⁹ Datos tomados de A. y Ch. Bloch, 193.

Comentario

No hay motivos para pensar, como opina algún que otro crítico, que nos encontramos ante dos poemas inconexos (v. 11 y v. 12)⁴⁴⁰. El hecho de que los elementos campestres se mezclen con algo que parece serles ajeno (los carros) no es razón suficiente para tratar los dos versos por separado⁴⁴¹. El contraste puede sorprender críticamente a un lector moderno, pero no hay que olvidar que estamos ante especímenes de lírica popular semita, que, como sus contrapartidas occidentales modernas, pueden recurrir a la mezcla de escenarios sin ningún menoscabo a la unidad interna del poema. Decir, por ejemplo, que una pastora que apacienta su rebaño recibe en plena campiña la visita de su amado,

que llega al mando de una tropa, no implica ningún tipo de incoherencia. Otra dificultad añadida a este poema está representado por la identificación del personaje. ¿Quién es ese ‘yo’ que baja al nogueral? También aquí se dividen las opiniones de los intérpretes. ¿Es el chico o la chica?⁴⁴² Esta duda es la que hace que ciertos lectores, al opinar que se trata de dos personajes distintos (v. 11 y v. 12), traten aparte ambos versículos. Creemos, sin embargo, por razones que aduciremos más abajo, que en ambos casos se trata del joven amante.

Este poema, puesto en boca (en el pensamiento) del amado, carece de conexión temática y formal con el anterior. En su

⁴⁴⁰ Esta es la opinión de Keel, *Song of Songs*, 222-229; Falk, *Love Lyrics*, 126. La reconstrucción del poema ‘original’ revela diferentes soluciones entre los críticos. Tratan vv. 11-12 como una unidad L. Krinetzki, 209-210; G. Krinetzki, 188-190; Longman, 183-187; Gordis, 67, que une a v. 10; Gerleman, *Das Hohelied*, 188-193, aunque prolonga el poema a 7,1; Garbini, 246-252, que une vv. 11-12 a vv. 8-10.

⁴⁴¹ Esta es la razón que ofrece Keel, *Song of Songs*, 225, para quien se pasa del motivo del ‘jardín’ (v. 11) a un mundo cortesano o militar (‘carros’).

⁴⁴² Piensan en el joven Gordis, 67; Gerleman, *Das Hohelied* 189; Walsh, *Exquisite Desire*, 99; A. y Ch. Bloch, 192. Opinan que en v. 11 habla el chico y en v. 12 la muchacha Ringgren – Kaiser, 283; Keel, *Song of Songs*, 225. Creen que ambos versos están puestos en boca de la joven Longman, 184; Garbini, 251.

materialidad resulta enigmático: un inocente paseo por el valle para contemplar los efectos de la primavera en el campo acaba en el misterioso carro de un no menos misterioso y desconocido Aminadib⁴⁴³. Sin embargo, vamos a hacer un esfuerzo interpretativo basándonos en el espectro significativo de algunas imágenes ya conocidas del Cantar.

En el v. 11 nos encontramos con un espacio (‘valle’) y tres elementos vegetales nutritivos: nogales, vid y granados. Los verbos son dos (ver notas): ‘bajar’ y ‘ver’. El primer verbo sólo aparece aquí y en 6,2, donde el contexto es marcadamente erótico y sexual (véase comentario). También en 6,2 descubrimos otros tres elementos vegetales, no nutritivos como en nuestro poema, sino aromáticos, con un marcado simbolismo de fertilidad: huerto, balsameras y azucenas. Si el ‘huerto’ de 6,2 adonde ‘baja’ el muchacho es un referente imaginativo del cuerpo de la amada, el ‘nogueral’ de nuestro texto adonde ‘baja’ el amado debe tener idéntico alcance. Si tenemos en cuenta la forma de las ‘nueces’, quizá no haya que dar muchas vueltas por el camino de la interpretación. Recordemos de paso la evocación de la forma de las ‘manzanas’, tan apetitosas para la amada, que se desprende de 2,3. La vid o la viña son también símbolos del cuerpo de la muchacha, de sus dulces y atrayentes frutos y de su potencial fertilidad. Recordemos textos (y sus respectivos comentarios) como 1,6.14; 2,13.15; también 7,13. Por lo que respecta al granado o a su fruto, contamos con textos como 4,3 = 6,7; 4,13; 7,13; 8,2, en algunos de los cuales descubrimos idéntico alcance erótico. En 4,3 = 6,7 las mejillas de la muchacha son comparadas con dos mitades de granada. En 4,13 leemos: «tus brotes

parecen paraíso de granados». Si el término ‘brotes’, como quedó dicho en el comentario a este verso, alude a las incipientes manifestaciones de los atributos físicos de la amada, idéntica lectura habrá que hacer de nuestro texto: «a ver si *florezían* los granados». En 7,13, como podremos comprobar más adelante, resuenan los mismos ecos imaginativos en términos como ‘viña’, ‘vid’, ‘brotes’ y ‘gra

⁴⁴³ Lectura alegórica en R.J. Tournay, *Les chariots d’Aminadab (Cant 6,12): Israël, peuple théophore*: VT 9 (1959) 288-309.

nados’, pero con una ampliación del poema que pone de manifiesto la intención recóndita de las imágenes: «allí te haré entrega del don de mis amores». Finalmente, en 8,2 dice la amada al muchacho: «... en casa de mi madre... te daría vino aromado, el licor de mi granada». Pero no adelantemos acontecimientos y esperemos que llegue el comentario correspondiente.

Hemos dicho que en el v. 11 aparece el término ‘valle’⁴⁴⁴. Su correspondiente hebreo (*nah.al*) hace referencia a una corriente de agua (torrente) y a su cauce (torrentera). Equivale al árabe *wadi* (que descubrimos en los compuestos castellanos que empiezan con el morfema ‘guad-’: Guadalquivir, Guadalajara, Guadalquivir). En el primer caso (torrente), el significado se amplía a ‘río’, ‘arroyo’, ‘canal’; en el segundo (torrentera), a sus sinónimos o asociados ‘barranca’, ‘rambla’, ‘vaguada’, ‘vega’, ‘nava’. Se trata de accidentes del terreno que aluden a un cauce encajonado y al agua que en ocasiones circula por él. Aunque ésta es la única referencia a *nah.al* en el Cantar, contamos en 2,1 con su sinónimo plural ‘*ama-qîm*’: «Soy una azucena de los *valles*», dice la amada. Sobre los ‘accidentes del terreno’ y la ‘orografía’ del cuerpo de la protagonista del Cantar, remitimos al comentario a 2,8-9.

¿Y qué decir del verbo ‘bajar’ (*ya-rad*) en este contexto? La mención del término ‘valle’ (*nah.al*), una depresión al fin y al cabo, puede justificar el uso de tal verbo. Sin embargo, en 6,2 (el otro único lugar del Cantar donde se utiliza este verbo) se dice que el amado «ha bajado a su jardín» (*ya-rad l’gannô*). Aquí el descenso ya no es tan evidente, pues en Palestina los jardines formaban parte de huertos situados en los alrededores de los poblados, en lugares generalmente llanos. Además, fijémonos en el adjeti

⁴⁴⁴ Este verso es impunemente destrozado por Garbini, 247-248, en un notorio ejemplo de cómo nunca hay que tratar un texto, sea bíblico o no. Para empezar, prescinde de v. 11cd porque no cabe explicación, a su juicio, de las imágenes que presenta. Por otra parte, basándose en una fuente de la obra de Teócrito, altera sustancialmente el texto de v. 11ab: en lugar de leer TM *’gwz* (*’egôz* ‘nuez’), se basa en un manuscrito hebreo que dice *’gwn* (mera confusión de un escriba entre la zayin original y una nun final, muy parecidas) y que él lee *’a-gôn* (‘competición’), un supuesto préstamo griego que no existe en hebreo. Transforma además el *lir’ôt* original (‘para ver’) en un fantasmal *htrhsty* (‘me lavé’); y, para terminar, cambia el *b’by* (*be’ibbê* ‘brotes de’) en *bb’r* (*babbe’e-r* ‘en el pozo’). Y termina traduciendo v. 11ab: «Ero scesa nel giardino per la gara della corsa... mi lavavo alla fonte del torrente...».

vo posesivo ‘su’ de 6,2. El jardín es propiedad del muchacho. ¿Pero de qué jardín se trata? Antes de seguir adelante, debemos aclarar que en el Cantar hemos traducido por

‘jardín’ o ‘huerto’ un único término hebreo (*gan*), que encierra ambos significados. El jardín/huerto del Cantar no es otro que el cuerpo de la amada. Así lo define el amado en 4,12, para confesar más adelante (5,1): «He entrado en mi jardín», expresión alusiva a la consumación física del amor. Esta consumación va precedida por el conjuro que la amada lanza al cierzo y al solano: «Orea mi jardín, que se difundan sus aromas» (4,16). Los vientos parece que actúan, acción que, unida al incontenible deseo de la amada, desemboca en la penetración del amado en ese huerto que estaba cerrado (4,12): la muchacha lo ha abierto para él. En definitiva, el verbo ‘bajar’ en 6,2 tiene un alcance erótico insoslayable. Ahora nos queda por contestar a la pregunta formulada con anterioridad: ¿qué sentido puede tener en nuestro texto de 6,11 el verbo ‘bajar’? Sin duda alguna, el mismo que en 6,2. Por otra parte, en 6,11 se utiliza una variante de *gan* (huerto/jardín): *gannâ*. Y así nos encontramos con el siguiente paralelismo:

6,2: *dôdî ya-rad legannô* mi amado bajó a su jardín. 6,11:
’el ginnat (’egoz) y
 -

aradtî bajé al huerto del nogal. Estas correspondencias serían suficientes para demostrar que en v. 11 es el muchacho quien está hablando.

Llegados a este punto, no podemos pasar por alto las alusiones sexuales que velan con disimulo algunos verbos de movimiento en el Cantar. Del verbo *ba-* ‘(ir’, que con algunas preposiciones significa ‘entrar’) ya hemos hablado a propósito de 5,1 (véase). El verbo ‘bajar’ (*ya-rad*), que acabamos de comentar brevemente, alude probablemente al ‘descenso’ que el muchacho tiene que hacer para acceder a ese ‘huerto/jardín’ cerrado y situado en un ‘valle’.

Nos queda por comentar el verso quizá más oscuro del Cantar⁴⁴⁵: «No sé cómo, mi ansia me montó en los carros de

⁴⁴⁵ Las traducciones son tan numerosas como los intérpretes: «I am beside myself with joy, for there thou wilt give me thy myrrh, o noble kinsman’s daughter!» (Gordis, 67); «Ich

Aminadib». Para empezar hay que aclarar la traducción y hacer referencia a las lecturas alternativas. Literalmente sonaría así: «No supe *naps^vi* me montó en los carros de Aminadib». El problema está en el término hebreo resaltado en cursiva. Se trata de un sustantivo (*nepes^v*) del que ya hemos hablado a propósito de 5,6 (véase), al que se le ha añadido un sufijo posesivo de primera persona: *mi*. Este sustantivo, que significa ‘garganta’ o ‘apetito’, amplía por sinécdoque su espectro significativo a ‘aliento (vital)’, ‘alma’, ‘anhelo’, ‘pasión’. De ahí que también haga referencia a la persona individual, de modo que decir ‘mi *nepes^v*’ equivale a decir ‘yo’ (caso de nuestro texto). Por tal motivo, algunos intérpretes unen el ‘no supe’ (‘no sé cómo’ de nuestra traducción) de 6,12 con *naps^vi* en el sentido de ‘yo’ y traducen: ‘sin saberlo yo’. El verbo hebreo traducido por ‘me montó’ está en femenino, pero sin pronombre personal, de ahí que dichos intérpretes tengan que dar por supuesta una elisión del pronombre personal hebreo por ‘ella’ (la amada). Pero tal elisión no es habitual en hebreo. Nosotros hemos preferido unir *naps^vi*

no con ‘no supe’ (es decir, ‘no sé cómo yo’), sino con el verbo ‘me montó’, del que haría las veces de sujeto: ‘mi *nepes*^v me montó’. La vinculación es posible, toda vez que *nepes*^v es de género femenino. Eso explicaría nuestra traducción: «No sé cómo [o ‘sin saber cómo’], *mi ansia* me montó...», en lugar de: «Sin saber *yo* cómo, [ella] me montó...»⁴⁴⁶.

kannte nicht meine Seele; sie setzte mich auf den Wagen des Amminadib (י)» (Ringgren – Kaiser, 280); «Ich weiß nicht, wie mir zumute wurde – in solchen Zustand setzten mich die Wagen Amminadibs» (Gerleman, *Das Hohelied*, 188); «before I was aware, my [desire] set me in the chariots of Amminadib» (Keel, *Song of Songs*, 225); «I did not realize that my desire had placed me in a chariot with a noble man» (Longman, 184); «non so come, mi ha rapito il carro del Benefattore, el mio congiunto» (Garbini, 251); «And oh! Before I was ha rapito il carro del Benefattore, el mio congiunto» (Garbini, 251); «And oh! Before I was 189, se siente incapaz de traducirlo; otro tanto dice Falk, *Love Lyrics*, 126.

446 No faltan alternativas curiosas e improbables. Según algún autor, que compara *lo-* ‘*ya-da-tî napsî*’ con un texto médico académico, la expresión haría alusión a ‘estar fuera de sí’. En consecuencia, opina que vv. 11d-12a deberían ser traducidos: «si los granados hubiesen florecido, yo estaría fuera de mí [de alegría]». Es la opinión de Sh.M. Paul, *An Unrecognized Medical Idiom in Canticles 6,12 and Job 9,2: Bib 59* (1978) 545-547. Extravagante la lectura de M. Deckers, «The Structure of the Song of Songs and the Centrality of *nepes* (6,12)», en A. Brenner (ed.), *A Feminist Companion to the Song of Songs* (Sheffield 1993) 172-196. Opina esta autora que el *nepes*^v (*napsî*) de este texto no se refiere a la amada, sino al pueblo judío. ¿Vuelta a la alegoría? ¡La interpretación contraria (y generalizada) recibe el calificativo de «sesgo androcéntrico»!

El siguiente paso nos conduce al misterioso nombre ‘Aminadib’. Desde luego, si lo tomamos por un nombre propio⁴⁴⁷, se trata de un personaje desconocido⁴⁴⁸. La mayoría de los nombres propios semitas tienen traducción. Algunos son teofóricos, es decir, llevan el nombre de un dios, como

y
e
v

s a ‘ya-hû (Isaías) o *yirm^eya-hû* (Jeremías), que contienen el nombre *ya-hû* (= Yahvé). Otros son patronímicos e incluyen algún morfema referente al epónimo de la tribu o a algún antepasado ilustre, p.e. ‘*abîmelek*’ (= ‘*a-bî melek*, «mi antepasado [divinizado] es rey»). En el caso que nos ocupa, el nombre Aminadib puede descomponerse en *Ami* y *nadib*. El primer segmento del nombre (hebreo ‘*ammî*’) puede significar ‘mi pueblo’, ‘mi gente’, ‘mi familia’, ‘mi clan’; el segundo (*na-dîb*), ‘noble’, ‘ilustre’, ‘príncipe’. Por tanto Aminadib significaría ‘mi familia es noble’ o ‘mi familia es principesca’. Pero seguimos sin explicarnos el sentido de «los carros de Aminadib». ¿Qué podemos decir del término ‘carro’? En nuestro texto hemos traducido como ‘carros’ el término hebreo *mark^ebôt* (raíz *rkb*)⁴⁴⁹. Aunque se trata de un plural, no faltan autores que lo traducen en

singular, opinando que se trata de un plural de extensión local⁴⁵⁰. En el Cantar aparece sólo otro término de la misma raíz, en 1,9: *rekeb* (en plural), los carros del faraón entre los que aparece una yegua. Este animal (¿de tiro?) sirve al poeta de imagen para describir el brío, la hermosura y la gallardía de la amada, así como la admiración y el deseo que despierta. Como hemos dicho en una nota a propósito de la traducción de 1,10, hay intérpretes que, en la descripción del cuerpo de la yegua, traducen ‘nalgas’ en lugar de ‘mejillas’. Dejémoslo en mera posibilidad. Pero lo cierto es que 1,9-11 rezuma admiración física hacia la muchacha por parte del chico.

Una vez analizada someramente la expresión «carros de Aminadib», demos un paso más en nuestro intento de lectura.

⁴⁴⁷ Así parece entenderlo Keel, *Song of Songs*, 228.

⁴⁴⁸ En el resto de la Biblia hebrea aparece el nombre Aminadab (*‘ammîna-da-b*), dicho de dos personajes: el suegro de Aarón (p.e. Ex 6,23) y un príncipe uzielita (p.e. 1 Cr 15,10), pero nunca *‘ammîna-dîb*.

⁴⁴⁹ Desde luego no hay razón para suponer que este término tiene aquí una connotación militar, como opina Walsh, *Exquisite Desire*, 225, que traduce v. 12: «I am trembling, you have made me as eager for love as a chariot driver is for battle» (p. 99).

⁴⁵⁰ Véase al respecto A. y Ch. Bloch, 195.

316

Como ya hemos dicho, el segundo morfema del nombre Aminadib es *na-dîb* (‘príncipe’). Este término aparece también en 7,2: *bat na-dîb* (‘hija de príncipe’), y casualmente (¿) al comienzo del poema siguiente, con referencia a la muchacha. Entonces, retomando lo dicho hasta el momento, podríamos decir que el nombre Aminadib hace referencia probablemente a la muchacha; una forma de llamarla ‘ralea principesca’. Volviendo ahora al poema, no habría muchas dificultades para entender las palabras del amado: «mi ansia me montó en los carros de Aminadib», sobre todo si volvemos la vista a las imágenes de 1,9, donde la yegua que tira del carro (= la amada) es una ‘cabalgadura’ ideal. Dado el contexto propiciado por todo el poema, no podemos excluir una lectura altamente erótica⁴⁵¹.

⁴⁵¹ La expresión carros de Aminadib no ha sido creada por el poeta, sino que se trata de una formulación poética, ya acuñada y sobradamente conocida, relativa al ámbito de las representaciones eróticas. Así opina, correctamente a nuestro juicio, Gerleman, *Das Hohelied*, 191. También cree que se trata de un término ya conocido en el folklore popular israelita M.J. Mulder, «Does Canticles 6,12 Make Sense?», en F. García – A. Hilhost – C.J. Labuschagne (eds.), *The Scriptures and the Scrolls: Studies in Honour of A.S. van der Woude on the Occasion of His 65th Birthday* (Leiden 1992) 104-113. E interpreta con acierto «mi ansia me puso en los carros de Ami-Nadib» como «estar fuera de mi mundo», «estar en las nubes» (sobre mi divina muchacha).

33. El envidiable porte de Sulamita

7 ¹¡Vuélvete, vuélvete, Sulamita,
vuélvete, vuélvete, que te miremos! ¿Por qué miráis a la Sulamita,
que baila entre dos coros¹?

²¡Qué lindos se ven tus pies
con sandalias, hija de príncipe!

Tus muslos redondos¹ son joyas,
obra artesana de un orfebre;

³tu sexo¹, una copa redonda²,
rebosante de vino aromado;

tu vientre, montoncito de trigo,
todo tachonado de azucenas;

⁴tus pechos, dos cervatos,
mellizos de gacela;

⁵tu cuello, torre de marfil¹;

tus ojos, las piscinas de Jesbón,

junto a la Puerta² de Bat Rabín³; tu nariz, como la torre del Líbano, centinela
vuelto hacia Damasco;

⁶tu cabeza sobresale como el Carmelo, con su melena¹, igual que la púrpura; ¡hasta
un rey queda preso en las trenzas²!

Observaciones textuales

v. 1¹. «que baila entre dos coros», hebreo *kimeh.o-lat hammah.anayim*, lit. «como danza de dos coros». Nosotros leemos, con numerosos manuscritos, *bimeh.o-lat*: «en una danza...». El sustantivo *mah.aneh*, cuyo significado primario es ‘campamento’, puede ser traducido por ‘formación’, ‘fila’, ‘hilera ordenada’. De ahí nuestra traducción por ‘coros’, es decir, grupos de personas colocadas ordenadamente. Otros, resaltando abusivamente la imagen propiciada por *meh.o-lâ* ‘danza’, traducen: ‘que se contonea entre dos filas de danzantes’. La versión griega, seguida por Vetus Latina (*quae venit*), introduce el verbo ‘venir’, no contemplado en el hebreo: *h` evrcome,nh*.

v. 2¹. «tus muslos redondos», hebreo *h -kayik*; lit. «las cur.*ammûqê yere* vas de tus muslos». El griego parece fijarse más en la ‘forma’ o ‘proporción’: *r`uqmoi. mhrw/n sou*. Vetus Latina: *moduli femorum tuorum*; Vulgata: *iunctura feminum tuorum*.

v. 3

1

. «tu sexo», hebreo:

v

s or.re-k. Otros: «tu ombligo»⁴⁵². v. 3². «copa redonda», hebreo *’aggan hassahar*. El primer término, que sólo aparece fuera del Cantar en Ex 24,6 e Is 22,24, parece aludir a un recipiente pequeño, como ‘taza’ o ‘copa’. La palabra *sahar*, un *hâpax*, parece estar emparentada con otros términos semitas que significan ‘luna’ o ‘mes’ (siríaco

sahra
y árabe
v

s ahr) y relacionada con *'aharo(-nîm* (¿lunetas?, Is 3,18). Esta relación con la 'luna' explica nuestra traducción 'redonda'. Griego traduce *sahar* por *toreuto.j* ('cincelado'); las versiones latinas dicen *tornatilis*.

v. 5¹. Parece que falta a continuación un hemistiquio que complete la descripción. Algunos críticos, basándose en algunas versiones antiguas, suponen que el hemistiquio en cuestión rezaría: «apoyado en plintos de esmeralda».

v. 5
2

. «puerta», hebreo:

v

s a'ar. Griego, seguido por Vetus Latina (*in portis*), trae plural: *evn pu,laij*. Vulgata en singular: *in porta*. v. 5³. «Bat Rabín», hebreo: *bat rabbîm*, que aquí se trata sin duda de una localidad, es traducida por las versiones según el significado de cada uno de sus segmentos. Así, el griego dice [*evn pu,laij*] *qugatro.j pollw/n*; Vetus Latina, [*in portis*] *filiarum multarum*; Vulgata, [*in porta*] *filiae multitudinis*.

v. 6¹. «melena», lit. «rizo(s) de tu cabeza».

v. 6². «en las trenzas» (hebreo *ba-reha'îm*), traducción aproximada. El término hebreo por 'trenzas' suena a 'corredores', 'corrientes' (raíz *rht*), de ahí su significado de 'abrevadero' en Ex 2,16. El término, en arameo, sig

⁴⁵² Así Gordis, 96; Ringgren – Kaiser, 284, aunque dudan entre 'ombligo' y 'regazo'; G. Gerleman, *Das Hohelied*, 197; G. Krinetzki, 191. Keel, *Song of Songs*, 234, traduce 'ombligo', pero opina que se trata de una metonimia que designa toda la región genital femenina. Falk, *Love Lyrics*, 127-128, opina que se trata de la vulva, pero que, al no encontrar en inglés un término clínico o pornográfico (¿?) de ese tono, se inclina por traducir 'caderas'. También contempla una referencia a la vulva Longman, 194-195.

nifica 'arroyo' (agua corriente). Con ese valor significativo traduce nuestro texto el griego (*evn paradromai/j*), excepto la versión de Símmaco, que traduce: *wj porfura basilewj peridedemenh eilhmasi* ('como púrpura real [de un rey] atada con envolturas'), relacionando la atadura con la púrpura. La versión de Áquila, que podemos sospechar que no estaba seguro de la expresión *ba-reha'îm*, ensayó la transliteración: *wj porfura basilewj*,

dedemenou berateim ('como púrpura de un rey atado berateim (j)'), si bien relaciona correctamente la atadura con el rey. La Vulgata dice '*canalibus*'.

Comentario

El poema comienza con una escena de baile⁴⁵³. La cuádruple repetición del imperativo «vuélvete» (

v

s ûbi)⁴⁵⁴ imprime un ritmo al poema que de algún modo reproduce en el ánimo del

lector el ritmo de la danza⁴⁵⁵. La muchacha es llamada aquí por primera y única vez Sulamita. Se han ofrecido multitud de explicaciones a este nombre. Para algunos, habría que leer en realidad Sunamita, un gentilicio derivado de Sunem (actual Solem, en la llanura de Yezrael)⁴⁵⁶, localidad mencionada en Jos 19,18 y 2 Re 4,8. Pero en realidad se trata de un nombre creado de la raíz hebrea

v

^s*lm*, que significa ‘ser o estar entero, completo, perfecto’. El adjetivo

v

^s*a-le-m*, derivado de dicha raíz, significa ‘entero, íntegro, sano, acabado’; y el sustantivo

v

^s *a-lôm*, ‘prosperidad, bienestar, paz, equilibrio vital’. Desde esta perspectiva, Sulamita parece ser el femenino del nombre Salomón, algo natural si consideramos que este rey de Judá es mencionado en el Cantar en seis oca

⁴⁵³ Opina, por extrañas razones, que la joven no está bailando R.E. Murphy, «Dance and Death in the Song of Songs», en J.H. Marks – R.M. Good (eds.), *Love and Death in the Ancient Near East: Essays in Honor of M.H. Pope* 119; también Keel, *Song of Songs*, 228, para quien el verbo ^s*wb* significa aquí ‘volver’. La Sulamita, que se dejó llevar por el deseo en los «carros de Aminadib», es ahora consciente de su error y se dispone a regresar. Se mueven también en esta línea Gerleman, *Das Hohelied*, 191-192; Longman, 191-192.

⁴⁵⁴ El verbo ^s*wb* significa primariamente ‘volver’, pero también ‘volverse’, ‘dar la vuelta’. Y éste es el sentido que le hemos dado aquí. Sin embargo, no es desconocido su significado iterativo, en el sentido de ‘volver a hacer’. No negamos la posibilidad de que éste sea aquí el matiz significativo, y que los presentes están invitando a la muchacha a volverse ‘una y otra vez’. Véase al respecto A. y Ch. Bloch, 196-197.

⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ 284; G. Krinetzki, 192; Falk, *Love Lyrics*, 41; Garbini, 253.

⁴⁵⁶ Opinión poco recomendable, según A. y Ch. Bloch, 197-198.

siones (1,1; 3,7.9.11; 8,11.12). Sulamita sería la ‘perfecta o bien acabada’ o quizá ‘la que procura equilibrio o paz’⁴⁵⁷.

Podemos imaginarnos a la protagonista danzando al ritmo de las voces y las palmas de dos coros de personas, que la animan a que se dé la vuelta una y otra vez, a que demuestre su destreza como bailarina⁴⁵⁸. La escena podría sin duda contemplarse en algunas festividades de los pueblos del Próximo Oriente, más en concreto en las celebraciones de desposorios⁴⁵⁹. La pregunta de 7,1c (*mah tehezû*, «¿por qué miráis...?»), que reproduce el mismo

verbo que v. 1b (

w

^e*nehezeh ba-k*, «que te miremos»)⁴⁶⁰

, tiene una finalidad redaccional: servir de introducción al *wasf* que viene a continuación (7,2ss).

Dado el probable carácter redaccional de 7,1c, poco importa desvelar la identidad de la persona que se esconde tras la pregunta. Podría ser el muchacho⁴⁶¹, que se siente halagado al ver que su amada es el objetivo de todas las miradas (¿o quizá molesto por eso?), o la propia joven⁴⁶², que se sabe el centro de atención de la concurrencia. Una tercera posibilidad apunta a que 7,1ab («vuélvete, vuélvete...») es pronunciado por uno de los coros, mientras que el otro responde con 7,1cd («¿por qué miráis?...»)⁴⁶³. Sin embargo, esta opción cuenta con una dificultad: la de cómo explicar la intervención abrupta del joven en 7,2

⁴⁵⁷ Algo así entendió la versión de Áquila, donde podemos leer *eirhneousa*.

⁴⁵⁸ Desde este punto de vista resulta superfluo preguntarse quién o quiénes son las personas que le piden a la danzarina que se vuelva una y otra vez. Se trata de los espectadores, un grupo de personas anónimas. Y no tiene por qué ser un corro masculino, como opinan G. Krinetzki, 192; J.M. Munro, *Spikenard and Saffron: A Study in the Poetic Language of the Song of Songs* (Sheffield 1995) 31. Tampoco hay que recurrir a las «muchachas de Jerusalén», como sugiere Longman, 189. Es suficiente con decir que se trata de coros de muchachas, como opina justamente Garbini, 262-263.

⁴⁵⁹ Es posible que esta danza de esponsales, con la mención de «dos coros» (hebreo *mah.anayim*, lit.«campamentos»), refleje el carácter guerrero de la diosa del amor en el Próximo Oriente antiguo, como opina Ringgren – Kaiser, 283.

⁴⁶⁰ El uso del verbo *h.zh* ('mirar', 'fijarse en') invalida la opinión de quienes traducen los imperativos iniciales como «regresa». No tiene sentido decir «regresa para que nos fijemos en ti». En tal caso, el poeta no habría utilizado el verbo *.zh*, sino *r'h* ('ver').

⁴⁶¹ Así, entre otros, Gerleman, *Das Hohelied*, 193; G. Krinetzki, 193. ⁴⁶² Así Gordis, 95.

⁴⁶³ A esta posibilidad apuntan A. y Ch. Bloch, 195-196, para quienes además el *wasf* debe ser puesto en boca del muchacho.

dando paso al *wasf*. A nuestro juicio se trata del joven amante. En primer lugar, los *wasf* del Cantar (o partes de *wasf*) que describen el cuerpo de la muchacha son puestos en boca del amado, pues todo el libro está centrado en la experiencia amorosa de ambos protagonistas. Es cierto que se mencionan algunos grupos de personas, como las «muchachas de Jerusalén», pero sólo como comparsas corales incrustadas en estribillos. En consecuencia, lo lógico es pensar en el muchacho. Por otra parte, el *wasf* que viene a continuación (7,2ss) describe con tal naturalidad las partes íntimas del cuerpo de la muchacha, que resulta del todo improbable que tales descripciones salgan de la boca de los presentes en la danza. Son palabras del propio amante, que conoce bien las partes más recónditas del cuerpo de su amada.

Al contrario de lo que hemos podido apreciar hasta el momento, la descripción del cuerpo de la muchacha discurre de los pies a la cabeza. La dirección de abajo arriba es normal en los *wasf*, pero aquí resulta obligatorio, toda vez que la escena contempla los pasos de baile de la Sulamita. De ahí que comience la descripción por los pies. Sobre la expresión «hija de príncipe» puede consultarse el comentario al poema anterior (y ver

más abajo). De los pies pasa el poeta directamente a los muslos. Ya conocemos la descripción de las piernas por 5,15. El término hebreo traducido aquí por ‘muslo’ (*ya-rek*), sirve también de referencia (quizá por contigüidad física) en el Antiguo Testamento a los genitales (Gn 24,2.9; 46,26; Ex 1,5; Jue 8,30; probablemente Nm 5,27). Es tanta la belleza y tal la perfección de esos muslos, que para el poeta casi no son humanos: son una joya tallada con mimo por un orfebre.

El v. 3 se ha prestado a numerosas discusiones entre los intérpretes. El término traducido aquí por ‘sexo’ (

v

s *or*) aparece sólo otras dos veces en el Antiguo Testamento: Ez 16,4; Pro 3,8. Algunos traductores, basándose en el texto de Ezequiel, opinan que dicho término significa ‘ombligo’. En efecto, dice Ez 16,4: «cuando naciste, no te cortaron el cordón umbilical». Es cierto que, en tal contexto, no puede significar otra cosa, sobre todo si nos atenemos al verbo ‘cortar’. Sin embargo, el argumento carece de validez, pues en el otro texto citado (Pro 3,8) no puede significar ‘ombligo’ en modo alguno. Dice este texto: «No presumas de sabio, teme a Yahvé y evita el mal; será salud para tu

v

s *or* y alivio para tus huesos». Imposible traducir aquí «salud para tu ombligo». Por eso, los traductores recurren a otras versiones antiguas y traducen en el texto de Proverbios ‘carne’ o ‘cuerpo’. Es decir que, para justificar la traducción ‘ombligo’ no se puede recurrir al texto de Ezequiel, pues el de Proverbios no la apoya en absoluto. Además, nos queda la imagen del texto de Ezequiel: el cordón umbilical sale por la vulva, tras el cuerpo del recién nacido, en el momento del parto. Por otra parte, resulta exagerado decir que el ombligo de la muchacha es una copa que rebosa vino aromado. La imagen de la copa no encaja, por su magnitud, con la descripción de un ombligo. Sería una hipérbole desafortunada. Y más inaudito es afirmar que esa copa rebosa vino. Sabemos que el vino es la bebida del amor en el Cantar: «Son mejores que el vino tus amores» (1,2). También sabemos, a estas alturas, que los aromas están en relación con las partes más íntimas e inaccesibles de los cuerpos de los dos amantes. Decir, por tanto, que la vulva es como una copa que rebosa vino aromado se adecua perfectamente a la fisiología de la mujer excitada⁴⁶⁴. Una imagen paralela descubríamos en 5,2 en relación con la fisiología masculina.

La mirada del poeta va subiendo y se detiene en el vientre. El símil es delicioso, toda vez que el trigo, en la cultura semita, era símbolo de fertilidad y prosperidad. Existía incluso, en ciertas áreas del Próximo Oriente antiguo, un culto al dios Dagán, que significa precisamente ‘trigo, grano, cereal, mies’. En relación con el vientre, una zona evidentemente erógena, no podía faltar la mención de las azucenas, esa delicada y perfumada flor que en el Cantar recibe un tratamiento imaginativo peculiar, siempre con referencia a la belleza de la muchacha (2,1; 4,5) y ubicada en escenas de disimulado o evidente erotismo (2,16; 6,2.3).

En 4,5 ya hemos podido ver la comparación de los pechos de la amada con dos mellizos de gacela. Remitimos al lector al co

⁴⁶⁴ Opinan que se trata de la vulva o de la zona genital en su conjunto G. Krinetzki, 194; Keel, *Song of Songs*, 234; Longman, 194. Hablan de ombligo Gordis, 96; Garbini, 255; A. y Ch. Bloch, 201. Piensan en el seno (los senos) Ringgren – Kaiser, 284; Walsh, *Exquisite Desire*, 124.

mentario a dicho texto. El resto de los símiles de los vv. 5-6 de nuestro poema no pueden dejar de sorprendernos. Nos hallamos ante códigos imaginativos realmente ajenos a nuestra cultura y gustos. Comparar el cuello con una torre de marfil pretende sin duda describir un cuello largo y tieso, que confiere elegancia y orgullo (no necesariamente altanería) a la Sulamita⁴⁶⁵. No estamos ante el mismo caso que el descrito en Is 3,16, donde el profeta censura a ciertas mujeres de Jerusalén que, entre otras cosas, andaban con el «cuello estirado», como símbolo de despreocupación, coquetería y altanería. El cuello largo y blanco, como ideal de belleza femenina, es mencionado también en la poesía amorosa egipcia. No hay que pensar necesariamente en que la torre es imagen de una ciudad bien preparada y dotada de seguridad⁴⁶⁶.

Lo primero que hay que tener en cuenta en la comparación de los ojos de la muchacha con unas piscinas es que el poeta está jugando con el doble significado del término hebreo traducido aquí por ‘ojo’ (*‘ayin*), que al mismo tiempo significa ‘manantial’ (también en castellano hablamos, por ejemplo, de los ‘ojos del Guadiana’, los ‘ojos de Monreal’, etc.): de los manantiales brota agua; de los ojos manan lágrimas. Jesbón (actual Hesbán, población transjordana al norte de Madabá) llegó a pertenecer a Judá en algún momento de su historia. Según la tradición bíblica, se distinguía por la fertilidad de sus campos y por sus viñedos (¡recordemos que en el Cantar el cuerpo de la amada es comparado con una viña!: 1,6.14; 2,13.15; véase 7,13; 8,12). Podemos leer al respecto la hermosa elegía de Is 16,8-10. Con este símil el poeta trata de describir, mediante una hipérbole, la hermosura incomparable de los ojos de la muchacha, así como su dignidad. En efecto, la expresión Bat Rabín (*bat rabbîm*; sin duda un epíteto de Jesbón) significa (aparte del literal ‘ciudad de muchos’) ‘ciudad de señores’ o ‘ciudad de nobles’, un epíteto muy adecuado para describir la peculiar nobleza que aquella ciudad connotaba en la memoria israelita. El primer término de la expresión

⁴⁶⁵ Véase informe sobre la discusión en Ch. Uehlinger, *Achabs ‘Elfenbeinhaus’ und der ‘Elfenbeinturm’ in HdI 7,6: Archäologie und Poetik*: BN 102 (2000) 95-111. ⁴⁶⁶ La interpretación es de Keel, *Song of Songs*, 235.

(*bat*) significa en hebreo ‘hija’, si bien es verdad que con un nombre propio de lugar desdobra su significado en ‘ciudad’. Un claro ejemplo de esto último es la expresión ‘hija de Sión’, que en realidad es ‘ciudad de Sión’ (Is 16,1; Jr 4,31; Miq 4,10; Lam 2,4). Y habremos de pensar que el epíteto Bat Rabín (creación sin duda del poeta)⁴⁶⁷ funciona perfectamente en este poema con relación a la muchacha, que en el v. 2 es llamada *bat na-dîb*, es decir, ‘hija de príncipe’.

El siguiente símil («tu nariz, como la torre del Líbano, centinela vuelto hacia Damasco») escapa a cualquier intento de explicación. Para nuestra disciplina estética, incluso resulta de mal gusto comparar la nariz de una muchacha con una torre; sería más

bien insultante. Como aquí se intenta describir la belleza física de la amada, habrá que suponer que, en tal contexto, se trata de un requiebro (j). Es posible que el poeta quiera destacar la firmeza de la nariz de la muchacha: una nariz recta y elegante⁴⁶⁸. El recurso a las torres en este tipo de descripciones no es exclusivo de este verso. Pensemos en 4,4 («tu cuello, la torre de David») y en el símil, también relativo al cuello, del comienzo de este versículo: «tu cuello, torre de marfil»). Es difícil imaginarse la naturaleza de esa ‘torre del Líbano’ (¿una de las cumbres de la cordillera?, ¿una verdadera torre?).

Los símiles pasan de una cordillera a otra: «tu cabeza destaca como el Carmelo, con su melena, igual que la púrpura». El Carmelo se extiende por la parte meridional de la llanura de Yezrael en dirección oeste, hacia el Mediterráneo. La descripción de la cabeza reclama por su nombre hebreo la presencia de una cumbre montañosa. En efecto, el término hebreo por ‘cabeza’ (*ro-’s*^v) significa también ‘cumbre’, ‘cima’. Así hemos traducido, en el propio Cantar, 4,8: *ro-’s*^v *’ama-nâ* (‘la cumbre del Amaná’). Y en castellano llamamos ‘cabezo’ a un otero o colina. Desde este

⁴⁶⁷ No parece aceptable la identificación de *bat rabbîm* con Rabá, la capital de Amón, y menos aún definir este *wasf* como parodia de este género poético, como cree A. Brenner, *A Note on bat-rabbîm (Song of Songs vii 5)*: VT 42 (1992) 113-115. Véase también A. Brenner, «Come back, Come back the Shulamite» (*Song of Songs 7,1-10*): *A Parody of the wasf Genre*, en J.T. Radday y A. Brenner (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible* (Sheffield 1990) 251-276.

⁴⁶⁸ Así A. y Ch. Bloch, 203; Longman, 196.

punto de vista, el poeta pretende describir la gallardía de la muchacha, la esbeltez de su cuerpo, coronado por una cabeza firme, que destaca por encima de todas las demás, como se divisa la imponente cumbre del Carmelo desde todos los ángulos de la geografía cercana. Sin embargo, la presencia del término ‘Carmelo’ (hebreo *karmel*) en relación con la muchacha despierta en nosotros un sentimiento de admiración por la maestría del poeta que compuso estos versos. En efecto, el término *karmel*, que se refiere a la cadena montañosa que acabamos de mencionar, significa también ‘huerto’, ‘viña’, ‘vergel’ (ver Is 29,17; 32,15; Jr 4,26). (El monte Carmelo, en consecuencia, sería el vergel por excelencia.) Y no olvidemos que tanto ‘viña’ como ‘huerto’ son imágenes del cuerpo de la amada en el Cantar (1,6.14; 2,13.15; 4,12.16; 5,1; 6,2; 7,13). Verdad es que el término *karmel* no aparece en el Cantar, pero la asociación no puede pasar desapercibida a un lector atento. Pero nos queda otra sorpresa. Se dice que la melena de la amada es igual que la púrpura (*’arga-ma-n*). Sin embargo, según 4,1, la melena de la muchacha es un hato de cabras, es decir, negra; y, a tenor de 1,5, tiene la tez morena. ¿A qué puede hacer referencia el color púrpura? Puede que aquí nos encontremos con un ejemplo más del buen gusto del poeta. Y podría explicarse desde el referente (Carmelo) y desde el elemento imaginado (cabeza). El color púrpura puede aludir al color que imprimen los rayos del sol (del ocaso) al atravesar la masa forestal del Carmelo, y al color que recrean esos mismos rayos en la cabellera de esa esbelta mujer.

El cuerpo de la muchacha refleja aires principescos. Es una ‘hija de príncipe’ (v. 2b);

sus muslos son ‘joyas’ (v. 2c); sus ojos recuerdan a las piscinas de la puerta de Bat Rabín (‘ciudad de nobles’, v. 5); para describir su gallardía se recurre a lo más noble, hermoso, imponente y fértil de la geografía: Líbano, Damasco, el Carmelo. ¿Quién no caería rendido a sus pies? ¡Hasta un rey quedaría preso en esas trenzas! (v. 6c).

La descripción de las partes más íntimas de la muchacha invitan a ofrecer unas reflexiones sobre la vivencia de la desnudez en el mundo bíblico. Es evidente que el Cantar exalta sin rubor el cuerpo desnudo tanto del chico como de la joven. También está claro que, en el Antiguo Testamento, no sólo no se menciona la desnudez física valorándola, sino que incluso las pocas ocasiones en que se habla de la desnudez de los genitales (sobre todo en la expresión «descubrir la desnudez de X»⁴⁶⁹) arrojan sobre los respectivos textos una luz sombría. En efecto, en el Antiguo Testamento, la desnudez llevaba implícitos el deshonor y la humillación⁴⁷⁰: por una parte, la vulnerabilidad física; por otra, la indefensión psicológica. Una persona desnuda manifestaba su más radical contingencia, su más absoluta nada; era como si fuese violada por quien la contemplase en tal estado. Además, en la literatura bíblica, nunca se da el caso (en cierta medida sólo en la narración de Betsabé, según 2 Sm 11,2) de que el cuerpo desnudo de una mujer provoque el deseo sexual en un hombre, y menos de que sea el cuerpo desnudo de un hombre el que despierte la pulsión sexual en una mujer, como es el caso en el Cantar.

Desde esta perspectiva, resulta evidente la novedad que los *wasf* del Cantar suponen respecto al resto de la tradición bíblica. Hay quien explica esta sorprendente novedad recurriendo a la época en que fue editada la recopilación de poemas que integran el Cantar: el periodo helenista, que se caracterizaba, entre otras cosas, por el culto al cuerpo y a la belleza física. Sin embargo, esta tesis condenaría a unos poemas y a los festejos que les servían de marco a un origen tardío, cuando muchos de los poemas que integran el Cantar se pierden en la noche de los tiempos. ¿No habrá que pensar en un camino opuesto? Dado que la percepción positiva de la desnudez del cuerpo contrasta con la valoración más bien negativa de la misma por parte del rabinismo, ¿no habría que pensar que, en la redacción definitiva del Antiguo Testamento, los escribas encargados de darle forma fueron prescindiendo de aspectos relativos a la conducta sexual que consideraban indecorosos? Esto explicaría, por otra parte, el impulso, dentro del Judaísmo, a interpretar alegóricamente el Cantar⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ *gillâ ‘erwat X*. El término ‘*erwâ*, aparte del abstracto ‘desnudez’, hace referencia a los genitales, p.e. Ex 20,26; 1 Sm 20,30. El contexto es casi siempre incestuoso (véanse las prescripciones al respecto en Lv 18,6-17).

⁴⁷⁰ A los prisioneros de guerra, por ejemplo, se les hacía ir medio desnudos, con ciertas partes de su cuerpo afeitadas. Consultar p.e. 2 Sm 10,4-5; Is 20,4.

⁴⁷¹ Sobre estas ideas, consultar Schwab, *Song of Songs’ Cautionary Message*, 132-133.

34. Los frutos del amor

7⁷ ¡Qué bella eres y qué hermosa, amor en medio de delicias¹!

⁸Tu porte es igual que palmera, tus pechos son los racimos;

⁹me dije: ‘subiré a la palmera,
voy a cosechar sus dátiles’.

Sean tus pechos racimos de uvas, tu aliento, aroma de manzanas¹,

¹⁰tu paladar, vino generoso...

... que va derecho a mi amado¹ y moja los bordes de los durmientes².

¹¹Yo soy para mi amado,

objeto de¹ su deseo².

Observaciones textuales

v. 7¹. «en medio de delicias» (o «entre delicias»), hebreo *batta ‘anûgîm*. Traducción aproximada, como el griego: evn trufai/j. Algunos críticos, sin embargo, basándose en la versión de Áquila (qugathr trufwn), suponen un original hebreo *bat ta ‘anûgîm*, lit. ‘hija de delicias’ o ‘hija de la Delicia’, es decir, la que despierta delicias, deliciosa. La Vetus Latina deforma y espiritualiza: *caritas in deliciis tuis*.

v. 9¹. «tu aliento, aroma de manzanas», hebreo *rêah -k kattappû*. ‘appe h.îm, lit. «el aroma de tu nariz como manzanas». La Vulgata especifica: *odor oris tui sicut malorum*.

v. 10¹. «que va derecho a mi amado», hebreo: *hôle-k ledôdî lemês^va-rîm*. Lo mismo el griego: poreuo,menoj tw/| avdelfidw/| mou eivj euvqu,qhta, que la Vetus Latina deforma: *ambulans cum fratre meo in directum*. La Vulgata opta por una lectura propia, que llama la atención: *dignum dilecto meo ad potandum* (‘digno de mi amado para beber’). Extraña el adjetivo *dignum*, si bien puede corresponder al hebreo: ‘que va a mi amado’ o ‘que conviene a mi amado’, es decir, que es digno de él⁴⁷². Pero llama más la atención el gerundio *ad potandum*. ¿Qué leyó san Jerónimo? Opinamos que, ante la dificultad del hebreo *mês^va-rîm* (raíz *ys^vr*), se basó en la raíz (*ms^vr*) que subyace al sustantivo *mis^vrâ*, que significa ‘zumo’, a juzgar por Nm 6,3: *kol mis^vrat ‘ana-bîm lo’ yisteh* («no beberá ninguna clase de zumo de uva»).

Hay críticos que cambian ‘a mi amado’ (*ledôdî*) por ‘a mí’ (*lî*). v. 10

2

. «moja los bordes de los durmientes», hebreo

dôbe

-b s ‘iptê y

e v

s e-nîm.

Otros, siguiendo al griego (i ‘kanou,menoj cei,lesi,n mou kai. ovdou/sin: «suficiente para mis labios y dientes»), traducen: «moja mis labios y dientes»; también la Vetus Latina: *sufficiens labiis meis et dentibus*. Estas lecturas suponen, en consecuencia, que el hebreo del texto masorético (*s ‘iptê y^{ev}-nîm*) debería leerse

s s

v. 11¹. «objeto de», lit. «sobre mí» o «en mí» (hebreo: ‘a ‘epa-tay wevinnay. -lay); se sobreentiende ‘está’.

v. 11

2

. «su deseo» o «su pasión», «su ansia»; hebreo

t

e

v

^s *ûqa-tô*. Quizá la fuerza erótica del término hizo que el traductor griego prescindiese de él y recurriese a

t

e

v

^s *ûba-tô* ('su vuelta'): h' evpistrofh. auytô/. De igual modo las versiones latinas, quizá espiritualizando: *conversio eius*.

Comentario

De nuevo nos encontramos con un *wasf* parcial y, como en los casos anteriores, introducido por un requiebro admirativo («¡Qué bella eres y qué hermosa, amor, en medio de delicias!»), de características similares a los que hemos visto hasta el momento, sobre todo 4,1ab («¡Qué bella eres, amor mío, qué bella!») y 6,4a («Eres bella, amiga mía, tan bella como Tirsá»). La diferencia está en la presencia del término '*ahabâ* ('amor') en nuestro poema⁴⁷³. ¿Se refiere a la amada, a quien llama 'amor', o al Amor? Hay autores que prefieren la lectura con mayúscula, con el Amor personalizado, una especie de trasunto semita del Eros griego⁴⁷⁴. Desde luego, la materialidad del texto hebreo se presta a esta última interpretación: los verbos están en femenino

⁴⁷² Probablemente en este matiz de la Vulgata se basan algunos intérpretes, que traducen: «que agrada a mi amado».

⁴⁷³ La traducción «amor mío» de 4,1a responde al hebreo *ra 'ya-tî* (no a '*ahabâ*).

⁴⁷⁴ Así Garbini, 260; A. y Ch. Bloch, 204.

(*ya-pît*, *na- 'amt^e*: «eres bella», «eres hermosa») y femenino es el sustantivo '*ahabâ* ('amor'). Sin embargo, a la hora de traducir pueden surgir las dudas. Podríamos decir: «¡Qué bello eres y qué hermoso, Amor en medio de delicias!», y en tal caso los verbos irían referidos a Amor. Pero esta construcción es inadmisibile en hebreo⁴⁷⁵. Por otra parte, el macrocontexto del Cantar no permite esta opción, pues los verbos y sustantivos de estas características en femenino (como en este caso *ya-pît* y *na- 'amt^e*) siempre se aplican a la amada, y no a un nombre abstracto. Alternativamente traduciríamos: «¡Qué bella eres y qué hermosa, Amor en medio de delicias!». Pero en este caso 'Amor' sería un predicado de la amada, equivalente a «amor mío», con lo cual se eliminaría la referencia a Eros⁴⁷⁶. Creemos, en consecuencia, que «amor en medio de delicias» es una aposición referida a la amada⁴⁷⁷.

El *wasf* discurre de abajo arriba, empezando por la descripción de los pechos de la muchacha. Este primer símil resulta tan claro que no necesita explicación. Hasta ahora, los pechos de la amada habían sido comparados con dos mellizos de gacela (4,5; 7,4).

Aquí el poeta recurre al mundo vegetal, sobre todo a los frutos que penden de un tronco; y amplía con un erotismo incontenido la descripción de los pechos, para la que necesita nada menos que dos versículos (8-9). Tal vez resulte ésta la descripción menos críptica de todo el Cantar, pues la imagen de los dátiles (cuya forma alude sin duda a los pezones) queda al descubierto cuando el muchacho confiesa que quiere encaramarse a esa palmera para cosechar su fruto. La altura de la palmera hace sin duda alusión al esbelto talle de la muchacha, no necesariamente a su inaccesibilidad⁴⁷⁸. Que el joven quiera trepar a la palmera resulta lógico desde el punto de vista de la imagen, pero no desde la muchacha. Una vez que el poeta ha elegido la imagen

⁴⁷⁵ Este error comete Falk, *Love Lyrics*, 43, que traduce el verso: «Of all pleasure, how sweet is the taste of love!».

⁴⁷⁶ Probablemente estas dificultades lingüísticas hacen que algunos autores prefieran leer 'ahubâ (ptc. pas. 'amada') en lugar de 'ahabâ. Es el caso de Gerleman, *Das Hohelied*, 201.

⁴⁷⁷ Este versículo tiene como destinatario al propio 'amor', pero su carácter abstracto equivale a 'amada', como *remiyyâ* 'pereza' vale por 'perezoso' (Pro 12,27) o 'awlâ 'maldad' vale por 'malvado' (Sal 107,42), según Keel, *Song of Songs*, 242.

⁴⁷⁸ De este carácter hablan A. y Ch. Bloch, 205, donde citan, comparando, un texto de Safo tomado de Fox.

de la palmera, es evidente que el chico deba encamarse para conseguir el fruto. Otro tanto cabe decir con la imagen paralela del racimo de uvas, aunque aquí llueve sobre mojado, pues ya sabemos que, a lo largo del Cantar, el cuerpo de la amada es comparado con una viña, y que el caldo de las uvas es símbolo de la dulzura del amor físico (1,2.4; 4,10; 5,1; 7,3; también 7,10; 8,2).

El poeta asciende cuerpo arriba hasta toparse con la boca, sugerida por los términos 'aliento' y 'paladar'. Su aliento es aroma de manzanas: un delicioso aroma casero, si tenemos en cuenta que, en las zonas rurales, las manzanas solían ser utilizadas para perfumar las estancias de la casa o los arcones con ropa. Hasta este momento la manzana había servido de imagen sólo en una ocasión, concretamente para describir los atributos masculinos del muchacho (2,3.5); es decir, el poeta había recurrido, en este caso, a la forma del fruto más que a su aroma. El paladar de la muchacha es vino generoso (*yên hat.t.ôb*, lit. «vino del bueno»). Nada que añadir a lo ya dicho, teniendo en cuenta el simbolismo del vino en la relación amorosa, según hemos podido comprobar en 1,2.4; 2,4; 4,10; 5,1 (véase comentario). Sin embargo, conviene que nos detengamos un momento en el examen de la expresión. El texto hebreo dice literalmente: «tu paladar como vino generoso», introduciendo la partícula comparativa *k^e*. Tal como suena, la expresión resulta extraña. ¿Por qué comparar el paladar con un líquido? Es posible que el poeta haya elidido, quizá por razones métricas u otros motivos, un verbo como «destilar» (*nzl*)⁴⁷⁹, o algún sinónimo. Es decir, el paladar de la joven destila un 'líquido' comparable al mejor de los vinos.

Y nos topamos con el v. 10, oscuro y discutido por todos los traductores y comentaristas

del Cantar⁴⁸⁰. Hay muchas pregun

⁴⁷⁹ En 4,15 el joven, describiendo las partes íntimas de la muchacha, dice: «pozo de aguas vivas (*no-zlîm*) que fluyen del Líbano».

⁴⁸⁰ Como ocurría con los «carros de Aminadib» en 6,12, aquí hay casi tantas lecturas como intérpretes: «that gives power to lovers, and stirs the lips of the sleepers with desire» (Gordis, 70); «when it [palate] softly submits to my ‘caresses’, and still moistens the lips of sleepers» (Keel, *Song of Songs*, 239); «der meinem Geliebten leicht hinuntergleitet, der über die Lippen der Schlafenden schleicht» (Gerleman, *Das Hohelied*, 201); «der mir beim Kosen entgegenperlt, benetzend mir Lippen und Zähne» (G. Krinetzki, 198); «Il mio diletto è entrato facilmente, è scivolato lievemente fra le mie labbra» (Garbini, 262); «[your mouth good wine] that pleases my lover, rousing him even from sleep» (A. y Ch. Bloch, 103).

tas sin respuesta. Tal como hemos concebido este poema, parece que la descripción del muchacho es interrumpida tras ‘vino generoso’ por la amada, que interviene con las palabras «que va derecho a mi amado...». Otros intérpretes opinan que no hay ningún cambio de interlocutor, pero se hallan entonces en la necesidad insoslayable de tener que explicar la expresión ‘mi amado’ en boca de él, cuando sólo se puede concebir en boca de la muchacha. El término hebreo traducido aquí por ‘derecho’ ($[l^e]mês^va-rîm$, que ya ha aparecido en 1,4) es un plural adverbial con un espectro significativo muy rico: ‘directamente’, ‘justamente’, ‘con razón’, ‘ajustadamente’, ‘rectamente’, ‘directamente’, etc. La raíz de la que deriva dicho término (ys^vr = ‘ser recto, llano, liso’, con la dimensión ética correspondiente a su adjetivo: ‘justo’, ‘recto’, ‘honrado’) permite tal amplia gama de significados. Y finalmente nos queda la pregunta por la naturaleza de esos misteriosos ‘durmientes’ (

y

e

v

$s-nîm$). El texto consonántico hebreo dice

$s'pty\ ys$

$^vnym\ (s'iptê\ y^{ev})$

$s-nîm$ = «bordes de los durmientes»). Un leve retoque del grupo consonántico que compone este último término (cambio de la y inicial por w, de grafía casi idéntica, y añadido de una m final a $'pty$), daba como resultado

$s'ptym\ ws$

$^vnym\ (^{e}pa-tayim\ w^{ev})$

$s\ innayim$), lo que permitió a algunas versiones antiguas traducirlo por «labios y dientes», teniendo en cuenta que la palabra $^{e}pa-tayim$ puede significar ‘labios’ además de ‘bordes’. ‘Labios y dientes’ constituían una pareja muy apropiada. Sin embargo, no hay razones textuales que permitan tal lectura. Otra cosa será poder explicar el texto sin modificarlo.

La mayor parte de los intérpretes se encuentran desorientados ante este versículo, en parte por las dificultades gramaticales y sintácticas que encierra; en parte también porque intuyen que encierra una alta tensión erótica. De ahí que unas interpretaciones sean extrañas y evasivas, y otras excesivamente ‘light’. Keel, que piensa que quien sigue hablando aquí es el muchacho, ofrece una alternativa legítima a *dôdî* («mi amado») y traduce «mis caricias». El joven quiere decir que el paladar de la chica «se somete suavemente» (hebreo *hôle-k l^emês^v-rîm*) a sus caricias (*l^edôdî*). Aunque queramos dar por buena esta interpretación, siempre queda la duda sobre la legitimidad de traducir el verbo *hlk* (lit. ‘ir’) por ‘someterse’ (submit). Por otra parte, Keel ofrece una interpretación ingenua del final del verso: «tanto el vino como el éxtasis erótico siguen humedeciendo los labios de los que caen rendidos por el sueño, vencidos por su frenesí»⁴⁸¹. En realidad se encuentra perplejo ante las dificultades del texto: *dôbe-b s’iptê yes^v-nîm* (los «bordes de los durmientes»), que él traduce: «y siguen humedeciendo los labios de los durmientes».

Como caso extremo de esta lectura de Keel, podemos ofrecer el ejemplo de Garbini⁴⁸², que traduce: «... y tu seno es el mejor de los vinos. Mi amado ha entrado fácilmente, se ha escurrido suavemente entre mis labios». Ni que decir tiene que su interpretación es altamente erótica. Para empezar (creo que con razón), pone tales palabras en boca de la chica. Pero busca alternativas sin reparar en el texto hebreo, que cambia a placer⁴⁸³. Para empezar, opina que *h.e-k* ‘paladar’ debería leerse *.êq* ‘seno’, en referencia a la zona genital femenina en su conjunto. A continuación cambia el participio masorético *hwk* (*hôle-k*, del verbo *hlk* ‘ir’) en el perfecto *ha-lak*; suprime a continuación la lámed que precede a *dôdî* (*l^edôdî*) y deja este término como sujeto de *ha-lak*. Prescinde asimismo de la lámed de *l^emês^va-rîm* (‘directamente’). Transforma el participio *dwbb* (*dôbe-b*, de *dbb* ‘resbalar suavemente’); lee el texto consonántico *’pty* (masorético *’iptê*, «labios de») como *’pa-tay* («mis labios»); y finalmente cambia *ys^vnym*

(masorético

y

e

^v-nîm ‘durmientes’) en *ys^vrym* (*y^{ev}*

s-rîm ‘directamen

te’, ‘sin obstáculos’), que interpreta como forma adverbial (*î*). De este modo, ‘su’ texto queda así: *hlk dwdy ms^vrym – dbb s’pty ys^vrym*. Ni que decir tiene que con este tipo de exégesis podríamos recrear cinco o diez Cantar de los Cantares.

A tenor de la traducción que hemos adoptado, el texto podría hacerse eco de las sensaciones de humedad producidas por un beso en la boca: el paladar de la muchacha va derecho hacia el amado. Se entiende lo de ‘mojar los bordes [o: labios]’, pero topamos con la dificultad de los ‘durmientes’. Según algu

⁴⁸¹ Keel, *Song of Songs*, 239-247.

⁴⁸² Garbini, 108.261-262.

⁴⁸³ Habla de la ‘assurità’ de las tradiciones textuales sobre este versículo, y cree que la masorética es ‘linguísticamente insostenible’: Garbini, 108.

nos autores, estos durmientes serían los labios del amado, que hasta el momento del beso que ella le ofrece han estado ‘inactivos’, como adormecidos. Pero no satisface esta interpretación; nos parece excesivamente simple para una expresión seguramente críptica. Lo críptico está reservado en el Cantar generalmente para las alusiones eróticas o genitales, y no, como en este caso, para describir los labios. No pretendo negar la posibilidad de que dichos autores ofrezcan la interpretación correcta. Podrían tener razón, pero hemos de confesar nuestras dudas al respecto.

¿Y si observamos las cosas desde otro ángulo? El texto hebreo utiliza el término *l^emê s^va-rîm*, que hemos traducido de forma adverbial por «directo» (o «directamente»). Proviene de la raíz *ys^vr*, que significa «ser recto», «andar derecho». En la conjugación Qal del verbo *ya-s^var* contamos con el ejemplo (corregido) de 1 Sm 6,12: *wayyis^varnâ happa-rôt badderek* («las vacas tiraron derechas por el camino»); en Piel podemos aducir el texto de Pro

3,6:

w
e
hû’ y
e
yas
vv

s er ’o-rh.o-têka («y él enderezará tus sendas»). Lo que resulta extraño en *l^emê s^v-rîm* es la presencia del lámed inicial, pues la forma adverbial debería haberse reducido a *mê s^v-rîm*, como en Cant 1,4e. Podría argüirse en contra diciendo que, dado que el Cantar se redactó en época tardía, nos hallamos probablemente ante una forma recargada, como las que con frecuencia encontramos en Crónicas. Sin embargo, tal observación no puede darse por buena, toda vez que, en algunos manuscritos hebreos de este versículo, los copistas suprimieron el lámed, sin duda porque les resultaba una expresión extraña: *my s^vrym* (K 248), *ms^vrym* (K 121, 370). ¿Qué valor puede tener la lámed prefijada a *mê s^va-rîm*? A esta pregunta debería acompañar esta otra: ¿qué valor tiene la lámed en *l^edôdî*? La frase, hablando del ‘paladar’ (o del ‘vino’), dice así: *hôle-kl^edôdî l^emê s^va-rîm*. Damos por supuesto que el lámed tiene en ambos términos idéntica función y que afecta en idéntico grado tanto a *dôdî* como a *mê s^va-rîm*. ¿Y qué significado tiene el verbo *hlk* con lámed preposicional? Aparte de servir de *dativum commodi* (como el ejemplo de Cant 2,10 *l^ekî la-k* («vete»)), el lámed con persona significa «acudir donde», «acercarse a», p.e. Nm 24,14: *w^e’attâ hinnî hôle-k l^e’ammî* («ahora voy a ir donde mi gente»). Nuestra frase debería, pues, ser traducida: «que va [o que se acerca] a mi amado, a *mê s^v-rîm*». Es decir, habría que suponer que

mê

v

s a-rîm concreta o recorta algo del amado, como p.e. en la frase «voy a mi pueblo, a mi casa». En consecuencia, y dado que *ys^vr* se refiere a lo que es recto o está derecho, podría suponerse (desde luego con dudas) que *mês^va-rîm* hace referencia a las partes erectas del amado. No estamos muy descaminados si Tur-Sinai está en lo cierto cuando, a propósito del término *mês^va-rîm* en 1,4, traduce éste como ‘potencia sexual’, basándose en el acádico *mus^varu*, que significa precisamente ‘miembro viril’⁴⁸⁴. En tal caso, el término ‘durmientes’ podría aludir imaginativamente a alguna otra parte del área genital, probablemente a los testículos. Sirva esto de mera hipótesis de trabajo. Pero resulta evidente que al menos hemos hecho todo lo posible por respetar el texto hebreo.

El poema termina con un verso conocido, aunque en este caso se introduce un recorte y una variante. Hemos podido leerlo en 2,16 y 6,3: «Mi amado es mío y yo de mi amado, que pasta entre azucenas». Aquí se suprime «mi amado es mío», y la fórmula «yo soy de mi amado» o «yo soy para mi amado» se expande con una explicación de alcance marcadamente sensual: «objeto de su deseo», que podría legítimamente traducirse por «(descarga) sobre mí su deseo». No se trata de una pertenencia etérea, indefinida, sino de una pertenencia telúrica, carnal, fruto del instinto más recóndito. En efecto, el término hebreo traducido

aquí por ‘deseo’ (

t

e

v

s ûqâ) trae a oídos hebreos ecos primordiales. Es el término utilizado en Gn 3,16, cuando Yahvé recrimina a la primera pareja su trágico desatino, cuando dice a la mujer: «Parirás a tus hijos con dolor. Hacia tu marido te conducirá tu *deseo*, y él te dominará». Sin embargo, en nuestro texto, ese deseo que convierte a alguien en objeto de dominio por parte de la persona deseada no es el de la mujer, sino el del amado.

⁴⁸⁴ Datos tomados de Gordis, 79.

35. Amor en la viña

7¹² ¡Ven, amado mío,
salgamos al campo,
durmamos entre matas de alheña¹! ¹³ De mañana iremos a las viñas,
veremos si la vid está en cierne,
si se abren los brotes,
si florecen los granados.
Allí te haré entrega
del don de mis amores¹.

¹⁴ Las mandrágoras exhalan su fragancia, nuestras puertas rebosan de frutos¹: los

frescos y también los añejos,
los guardé², amado mío, para ti.

Observaciones textuales

v. 12¹. «entre matas de alheña», hebreo *bak^epa-rîm*. Otros: «en las aldeas», traducción legítima, basada en el griego: evn kw,maij.

v. 13¹. «mis amores», hebreo *do-day*. La versión griega parece leer *dadday* («mis pechos») en lugar de *do-day*: tou.j mastou,j mou; igualmente Vetus

Latina y Vulgata:

ubera mea

. La versión siríaca (

tdy

) ha leído

v

s^a-day: «mis pechos».

v. 14¹. «nuestras puertas rebosan de frutos», lit. «junto a nuestras puertas todos los frutos».

v. 14². «los guardé», lit. «los oculté» (*s -pantî*)..a

Comentario

La mención del amado al final del poema anterior ha facilitado probablemente al recopilador del Cantar la introducción de este nuevo poema, que empieza precisamente con la presencia del chico. Ya hemos dicho con anterioridad que la amada del Cantar suele llevar la voz cantante en las relaciones con el muchacho: en indirectas, sugerencias, invitaciones e incluso en la manifestación explícita del deseo del abrazo íntimo. Y éste es el caso aquí: un poema en el que el amado queda difuminado, engullido por el impulso erótico que anima a la muchacha y, sobre todo, por las atrevidas formulaciones de ésta.

La invitación de la muchacha no es genérica, pues especifica el lugar donde quiere entregar al muchacho «el don de sus amores» (v. 13). La traducción que ofrecen otros comentaristas (‘aldeas’ en lugar de ‘matas de alheña’) está bien justificada textualmente. El término hebreo (*k^epa-rîm*, un plural) puede significar ambas cosas. Pero la traducción ‘aldeas’ no parece adecuarse al lugar más idóneo para que una pareja viva su intimidad. Por lo general se buscan escenarios más acogedores, libres de curiosos o de visitas imprevistas e inoportunas. Ya hemos visto cómo en el Cantar se mencionan frecuentemente espacios abiertos en la campiña como lugares ideales para la entrega mutua. Por otra parte, observamos un paralelismo léxico entre el comienzo de este poema y 1,13-14. En este último contamos con la secuencia «descansar (lit. ‘pernoctar’) – alheña – viña». E idéntica secuencia verbal descubrimos aquí, en vv. 12-13: «*durmamos* entre matas de *alheña*. De mañana iremos a las *viñas*». Este paralelismo, unido al paisaje campestre que respira todo el poema, nos ha inclinado a traducir *k^epa-rîm* como ‘matas de alheña’.

Ya conocemos la alheña y su alcance imaginativo por 1,13, donde el racimo de

alheña sirve para describir al amado (si no a sus genitales) en pleno abrazo amoroso: en las ‘viñas’ de Enguedí (la Fuente del Cabrito). La amada dispone el viaje de madrugada: una visita a las viñas. Junto con ‘viña’, son mencionados su fruto (la ‘vid’), y los ‘granados’. Estos tres elementos, según hemos podido ver, están relacionados con el cuerpo y la sexualidad de la muchacha a lo largo del Cantar. Podemos consultar 1,6.14; 2,13.15; 4,13; 6,11. En 2,13 se habla del cierge de las viñas y de las yemas de la higuera. Tanto ‘cierge’ como ‘yemas’ aluden a un comienzo, a algo que promete madurez, a algo que ya está apuntando. Todavía no hay uvas, pero ya se advierten los pimpollos; los higos no están aún maduros y carnosos, con su pulpa rojiza, pero dan esperanza. En 2,15 se mencionan las viñas ‘en flor’, otra imagen de promesa. Según 4,12, los ‘brotes’ de la muchacha son paraíso de granados. También en nuestro poema se habla de brotes y de granados. Finalmente, en 6,11 se mencionan floración, cierge y granados. En definitiva, el poeta nos presenta a una chica joven en la que sus atributos femeninos están todavía despuntando. Así se explica el uso de términos como ‘cierge’, ‘brotes’, ‘yemas’, ‘floración’.

La amada está invitando al muchacho a que vaya a inspeccionar la ‘viña’ para comprobar que todo está ya creciendo: «Allí te haré entrega del don de mis amores». El amor es un don, y ella se lo entrega libremente a su amado, no porque él lo merezca. ¡Nadie tiene ‘derecho’ al amor de nadie! La invitación va subiendo de tono erótico. La seducción no puede fallar: «La mandrágora exhala su fragancia». El poeta abandona la imagen del higo y la granada y se centra en la mandrágora. Según una creencia propia de la cultura mediterránea, la mandrágora tenía propiedades afrodisíacas. Así se explica la presencia de las mandrágoras en el ciclo de Jacob, cuando Raquel y Lía se disputan las mandrágoras que Rubén había traído a su madre (Gn 30,14-17). Tuviera la planta tales propiedades o no, lo cierto es que las flores abiertas de la mandrágora son de un atractivo color rojo, idóneas para ser reelaboradas en el ámbito de la imagen. Además la mandrágora de nuestro poema descarga en torno a sí su penetrante aroma. Idéntica función desempeña el aroma del nardo en 1,12: despertar la sexualidad del amado.

En el Cantar somos testigos de amplios espacios abiertos, lugares de encuentro de la pareja, donde se ofrecen mutuamente su amor. A veces estos espacios están tachonados de contornos irregulares: montes, colinas, lomas, vegas, accidentes del terreno son claves imaginativas relativas a la ‘orografía’ del cuerpo de la amada. Pero también se mencionan algunos espacios cerrados. En el Cantar se habla de una alcoba (1,4; 3,4), una casa (3,4; 8,2) y una bodega (2,4); se mencionan ventanas (2,9), puertas (7,14; 8,9) y cerraduras (5,5). Del panorama exterior, con sus colinas y vegas, el poeta nos conduce a interiores, testigos también del amor de la pareja. Si el término ‘bodega’ de 2,4 está en relación con el tema vino/amor y se refiere, según nuestra lectura, a ese lugar oculto del cuerpo del amado donde fermentan ricos caldos, no serán necesarias ulteriores explicaciones para determinar la naturaleza de tal bodega. Los términos ‘casa’ y ‘ventanas’ hablan del cuerpo de la amada o de alguna de sus partes. Aunque no se menciona el término ‘casa’, nos encontramos con su realidad en 2,9, como imagen del cuerpo de ella. Pero conviene hacer hincapié en la expresión ‘casa de mi madre’. Hemos

leído en 3,4:

Lo agarré y no lo soltaré
hasta meterlo en la casa de mi madre,
en la alcoba de la que me concibió.

La formulación «casa de mi madre» tiene un sentido a primera vista obvio, hasta que el lector observa que «la alcoba de la que me concibió» está en estrecha relación con 8,2, que luego comentaremos:

Te llevaría, te metería
en casa de mi madre...

Según el comentario que hemos ofrecido de 3,4, la expresión ‘casa de mi madre’ equivale a ‘*casa* de la que puede ser madre’ o que capacita a una mujer para ser madre.

Pero volvamos al término ‘puerta’ y a la elucidación de su posible valor imaginativo. Tenemos a nuestra disposición dos casos que podrían arrojar luz sobre nuestro poema. En primer lugar, contamos con 5,4:

Mi amado metió la mano
por el hueco de la cerradura,
y mis entrañas se estremecieron.

Observará el lector que aquí no se menciona el término ‘puerta’, pero la cerradura implica por metonimia dicho elemento: si hay una cerradura, es que hay una puerta. Según el comentario ofrecido, estamos ante un texto de alto contenido erótico, quizá el más sugerente del Cantar en ese ámbito. Pero es un segundo texto, todavía no comentado (8,8-9), el que ofrece la lectura más evidente:

Tenemos una hermanita...
Si es una muralla,
la coronaremos de almenas de plata;
si es una *puerta*,
la reforzaremos con planchas de cedro.

Los hermanos están preocupados por la virginidad de su hermanita, a la que intentan blindar por arriba y por abajo.

Pero podríamos aludir a un tercer texto ya estudiado, en el que, aun no siendo mencionada explícitamente la ‘puerta’, el lector podrá imaginar su presencia. Se trata de 2,9, donde se habla de la ‘ventana’ y las ‘rejas’ de la casa-amada. Decíamos en el comentario a este texto que el poema nos sugiere sutilmente con dichos términos la ‘entrada’ de esa casa-amada, en la que desea penetrar el cervato-amante.

Volviendo ahora a nuestro texto de 7,14, las ‘puertas’ tienen que referirse a las partes íntimas del cuerpo. (No olvidemos que esta mención de las puertas viene a continuación de «la mandrágora exhala su fragancia».) El posesivo plural ‘nuestras’ puede que incluya también a la ‘puerta’ del amado⁴⁸⁵ (la que se corresponde anatómicamente con la ‘puerta’ de la joven): ambas están llenas de ‘frutos’. Tengamos en cuenta que, a lo largo del Cantar, tanto el cuerpo de él como el de ella (y sus genitales respectivos) van acompañados de la mención de flores, perfumes y frutas: van acompañados de la mención de flores, perfumes y frutas: 12; 7,8-9. Esté, o no, implicada la ‘puerta’ del

amado, lo cierto es que ella guarda todos sus frutos para él: los que ya ha probado («añejos») y los que está por catar cuando maduren («frescos»). El verbo que hemos traducido por ‘guardar’ significa lite

⁴⁸⁵ Dada esta posibilidad, basándonos en el texto masorético, resulta a todas luces impropio cambiar éste (*peta-h.ênû*: ‘nuestras puertas’) en *peta-h.ay* (‘mis puertas’), con referencia a la ‘abertura’ de la amada, como hace Garbini, 111.265. Todas las versiones reproducen el posesivo ‘nuestras’ del hebreo: griego (evpi. qu,raij h`mw/n); Vetus Latina y Vulgata (*in portis nostris*); siríaco (*l tr`yn*).

ralmente ‘esconder’, pero el sentido es claro: ella tiene sus frutos ‘escondidos’, es decir, ‘reservados’ para el joven⁴⁸⁶. Respecto a esta distinción de ‘frutos’ (añejos y frescos), es posible (aunque no se pueda asegurar) que nos encontremos ante un merismo, es decir, una fórmula en la que los dos elementos mencionados sirven como referencia de un todo.

⁴⁸⁶ No es correcta la observación de Keel, *Song of Songs*, 260, para quien el ocultamiento de los ‘frutos’ significa que la persona a la que ella está dispuesta a dárselos todavía no es conocida públicamente.

36. Filtros de amor

**8¹; Ojalá fueras mi hermano,
criado a los pechos de mi madre! Te encontraría en la calle¹ y te besaría, sin miedo
a ser despreciada.**

**²Te llevaría, te metería
en casa de mi madre**

y tú me enseñarías...¹

**Te daría vino aromado,
el licor de mi granada².**

³Mi cabeza reposa bajo su izquierda, me ciñe con su brazo derecho.

**⁴Juradme, muchachas de Jerusalén, que no¹ despertaréis ni desvelaréis al amor,
hasta que él lo desee.**

Observaciones textuales

v. 1¹. «en la calle», hebreo *bah.ûs*. El griego (e;xw) y las versiones latinas (*foris*) siguen al hebreo. Sin embargo, dos variantes griegas dicen en agrw y en agwra. El término hebreo *h.ûs*, que significa básicamente ‘fuera’ (si es de la vivienda = ‘calle’; si es de la ciudad = ‘afueras’, ‘campo’), justifica la traducción en agrw. La segunda variante griega en agwra (quizá relacionada con la versión siríaca: *bs^vwq*) es menos explicable⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ No hay ningún motivo para cambiar (diría que arbitrariamente) el texto hebreo *bh.ws* («en la calle») por *bs^vqwy* («en un simposio»), como hace Garbini, 114.266-267. En hebreo *s^vqwy* (*s^viqqûy*) significa ‘bebida’, ‘jugo’.

v. 2¹. «y tú me enseñarías», hebreo *t^elamm^ede-nî*. Otros: «y ella me enseñaría», posible en hebreo según el texto consonántico. La versión griega, seguida por la Vetus Latina, prescinde de este verbo, pero añade kai. eivj tami,eion th/j sullabou,shj me («en la alcoba de la que me concibió»), tomado sin duda de 3,4e. La Vulgata reproduce *t^elamm^ede-nî* (*me docebis*).

v. 2². «de mi granada», hebreo *rimmonî*. Griego dice r`ow/n sou («de tus granadas»), pero es corregido por Áquila (mou). Algunos manuscritos hebreos y el Targum dicen: «de granadas» (*rimmo-nîm*).

v. 4¹. Hebreo corregido: dice *mah* (interrogativa directa o indirecta) en lugar de *'im* ('que no'; véase 2,7; 3,5; 5,8).

Comentario

Aunque hemos preferido tratar como una unidad 8,1-4⁴⁸⁸, es más que evidente el carácter heterogéneo de esta supuesta unidad. Para empezar, los vv. 3-4 no son más que una repetición casi literal de 2,6-7. Se observa sobre todo la identidad de 8,3 y 2,6. En ambas unidades se repite una delicada alusión al abrazo amoroso y un conjuro a las muchachas de Jerusalén. Pero no acaba aquí la necesidad de ofrecer observaciones. Tampoco los vv. 1-2 parecen constituir una unidad original. En el v. 1 la muchacha formula el deseo de que su amado fuese su hermano; pero en el v. 2 lo trata claramente como un amante. Es decir, no discurre con fluidez el paso del v. 1 al v. 2: «¡Ojalá fueras mi hermano... te metería en casa de mi madre... beberías el licor de mi granada». Si fuera su hermano, no podría decir «en casa de *mi* madre», y menos ofrecerle sus amores. Es posible que el recopilador de los poemas del Cantar haya decidido unir estos dos versos porque ambos mencionan a la madre: «pechos de mi madre» (v. 1), «casa de mi madre» (v. 2). No falta quien piensa que nos encontramos ante dos hermanos de madre, y que, en consecuencia, la muchacha podría nutrir esperanzas de un casamiento matrilineal. Pero, aparte de que no estaban contemplados en la legislación israelita ese tipo de matrimonios, carece de sentido que la muchacha hable de '*mi* madre' y que fuera ella quien condujera al hogar materno al futuro consorte. En los matrimonios israelitas,

⁴⁸⁸ También Gordis, 72; Falk, *Love Lyrics*, 44-45; Longman, 203-204; A. y Ch. Bloch, 107.

las muchachas vivían en la 'casa del padre' y, cuando se casaban, iban a vivir a la 'casa del padre' del marido.

Si ya de por sí este texto presenta una más que sospechosa unidad, debido a las tensiones textuales que acabamos de indicar, resulta improbable su vinculación con 7,14, como opinan Gerleman⁴⁸⁹ y Keel⁴⁹⁰. El hecho de que 7,14 hable de frutos y 8,2 de granadas no da pie ni temática ni formalmente para presuponer una vinculación de dichas unidades. Tal vinculación es más bien rechazable, toda vez que 7,14 pone fin a un poema con la fórmula: «[los frutos] los guardé, amado mío, para ti». Aparte de esta fórmula de cierre, es también visible el cambio de temática entre 7,14 y 8,1-2. Mientras que 7,14 (unido a 7,12-13) aborda una temática vinculada a imágenes de plantas y frutos, en 8,1-2 retorna el tema de la casa de la madre y del vino.

Un suspiro de deseo abre este poema. La muchacha, que se ve obligada por las rígidas normas sociales a disimular su amor en público, desearía que su amado fuese su hermano. De ese modo, al besarlo en público, nadie podría reprocharle nada. Esta matización nos recuerda el comportamiento de la adúltera en Pro 7,10ss:

Entonces le sale al paso una mujer,
con trazas y ademanes de prostituta.

.....
Ella lo agarra y *lo besa*,
y descaradamente le dice...

Lo que no dice nuestro poema es que, si el joven fuese su hermano, ella no podría amarlo físicamente, como sin duda desea. La palabra ‘desprecio’ resulta suave a la luz de las rígidas normas del mundo semita antiguo respecto a la relación entre jóvenes solteros. Aparte de la pérdida irrecuperable del honor familiar, habría dispuestos castigos ejemplares en tales casos.

⁴⁸⁹ Gerleman, *Das Hohelied*, 208, que prolonga el poema hasta 8,4. ⁴⁹⁰ Keel, *Song of Songs*, 256.

La secuencia de expresiones potenciales («te besaría..., te llevaría, te metería») acelera materialmente el poema y, al propio tiempo, reproduce el *crescendo* del ansia de la muchacha. La expresión ‘casa de mi madre’, que ya hemos analizado a propósito de 3,4 (véase), connota deseos y experiencias eróticos. La referencia de la muchacha a esa casa puede ser sin más una velada alusión a un lugar secreto que sólo existe en su imaginación; el símbolo del mundo privado de la sexualidad femenina. La amada trata de disfrutar del amor del muchacho no en un lugar en el espacio, sino en un rincón de su imaginación y de su cuerpo. ¿Dónde te concibió tu madre? La respuesta a esta pregunta daría con la clave. Pero la pregunta no se refiere a un lugar en el espacio, sino en el propio cuerpo.

El poema continúa con una frase (correspondiente a una sola forma verbal en hebreo) que ha proporcionado más de un quebradero de cabeza a traductores e intérpretes. Dicha forma verbal (*ʔlammʔde-nî*) puede significar tanto ‘tú me enseñarías’ como ‘ella me enseñaría’. En el primer caso, el sujeto del verbo es el amado; en el segundo, la madre. ¿Por cuál de ellas inclinarse? Sólo el macrocontexto del Cantar podría aportarnos cierta luz, que no la solución. No faltan autores que optan por la segunda posibilidad⁴⁹¹, haciendo de la madre de la muchacha una especie de instructora en el arte de Venus, de precursora literaria de Celestina: ella le enseñará los secretos de la seducción y del abrazo amoroso. Sin embargo, esta opción de lectura no satisface. De hecho no satisfizo a los antiguos lectores e intérpretes, pues las versiones griega y siríaca prescindieron del ambiguo *ʔlammʔde-nî* y lo sustituyeron por «en la alcoba de la que me concibió». De esta guisa, el texto quedaba identificado con su paralelo de 3,4: «Te metería en casa de mi madre, en la alcoba de la que me concibió». Por otra parte, si la expresión «casa de mi madre», como hemos podido comprobar, no hace referencia a un espacio arquitectónico concreto, sino que alude a un lugar en el cuerpo de la muchacha, sólo el

amante puede ser el sujeto de *lamm^ede-nî*: «tú

⁴⁹¹ Así Gordis, 72; Ringgren – Kaiser, 286; Falk, *Love Lyrics*, 129; Longman, 205; Garbini, 267, que corrige el texto recibido *tlmdny* (*lamm^ede-nî*), prefiriendo el participio femenino con sufijo de primera persona: *mlmdty*: «la que me enseña».

me enseñarías»⁴⁹². ¿Qué podía enseñarle? El texto parece presuponer los puntos suspensivos⁴⁹³.

Algún autor piensa que la muchacha demuestra aquí su timidez y falta de experiencia, motivo por el que pide al muchacho que la instruya sobre el amor⁴⁹⁴. Como consecuencia de la ‘enseñanza’ del joven, ella se dispone a darle algo de ‘beber’. Pero esta interpretación no encaja en la personalidad de la figura de la amada a lo largo del Cantar: una mujer desenvuelta, dueña de sus actos, consciente de su entrega amorosa y dispuesta en todo momento a tomar la iniciativa del abrazo íntimo. O nos encontramos ante una nota irónica por parte del poeta o habría que dar la razón a los críticos que recomponen el texto de 8,2 («en casa de mi madre y tú me enseñarías») a partir de su paralelo 3,4 («en casa de mi madre, en la alcoba de la que me concibió»).

Pero en realidad parece ser ella quien le enseña a él: «te daría vino aromado, beberías el licor de mi granada». Volvemos de nuevo al mundo de los aromas y de los sabores. El amor pone en funcionamiento los sentidos y acelera su potencialidad. El ‘vino’ y los ‘aromas’ hacen acto de presencia en el comienzo mismo del Cantar (1,2-3), como una isagoge imaginativa para los eventuales lectores:

Mejores son que el *vino* tus amores,
¡qué suave el olor de tus *perfumes*!;
tu nombre es *aroma* penetrante.

Además, si en nuestro texto se habla de «casa de mi madre» (8,2), en el primer poema del Cantar se menciona una alcoba, otro sitio secreto para vivir la intimidad del abrazo amoroso. Pero no se trata de una alcoba cualquiera:

⁴⁹² Así también Gerleman, *Das Hohelied*, 212; G. Krinetzki, 210-212.

⁴⁹³ No faltan autores en cuya opinión el término *lamm^ede-nî* no es original. En realidad aquí se repetiría el texto de 3,4. Según Gordis (*Song of Songs*, 98), habría que leer *’el h.eder h.ôra-tî* («en la alcoba de la que me concibió») en lugar de *lamm^ede-nî*. El cambio se debería a un error de escriba, que entendió *h.ôra-tî* como una forma de *hôrâ* (Hifil de *yrh* ‘enseñar’) en lugar de lo que es: participio femenino Qal de *.rh* ‘concebir’. En consecuencia, cambió el supuesto *yrh* ‘enseñar’ por un sinónimo: *lmd* en Piel. Como Gordis, M.V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, 212.

⁴⁹⁴ Así Keel, *Song of Songs*, 261.

Méteme, oh rey, en tu alcoba;
disfrutemos juntos, gocemos,
ponderemos tus amores más que el vino.

Se trata de la ‘alcoba’ del amado. Pero, si tenemos en cuenta que, en aquella cultura, un muchacho no podía disponer de una alcoba para consumir su deseo amoroso, habremos de pensar que ‘alcoba’, dicho del muchacho, tiene el mismo valor que ‘casa de

mi madre' dicho de la muchacha. Es decir, no se trata de espacios arquitectónicos reales, sino de algo que anida en la imaginación: espacios del propio cuerpo que simbolizan la vivencia privada e íntima de la sexualidad.

«Te daría vino aromado» discurre paralelo a «beberías el licor de mi granada». Nos encontramos con un fruto mencionado hasta el momento en cinco ocasiones. En dos textos (4,3; 6,7) las mejillas de la amada son comparadas con dos mitades de granada. Pero es en los otros tres (4,13; 6,11 = 7,13) donde el término 'granada' tiene un alcance inequívocamente erótico. Leemos en 4,13: «tus brotes parecen paraíso de granados», donde el término 'brotes' alude a la incipiente manifestación de los atributos de la mujer. Según 6,11, el amado bajó al nogueral «a ver si florecían los granados»; conforme al texto paralelo de 7,13, es la amada la que invita al muchacho a visitar las viñas para «ver si florecen los granados». Son textos (sobre todo 4,13; 6,11; 7,13) que relacionan el fruto del granado con las partes más deseables del cuerpo de la muchacha. Por tanto, en nuestro texto de 8,2, la expresión «licor de mi granada» (apuntalada por su paralelo «vino aromado») sólo puede referirse al sexo de la amada y a la humedad producida por la excitación. Cualquiera que haya visto una granada abierta, con su pulpa jugosa y rosácea, intuirá de qué está hablando el poeta.

Puede que alguien dude de esta interpretación, toda vez que el sustantivo está en plural: granadas, no granada. Pero tal observación no resta credibilidad a nuestra interpretación, toda vez que es obligación de un buen poeta velar ciertas expresiones para crear ambigüedad y, de paso, suscitar la implicación del lector. Por otra parte, es habitual en el Cantar utilizar el plural por el singular. Así, el uso del plural 'viñas' en 1,14; 2,13 y 7,13 es una simulación poética por el singular 'viña' (el cuerpo de la amada). Otro tanto podría decirse del plural 'granados' (4,13; 6,11; 7,13). Con ciertas dudas, opino lo mismo respecto del plural 'puertas' en 7,14.

Por lo que respecta a 8,3, remito al lector al comentario de 2,6. Por otra parte, el conjuro de 8,4 ha sido ya comentado a propósito de 2,7, aunque en nuestro texto falta la mención de las gacelas y las ciervas del campo (véase también 3,5).

37. Excitación bajo el manzano

**8⁵ ¿Quién es ésta que sube del desierto¹ apoyada en su amado?
Debajo del manzano te desperté²: allí te concibió tu madre³,
allí concibió la que te parió⁴.**

Observaciones textuales

v. 5¹. «del desierto», hebreo *min hammidba-r*. El griego, seguido por la Vetus Latina (*candida*), dice *leleukanqisme,nh* ('blanqueada', ¿sentido de 'purificada'?). El traductor se ha basado sin duda en 6,10, que también empieza con «¿Quién es ésta...?» y dice de la amada que es «hermosa igual que la luna, refulgente lo mismo que el sol». La Vulgata (*de deserto*) y el siríaco (*mn mdbr'*) siguen al hebreo.

v. 5². «te desperté». El pronombre 'te', sufijado en hebreo, es masculino: 'ô³artîka-

Así lo entendió el griego, que para «tu madre» dice: *h' mh,thr sou*. Quien habla, por tanto, es la muchacha. El siríaco (*yrtky*), sin embargo, lee el femenino: *'ôrartík*, que aceptamos nosotros. Sobre los matices significativos del verbo '*rr*', remitimos al lector al comentario a 2,7.

v. 5³. «te concibió tu madre», hebreo *h.ibbelatka-* (de *h.bl2*). También griego (*wvdi,nhse,n se h' mh,thr sou*) y Vetus Latina (*parturivit te mater tua*). Nosotros leemos sufijo femenino: *h.ibbela-tek*. Vulgata (*corrupta est mater tua*) leyó probablemente un Pual de *h.bl³* ('devastar').

v. 5⁴. «la que te parió», hebreo *yldtk* (*yela-dteka-*), lit. «ella te parió». Preferimos leer con griego y siríaco *yo-ladte-k*.

Comentario

Parece que estos dos pequeños poemas están desconectados entre sí y, al mismo tiempo, de lo que les antecede y les sigue. En todo caso, la ubicación de la segunda parte en este lugar podría responder a la relativa cercanía de 8,2. Tanto en 8,2 como en 8,5 se habla de la 'madre'. La razón de que tratemos juntos estos dos poemillas es simplemente práctica: ambos están señalados con el mismo número de versículo.

Los primeros versos (8,5ab), con la mención de la «que sube del desierto», parecen relacionarse con la temática de 3,6: «¿Quién es ésa que sube del desierto, parecida a columna de humo...?». Su contenido, con la referencia al desierto, sitúa a estos versos al margen de la poética del Cantar, donde las imágenes están asociadas a aromas, flores, frutos, campiñas, vegas, jardines, etc. Diríase que 8,5 se ha desprendido de algún poema más largo (de contenido análogo al de 3,6), aparte de pertenecer probablemente a otra colección de poemas (quizá cantos de boda refinados, un poco alejados del gusto popular).

Lo que no cabe en modo alguno es alterar caprichosamente el texto hebreo y leer *mill^eba-nôn* («del Líbano») en lugar de nuestro *min hammidba-r* («del desierto»), por el mero hecho de que aquella expresión aparezca en 4,8. El hebreo utiliza el verbo '*lh*' ('subir'). ¿Cómo puede entonces alguien 'subir' del Líbano? La solución de quienes optan por la lectura «del Líbano» consiste en buscar un significado para '*lh*' que encaje en su lectura, y así traducen: «que *llega* del Líbano». Pero tal alternativa es inadmisibile⁴⁹⁵.

El desierto (o la estepa) constituye una imagen vinculada a la soledad, a los peligros y a la lejanía, un lugar salvaje y de difícil acceso. Una vez más nos encontramos con el tema de la ausencia y de la inaccesibilidad de la amada. En 4,8 el joven pide a la muchacha que abandone los lugares montañosos y recónditos, las zonas agrestes salpicadas de cubiles de fieras. La diferencia está en que ahora la joven llega apoyada en su amado. Diríase que hay cierta conexión entre 4,8 y nuestro texto: por fin la muchacha habituada a la 'vida agreste' acepta la llamada del joven y se deja acompañar por él. Y el poeta nos transmite la impresión de sorpresa con la cuádruple repetición de la sílaba *mi* (que a oídos hebreos suena a «¿quién?»): *mî zo-'t 'o-lâ min hammidba-r mitrapeqet*. ¿Cuál será su identidad?

El siguiente segmento poético (8,5c-e) es más afín a la temática e imágenes del resto de poemas del Cantar. En efecto, la mención del ‘manzano’ nos pone en contacto con 2,3:

Manzano entre árboles silvestres:
así es mi amado entre los mozos.
Ansío sentarme a su sombra:
¡me sabe tan dulce su fruto!

En el poemilla anterior (8,5ab) se escuchaba una voz en *off*, cuya identificación carece de importancia⁴⁹⁶. ¿Pero quién habla en 8,5c-e, él o ella? El texto masorético no deja lugar a dudas, pues los sufijos verbales son masculinos (*ka-*): «*te desperté...*». En buena lógica la voz tiene que ser femenina⁴⁹⁷. Con ciertas reservas, sin embargo, creemos que las palabras están puestas en boca del amado. La dificultad (y el desagrado consiguiente) está en que tal opción obliga a corregir el texto masorético: ‘*ôrartîk* en lugar de ‘*ôrartîka-*, etc. Otra dificultad aneja se esconde en la imagen del manzano, toda vez que, en 2,3, el joven es comparado a un ‘manzano’ de ‘frutos’ deliciosos. Según este último texto, el término ‘manzano’ define imaginativamente el cuerpo (y/o a los atributos sexuales) del muchacho. Si pensamos que quien habla aquí es el joven, como hemos dicho, habremos de deducir que el manzano sirve también de referente imaginativo del cuerpo (y/o el sexo) de la muchacha. ¿Estaremos en lo cierto? Pero sigamos adelante.

El verbo ‘despertar’ (hebreo ‘*wr*, en conjugación transitiva o causativa) ya ha aparecido en 2,7; 3,5; 8,4. Pero el significado de

⁴⁹⁵ Reconstruye así el texto Garbini, 269.

⁴⁹⁶ Hay quienes piensan concretamente en las muchachas de Jerusalén, como Fox, *Song of Songs*, 302. Habla de un coro femenino G. Krinetzki, 215. Otros se refieren genéricamente a los acompañantes, como Gordis, 73.

⁴⁹⁷ Las opiniones de los intérpretes se dividen. Piensan que se trata de la joven Gordis, 98-99; Ringgren – Kaiser, 287; Keel, *Song of Songs*, 268; Falk, *Love Lyrics*, 130; Longman, 208. Opinan que se trata del joven G. Krinetzki, 216 (wahrscheinlich!); White, *Language of Love*, 47.

‘*wr* se amplía a ‘incitar’, ‘excitar’, ‘estimular’. En buena lógica literaria, si ‘manzano’ tiene resonancias genitales, ese ‘despertar’ en nuestro texto habla por sí solo. Además, el poeta especifica con una aposición: «Debajo del manzano..., allí te concibió tu madre». Naturalmente no hemos de pensar que la muchacha fue concebida debajo de un manzano, pues privaríamos a este árbol y a su fruto de la carga imaginativa erótica que rezuma en otros lugares del Cantar. Si esto es así, el segmento «allí te concibió tu madre» podría muy bien equivaler a «la casa de mi [tu] madre», expresión ésta que hemos discutido líneas arriba, a propósito de 3,4 («hasta meterlo en la casa de mi madre, en la alcoba de la que me concibió») y 8,2 («te llevaría, te metería en casa de mi madre»). Decíamos a propósito de estos dos últimos textos que probablemente no se trataba de una casa real, sino de un imagen relativa al lugar fisiológico donde una madre

concibe. La casa ha sido y sigue siendo en numerosas culturas imagen del vientre materno. Y nuestro texto de 8,5 confirma la sospecha: el amado va a ‘despertar’ a la amada justo allí donde la concibió su madre.

Existe, sin embargo, otra posibilidad de lectura, si tenemos en cuenta la traducción que hace la Vulgata de este texto: *Sub arbore malo suscitavi te, ibi corrupta est mater tua, ibi violata est genetrix tua*: lit. «debajo del manzano te desperté, allí fue corrompida tu madre, allí fue violada la que te engendró»⁴⁹⁸. ¿Qué texto hebreo leyó san Jerónimo para ofrecernos esta lectura? Para empezar, los verbos latinos *corrumpere* y *violare* corresponden a un solo verbo hebreo: *h.bl*. Aquí dio muestras el santo traductor de poseer cierta sensibilidad literaria, al buscar la variedad léxica en la reproducción de un solo término hebreo. San Jerónimo concibió, pues, como sinónimos *corrumpere* y *violare*. ¿Pero qué significado tiene el hebreo *h.bl* para que la Vulgata nos ofrezca esa traducción tan extraña? Decimos ‘extraña’ por su originalidad, si la comparamos con el resto de las antiguas versiones.

⁴⁹⁸ El verbo latino *corrumpere*, de amplio espectro, significa: ‘echar a perder’, ‘arruinar’, ‘corromper’, ‘pervertir’. La construcción *corrumpere mulierem*, en el sentido de ‘violar’, aparece en Terencio, Suetonio y Petronio. El verbo *violare*, por su parte, significa: ‘tratar con violencia’, ‘maltratar’, ‘devastar’, ‘profanar’, ‘deshonrar’, ‘violar’.

La raíz hebrea *h.bl* se manifiesta en tres verbos: *h.bl*¹, que significa ‘tomar en prenda’ o ‘empeñarse’ (a tenor del punto de vista); *h.bl*², que significa ‘concebir’, ‘estar encinta’, y *.bl*³, que en Piel se traduce como ‘hacer estrago’, ‘destrozar’. Creemos que san Jerónimo tomó en consideración este último verbo, algo relativamente normal si tenemos en cuenta que aparece con ese significado en 2,15:

v

s û‘a-lîm q^e.annîm m^eh.abb^elîm k^era-mîm, es decir, «las raposas pequeñas que estropean las viñas». Decíamos a propósito de 2,15 que la ‘viña’ es imagen del cuerpo (probablemente del sexo) de la muchacha y que las ‘raposillas’ (metonímicamente su cola) representan al miembro viril. La ‘raposa’ se dedica a devastar la ‘viña’: el poeta está describiendo sutil y cómicamente el coito⁴⁹⁹. Si releemos ahora el texto de la Vulgata, habremos de convenir en que san Jerónimo tradujo el *.bl* de 8,5 inspirándose en 2,15, es decir, como un *h.bl*³.

Sigamos ahondando en la alternativa de la Vulgata. La pregunta que hay que formular a continuación es la siguiente: si en el texto masorético el *h.bl*² va en Piel (activo: «te engendró»), ¿qué forma verbal leyó san Jerónimo para ofrecernos *corrupta est / violata est* (pasivos)? No nos queda más remedio que pensar que el santo traductor tuvo ante sus ojos un texto hebreo distinto del que disponemos o que demostró aquí su vocación de crítico textual. Sea lo que fuere, parece que san Jerónimo, en lugar de leer *h.bltk* (*.ibb^elatka-*), optó por *h.blh* (*h.ubb^elah*, Pual de *h.bl*³).

¿Qué consecuencias podrían extraerse de esta lectura de la Vulgata? En primer lugar, san Jerónimo interpretó el texto en el sentido de que la madre fue ‘devastada’ debajo del manzano. Y es muy posible que el santo pensase en un árbol material. Sin embargo,

hemos podido observar, a propósito de 2,3, que el término ‘manzano’ tiene connotaciones genitales. En consecuencia, el «allí» de nuestro texto (mencionado dos veces) tiene que hacer referencia a un lugar en el cuerpo de la madre (indirectamente en el de la muchacha): la madre fue *corrupta/violata* «allí» (con

⁴⁹⁹ Sobre elementos cómicos en el Cantar, véase J.W. Whedbee, «Paradox and Parody in the Song of Solomon: Towards a Comic Reading of the Most Sublime Song», en A. Brenner (ed.), *A Feminist Companion to the Song of Songs A Feminist Companion to the Song of Songs* 278. Sin embargo, le pasan desapercibidos elementos más cómicos que los mencionados.

referencia al manzano). La interpretación resulta adecuada si comparamos nuestro texto con el de las ‘raposillas’ (2,15). En 2,15 es ‘estropeada/devastada’ (verbo *h.bl*) la ‘viña’ de la muchacha (¡en 2,6e confiesa que no la había sabido guardar!); en nuestro texto no se mencionan los destrozos ocasionados a una viña, sino a un ‘manzano’. El paralelismo es evidente:

kerem *h.bl* (2,15c)_v

sammâ (tapûah.)*h.bl* (8,5cd)

Pero existe otro paralelismo más cercano, concretamente en 7,13: «De mañana iremos a las viñas, veremos si la vid está en cierne... Allí te haré entrega del don de mis amores». En este texto, donde vid y otros términos, como ‘brote’, ‘granado’ y ‘mandrágora’, describen con manifiesta sensualidad el territorio incógnito del cuerpo de la muchacha, ésta le asegura a su ferviente cervatillo que ‘allí’ (en la ‘viña’, entre prometedores ‘brotes’, dulzuras del ‘granado’ y perfumes afrodisíacos de la ‘mandrágora’), ‘allí’ le entregará su amor. El adverbio ‘allí’, una vez que nos situamos en el ámbito de la imagen, reclama sin lugar a dudas las *partes pudendae* de la amada. Y casualmente el término

hebreo por ‘allí’ (

^v*am*) es una variante del ^v

_s*sammâ* de nuestro texto (8,5d-e).

Dando un paso más, tendríamos que preguntarnos qué tipo de lectura hizo la Vulgata, pues, tal como hemos tratado de reconstruir el posible texto hebreo al que corresponde *corrupta est*, resulta que el traductor prescindió al menos de la última consonante del hebreo correspondiente a «te concibió» (*h.bltk*). Al parecer no tomó en cuenta la *k* final y leyó como *h* la *t* precedente (de similar grafía), de donde *h.blh* (*h.ubb^elah*) = *corrupta est*.

Pero existe otra posibilidad, relacionada con la supresión de la *k* final que acabamos de mencionar. ¿Y si esa *k* hubiese ido originalmente unida a la palabra siguiente, a ‘*immek*’⁵⁰⁰ (tu madre)? El texto hebreo consonántico dice: ^v*mh h.bltk ’mk*. Pero bien podría haber dicho:

_s

_s

^v *mh h.blk k’mk* (sin necesidad de cambiar la *h* en *t*), es decir: «allí *corrupta es* como

tu madre». La frase haría referencia a la muchacha, no a la madre. En consecuencia, 8,5c-e quedaría así: «Debajo del manzano te desperté [e.d. te excité], allí quedaste ‘devastada’, como tu madre; allí quedó ‘devastada’ la que te parió»⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ Leemos sufijo femenino.

⁵⁰¹ Leyendo el segundo *h.blh* como Pual y *yldtk* como *yo-ladte-k*.

38. Amor y muerte

8 ⁶Ponme como sello en tu corazón, lo mismo que un sello en tu brazo. Que es fuerte el Amor como la Muerte, implacable como el Seol la Pasión¹. Sus saetas son saetas de fuego, una impetuosa llamarada².

⁷No pueden los torrentes¹

apagar el amor,

ni los ríos anegarlo.

Si alguien diera su patrimonio

todo² a cambio de amor,

seguro que lo avergonzarían³.

Observaciones textuales

v. 6¹. «la Pasión», hebreo *qin'â*. Otros traducen «los celos». v. 6

2

. «impetuosa llamarada», hebreo

v

s alhebetyâ (con el teofórico *ya-h*)⁵⁰². Otras versiones: «una llamarada divina».

Según algunos críticos, dado que en el hemistiquio anterior se repite el término ‘saetas’, opinan que aquí faltaría una palabra, concretamente la repetición de ‘llamarada’. Y recomponen

la frase (en plural): s

v alhabotèha^v

s alhabot yah («sus llamaradas son llamaradas divinas»). El griego interpreta el teofórico como un sufijo femenino (lee

v lhbt yh como ^v

s s alhabotèha) y traduce: flo,gej auvth/j. Parece que la Vulgata (*lampades ignis atque flammarum*) leyó *rs^vpy ' s^v ws^vlhbt*.

⁵⁰² Numerosos manuscritos separan el elemento teofórico: *s^vlhbt yh*.

v. 7¹. «torrentes», hebreo *mayim rabbîm*, lit. ‘aguas caudalosas’. v. 7². «su patrimonio todo», hebreo *'et kol hôn bêtô*, lit. «todos los bienes de su casa». Conforme al hebreo tradujeron Vulgata (*omnem substantiam domus suae*) y siríaco (*kwl 'wtr' dbyth*). El griego, seguido como

siempre por la Vetus Latina (*universam vitam suam*) traduce: to.n pa,nta

bi,on auvtou/ («toda su vida»). No hay que suponer, sin embargo, que el traductor griego leyó otro texto distinto del hebreo transmitido (algo así como *kol naps^vô*)⁵⁰³, pues el griego bioj puede significar, aparte de ‘vida’, ‘medio de vida’ (hebreo *hôn*), y auvtou (‘de él’) puede responder perfectamente al hebreo *bêtô* (‘de su casa’).

v. 7³. «seguro que lo avergonzarían», hebreo *bôz yabûzû lô*. Todas las versiones siguen al hebreo: griego (evxoudenw,sei evxoudenw,sousin auvtou,n), Vetus Latina (*contemptu contempnent eum*), Vulgata (*quasi nihil despicient eum*)⁵⁰⁴, siríaco (*mmyqw nmyqwn bh*). No hay razón, pues, para buscar alternativas que fuercen el texto hebreo⁵⁰⁵.

Comentario

Antes de iniciar el comentario propiamente dicho convendría hacer algunas apreciaciones y precisiones terminológicas. El sello mencionado al comienzo del poema constituía una especie de símbolo de la propia identidad, un medio de identificar a una

⁵⁰³ «Tutta la sua vita» traduce Garbini, 278. Su argumentación (p. 121) es totalmente forzada. Resulta además anómala en hebreo la construcción de *nepes* (significando ‘vida’) con el adjetivo *kol* (‘todo’). Sin duda Garbini lo advierte, de ahí que salga al paso de la dificultad diciendo: «ma è probabile che l’originale leggesse soltanto *nps^vw*» (pp. 276s). Pero entonces, ¿qué peso tiene su recurso al griego, que dice to.n pa,nta? Por otra parte, si el griego hubiese leído *nepes^v*, seguramente no habría traducido bion, sino yuchn. Finalmente, otra razón que avala la correcta presencia de *ha-môn* en nuestro texto es su aparición poco más tarde (8,11), donde a Salomón se le denomina indirectamente (con referencia a una localidad) *ba’al ha-môn*: ‘dueño de riquezas’.

⁵⁰⁴ San Jerónimo reproduce magistralmente en su traducción (quasi **nihil**) el matiz del verbo griego: exoudenew.

⁵⁰⁵ Una vez más Garbini, 120-121.277, se dedica a desfigurar el texto hebreo y suprime *bôz ya-bûzû lô* a favor de un hipotético *ywsy’nh wl’ ys^v.yth* («la salvará y no la perderá», dicho de la vida). El recurso temático que hace a Proverbios 1 – 9 resulta vano, toda vez que el verbo *ys^v* (‘salvar’) sólo aparece una vez en Hifil (20,22: *qawwe-h layhwh w^eyo-s^va*: «espera en Yahvé y te salvará») y otra en Nifal (28,18: *hôle-k ta-mîm yiwwase-’a*: «el que procede honradamente se salvará»). Por otra parte, el verbo *s^v.t* (‘perder[se]’) aparece una vez en Piel (23,8: *w^es^vih.ata- d^eba-rêka hann^e’îmîm*: «malgastarás tus educadas palabras»), dos en Hifil (6,32; 11,9) y una en Hofal (25,26). Sólo 6,32 podría acercarse a la argumentación de Garbini: *mas^vh.ît naps^vô hû’ ya’as’ennâ*: «destruye su vida el que así actúa». Ante estas evidencias creemos que la alternativa de Garbini falla por su base.

persona. Recordemos la historia de Judá y Tamar, donde ésta le pide en prenda al patriarca, por sus servicios sexuales, su sello, su cordón y su bastón (Gn 38,18), que después fueron el medio por el que se identificó a Judá (Gn 38,25-26). Véase también Jr 22,24. El sello podía consistir en un anillo, un brazalete o un colgante (cf. Pro 6,21; 7,3;

Dt 11,18) confeccionados en metal o madera, y a veces con algún grabado. La mención del corazón implica principalmente a la mente más que al sentimentalismo, no en vano el término hebreo por corazón (*le-b* o *le-bab*) hace referencia a la sede de la reflexión y de las decisiones ponderadas en el ser humano.

En la hipótesis de que estemos escuchando una voz femenina, la joven le estaría sugiriendo al muchacho, con su petición, el deseo de la pertenencia mutua, de ser siempre el uno para el otro, de cuidarse entre sí en el amor más sólido y más profundo (ver las poderosas imágenes que aparecen a continuación en el texto). También en los cantos de amor egipcios (Chester Beatty I) es mencionado este deseo, pero puesto ciertamente en boca del muchacho:

La amada sabe bien echar el lazo

.....

Con sus ojos me hace prisionero;
con sus joyas viene a ser mi dueña;

con su anillo para sellar me señala con una marca de fuego⁵⁰⁶.

La «marca de fuego» recuerda a la «impetuosa llamarada» de nuestro texto (8,6f). Existe otro poema egipcio que, aun no coincidiendo con el nuestro en cuanto a formulación y a consecuencias de la imagen, puede ser útil su mención para comprobar el caudal de imágenes que acompañaba a la descripción del deseo erótico y de las relaciones íntimas en la lírica amorosa primitiva. Se trata de un breve poema de un *óstrakon* de El Cairo:

⁵⁰⁶ Se trata de la tercera canción de los «Siete poemas de Nakht-sobk». Tomado de Soler, *Antiguo Egipto*, 144.

¡Oh si yo fuese el anillo con sello
que lleva en su dedo!

[Ella me cuidaría]

como algo que hace hermosa la vida⁵⁰⁷.

La traducción ofrecida «impetuosa llamarada» (‘potente llamarada’ o ‘violenta llamarada’, lit. ‘superllamarada’) responde a un extraño término hebreo: ^v*alhebetyâh*. Este término se compone de dos elementos:

s

s

^v *alhebet*, que significa ‘llama’, ‘llamarada’, y un apócope (*ya-h*) del nombre divino Yahvé (recordemos el uso litúrgico de *ya-h* en la expresión *hal.lelû-ya-h*: Aleluya). Éste es el motivo por el que algunos intérpretes del Cantar traducen ese inhabitual término por «llamarada divina». Sin embargo, hay que tener en cuenta que los nombres divinos hebreos (tanto Yahvé como Elohim) desempeñan también una función *superlativa* cuando acompañan a algún sustantivo⁵⁰⁸. Contamos con bastantes ejemplos en el Antiguo Testamento, como Sal 68,16: *har ’elo-hîm* = montaña *altísima*; 1 Re 3,28: *h.okmat ’elo-hîm* = sabiduría *sobrehumana*; 1 Cr 12,23: *mah.anê ’elo-hîm* = ejército *incalculable*. Otro tanto puede decirse del apócope *ya-h*, a juzgar por Jr 2,31: *ma’pe-l*

ya-h = tiniebla *impenetrable*; Sal 118,5: *merh.a-b ya-h* = gran alivio. Sucede algo parecido en la lengua castellana, aunque en expresiones malsonantes o vulgares. También usamos lo divino como elemento superlativo: «cuando llegó la policía se armó *la de dios*» o «ayer en la fiesta lo pasamos *divinamente*».

No está muy claro en boca de quién hay que poner este poema. Tras él podría esconderse indiferentemente la voz del amado o la de la amada⁵⁰⁹. Pero también podemos pensar que se trata del propio poeta recopilador, que quiere poner punto final a su obra con unas reflexiones de naturaleza casi filosófica, presentando al lector una comparación de las dos manifestaciones más poderosas e incontrolables de la limitada existencia del ser

⁵⁰⁷ Véase *ibid.* 162.

⁵⁰⁸ En esta línea Gordis, 99; G. Krinetzki, 290-291, n.562. No tiene por qué haber una relación con el relámpago, como cree Keel, *Song of Songs*, 275.

⁵⁰⁹ Piensan en la amada Gordis, 74; Ringgren – Kaiser, 287; G. Krinetzki, 219; Keel, 272; White, *Language of Love*, 147; Falk, *Love Lyrics*, 130; Longman, 207. Habla de una voz «fuori campo» Garbini, 278.

humano: el Amor y la Muerte, Eros y Thanatos⁵¹⁰. Sería de esperar que en este balance o lance saliera triunfante Amor. El poeta no dice que el Amor es «más fuerte que» la muerte; se limita sin más a comparar su potencialidad y su violenta naturaleza⁵¹¹.

Un personaje probablemente anónimo le pide a su amante que lo lleve como un sello «en su corazón y en su brazo», podríamos decir «en su alma y en su cuerpo». En efecto, según la antropología hebrea, el corazón desempeña las funciones que nosotros atribuimos al cerebro: reflexión, inteligencia, decisiones maduras y contrastadas. Y en nuestro texto, ‘brazo’ podría equivaler a fuerza física, según el abanico de elementos metafóricos que proporciona el término hebreo *z^ero-a* ‘: sede y emblema de la fuerza; metáfora del poder. En consecuencia, un amante le pide al otro que lo lleve en su cuerpo y en su alma, que le tenga presente en su pensamiento y en su acción, que sea todo para él: reflexión y vivencia⁵¹².

El siguiente verso⁵¹³, en el que se confrontan Amor y Muerte⁵¹⁴, goza de una construcción casi perfecta. Así, dos adjetivos calificativos (‘azzâ, ‘fuerte’ y *qa-s^vâ*, ‘implacable’) acompañan a los términos de la comparación, que en el segundo hemistiquio son

⁵¹⁰ Según Gottwald (*The Hebrew Bible*, 551), la yuxtaposición amor-muerte tiene un interesante paralelo en el Papiro Harris 500, donde una serie de cantos de amor es ‘interrumpida’ por la *Canción del Arpista*, como una meditación sobre el carácter ineludible de la muerte, frente a la cual uno debería ‘seguir a su corazón mientras viva’.

⁵¹¹ No faltan autores que opinan que se trata aquí de un comparativo de superioridad («más fuerte que»). Así Garbini, 278; Longman, 207.

⁵¹² Expuesta a la crítica la opinión de W.W. Hallo, *For Love Is Strong as Death*: JANES

22 (1993) 45-50. Para este autor, que estudia esta parte del poema en el contexto de las antiguas costumbres funerarias de Mesopotamia, los sellos enterrados con sus propietarios garantizaban, entre otras cosas, que el amor del amante difunto sobrevivía eficazmente más allá de la muerte. Pero es dudosa su aplicabilidad al texto que nos ocupa.

⁵¹³ Creo que no lleva a ningún lugar la discusión sobre si el *kî* que da comienzo a este verso (que nosotros hemos traducido por «Que») es causal o simplemente enfático (véase Schwab, *Song of Songs' Cautionary Message*, 111, nota 47). En cualquier caso, no afecta a la interpretación que ofrecemos nosotros.

⁵¹⁴ Se trata de una comparación, no de una superioridad del primero sobre la segunda, como opinan algunos. Ha propuesto bien la comparación R.E. Murphy, «Dance and Death in the Song of Songs», en E.H. Marks – R.M. Good (eds.), *Love and Death in the Ancient Near East: Essays in Honor of M.H. Pope* (Four Quarters 1987) 117-119.

mencionados a la inversa, pero utilizando sendos sinónimos: Amor-Muerte, Seol-Pasión. Algunos autores traducen el término hebreo *qin'â* por 'celos', en lugar de por 'pasión'; y tal traducción es correcta, pero no posible⁵¹⁵. En efecto, Muerte y Seol discurren paralelamente, al tiempo que 'celos' no ofrece un paralelismo significativo con Amor. El poeta está hablando de magnitudes superlativas, con mayúscula, no de sentimientos circunstanciales. Más bien se trata de la Pasión.

Cabría esperar que en esta comparación de Amor y Muerte, una especie de lance imaginario en la mente del poeta, pero que corresponde a un lance real en la vida diaria de los mortales, alguno de los dos elementos saliese triunfante. Fijémonos en que la comparación va del Amor a la Muerte, y no a la inversa: «es fuerte X como Y... implacable como Y' es X'». El verbo copulativo descansa en 'Amor' y 'Pasión'. A continuación, el poeta pasa a describir los elementos 'fuertes' e 'implacables' que describen la naturaleza de ese Amor-Pasión. El Amor es, sobre todo, fuego. ¿Cómo no? Ya hemos podido observar a lo largo del Cantar la fuerza incontenible del deseo amoroso de los amantes. Verdad es que el elemento 'fuego' no ha hecho acto de presencia en ninguno de los poemas. Pero no olvidemos que probablemente estamos asistiendo aquí a una reflexión recapituladora, en voz alta, del propio poeta. El Amor lanza saetas de fuego (¿imagen del Eros griego?), es una impetuosa llamarada. Hasta aquí todo va bien, hasta que advertimos que el fuego es un símbolo arquetípico de naturaleza ambivalente: puede acendrar los metales, despojarlos de sus impurezas (acción regeneradora); o puede acabar con todo lo que encuentra a su paso (acción destructiva). ¿De qué depende entonces la prevalencia de una u otra función? Naturalmente de la actitud que adopte el sujeto presa de esa llamarada: puede dejarse refinar y acendrar, y salir así convertido en otra persona, en lo que todos pueden esperar de ella, en la consumación de sus posibilidades humanas (como sale un metal noble, libre de escorias, del horno del fundidor); o puede entregarse de tal modo a ese fuego que acabe siendo reducido a la nada, destruido. Un amante que se entregue al juego y al fuego del Amor puede acabar consumado (*per-fectum*) o consumido (*de-fectum*)⁵¹⁶.

⁵¹⁵ Cree que se trata de los celos Longman, 211.

El v. 7 se abre con dos antónimos de los términos ‘fuego’ y ‘llamarada’: ‘torrentes’ y ‘ríos’. Su naturaleza antonímica respecto al fuego-amor hace sospechar al lector que se trata de la descripción de la fuerza de la Muerte-Seol. ¿Quién podrá en el dramático lance que el ser humano experimenta dentro y fuera de su existencia: el fuego o el agua? Hemos traducido por ‘torrentes’ la expresión hebrea *mayim rabbîm*: ‘aguas caudalosas’. A ningún lector habitual del Antiguo Testamento, conocedor de sus estilos literarios y avezado a su caudal de expresiones, imágenes y símbolos, le puede pasar desapercibido el alcance simbólico de la expresión ‘aguas caudalosas’. Para empezar, puede tratarse sin más de una corriente de agua abundante (p.e. un gran río), de una alberca de grandes dimensiones, pero hay otros textos en que *mayim rabbîm* alude a un peligro insoslayable, que puede acarrear la muerte, como podemos ver en 2 Sm 22,17 (= Sal 18,17); es imagen de una invasión destructora (Is 17,13). Pero la fuerza de esta expresión se despliega cuando es equiparada al mar, símbolo del caos primordial, que continuamente amenaza la existencia del ser humano y del cosmos⁵¹⁷. Así, en Is 23,2-3 es mencionada junto con el mar (*ya-m*); en Jr 51,55 y Ez 27,26 *mayim rabbîm* es alta mar, símbolo de la destrucción y del aniquilamiento, donde desaparecen hombres y barcos y donde habitan monstruos terroríficos (sobre todo Leviatán, personificación zoológica del caos de los orígenes). Pero hay, sobre todo, dos textos que nos ayudarán a rastrear el alcance de nuestra expresión en Cant 8,7. Uno de ellos es Ez 26,19, donde junto con *mayim rabbîm* es mencionado el *têhôm*, el Abismo primordial:

⁵¹⁶ Lo que no parece admisible es interpretar este texto exclusivamente desde su vertiente negativa y extrapolarlo después al resto del Cantar convirtiéndolo en un elemento interpretativo central (‘pivotal’), desde el que se puede definir la concepción del amor de todo el Cantar. Así opina Schwab, *Song of Songs’ Cautionary Message*, 52-64, esp. 61.

⁵¹⁷ En el marco de estas correlaciones imaginativas y semánticas resulta correcta la traducción «aguas del Abismo» que ofrece Garbini, 276.

Cuando yo te convierta en una ciudad en ruinas como las ciudades despobladas; cuando yo deje que te anegue el Océano (*tehôm*) y te cubran aguas caudalosas (*mayim rabbîm*)...

Este texto reclama con claridad Gn 1,2: «y la tiniebla cubría la superficie del Abismo (*têhôm*)». El otro texto es Ez 31,15. Aquí se habla de la amenaza lanzada por Yahvé contra el cedro cósmico, símbolo del poder del faraón egipcio. En él, junto con *mayim rabbîm* son citados el Seol, el Abismo y curiosamente los ‘ríos’ (*nêha-rôt*), término utilizado también aquí, en Cant 8,7:

El día que bajó al Seol (

v

_s ^e’ôlâ) en señal de duelo,

cerré sobre él el Abismo (*têhôm*), detuve sus ríos (*naharôtêha*), y las aguas caudalosas (*mayim rabbîm*) cesaron.

Según lo expuesto líneas arriba, los ‘torrentes’ (= aguas caudalosas) y los ‘ríos’ de nuestro texto son imágenes precisamente de la Muerte y del Seol. Es decir, ¿vencerá la Muerte (aguas) sobre el Amor (fuego)? ¿Será el amor una pasión inútil? ¿Quedará el supremo afán y el supremo sentido de la existencia humana, que es el amor, reducido a pura nada, a humo testigo de algo que hubo, cuando llegue la hora del Abismo? San Pablo diría que no: «¿Dónde está, muerte, tu victoria?». Diría el apóstol que una fe continuamente nutrida por el amor prolifera y se despliega en un venero de vida inagotable. ¿Pero qué puede decir la gente que ni cree ni le interesa creer? ¿Puede albergar alguna esperanza en el futuro de su entrega amorosa o presente que todo va a ser engullido al final por la boca de Leviatán? Nuestro texto está henchido de optimismo: «No pueden los torrentes apagar el amor, ni los ríos anegarlo».

Termina el poema con unos versos sobre el amor como pura gratuidad. El poeta es consciente de que el amor alcanza tal grado de sublimidad, de que el ser humano que ama es de tal modo él mismo, que el amor sólo puede entenderse desde el puro don. El amor, lo mismo que la amistad, sólo puede ser comprendido desde la óptica de la gracia, porque es pura gratuidad. Una persona podrá sentirse amada, pero nunca podrá ejercer el derecho sobre ese amor, porque es pura donación. Nadie tiene derecho al amor de nadie. Lo podremos aceptar o no, pero nunca exigirlo. Porque el amor brota de la libertad del donante, nace en los repliegues más profundos (pero más luminosos) de su psiqué, y allí tiene hundidas sus raíces, en el corazón de su libertad. Y el amor y la libertad no pueden comprarse con dinero, pues en definitiva el don del amor o de la amistad es para disfrutarlo y para sembrar en él la semilla de nuestra vocación de seres humanos, pero nunca para manipularlo. El don del amor o de la amistad es como el don de la gracia divina. Si alguien me dice ‘te quiero’ (sea una persona o Dios) no es porque yo lo merezca; se trata sin más de una invitación a gozar de ese cariño y a dejar que vaya transformando lentamente mi vida.

39. Arquitectura del deseo

**8⁸Tenemos una hermanita
sin pechos todavía.**

¿Qué haremos por nuestra hermana el día que se hable de ella¹?

**⁹Si resulta ser una muralla,
sobre ella levantaremos
almenas¹ de plata;
si resulta ser una puerta,
le daremos protección
con una plancha de cedro.**

**¹⁰–Yo soy una muralla,
y mis pechos, como torres.
Así habré sido para él**

como quien ha encontrado la paz¹.

Observaciones textuales

v. 8¹. «el día que se hable de ella», hebreo *bayyôm s'eyyedubbar ba-h*. Griego (evn auvth/) y Vetus Latina (*in ea*) no captan el *ba-h* hebreo. Correcta la Vulgata: *in die quando adloquenda est*.

v. 9¹. «almenas». El texto hebreo usa el singular constructo (*'îrat*): «almena de plata». Podría ser un colectivo, o quizá deberíamos interpretar una *inscriptio defectiva* en el hebreo *'îrat* (*'yrt* sin vocalizar) y leer el plural *tîro-t*.

v. 10¹. «como quien ha encontrado la paz», hebreo *k'ê môs. 'e-t sa-lôm*. A pesar de las dificultades de interpretación, traducimos conforme al hebreo; también las versiones: griego (w'j eu'ri,skousa eivrh,nhn), Vetus Latina (*tamquam inveniens pacem*), Vulgata (*quasi pacem repperiens*), siríaco (*'yk ms^vkh.t, lm'*).

Comentario

El lector puede pensar que, a partir de este momento, nos encontramos ante una serie de poemas que constituyen un *postscriptum* a la obra. En efecto, el poema anterior, con sus reflexiones sobre el amor y la muerte constituye probablemente el primitivo punto final a la colección. A partir de aquí reaparece la figura de Salomón, motivo que nos induce a pensar que Cant 8,11-14 (al menos vv. 11-12) fueron fruto de la redacción 'salomónica' del Cantar, es decir, de una labor editorial que incluía en determinados puntos distintos poemas de la tradición folclórica salomónica. Véase comentario a 3,9-11.

El tono del comienzo del poema es sin duda humorístico, algo típico de la picaresca erótica que aflora en las páginas del Cantar: «Tenemos una hermanita sin pechos todavía». Quienes hablan son sus hermanos, los más directos guardianes de la honra femenina (j) en la sociedad de aquel tiempo. Parece que la muchacha no es tan niña, puesto que sus hermanos están preocupados porque quizá está cerca «el día en que se hable de ella», es decir, el día en que sea prometida. Resulta llamativo (aunque a estas alturas ya nada puede asustarnos) el interés de los hermanos porque la muchacha tenga una buena presencia física (pechos desarrollados). De otro modo, ¿quién podría aceptarla como esposa sin su atractiva 'marca' natural? Pero esta preocupación, que entonces estaba social y culturalmente asumida, resulta grotesca hoy en día, ¡a pesar de que sigue dándose!

No es la primera vez que se habla en el Cantar de los pechos de la muchacha. Recordemos 1,13; 4,5; 7,4.8.9. Salvo el primero de estos textos, el resto de las recurrencias tiene lugar en el ámbito del símil o la comparación: son dos crías mellizas de gacela (4,5; 7,4); racimos de palmera (7,8) o de uvas (7,9). Aquí (8,9) los símiles utilizados por el poeta no están tomados de la naturaleza, de ese mundo de la ingenuidad y de la confianza. Desaparece la ternura que inspiran las crías de la gacela y la dulzura que proporcionan dátiles y uvas, y aparece un escenario casi bélico, en cuyo vocabulario se vislumbran eventuales agresiones o ataques que requieren la autodefensa: muralla,

almenas, puerta, barras de cedro.

Puede que en poco tiempo cambie la fisonomía de esta muchacha sin pechos todavía y que el comadreo de hermanos se apreste a una estrategia defensiva. Efectivamente, puede convertirse en una ‘muralla’, a la que habrá que dotar de elementos de autodefensa: almenas. Puede que sea una ‘puerta’ vulnerable a las acometidas que provengan del exterior; en tal caso, recurrirán a un bloqueo con barras. Los elementos nobles (plata y cedro) son una hipérbole que trata de poner de relieve la dignidad y la hermosura de la muchacha. O quizá algo digno de una princesa.

Sólo una vez ha aparecido en el Cantar (5,7) el término ‘muralla’, con ocasión de los anónimos y misteriosos ‘guardias de las murallas’ (véase comentario). Parece evidente que dicho término, al menos en nuestro texto, está relacionado con el cuerpo de la muchacha («si resulta ser una muralla...»), especialmente con su parte superior. ‘Puerta’, en cambio, alude a la parte inferior del cuerpo, en analogía con la entrada de un edificio. A propósito de 5,4-5 (véase también comentario a 2,9), decíamos que, aunque el poeta no mencione explícitamente la puerta, ésta puede adivinarse en el término ‘cerradura’. También decíamos que la imagen de la cerradura hace referencia en el contexto del poema a las partes íntimas de la amada. Asimismo en 7,14 son mencionadas por la muchacha unas ‘puertas’ que rebosan frutos, y que ella guarda para su amado. Y afirmábamos a propósito de ese texto la naturaleza fisiológica de dichas ‘puertas’. En consecuencia, podríamos concluir diciendo que la ‘puerta’ de la muchacha de nuestro poema ha de leerse en idéntica línea interpretativa. ¡Los muchachos se preocupan por la virginidad de su hermana!

En el v. 10 se oye la voz de ella. No hay necesidad de pensar, como opinan algunos intérpretes, que en este poema nos encontramos con dos figuras femeninas: la muchachita que carece de pechos y su hermana que presume de tenerlos como torres. En realidad se trata de la misma muchacha, que sin duda responde a la desmedida preocupación de sus hermanos. De hecho, en los vv. 9 y 10 se utilizan parcialmente las mismas imágenes (muralla y torres/almenas), dentro del mismo tono humorístico que caracteriza a este poema. ¡Ella sabe defenderse por sí misma, pues de ella son su cuerpo y sus pechos! Aunque no lo parezca, la muchacha tiene preparada su autodefensa. Pero curiosamente no menciona la ‘puerta’ que tanto preocupa a sus hermanos. ¿Por pudor o porque a ellos no les interesa su vida privada, lo que hace ella con su virginidad? Lo que no saben quizá sus hermanos es que ella tiene (o piensa en) un amado.

El final del poema resulta bastante enigmático, y su traducción, difícil. El texto dice literalmente: «entonces [o ‘así que’] he sido a sus ojos [de él] como la que ha encontrado la paz»⁵¹⁸. Sin embargo, hay cosas que parecen no encajar con holgura. La traducción en pretérito perfecto («he sido») sitúa las cosas en el pasado, momento que no se articula con la actitud reservada de la muchacha, que sin duda mira al futuro. Pero la mayor causa de perplejidad está reservada a la expresión «... para él como quien ha encontrado la paz». Ya hemos insinuado que «para él» es la traducción dinámica del original «a sus ojos». Existe una fórmula hebrea muy parecida a ésta, pero que no hace uso del término ‘paz’ (hebreo

v

^s *a-lôm*), sino de ‘gracia’ (*h.e-n*): «encontrar gracia a los ojos de alguien» (*ma-s.a’ h.e-n b^e ‘ênê X*), que significa ‘caer bien a alguien’, ‘gozar del favor de alguien’, ‘gustar a alguien’. En nuestro texto podría esperarse la frase: «Entonces (o ‘por eso’) habré sido como quien ha encontrado gracia a sus ojos», o sea, «entonces le habré caído bien». Es decir, la muchacha caerá bien a su amado, contará con su favor o cariño porque ha sabido ser un muro inexpugnable y haber mantenido su ‘puerta’ cerrada a los demás; en un palabra, por haberse reservado para él. Sin embargo, contamos con la dificultad ya mencionada de que aquí no se utiliza el término *h.e-n*, sino ^v*a-lôm*. ¿Y qué significa

s

s

^v*a-lôm*? A la habitual traducción por ‘paz’, habría que añadir: ‘prosperidad’, ‘bienestar’. La raíz

v

s

s

s

lm, de la que deriva *va-lôm*, indica ‘plenitud’, ‘perfección’, ‘acabamiento’. De ahí que ^v*a-lôm* sea algo más que ‘paz’. Apunta a una plenitud psicofísica, tanto en el orden personal cuanto en las relaciones sociales. La

⁵¹⁸ Las ofertas de traducción son múltiples: «Then I became in his eyes like on who findeth peace» (C.F. Keil – F. Delitzsch, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Solomon*, [Grand Rapids 1982] 153); «Therefore am I in my lover’s eyes a true fountain of love» (Gordis, 75); «(da) wurde ich vor ihm wie eine, die Frieden anbietet» (Ringgren – Kaiser, 288); «Da bin ich in seinen Augen geworden, wie eine, die Genügen gefunden» (G. Krinetzki, 223); «So I have found peace here with my lover» (Falk, *Love Lyrics*, 49); «Yet in his eyes I am as one who has surrendered» (Keel, *Song of Songs*, 277); «Ma davanti a lui sono stata come una che ha chiesto la pace» (Garbini, 282); «I will be in his eyes like one who brings peace» (Longman, 215).

muchacha puede sentir que ha alcanzado ese estado tras la emancipación del control de sus hermanos (vv. 8-9), que en 1,6 se enfadan con ella porque no había sabido guardar su ‘viña’. La novedad de tal situación deja abierta la puerta a una relación plena y libre con el amado.

Pero persiste la pregunta formulada antes: ¿por qué aquí el uso del término ^v*a-lôm*? La explicación resulta sencilla si nos fijamos en la raíz ^v*lm*. De ella deriva el nombre propio Salomón (hebreo

s

s

s

^v *elo-mo-h*), personaje que aparece en varias ocasiones en el Cantar (¡especialmente en el título!); y con dicha raíz está relacionado también el nombre que se da a la

protagonista en 7,1: Sulamita (hebreo

v

^s *ûlammît*), que podría sonar como el femenino de ‘Salomón’. Es decir, el poeta recrea juegos de palabras con la raíz

v

s

s

lm. Existe, sin embargo, otro motivo de la presencia de ^v*a-lôm* en este final del poema. En efecto, decíamos líneas arriba que el v. 9 respiraba cierto aire belicoso, con la mención de la defensa de la ‘ciudad’ con almenas y barras de cedro, por miedo a una eventual agresión desde fuera. Ahora, en cambio, se menciona una situación antonímica definida por el

v

^s *a-lôm*: paz, serenidad, plenitud, prosperidad. A los ojos del amado (‘para él’), la muchacha ha dado con la paz, con una situación que le invita a él a acercarse a ella sin reservas. Ésta es la razón por la que algunos comentaristas del Cantar traducen libremente este verso: «Por eso soy para mi amado una ciudad de paz».

40. La viña no está en venta

8¹¹ Salomón tenía una viña plantada en Baal Hamón¹. Encomendó la viña a los guardas; cada uno le traía por su fruto mil piezas de plata.

¹² Mi viña, la mía, está aquí; las mil piezas¹, Salomón, para ti; y da doscientas a los guardas que se ocupan de su fruto.

Observaciones textuales

v. 11¹. «Baal Hamón», hebreo *ba‘al ha-môn*. Algunas versiones griegas traducen este nombre propio, como Áquila (en econtl plqh) y Símmaco (en katoch oclou). También la Vulgata traduce, aunque leyendo al parecer el femenino *ba‘alat: ea quae habet populos*.

v. 12¹. El término «piezas» no está contemplado en el texto hebreo. Lo añadimos para facilitar la lectura.

Comentario

Una de las dificultades de este poema consiste en la identificación del narrador o los narradores. ¿Se trata de una única voz, que en v. 11 diríase que se dirige a un auditorio invisible, mientras que en v. 12 apostrofa a un ausente Salomón? ¿Son dos voces distintas: la del poeta (v. 11) y la de uno de los amantes del Cantar? En este caso, ¿de quién se trata: del chico o de la chica? Podría tratarse del joven, que se sabe poseedor de una ‘amadaviña’⁵¹⁹; la tiene ante él (*l^epa-nay*), a su disposición. Una viña fruto de una donación libre, no una viña adquirida con dinero. Alternativamente podríamos pensar en la muchacha⁵²⁰. No es la primera vez que habla de su ‘viña’. En efecto, en 1,6 dice:

Mis hermanos se enfadaron conmigo:
me mandaron guardar las viñas,

¡y mi viña, la mía, no supe guardar!

Basta con que nos fijemos en la coincidencia material de ambos textos: «mi viña, la mía» (*karmî s^vel.lî*). La muchacha es consciente de que su ‘viña’ le pertenece y hace con ella lo que quiere, al margen de vergonzosas ofertas materiales (véase 8,7). Algunos autores, que defienden la originalidad de la presencia del personaje Salomón en el Cantar, apoyan esta lectura. Según ellos, el Cantar describe el amor entre un muchacho y una muchacha, relación en la que se cruza temporalmente la oferta de una figura real. Pero, al final, la muchacha se decide por su amado y rechaza a dicha figura. Si prescindimos de tal dramatización fantástica, podríamos dar por correcta la apreciación de que aquí habla la muchacha, una mujer que se siente dueña de su sexualidad, de su deseo y de su cuerpo; una mujer que ha abandonado la búsqueda alocada de su amado y se sabe propietaria de sí misma.

Sin embargo, a pesar de la coincidencia léxica, nos inclinamos a considerar aquí al muchacho interlocutor de (la figura de) Salomón. Se trata de una contraposición de dos formas de concebir el amor, representadas por el monarca israelita y por el joven del poema respectivamente. Creemos que este punto de vista es más probable que imaginar a la chica enfrentándose a (la figura de) Salomón.

⁵¹⁹ Así opinan Gordis, 76; Keel, *Song of Songs*, 282; G. Krinetzki, 230; Gerleman, *Das Hohelied*, 222; Garbini, 285.

⁵²⁰ Apuntan a esta posibilidad R.L. Alden, *Song of Songs 8:12a: Who Said It?*: JETS 31 (1988) 271-278; Longman, 219.

Vemos cómo a estas alturas del libro reaparece el conocido tema de la viña (véase 1,6.14; 2,13.15; 7,13 y los respectivos comentarios), esta vez asociado a la figura de Salomón. Quien haya leído con detenimiento el Cantar hasta este momento se ve inclinado a interpretar la ‘viña’ de nuestro poema desde una imaginaria erótica. En efecto, el poeta se ha servido tanto de la planta como de su fruto (véase 7,9) para describir el cuerpo dulce y fecundo de la amada. ¿Por qué no situar ahora el término ‘viña’ en idénticas o análogas coordenadas de lectura?

El poema se abre y se cierra con la mención de dos viñas: la de Salomón y la de la muchacha (cuyo ‘guarda’ aquí es el joven). El conocido rey de Judá tenía una viña plantada en Baal Hamón⁵²¹. Algunos intérpretes han gastado sudor y energías para localizar esa localidad. Pero basta con apelar a su significado para sospechar lo vanas que pueden resultar las pesquisas relativas a su localización. En hebreo, Baal (*ba‘al*) significa ‘señor’, ‘propietario’; incluso puede tener valor adverbial y equivaler a ‘con’, ‘dotado de’ o ‘que tiene’: p.e. *ba‘al ‘ap* (Pro 22,24, ‘dueño de la cólera’) = colérico; *ba‘al h.okmâ* (Ecl 7,12, ‘dueño de sabiduría’) = sensato; *ba‘al h.alo-môt* (Gn 37,19, ‘dueño de sueños’) = soñador. El segundo término de la expresión, Hamón, significa en hebreo (*ha-môn*) ‘multitud’, ‘cantidad inmensa’, y uno de sus resultados: ‘bullicio’, ‘estrépito’. Pero también significa, por desplazamiento semántico, ‘riqueza’, ‘opulencia’. En consecuencia, hemos de concluir que Baal Hamón se presta a la traducción: ‘propietario de riquezas’, es decir, ‘rico’, ‘opulento’, traducción que encaja perfectamente en la tradición bíblica relativa al esplendor de la corte salomónica (1 Re

3,9-13; véase Ecl 2,1-10).

Sin embargo, Baal Hamón puede traducirse por ‘dueño de una multitud...’. ¿A qué podría referirse el texto en este caso? ¿Aparte de a las riquezas, a qué otra realidad podría aludirse aquí? La fama de las ‘posesiones’ de Salomón se extendía también a su harén. Dice 1 Re 11,1ss: «El rey Salomón amó a muchas mujeres extranjeras, además de la hija del faraón: moabitas, amonitas, edomitas, sidonias e hititas... Tuvo setecientas mujeres

⁵²¹ Resulta desconcertante la lectura que hace Garbini (*Cantico*, 283-284) de esta expresión, pues, contra toda posibilidad textual, deduce un inadmisibile *byt l'mwn* («templo de Amón»).

con rango de princesas y trescientas concubinas». ¡Ciertamente un considerable *hamôn*! Apoyándonos en la imagen femenina del término ‘viña’, no podemos excluir que el poeta esté aquí aludiendo con humor a las peculiares ‘posesiones’ salomónicas, y que aquí ‘viña’, como colectivo, se refiera a su harén. Sea lo que sea, el caso es que no tiene mucho sentido andar buscando una localización a ese misterioso Baal Hamón. Sin duda se trata de una localidad existente sólo en la mente del poeta, que probablemente ha inventado el término.

Salomón encomienda su ‘viña’ a los guardas. Ciertamente el término hebreo por guardas (*no-t.^erîm*) no significa ‘arrendatarios’, como opinan algunos, que tratan así de explicar cómo es posible que esos *no-t.^erîm* se queden con el 20% del producto (v. 12c). Los guardas proporcionan al propietario mil piezas de plata, es decir, lo máximo que puede esperarse de una excelente viña, a juzgar por Is 7,23:

Aquel día,
cualquier lugar donde antes hubo mil cepas
por valor de mil piezas de plata,
se llenará de zarzas y abrojos.

Pero no hace falta dar muchas vueltas al significado de las mil piezas de plata si observamos que el número de las mujeres y concubinas de Salomón, según 1 Re 11,3, ¡ascendía precisamente a mil! Los guardas de la ‘viña’ harán, por tanto, referencia a los cuidadores del harén. Tan ingente número de cepas le proporciona un ‘fruto’ inmenso. Es natural: un harén proporciona más ‘fruto’ que el que pueda cosechar quien posee una viña particular, es decir, una sola mujer (como el joven del poema). El poeta está aquí jugando con el lector, llevándolo constantemente del ámbito de la literalidad al de la metáfora.

La última parte del poema puede resultar algo enigmática, tanto en su formulación como en su contenido. Pero si el que toma la palabra en el v. 12 es el muchacho, como así creemos, éste daría a entender que la posesión de una ‘viña’ carece de valor cuando puede comprarse. ¿Está seguro Salomón que su ingente plantación de cepas son fruto del amor? Líneas arriba nos había dicho un poeta (8,7):

Si alguien pretendiera ofrecer
su patrimonio a cambio de amor,
quedaría cubierto de vergüenza.

El poema termina con un toque de ironía. Si la ‘viña’ de Salomón le proporciona tanto ‘fruto’, podría ser generoso y compartirlo con los guardianes.

41. La reina de los jardines

8¹³ ¡Oh, tú, reina de los jardines¹, los compañeros escuchan tu voz²! ¡Deja que la oiga yo!

Observaciones textuales

v. 13¹. «reina de los jardines», hebreo *hayyôš^vebet baggannîm*. Otros: «moradora [o ‘señora’] de los jardines» o simplemente «que estás en los jardines». El griego traduce literalmente el verbo hebreo *ya-sab* (‘sentarse’, ‘estar sentado’), pero curiosamente en masculino: *o` kaqh,menoj* (correspondiente a un hipotético *hayyôš^v-b*). Es probable que le resultase moralmente incompatible al traductor la presencia de ‘compañeros’. La Vetus Latina empeora el hebreo, pues pluraliza y masculiniza el participio femenino singular *hayyôš^vebet* y supuestamente lee *hayyôš^{ve}bîm*, vinculándolo a *h.abe-rîm* (‘compañeros’): *qui sedent in hortis amici tui*. La Vulgata traduce el comienzo correctamente: *quae habitas in hortis*.

v. 13². «los compañeros escuchan tu voz», hebreo *h.abe-rîm maqsîbîm leqôle-k*. El griego prose, contej parece contemplar el verbo hebreo *qa-rab* (‘acercarse’) en lugar de *qa-sab*. La Vulgata parece unir *l^eqôle-k* al verbo siguiente *has^vmî`înî* (‘déjame oír[la]’): [*amici auscultant,*] *fac me audire vocem tuam*.

Comentario

Este breve poema, que forma parte como hemos dicho de los apéndices al Cantar, está desconectado de los poemas preceden

380 Comentario

tes. Sin embargo, está temáticamente asociado al resto del Cantar, aunque sólo fuera por la mención de los ‘jardines’. El término ‘jardín’ (hebreo *gan*) aparece en el libro en ocho ocasiones: 4,12.15.16 (bis); 5,1; 6,2 (bis); 8,13. En todas ellas ‘jardín’ simboliza el cuerpo de la amada, ‘florecido’ y perfumado; incluso fresco y húmedo, debido a la presencia en él de una ‘fuente’ de agua viva. La traducción que ofrecemos («reina de los jardines») no trata de marginar otras posibles traducciones. El término traducido por ‘reina’ responde a un participio presente femenino del verbo hebreo *ys^vb* (*yôš^vebet*), dotado de un amplio espectro significativo, que va desde el simple ‘sentarse’ o ‘estar’ al más social ‘establecerse’ o ‘habitar’. De ahí que pueda traducirse por: ‘la que se sienta’, ‘la que está’, ‘la establecida’, ‘la que mora’. Pero, cuando dicho verbo se aplica a un monarca o a su función, significa algo más que ‘sentarse (en el trono)’; significa ‘reinar’, ‘ocupar el trono’ (así en Is 47,8; Ez 26,20; Sal 61,8, absolutamente, sin la mención de ‘trono’). De ahí nuestra traducción «reina de los jardines» (o también: «señora de los jardines» o «tú que reinas en los jardines»). ¿Pero qué puede significar «reina o señora de los jardines»? ¿De qué ‘jardines’ se trata? Bien, dadas las connotaciones que el término ‘jardín’ desprende a lo largo del Cantar y teniendo en cuenta que la amada es, a

ojos del muchacho, «la más hermosa de las mujeres» (1,8; 5,9; 6,1; véase 1,15; 2,10.13; 6,10), no sería de extrañar que reinar en los ‘jardines’ aludiese a la prestancia y la superioridad física y espiritual de la amada/jardín en comparación con el resto de las muchachas/jardines⁵²². Además, según hemos podido leer en 2,2: «azucena en medio de cardos, así es mi amada entre las mozas».

Aunque el texto no lo refleja, «los compañeros» podrían ser «mis compañeros». Sin embargo, no es necesario recurrir al posesivo, toda vez que, al comienzo del Cantar, la muchacha piropea al muchacho y le espeta a continuación en tono admirativo: «¡por eso te aman las doncellas!» (1,3). Los ‘compañeros’ de nuestro poema recuerdan a estas ‘doncellas’ del inicio. Incluso podría decirse que nos encontramos ante una tímida inclusión

⁵²² Alternativamente, el plural *gannîm* (jardines) podría ser un plural de intensificación. En este caso aludiría sin más al incomparable ‘jardín’ de la amada.

La reina de los jardines 381

literaria. Por otra parte, el término hebreo traducido aquí por ‘compañeros’ o ‘amigos’ (*h.abe-rîm*) ha aparecido en otro poema: «así no andaré sin rumbo detrás de los rebaños de tus amigos (*h.abe-rîm*)» (1,7). Es decir, el poeta está aludiendo en 8,13 a los compañeros del muchacho, que escuchan, quizá con embeleso, la voz de la amada; y el amado protesta con delicadeza, como queriendo decir que a él le compite escuchar esa voz. Los amigos del muchacho adoptan entonces en el Cantar una posición ambigua: son sus colegas, pero al propio tiempo pueden suponer un peligro para su relación con ella (¡a juzgar también por 1,7!).

42. Siempre y en todo el amor

8¹⁴ ¡De prisa¹, amado mío, imita a una gacela
o a un joven cervatillo
por los montes perfumados²!
Observaciones textuales

v. 14¹. «de prisa» es la traducción del imperativo hebreo *b^erah.*, lit. ‘huye’ o ‘corre’⁵²³.

v. 14². «por los montes perfumados», hebreo ‘*al ha-rê b^e’a-mîm*, lit. «montes de bálsamo» o «montes de balsameras».

Comentario

La mayor parte de los comentaristas unen este poema al anterior (8,13). La vinculación tiene sin duda sus razones, pero se trata de razones de tipo material compositivo, no formales ni temáticas. En efecto, resulta evidente que este poema, puesto en boca de la amada, quiere ser una respuesta a la petición del muchacho en 8,13: «¡Deja que la oiga yo!», con referencia a la voz de la chica. Y la correspondencia es perfecta: «deja que la oiga yo» (v. 13) – «de prisa» (v. 14). Desde el punto de vista compositivo es perfectamente legítimo tratar como una unidad ambos versos. Sin

embargo, hay razones de tipo formal y temático para recomendar su tratamiento por separado. Desde el punto de vista temático, mientras el v. 13 habla de jardines (el ‘jardín’ de la amada), en v. 14 nos encontramos con el tema de los ‘montes’, al que se añade las figuras, ya conocidas, de la gacela y el cervatillo. Expondremos a continuación las peculiaridades formales de este último poema del Cantar.

⁵²³ **De opinión parecida Garbini, 288.**

También este poema parece constituir un apéndice más al conjunto del Cantar, si tenemos en cuenta sobre todo el hermoso (e inquietante) broche de cierre representado por 8,6-7. Sin embargo, las imágenes nos deben de resultar familiares. El vocativo «amado mío» trae ecos de 2,17 y 7,12, dos textos que, como el presente, son una invitación al abrazo amoroso. Dice el primer texto:

Vuelve, amado mío,
imita a una gacela
o a un joven cervatillo
por los montes de Béter.
La estructura en hebreo es sencilla: imperativo (

v

s ūb: «vuelve», corregido); nuevo imperativo en asíndeton (*d^emê*: «imita»); vocativo dirigido al amado (*dôdî*: «amado mío»); complemento directo (*s^ebî* / ‘o-per: «gacela / cervatillo») y complemento circunstancial

(*‘al ha-rê*...: «por los montes...»). En la traducción, por razones estilísticas, hemos adelantado el vocativo al segundo imperativo. Al comentar 2,17 decíamos que se trataba de una delicada y velada invitación al amor, toda vez que la formulación «montes de Béter» o «montes de la quebrada» debe entenderse referida a las partes del cuerpo de la amada que, al propio tiempo, sobresalen y se hunden. También asociábamos la gacela y el cervatillo al amado, a tenor de 2,9 (véase comentario a 2,8-9).

El otro texto aproximado a 8,14 es 7,12, que reza así: Ven, amado mío,
salgamos al campo,
durmamos entre matas de alheña.

La estructura es parecida a la del poema citado antes (2,17): imperativo (*l^ekâ*: «ven»); vocativo dirigido al amado (*dôdî*:

Siempre y en todo el amor 385

«amado mío»); imperfecto con valor cohortativo (*ne-s.e-’*: «salgamos») más complemento circunstancial (*has’s’a-deh*: «al campo»); nuevo cohortativo (*na-lînâ*: «durmamos») con complemento circunstancial (*bakk^epa-rîm*: «entre matas de alheña»). Y al igual que en 2,17, la amada invita a su amado a la unión física, invitación que se percibe con claridad en vv. 13-14.

Si volvemos ahora a nuestro texto de 8,14, comprobamos que tanto su estructura como su vocabulario son casi idénticos a

2,17. Cambia el primer imperativo: aquí

b

e
rah

.

, y
v

s ûb («vuelve») en 2,17. Se trata, no obstante, de dos verbos de movimiento. Hemos dotado al primero de una forma adverbial («de prisa»), aunque literalmente significa «huye». Pero, si observamos con atención, su significado es parecido a

v

s ûb, toda vez que tras *b^erah*. («huye») podemos suponer un ‘lugar de donde’ (‘huir de’), con lo que equivaldría a

v

s ûb («vuelve»). La otra diferencia entre 8,14 y 2,17 está en el hemistiquio final. Mientras en 2,17 se habla de «los montes de Béter», aquí se trata de «los montes perfumados», que no es sino otra referencia noble y delicadamente velada del ‘monte de Venus’ y de sus excitantes perfumes⁵²⁴.

Y, ya que estamos ante verbos de movimiento, todos ellos en contextos de alta tensión erótica, citemos para terminar el comienzo de 1,4:

Llévame contigo, corramos;
méteme, rey mío, en tu alcoba;
disfrutemos juntos, gocemos...

La pasión acelera el paso: ‘ven’, ‘vuelve’, ‘de prisa’, ‘corramos’. El deseo amoroso no soporta verse sometido a nada, y menos ser esclavo del tiempo.

Así que el Cantar termina como había empezado, con una exaltación del amor humano y de las delicias del abrazo amoroso

⁵²⁴ Si estamos en la interpretación correcta, resulta descarriada la opinión de N. Poulssen, *Vluchtwegen in Hooglied 8,14. Over de meerzinnigheid van een slotvers*: BTFT 50 (1989) 72-82, quien interpreta *berah*. como ‘huye’ y cree que la pareja está preparando la huida a una Arcadia erótica, o bien que la muchacha le está invitando al joven a una separación temporal o a un final definitivo de la relación. Y ofrece otra posibilidad: la joven invita al muchacho a que asuma una vida autónoma de adulto.

so, y con el eco de la voz de la protagonista. Sin ella, sin su amor y sin su deseo no tendría sentido el Cantar. Ella es la verdadera creadora de este hermoso poemario. Pero se trata de un poemario para adultos de mente, para personas que tienen asumida la importancia del sexo en la vida del ser humano, aunque quizá carezcan de experiencia en esos lances. El Cantar de los Cantares no es una obra amoral, y menos aún inmoral. Digamos que es la consagración revelada del carácter sublime del don divino del amor. Ya lo dijo Rabí Aquiba: «El universo entero vale menos que el día en que le fue entregado a Israel el Cantar de los Cantares, pues, aunque todas las Escrituras son santas, el Cantar de los Cantares es el Santo de los Santos».

Excursus: A propósito de unos «Mayos» turolenses

Es la sierra de Albarracín, en Teruel, uno de los enclaves naturales más sobrecogedores y hermosos de España. Situada en la parte meridional de esa espina dorsal llamada Sistema Ibérico, nuestra sierra abunda en especies vegetales de inusual belleza; sus moradores pueden disfrutar de un paisaje fascinante, donde prevalece el verdor, la humedad y la fertilidad. Esto, unido a la feracidad de su suelo, facilita la reconversión de sus elementos paisajísticos en carne de imágenes, metáforas y símbolos. Se diría que el lenguaje del amor humano anida y puede brotar en ella de forma espontánea.

La sierra de Albarracín está constituida administrativamente por una mancomunidad de pueblos (que salpican sus valles y vertientes), con la ciudad de Albarracín a su cabeza. Pues bien, en los pueblos que integran esta comunidad se vienen celebrando desde tiempo inmemorial unas peculiares fiestas de primavera conocidas como «Mayos»⁵²⁵.

Como su propio nombre indica, se trata de una fiesta relacionada con el mes de mayo. Su desarrollo y estructura son relati

⁵²⁵ El primer documento que se hace eco con detalle de estas peculiares fiestas es la novela *Los Mayos* (Madrid 1879), publicada por M. Polo y Peyrolón. Todos los datos que utilizo en este Excursus me han sido proporcionados por mi amigo turolense José Civera (de Calomarde, Albarracín), al que desde estas líneas manifiesto mi más sincero agradecimiento.

vamente simples. Para empezar, digamos que sus principales protagonistas son los jóvenes casaderos (mozos y mozas) del pueblo. ¿Y qué se celebra? Naturalmente, el amor. La celebración ocupa fundamentalmente la noche y/o madrugada entre el treinta de abril y el uno de mayo:

Ya estamos a treinta
del abril cumplido;
alegraos, damas,
que mayo ha venido.

Así comienzan las letrillas que más tarde comentaré sucintamente.

Como ha quedado dicho, los protagonistas naturales de esta fiesta son los y las jóvenes en edad de amar. No en vano son celebraciones de la primavera, del renacimiento de la naturaleza, de la consagración una vez más de la vida; también del resurgir del impulso amoroso, especialmente en los jóvenes que estrenan físicamente su capacidad amoratoria. Dejando aparte las rúbricas de esta fiesta, algunas complejas (y con peculiaridades propias según el pueblo donde se celebre), resulta fácil delimitar sus fases. El treinta de abril por la noche, los mozos (llamados «mayos» para la ocasión)⁵²⁶, repartidos en cuadrillas y en torno a una nutrida mesa, se aprestan a elegir a su «maya», es decir, a la moza de sus amores. Tras una compleja subasta (en dinero o especias: vino, etc.), el que más puja tiene derecho a cantar los «mayos» a su dama durante una ronda nocturna.

Llaman la atención, sobre todo, las letrillas que se van desgranando en notas musicales a lo largo de la ronda. A nadie que conozca el Cantar de los Cantares le puede

pasar desapercibida su estructura. Se trata de una descripción del cuerpo de la muchacha amada en silencio hasta ese momento. Las letrillas son oficiales, de repertorio, aunque eso no quita el que algún amante con alma de poeta haya zurcido en su corazón alguna letrilla novedosa. En líneas generales, la descripción del cuerpo de la «maya» es parcializada y de arriba abajo: de cabeza a pies.

⁵²⁶ Originalmente la edad para ser «mayo» no debía de ser inferior a los 16 años.

Estas letrillas descriptivas revelan sorprendentes afinidades, sobre todo desde el punto de vista formal, con las descripciones (o *wasf*) del Cantar: donde el muchacho o la muchacha van «retratando» los rasgos físicos más llamativos o atractivos de su pareja. Son evidentes las diferencias entre los *wasf* del Cantar y las letrillas de los «Mayos» turolenses, sobre todo en el uso de los símiles y en el lenguaje de las imágenes (dejamos aparte la calidad poética). Pero es mejor reproducir las letras de los «Mayos» (en este caso de la ciudad de Albarracín), de modo que el lector pueda juzgar por sí mismo. La ronda festiva comienza con una introducción relativa a la fecha de la celebración: «Ya estamos a treinta del abril cumplido...». A continuación da inicio el poema descriptivo del cuerpo de la «maya», llamado curiosamente «El retrato». La sorpresa no es otra que la adecuación del término «El retrato» al término árabe con el que se conoce este tipo de forma literaria tal como aparece en el Cantar: *wasf*, es decir, «descripción», «retrato». Dicen las letrillas de los «Mayos» de Albarracín:

Si mayo ha venido,
bienvenido sea:
regando cañadas,
casando doncellas⁵²⁷.

Ésa es tu cabeza,
tan rechiquitica
que en ella se forma
una margarita.

Ése es tu cabello,
del oro más fino,
que quita los rayos
al sol cristalinos.

Tu frente espaciosa
es campo de guerra,
donde el rey Cupido
plantó su bandera.

⁵²⁷ Variante de la localidad de Bronchales: «Ya ha venido mayo / por esas cañadas / madurando trigos / granando cebadas».

Esas tus dos cejas,
un poquito arqueadas, son arcos del cielo
y el cielo es tu cara.

Esas tus orejas,
con sus dos pendientes, parecen campanas

llamando a la gente.

Esas tus mejillas,
tan recoloradas,
son, maña, azucenas con rosas mezcladas.

Tu nariz aguda,
como fina espada,
los más duros pechos sin sentir traspasa.

Esos tus dos labios
son clavel partido,
que causan envidia al hermoso lirio.

Tu boca pequeña,
graciosa y risueña,
con dientes menudos que parecen perlas.

Tu garganta es, niña, tan clara y tan bella que el agua que bebes hasta se clarea.

Ese hoyo pequeño
que hay en tu barbilla sirve de mesón
para el alma mía.

Tu pecho, señora,
es arca cerrada,
donde prisionera
se encuentra mi alma. Esos tus dos pechos
son dos fuentes de agua,
donde yo bebiera
si tú me dejaras.

Tu cintura es junco
que me hace ir temblando,
pues temo se rompa
cuando vas andando.

Ya vamos entrando
en partes secretas,
donde no podemos
dar razones ciertas.

Esos tus dos muslos
son de oro macizo,
donde se sostiene
todo el edificio.

Esas tus dos piernas,
tan bien dibujadas,
por arriba gordas,
por bajo delgadas.

Zapatito blanco
y el andar menudo,

que con esos pasos
engañas al mundo.

Ya te hemos cantado
todas tus facciones;
sólo falta el mayo
que te las adorne.

En otros pueblos de la comunidad de Albarracín se añaden algunos versos de tono más atrevido:

El mayo me ha dicho
que vendrá mañana
a darte los días,
salada, a tu cama.
De tu puerta me despido,
de tu cerrojo sin llaves...

Resaltan con evidencia las diferencias tan llamativas entre estas descripciones y las del Cantar de los Cantares. Los poemas de los «Mayos» son excesivamente largos, hasta el punto que, leídos (otra cosa sería escucharlos en su ambiente natural), resultan pesados, sobre todo por la minuciosidad de los detalles del cuerpo de la muchacha. Desde el punto de vista artístico, los símiles de los «Mayos» son prosaicos y en ocasiones sin gracia. Las descripciones del Cantar, por su parte, se caracterizan por la sobriedad y la belleza de sus imágenes. Por otra parte, los *wasf* del Cantar, a pesar de las ocasionales corrupciones textuales (véanse los comentarios), son más audaces en su origen (por lo que se puede entrever a través de las manipulaciones textuales que ha sufrido) en la descripción de las partes íntimas del cuerpo. Sin embargo, la «pausa» de los «Mayos» al llegar a las partes íntimas de la muchacha está llena de gracia y picardía: «Ya vamos entrando en partes secretas...».

Por otra parte, no pueden pasarse por alto determinados detalles. El primero y más sorprendente es la estructura formal de los «Mayos», centrada en la descripción del cuerpo, igual que en el Cantar (aunque en el poema bíblico también hay descripciones del cuerpo del muchacho). El recurso a las flores (azucenas, rosas, lirios) y a las joyas (oro, perlas), a pesar de su naturaleza intercultural, es otro de los puntos de contacto entre ambos tipos de poemas. La mención de la cama, de la puerta y del cerrojo sin llaves nos remiten también, en su erotismo y su ambivalencia imaginativa, al Cantar. Pero no es éste el momento ni el espacio adecuados para ofrecer un estudio comparativo.

Brotan, sin embargo, una serie de preguntas para las que sólo puede haber respuestas aproximadas y quizás inadecuadas. Pero podemos ensayar un paso adelante. ¿Cuál es el origen de los «Mayos» de la sierra de Albarracín?⁵²⁸ ¿Tienen naturaleza autóctona o culturalmente importada? Considero un atrevimiento pasar por alto aquí la necesidad de un estudio comparativo riguroso, pero no me resisto a avanzar una hipótesis.

⁵²⁸ Aunque la sierra de Albarracín es la comarca aragonesa donde existen mayor cantidad y variedad de este género de cantos amorosos, no faltan en otras zonas y pueblos, como La Codoñera, Loscos y Urrea de Jalón.

Sabemos por la Biblia y por los estudios que se han hecho de las celebraciones de boda en el noroeste de Arabia (véase comentario) que este tipo de canciones se interpretaba al menos en las zonas de influencia de las culturas hebrea y árabe. Sabido es también que la presencia de ambas culturas en la Península Ibérica se prolongó durante siglos y que dejaron a su paso una herencia cultural que palpita en numerosas manifestaciones (arte, lengua, gastronomía, costumbres, ritos, etc.) de nuestro suelo. Si, por otra parte, tenemos en cuenta que Albarracín fue durante siglos un famoso y próspero enclave musulmán, no se puede negar a priori que la estructura básica de «El retrato» de los «Mayos» tenga su origen en la cultura musulmana.

Si seguimos adelante con la hipótesis, cabría pensar en un proceso de cristianización de estos ancestrales ritos. De hecho, sorprende advertir que algunas letrillas de los «Mayos» son aplicadas a la Virgen María, la «Maya» por excelencia, la Mujer emblemática, ¿por qué no la Madre Tierra? No olvidemos que, durante el proceso de transmisión de los poemas del Cantar en los primeros siglos del cristianismo, algunos intérpretes llegaron a hacer una lectura alegórica del personaje femenino del Cantar en clave mariana.

Finalmente, teniendo en cuenta las afinidades culturales entre el mundo hebreo y el árabe, cabría hacer una propuesta interpretativa en otra dirección. Si damos como probable que las letrillas de los «Mayos», con la exaltación del amor humano en primera línea y la celebración de la primavera como telón de fondo, tienen un origen semita, ¿por qué no admitir también como probable que los poemas que integran el Cantar de los Cantares, aparte de su casi seguro uso en las celebraciones de esponsales, tuviesen la función de celebrar la aparición anual de la vida en primavera y la concomitante superación de la muerte? Demasiadas preguntas y ninguna respuesta sólidamente fundada. Sirva, sin embargo, la hipótesis propuesta para excitar la curiosidad de futuros estudiosos.

Índice de autores citados

AAbegg, M., 23
Albani, M., 24
Albright, W.F., 30
Alden, R.L., 374
Alonso Schökel, L., 35, 43, 93,
98, 109, 114, 159, 212, 275
Alter, R., 38
Andiñach, P.R., 207
Angénieux, J., 53, 149
Archer, G.L., 29
Arndt, T., 24
Atallah, W., 128
Audet, J.-P., 68, 98
Ayo, N., 97, 99, 152

Baars, W., 23
 Barbero, G., 214
 Bartina, S., 185
 Beckwith, R., 23
 Bergen, R.D., 124
 Berlin, A., 42
 Bernabé, C., 59
 Bloch, A., 84, 92, 101, 309, 319 Bloch, Ch., 84, 92, 101, 309,
 319
 Blok, H., 28
 Brenner, A., 24, 29, 30, 51, 58,
 62, 92, 286, 314, 324, 353 Cainion, I.J., 67
 Calduch, N., 55
 Callow, J., 124
 Caquot, A., 168
 Carniti, C., 55
 Carr, D.M., 79
 Carr, G.L., 59, 64, 70
 Charbel, A., 124
 Childs, B.S., 28, 61, 70, 208 Chouraqui, A., 62
 Cooper, J.S., 72
 Corney, R.W., 61
 Cottini, V., 185
 Dalman, G., 101
 Daniels, D.R., 235
 Davidson, R.M., 76
 Davies, J., 74
 Davis, E., 61
 De Araújo, L.M., 72, 146, 181 Deckers, M., 314
 Delitzsch, F., 29, 52, 65
 De Paula, E., 152
 Detienne, M., 128
 Dirksen, P.B., 201, 206
 Dornseiff, F., 72
 Dorsey, D.A., 55
 Dove, M., 61
 Dubarle, A.-M., 24, 68, 98 Dyk, J., 28
 Eissfeldt, O., 26, 30, 53, 142, 212
 Eller, V., 39, 97
 Exum, J.Ch., 38, 53, 68, 149
 Ewald, H., 52, 65
 Falk, M., 52, 309, 319, 329, 360 Feuillet, A., 59, 72, 74, 97 Flint, P., 23

Fohrer, G., 24, 30, 67
 Follis, E.R., 31
 Fontaine, C., 27, 62
 Foster, J.L., 72
 Fox, M.V., 24, 27, 52, 65, 72,
 88, 143, 345
 Garbini, G., 30, 94, 104, 116,
 119, 120, 129, 138, 143, 212,
 222, 225, 248, 276, 286, 288,
 297, 312, 332, 341, 358, 375 García, F., 316
 Garrett, D., 25
 Gaster, T.H., 62
 Gerleman, G., 22, 24, 29, 44,
 54, 59, 68, 230, 310, 319,
 329, 343
 Gerstenberger, E.S., 65
 Gilbert, M., 70
 Gollwitzer, H., 39, 76, 97
 González Núñez, A., 64, 66 Good, R.M., 319, 361
 Gordis, R., 24, 26, 28, 52, 60,
 65, 96, 230, 310, 318, 345,
 351, 360
 Görg, M., 212, 253, 286
 Gottwald, N.K., 21, 27, 31, 58,
 64, 66, 70, 149, 177, 361 Goulder, M.D., 29, 52, 60, 66 Grober, S.F., 53
 Grossberg, D., 213
 Guitton, J., 29
 Haller, M., 64
 Hallo, W.W., 361
 Harvey, G., 74
 Heinevetter, F.-J., 30, 55, 90 Hermann, A., 72
 Herrmann, W., 57
 Hilhost, A., 316
 Horst, F., 56
 Hostetter, E.C., 101
 Jepsen, A., 23, 85
 Jinbachian, J.M., 72
 Joüon, P., 184
 Kaiser, O., 24, 26, 52, 57, 62, 230, 318
 Keel, O., 44, 52, 72, 83, 97, 99, 101, 108, 112, 121, 125, 138, 155, 165, 173, 180, 206,
 225, 245, 257, 276, 287, 288, 302, 323, 340, 351, 360
 Keil, C.F., 29

Knight, D.A., 65
 Koch, K., 24
 Kramer, S.N., 63, 64, 242, 253
 Krinetzki, G., 21, 26, 53, 58, 70, 115, 138, 230, 290, 318, 344, 360
 Krinetzki, L., 25, 29, 44, 52, 58, 114, 310
 Labat, R., 72
 Labuschagne, C.J., 316
 LaCocque, A., 60
 Laffey, A.L., 40, 53
 Lambert, W.G., 72
 Landy, F., 34, 67, 154
 Lara, F., 234
 Lera, J., 58
 Lerch, D., 58
 Lesêtre, H., 26, 59, 97
 Linder, S., 72
 Lods, A., 24
 Longman, T., 23, 59, 67, 97,
 230, 289, 310, 318, 351, 360,
 374
 Loretz, O., 59, 61, 64, 75, 235 Louth, A., 62
 Lundbom, R., 59
 Lys, D., 25, 52, 67, 74
 Mariaselvam, A., 30, 58, 65, 72 Marks, J.H., 319, 361
 Matter, E.A., 61
 McHardy, W.D., 30
 Meek, Th.J., 62, 72
 Meyers, C., 40
 Miller, P.C., 61
 Morla, V., 45, 112, 163
 Moye, J., 62
 Mulder, M.J., 316
 Müller, H.-P., 44, 114, 251, 305 Müller, W.M., 72
 Munro, J.M., 320
 Murphy, R.E., 52, 55, 60, 68,
 168, 284, 361
 Nakanose, Sh., 152
 Navarro, M., 73
 Nicacci, A., 72
 Ogden, G.S., 192
 Paul, Sh.M., 314
 Perugini, C., 64

Pfeiffer, R.H., 58
 Piras, A., 271
 Pope, M.H., 21, 26, 32, 54, 58,
 60, 72
 Pouget, G., 29
 Poulssen, N., 385
 Rabin, Ch., 29
 Radday, J.T., 324
 Raurell, F., 75
 Rendtorff, R., 24, 52, 58
 Richardson, J.P., 75
 Ringgren, H., 24, 52, 310, 318, 351
 Ringgren, K., 72, 230
 Robert, A., 58, 72, 97
 Rowley, H.H., 24, 66
 Rudolph, W., 23, 29, 52, 59, 64, 68, 85, 227, 287
 Sadgrove, M., 70
 Sæbø, M., 24
 Sasson, J.M., 71
 Sasson, V., 100
 Saviv, S., 29
 Schmidt, W.H., 74
 Schmökel, H., 63
 Schoff, W.H., 62
 Schott, S., 72
 Schwab, G.M., 70, 151, 197,
 326, 361
 Sebastián, F.I., 120
 Sefati, Y., 63
 Segal, M.H., 27, 29, 68, 74, 192
 Sellin, E., 66
 Shafi, E., 94
 Shashar, M., 73
 Shea, W.H., 55
 Silva, M., 62
 Smend, R., 21, 64
 Soggin, J.A., 24, 53
 Soler, J., 72, 119, 157, 184, 219,
 236, 279, 300, 359
 Soulen, R.N., 57
 Stadelmann, L., 91, 98, 206
 Stendebach, F.J., 27, 54, 60
 Stephan, S.H., 72
 Thompson, Y., 75
 Tournay, R.J., 58, 72, 97, 311
 Tribble, P., 39, 97

Tromp, N., 70
 Tucker, G.M., 65
 Tur-Sinai, N.H., 29
 Uehlinger, Ch., 323
 Ulrich, E., 23
 Van den Bogaard, L.W.F.P., 48 Viviers, H., 152
 Von Soden, W., 72
 Walsh, C.E., 95, 106, 201, 254, 278, 315
 Watson, W.G.E., 74
 Webster, E.C., 55, 60
 Weiser, A., 24, 53, 58, 64
 Wetzsteins, J.G., 57, 218
 Whedbee, J.W., 353
 White, J.B., 21, 32, 53, 58, 72, 149, 351, 360
 Winandy, J., 27, 59, 183, 218
 Winton Thomas, D., 30
 Wirt, Sh.E., 84
 Wittekindt, W., 30, 64
 Würthwein, E., 58
 Zimmern, H., 245
 Zurro, E., 42

Bibliografía

ADINOLFI, Marco, *La coppia nel Cantico dei Cantici*: BeO 22 (1980) 3-29.
 ALBREKTSON, Bertil, *Singing or Pruning?*: BT 47 (1996) 109-114.
 ALDEN, Robert L., *Song of Songs 8,12a: Who Said It?*: JETS 31 (1988) 271-278.
 ALEGRE, Alfonso, *El Cantar de los Cantares: Poesía y ritual de la Pascua (Cant. I,4 – VIII,5)*: EstBíb 43 (1985) 321-330.
 ALEXANDER, Philip S., «The Song of Songs as Historical Allegory: Notes on the Development of an Exegetical Tradition», en Kevin J. Cathcart y M. Maher (eds.), *Targumic and Cognate Studies: Essays in Honour of Martin McNamara* (Sheffield 1996) 14-29.
 ANGÉNIEUX, J., *Les trois portraits du Cantique: Étude de critique littéraire*: ETL 42 (1966) 582-596.
 Idem, *Le Cantique des Cantiques en huit chants à refrains alternants. Essai de reconstruction du texte primitif avec une intriduction et des notes critiques*: ETL 44 (1968) 87-95, 96-107, 107-140.
 ARDIÑACH, Pablo R., *Crítica de Salomón en el Cantar de los Cantares*: RevB 53 (1991) 129-156.
 AYO, Nicholas, *Sacred Marriage: The Wisdom of the Song of Songs* (Nueva York 1997).

- BAILDAM, John D., *Paradisical Love: Johann Gottfried Herder and the Song of Songs* (Sheffield 1999).
- BAKON, Sh., *The Song of Songs*: JBQ 22 (1994) 211-220.
- BARBIERO, Gianni, *Die liebe der Töchter Jerusalems. Hld 3,10b MT im Kontext von 3,6-11*: BZ 39 (1995) 96-104.
- BARTINA, S., *Los cuatro vientos del Cantar y los cuatro ríos del Paraíso (Ct 6,16)*: EstBíb 31 (1972) 337-342.
- Idem, *Los montes de Béter (Ct 2,17)*: EstBíb 31 (1972) 435-444. BASSON, M.M.J. – A.P.B. BREYTENBACH, *Ondersoek na die teologiese relevansie van die metaforiese spreke in Hooglied* [Investigación sobre la relevancia teológica del lenguaje metafórico del Cantar de los Cantares]: HTS 51 (1995) 438-453.
- BERGANT, Dianne, 'My Beloved is Mine and I am His' (Song 2,16): *The Song of Songs and Honor and Shame*: Semeia 68 (1994) 23-40.
- Idem, *Israel's Wisdom Literature* (Minneapolis 1997).
- Idem, *The Song of Songs: An Introduction*: TBT 36 (1998) 140-146.
- BERTONI, Jeni, *Análise Poético-Literária do Cântico dos Cânticos*: RevCT 3 (1995) 117-121.
- BIANCHI, E., *L'amore di Dio come nuzialità* L'amore di Dio come nuzialità 468.
- BLACK, Fiona C., «What is my Beloved? On Erotic Reading and the Song of Songs», en F.C. Black – R. Boer y E. Runions (eds.), *The Labour of Reading: Desire, Alienation and Biblical Interpretation. Essays in Honor of Robert C. Culley*, SBL (Atlanta 1999) 35-52.
- Idem, *Beauty or the Beast? The Grotesque Body in the Song of Songs*: BibInt 8 (2000) 302-323.
- BLOCH, Ariel – Chana BLOCH, *The Song of Songs: A New Translation with an Introduction and Commentary* (Nueva York 1995).
- BLOK, Hanna, «Allegoric Geography in the Song of Songs», en Dyk, Janet (ed.), *Give Ear to My Words: Psalms and other Poetry in and around the Hebrew Bible: Essays in Honour of Prof. N.A. van Uchelen* (Kampen 1996) 173-182.
- BOER, Roland, *Repetition and Insatiable Desire in the Song of Songs*: BibInt 8 (2000) 276-301.
- BOSSHARD-NEPUSTIL, Eric, *Zur Struktur und Sachprofil des Hohenliedes*: BN 81 (1996) 45-71.
- BRENNER, Athalya, «dôdî sah we'adôm» (Cant 5,10-11), Beth Mikra 27 (1981/82) 168-173 (hebreo).
- Idem, *Aromatics and Perfumes in the Song of Songs* Aromatics and Perfumes in the Song of Songs 81.
- Idem, *The Song of Songs* (Sheffield 1989).
- Idem, *A Note on bat-rabbîm (Song of Songs 7:5) (Song of Songs 7:5)* 115.
- Idem, *A Feminist Companion to the Song of Songs* (Sheffield 1993). Idem, *To See is to Assume: Whose Love is Celebrated in the Song of Songs*: BibInt 1 (1993) 266-284.

- BRÜNING, Christian, «*Leg mich wie ein Siegel auf dein Herz*» (*Hdl* 8,6): EA 75 (1998) 405-423.
- BÜHLMANN, Walter, *Das Hohelied*, KBW (Stuttgart 1997). BURNS, Camilla, *Human Love: The Silent Voice of God*: TBT 36 (1998) 159-163.
- BUTTING, Clara – Gerard MINNAARD, *Auf den Spuren Abrahams und Saras: Überlegungen zu Hoheslied 2,8-14*: T&K 55 (3, 1992) 17-27.
- CAINION, Ivory J., *An Analogy of the Song of Songs and Genesis Chapter Two and Three*: SJOT 14 (2000) 219-259.
- CALLOW, John, «Units and Flow in the Song of Songs 1,2 – 2,6», en Robert D. Bergen (ed.), *Biblical Hebrew and Discourse Linguistics* (Winona Lake 1994) 462-488.
- CAMPBELL, Isain D., *The song of David's Son: Interpreting the Song of Solomon in the Light of the Davidic Covenant*: WTJ 62(2000)17-32. CARNITI, Cecilia, *L'unità letteraria del Cantico dei Cantici*: BibOr 13 (1971) 97-106.
- CARR, D. McLain, *Falling in Love with God*: TBT 36 (1998) 153-158. CARR, G. Lloyd, *Is the Song of Songs a 'Sacred Marriage' Drama?*: JETS 22 (1979) 103-114.
- Idem, *The Old Testament Love Songs and their Use in the New Testament*: JETS 24 (1981) 97-105.
- Idem, *The Song of Solomon* (Downers Grove 1984).
- CAVALETTI, S., *Il suo sguardo sopra di me fu amore (Ct 2,4)*: Rbblt 20 (1972) 291.
- CHARRY, Ellen T., *Female Sexuality as an Image of Empowerment: Two Models*: SLJT 30 (1987) 201-218.
- CHOURAQUI, André, *The Canticle of Solomon: An Introduction*: SIDIC 16 (1983) 4-7.
- CLINES, David J.A., *Why is there a Song of Songs and what does it do to you if you read it?*: Jian Dao 1 (1994) 3-27.
- Idem, *The Poetical Books* (Sheffield 1997).
- COGAN, M., *From the Peak of Amanah*: IEJ 34 (1984) 255-259. COHEN, G.D., «The Song of Songs and the Jewish Religious Mentality», en S.Z. Leiman (ed.), *The Canon and Masorah of the Hebrew Bible* (Nueva York 1974) 262-282.
- COOPER, J.S., *New Cuneiform Parallels to the Song of Songs*: JBL 90 (1971) 157-162.
- COTTERELL, Peter, *The Great Song: Some Linguistic Considerations*: BT 47 (1996) 101-108.
- COTTINI, Valentino, *Linguaggio erotico nel Cantico dei Cantici e in Proverbi*: LASBF 40 (1990) 25-45.

- CRIM, Keith R., *Your Neck is Like the Tower of David – The Meaning of a Simile in Song of Solomon 4:4*: BT 22 (1971) 70-74.
- DAHOOD, M., *Canticle 7,9 and UT 52:61. A Question of Method*: Bib 57 (1976) 109-110.
- Idem, «Love and Death at Ebla and their Biblical Reflections», en J.H. Marks y R.M. Good (eds.), *Love and Death in the Ancient Near East* (Guilford 1987) 93-99.
- DAVIDSON, Robert, *Ecclesiastes and the Song of Solomon* (Filadelfia 1986).
- DAVIS, Ellen, *Proverbs, Ecclesiastes and the Song of Songs* (Louisville 2000).
- DECKERS, M., «The Structure of the Song of Songs and the Centrality of nepesh», en A. Brenner (ed.), *A Feminist Companion to the Song of Songs* (Sheffield 1993).
- DELCOR, M., *Two Special Meanings of the Word dy in Biblical Hebrew*: JSS 12 (1967) 230-240.
- DEMPSEY, Carol J., *Metaphorical Language and the Expression of Love*: TBT 36 (1998) 147-152.
- DE VRIES, Sytze, *Liefde, op het lijf geschreven: Een wandeling door het Hooglied* (Zoetermeer, Meinema 1995).
- DÍEZ MERINO, Luis, *Targum al Cantar de los Cantares*: Anuario 7 (1981) 237-284.
- DIRKSEN, P.B., *Song of Songs 3,6-7*: VT 39 (1989) 219-225.
- DORNSEIFF, F., *Ägyptische Liebeslieder, Hoheslied, Sappho, Theokrit*: ZDMG 90 (1936) 589-601.
- DORSEY, David A., *Literary Structuring in the Song of Songs*: JSOT 46 (1990) 81-96.
- DRYBURGH, B., *Lessons for Lovers in the Song of Solomon* (New Canaan 1975).
- ELLIOT, M.T., *The Literary Unity of the Canticle* (Frankfurt am Main 1989).
- EMERTON, J.A., «Lice or a Veil in the Song of Songs 1,7?», en A. Graeme Auld (ed.), *Understanding Poets and Prophets: Essays in Honor of G.W. Anderson* (Sheffield 1993) 127-140.
- EXUM, J. Cheryl, *A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs*: ZAW 85 (1973) 47-79.
- Idem, *Assertive 'al in Canticles 1,6?*: Bib 62 (1981) 416-419.
- Idem, «In the Eye of the Beholder. Wishing, Dreaming and Double Entendre in the Song of Songs», en Fiona C. Black – R. Boer – E. Runions (eds.), *The Labour of Reading: Desire, Alienation and Biblical Interpretation. Essays in Honor of Robert C. Culley*, SBL (Atlanta 1999) 71-86.
- Idem, *How Does the Song of Songs Mean? On Reading the Poetry of Desire*: SEÅ 64 (1999) 47-63.
- EXUM, J. Cheryl – Stephen D. MOORE (eds.), *Biblical Studies/Cultural Studies* (Sheffield 1998).
- FAESSLER, Marc – Francine CARILLO, *L'Alliance du desir. Le Cantique des Cantiques revisité* (Ginebra 1995).
- FALK, Marcia, *The Song of Songs* (San Francisco 1990).
- FELDMAN, S.N., *Commentary on the Song of Songs* (Assen 1970).
- FERNÁNDEZ MARCOS, N., *La lectura helenística del Cantar de los Cantares*: Sef 66

(1996) 265-282.

FERNÁNDEZ TEJERO, E., *Los mitos y el mito del Cantar de los Cantares*: ResB 22(1999) 57-63.

FEUILLET, André, *Le drame de l'amour du Cantique des Cantiques remis en son contexte prophétique*: NV 62 (1987) 81-127.

Idem, *Le drame de l'amour du Cantique des Cantiques remis en son contexte prophétique – 2e partie*: NV 62 (1988) 81-136.

FOLEY, Mary E., *The Cantic of Canticles*: TBT 28 (1990) 111-113.

FOUNTAIN, T.E., *Parabolic View of the Song of Songs*: BevTSoc 9 (1976) 97-101.

FOX, Michael V., *Scholia to Canticles (1,4b; 2,4.14ba; 4,3; 5,8; 6,12)*: VT 33 (1983) 199-206.

FROLOV, Serge, *No Return for Shulammite: Reflections on Cant 7,1*: ZAW 110 (1998) 256-258.

GARBINI, G., *Calchi lessicali greci nel Cantico dei Cantici*: Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei 39 (1984) 149-160.

Idem, *La datazione del Cantico dei Cantici* La datazione del Cantico dei Cantici 46.

Idem, *Cantico dei Cantici* (Brescia 1992).

Idem, *Il Cantico dei Cantici nel quadro della poesia dell'Antico Oriente*: Sef 57 (1997) 51-68.

GERLEMAN, G., *Ruth. Das Hohelied* (Neukirchen 1965). GLICKMAN, S.C., *A Song for Lovers* (Downers Grove 1976).

GODET, F., «The Interpretation of the Song of Songs», en W.C. Kaiser (ed.), *Classical Evangelical Essays in Old Testament Interpretation* (Grand Rapids 1973) 151-175.

GONZÁLEZ, A., *El lenguaje de la naturaleza en el Cantar de los Cantares*: EstBíb 25 (1966) 241-282.

GÖRG, Manfred, 'Travestie' im Hohen Lied. Eine kritische Betrachtung am Beispiel von HL 1,5f.: BN 21 (1983) 101-115.

GOULDER, Michael D., *The Song of Fourteen Songs* (Sheffield 1986).

GRILL, S., *Die Symbolsprache des Hohenliedes* (Heiligenkreuzer Verlag ²1970).

GROSSBERG, Daniel, *Canticles 3:10 in the Light of a Homeric Analogue and Biblical Poetics*: BTB 11 (1981) 74-76.

HALLO, William W., *For Love is Strong as Death*: JANES 22 (1993) 45-50.

HEIDT, William G., *The Cantic of Canticles. The Book of Wisdom* (Collegeville 1979).

HEINEVETTER, H.J., «Komm nun, mein Liebster, dein Garten ruft Dich!»: *Das Hohelied als programmatische Komposition* (Frankfurt am Main 1988).

HOLMAN, Jan, «A Fresh Attempt at Understanding the Imagery of Canticles 3,6-11», en K.-D. Schunck y M. Augustin (eds.), «Lasset uns Brücken bauen...»: *Collected Communications to the XVth Congress of the Organization for the Study of the Old Testament, Cambridge 1995* (Nueva York 1998) 303-309.

HORINE, S.C., *Interpretative Images in the Song of Song* (N. York 2001).

HORST, F., «Die Formen des althebräischen Liebesliedes», en H.W. Wolff (ed.), *Gottes*

Recht (München 1961) 176-187.

HOSTETTER, Edwin C., *Mistranslation in Cant 1:5*: AUSS 34 (1996) 35-36.

HUNT, Patrick N., «Subtle Paronomasia in the Canticum Canticorum: Hidden Treasures of the Superlative Poet», en K.-D. Schunck – M. Augustin (eds.), *Goldene Äpfel in silbernen Schalen* (Bern 1992) 147-154.

HUNTER, Jannie H., *The Song of Protest: Reassessing the Song of Songs*: JSOT 90 (2000) 109-124.

ISSERLIN, B.S.J., *Song of Songs 4:4: An Archaeological Note*: PEQ 90

JASPER, David – Stephen PRICKETT, *The Bible and Literature* (Malden 1999).

KAISER, Otto, «Von der Schönheit der Menschen als Gabe Gottes», en Axel Graupner – H. Delkurt – A.B. Ernst (eds.), *Verbindungslinien: Festschrift für Werner H. Schmidt zum 65. Geburtstag* (Neukirchen 2000) 153-163.

KAMIN, Sarah, *A Thirteenth Century Latin Version of Rashi's Commentary to the Song of Songs*: Tarbiz 55 (1985/86) 381-411 (en hebreo).

KEARNEY, Peter J., *Marriage and Spirituality in the Song of Songs*: TBT 25 (1987) 144-149.

KEEL, Othmar, *Deine Blicke sind Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes* (Stuttgart 1984).

Idem, *Das Hohelied* (Zürich 1986).

Idem, *The Song of Songs* (Minneapolis 1997).

KEIL, C.F. – F. DELITZSCH, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Solomon* (Grand Rapids 1982)

KNIGHT, George A.F. – F.W. GOLKA, *Revelation of God: A Commentary on the Song of Songs and Jonah* (Grand Rapids 1988).

KOCH, Klaus, «Das Hohe Lied unter kanonischer Perspektive. Beobachtungen zur Rezeptionsgeschichte anhand von Targum und Midrasch», en M. Albani y T. Arndt (eds.), *Gottes Ehre erzählen: Festschrift für Hans Seidel zum 65. Geburtstag* (Leipzig 1994) 11-23.

KRAMER, S.N., *Sumerian Sacred Marriage Songs and the Biblical 'Song of Songs'*: MIOr 15 (1969) 262-274.

KRINETZKI, G., *Kommentar zum Hohenlied* (Frankfurt am Main 1981).

KRINETZKI, L., *Das Hohelied* (Düsseldorf 1964).

Idem, *Die erotische Psychologie des Hohen Liedes* Die erotische Psychologie des Hohen Liedes 416.

Idem, 'Retractationes' zu früheren Arbeiten über das Hohe Lied: Bib 52 (1971) 176-189.

LACOCQUE, André, *La Shulamnite et les chars d'Aminadab: Un essai herméneutique sur Cantique 6,12 – 7,1*: RB 102 (1995) 330-347.

Idem, *Romance, She Wrote: A Hermeneutical Essay on Song of Songs* (Harrisburg 1998).

LAMBERT, W.G., *Divine Love Lyrics from Babylon*: JSS 4 (1959) 1-15.

LANDY, Francis, *The Song of Songs and the Garden of Eden*: JBL 98

Idem, *Beauty and the Enigma: An Inquiry into some Interrelated Episodes of the Song of*

Songs: JSOT 17 (1980) 55-106.

Idem, *Paradoxes of Paradise: Identity and Difference in the Song of Songs* (Sheffield 1983).

Idem, *Beauty and the Enigma and Other Essays on the Hebrew Bible* (Sheffield 2001).

LAPIDE, Pinchas, *Das Hohelied der Liebe* (München 1993).

LAVOIE, Jean-Jacques, *Festin érotique et tendresse cannibalique dans le Cantiques de Cantiques*: SR 24 (1995) 131-146.

LEE, J.M., *Song of Songs 5,10, 'My Beloved is White and Ruddy'*: VT 21 (1971) 609.

LEMAIRE, A., *Zamir dans la tablette de Gezer et le Cantique des Cantiques*: VT 25 (1975) 15-26.

LONG, Gary A., *A Lover, Cities and Heavenly Bodies: Co-text and the Translation of Two Similes in Canticles (6:4c; 6:10d)*: JBL 115 (1996) 703-709.

LONGMAN, Tremper, *Song of Songs* (Grand Rapids 2001).

LORETZ, Oswald, *Zum Problem des Eros im Hohenlied*: BZ 8 (1964) 191-216.

Idem, *Studien zur althebräische Poesie. I. Das althebräische Liebeslied. Untersuchungen zur Stichometrie und Redaktionsgeschichte des Hohenliedes und des 45 Psalms* (Neukirchen 1971).

Idem, «Cant 4,8 auf dem Hintergrund ugaritischer und assyrischer Beschreibungen des Libanons und Antilibanons», en D.R. Daniels et al. (eds.), *Ernten was man sät. Festschrift für Klaus Koch zu seinem 65. Geburtstag* (Neukirchen 1991) 131-141.

LUNDBOM, Jack R., *Song of Songs 3,1-4*: Int 49 (1995) 172-175.

LÜTHI, Kurt, *Das Hohelied der Bibel und seine Impulse für eine heutige Ethik der Geschlechter*: TZ 49 (1993) 97-114.

LYS, Daniel, *Le plus beau chant de la création* (Paris 1968).

Idem, *Une histoire d'amour*: FoiVie 75,2 (1976) 48-61.

Idem, *Le Cantique des Cantiques. Pour une sexualité non-ambiguë*: LumVie 28 (1979) 39-53.

MAIER, Gerhard, *Das Hohelied* (Wuppertal 1991).

MALUL, M., *Janus Parallelism in Biblical Hebrew: Two More Cases*: BZ 41 (1997) 246-249.

MARIASELVAM, Abraham, *The Song of Songs and Ancient Tamil Love Poems* (Roma 1988).

MARÍN HEREDIA, F., *La otra cara del Cantar*: Car 10 (1994) 19-26.

MAROCCO, Giuseppe, *Alcuni studi recenti sul Cantico dei Cantici*: RivB 35 (1987) 69-77.

MATTER, E. Ann, *Il Cantico dei Cantici nel contesto del Cristianesimo medievale: l'eredità di Origene*: Aev 61 (1987) 303-312.

Idem, *The Voice of my Beloved. The Song of Songs in Western Medieval Christianity* (Filadelfia 1990).

MEEK, Th.J., *Canticles and the Tammuz Cult*: AJSL 39 (1922/23) 1-14.

Idem, *Babylonian Parallels to the Song of Songs*: JBL 43 (1924) 245-252. Idem, «The Song of Songs and the Fertility Cult, en W.H. Schoff (ed.),

The Song of Songs: A Symposium (Filadelfia 1924) 48-79. MEYERS, Carol, *Gender Imagery in the Song of Songs*: HAR 10 (1986) 209-223.

MORALES, Nelson, *Historia panorámica de la interpretación judía de Cantares*: Kairós 26 (2000) 41-58.

Idem, *Historia panorámica de la interpretación cristiana de Cantares*: Kairós 27 (2001) 25-82.

MORLA, Víctor, *Granadas y azucenas: eros codificado*: ResB 22 (1993) 35-46.

Idem, *Libros sapienciales y otros escritos* (Estella 1994) 457-492. Idem, *La recuperación del Cantar de los Cantares*: Iglesia Viva 174 (1994) 585-592.

MOYE, Jerry, 'Song of Songs' – Back to Allegory? Some Hermeneutical Considerations: AJT 4 (1990) 120-125.

MULDER, Martin J., «Does Canticle 6,12 Make Sense?», en F. García Martínez – A. Hilhost – C.J. Labuschagne (eds.), *The Scriptures and the Scrolls* (Leiden 1992) 104-113.

MÜLLER, Hans-Peter, *Die lyrische Reproduktion des Mythischen im Hohenlied*: ZTK 73 (1976) 23-41.

Idem, *Vergleich und Metapher im Hohenlied* (Gotinga 1984). Idem, *Hld 4,12 – 5,1: ein althebräisches Paradigma poetischer Sprache*: ZAH 1 (1988) 191-201.

Idem, *Das Hohelied*, ATD 16/2 (Gotinga ⁴1992).

Idem, *Menschen, Landschaften und religiöse Erinnerungsreste: Auschlussrörterung zum Hohenlied*: ZTK 91 (1994) 375-395. Idem, «Kohélet und Amminadab», en Anja A. Diesel et al. (eds.), «Jedes Ding hat seine Zeit...»: *Studien zur israelitischen und altorientalischen Weisheit: Diethelm Michel zum 65. Geburtstag* (Berlín 1996).

MUNRO, J.M., *Spikenard und Saffron. A Study in the Poetic Language of the Song of Songs* (Sheffield 1995).

MURPHY, Roland E., *Towards a Commentary on the Song of Songs*: CBQ 39 (1977) 482-496.

Idem, *Interpreting the Song of Songs*: BTB 9 (1979) 99-105. Idem, *The Unity of the Song of Songs*: VT 29 (1979) 436-443. Idem, «Cant 2:8-17 – A Unified Poem?», en A. Caquot et al. (eds.), *Mélanges bibliques et orientaux en l'honneur de M. Mathias Delcor* (Neukirchen 1985) 305-310.

Idem, *History of Exegesis as a Hermeneutical Tool: The Song of Songs*: BTB 16 (1986) 87-91.

Idem, «Dance and Death in the Song of Songs», en J.H. Marks y R.M. Good (eds.), *Love and Death in the Ancient Near East: Essays in Honor of Marvin H. Pope* (Guilford 1987).

Idem, *The Song of Songs: A Commentary on the Book of Canticles or the Song of Songs* (Minneapolis 1990).

Idem, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs* (Peabody 1999). NDOGA, S.S. – H. VIVIERS, *Is the Woman in the Song of Songs really that free?*: HTS 56 (2000) 1286-1307.

NEUSNER, Jacob, *Israel's Love Affair with God: Song of Songs* (Filadelfia 1993).

NICACCI, Alviero, *Cantico dei Cantici e canti di amore egiziani*: LASBF 41 (1991) 61-85.

NOWELL, Irene, *A Celebration of Love*: TBT 25 (1987) 140-143. OGDEN, Graham S., *Some Translational Issues in the Song of Songs*: BT 41 (1990) 222-227.

PARSONS, Greg W., *Guidelines for Understanding and Utilizing the Song of Songs*: BS 156 (1999) 399-422.

PAUL, Shalom M., *An Unrecognized Medical Idiom in Canticles 6,12 and Job 9,21*: Bib 59 (1978) 545-547.

PAYNE, Robin, *The Song of Songs: Song of Woman, Song of Man, Song of God*: ExpTim 107 (1996) 329-333.

PELLETIER, Anne-Marie, *Le Cantique des Cantiques*: CaE 85 (1993). PERUGINI, Cesare, *Cantico dei Cantici e lirica d'amore sumerica*: RivB 31 (1983) 21-41.

PHIPPS, W.E., *The Plight of the Song of Songs*: JAAR 42 (1974) 82-100. PIRAS, Antonio, *At ille declinaverat atque transierat (Cant 5,2-8)*: ZAW 106 (1994) 487-490.

POLASKI, Donald C., *What will ye see in the Shulammite? Women, Power and Panopticism in the Song of Songs*: BibInt 5 (1997) 64-81. POPE, Marvin H., *A Mare in Pharaoh's Chariotry*: BASOR 200 (1970) 56-61.

Idem, *Song of Songs* (Nueva York 1977).

Idem, *Response to Sasson on the Sublime Song*: Ma 2 (1980) 207-214. RABIN, C., *The Song of Songs and Tamil Poetry*: SR 3 (1973s) 205-219. RAURELL, Frederic, *El placer eròtic en el Càntic dels Càntics*: RCT 8 (1981) 257-298.

REESE, James M., *The Book of Wisdom. Song of Songs* (Wilmington 1983).

REVENTLOW, H. von, *Das allegorische Verständnis des Hohenliedes im Judentum*: FreibRu 19 (1967) 77-93.

RICHARDSON, John P., *Preaching from the Song of Songs? Allegory Revisited*: Churchman 108 (1994) 135-142.

Idem, *Preaching from the Song of Songs. Allegory Revisited*: ERT 21 (1997) 250-257.

RINGGREN, H., *Das Hohe Lied*, ATD 16/2 (Gotinga ³1981). ROMERO, C.G., *The*

Song of Songs: A Cultural Interpretation: TBT 36 (1998) 174-178.

ROWLEY, H.H., «The Interpretation of the Song of Songs», en Idem, *The Servant of the Lord and Other Essays on the Old Testament* (Londres 1952) 189-234.

RUDOLPH, Wilhelm, *Das Buch Ruth. Das Hohe Lied. Die Klagelieder*, KAT XVII/1-3 (Gütersloh 1962).

RYLAARSDAM, J. Coert, *Song of Songs and Biblical Faith*: Biblical Research 10 (1965) 7-18.

SÆBØ, Magne, «On the Canonicity of the Song of Songs», en M.V. Fox et al. (eds.), *Texts, Temples and Traditions: A Tribute to Menahem Haran* (Winona Lake 1996) 267-277.

SASSON, Jack M., *A Further Cuneiform Parallel to the Song of Songs*: ZAW 85 (1973) 359-360.

Idem, *On M.M. Pope's Song of Songs*: Ma 1 (1979) 177-196. Idem, *Unlocking the Poetry of Love in the Song of Songs*: Bible Review 1 (1985) 10-19.

Idem, *A Major Contribution to Song of Songs Scholarship*: JAOS 107 (1987) 733-739.

SASSON, Victor, *King Solomon and the Dark Lady in the Song of Songs*: VT 39 (1989) 407-414.

SAVIV, S., *The Antiquity of the Song of Songs (Song of Songs and the Book of Isaiah)*: Beth Mikra 26 (1981) 344-352 (hebreo). Idem, *The Antiquity of the Song of Songs. The Song of Songs' Influence on Isaiah and Jeremiah*: Beth Mikra 29 (1983/84) 295-304 (hebreo). SCHOFF, W.H. (ed.), *The Song of Songs: A Symposium* (Filadelfia 1924).

SCHWAB, George M., *The Song of Songs' Cautionary Message Concerning Human Love* (Nueva York 2002).

SCHWEIZER, Harald, «Erkennen und Lieben: Zur Semantik und Pragmatik der Modalitäten am Beispiel von Hld 4», en Walter Gross et al. (eds.), *Text, Methode und Grammatik: Wolfgang Richter zum 65. Geburtstag* (St. Ottilien 1991) 423-444.

SEGAL, Benjamin J., *The Theme of the Song of Songs*: DD 15 (1986/87) 106-113.

Idem, *Four Repetitions in the Song of Songs*: DD 16 (1987/88) 32-39. Idem, *Double Meanings in the Song of Songs*: DD 16 (1987/88) 249-255. Idem, *Literary Patterns in the Song of Songs*: *Literary Patterns in the Song of Songs* 184.

SEYBOLD, Klaus, *Zur Sprache des Hohenliedes, Zur Sprache des Hohenliedes* 120.

SHAFI, Elisha, *The Physical Image and the Ethical Message in the Song*

of Songs: Beth Mikra 33 (1987/88) 367-379 (hebreo). SHARP, Donald B., *Seeking Social, Political and Religious Harmony*: TBT 36 (1998) 164-169.
 SHASHAR, M., *Song of Songs and Bedouin Love Poetry*: Beth Mikra 31 (1985/86) 360-370 (hebreo).
 SNAITH, John G., *The Song of Songs* (Grand Rapids 1993). SONNET, J.-P., *Le Cantique, entre érotique et mystique: sanctuaire de la parole échangée*: NRT 119 (1997) 481-502.
 SOULEN, R.N., *The Wasfs of the Song of Songs and Hermeneutics*: JBL 86 (1967) 183-190.
 SPEYR, A. von, *Das Hohelied* (Einsiedeln 1972).
 STADELMANN, Luís I.J., *Love and Politics: A New Commentary on the Song of Songs* (Nueva York 1992).
 Idem, *O Cântico dos Cânticos: uma interpretação histórico-social*: PT 26 (1994) 47-59.
 STEPHAN, S.H., *Modern Palestinian Parallels to the Song of Songs*: JPOS 2 (1922) 199-278.
 THOMPSON, Yaakov, *The Song of Songs, the Bible's Celebration of Love*: JBQ 19 (1990/91) 199-203.
 TOURNAY, J.-R., *The Song of Songs and its Concluding Section*: Imm 10 (1980) 5-14.
 Idem, *Quand Dieu parle aux hommes le langage de l'amour* (París 1982). Idem, *Word of God, Song of Love: A Commentary on the Song of Songs* (Nueva York 1988).
 TRIBLE, Phyllis, *God and the Rhetoric of Sexuality* (Filadelfia 1978). Idem, «Love's Lyric Redeemed», en A. Brenner (ed.), *A Feminist Companion to the Song of Songs* (Sheffield 1993) 100-120. WALDMAN, Nahum M., *A Note on Canticles 4,9*: JBL 89 (1970) 215-217.
 WALSH, Carey E., *A Startling Voice: Woman's Desire in the Song of Songs*: BTB 28 (1999) 129-134.
 Idem, *Exquisite Desire: Religion, the Erotic and the Song of Songs* (Minneapolis 2000).
 WATSON, Wilfred G.E., «Some Ancient Near Eastern Parallels to the Song of Songs», en Jon Davies – G. Harvey y W.G.E. Watson (eds.), *Words Remembered, Text Renewed: Essays in Honor of John F.A. Sawyer* (Sheffield 1995) 252-271.
 Idem, *Love and Death once more (Song of Songs 8:6)*: VT 47 (1997) 385-387.
 WEBSTER, Edwin C., *Pattern in the Song of Songs*: JSOT 22 (1982) 73-93.
 WENDLAND, Ernst R., *Seeking the Path through a Forest of Symbols*:

- A Figurative and Structural Survey of the Song of Songs*: JOTT 7 (1995) 13-59.
- WHEDBEE, J. William, «Paradox and Parody in the Song of Solomon: Towards a Comic Reading of the Most Sublime Song», en A. Brenner (ed.), *A Feminist Companion to the Song of Songs* (Sheffield 1993) 266-278.
- WHITE, John B., *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry* (Missoula 1978).
- WINANDY, Jacques, *La litière de Salomon (Ct 3,9-10)*: VT 15 (1965) 103-110.
- WIRT, Sherwood E., *Some New Thoughts about the Song of Solomon*: JETS 33 (1990) 433-436.
- WÜRTHWEIN, E., *Zum Verständnis des Hohenliedes*: TRu 32 (1967) 177-212.
- Idem, *Die fünf Megilloth*, HAT I/18 (Tubinga ²1969).
- ZOGBO, Lynell, *Commentaries on the Song of Songs*: BT 45 (1994) 343-348.

COLECCIÓN ESTUDIOS BÍBLICOS

Esta colección, que pretende ofrecer los últimos datos de la exégesis e investigación bíblicas contemporáneas, está compuesta por libros pensados para personas interesadas en el azaroso itinerario de la fe.

3 Panoramas del Nuevo Testamento Giuseppe Segalla

4 Lecturas del Nuevo Testamento Wilhelm Egger

5 Dios ¿violento? Giuseppe Barbaglio

7 La mujer en la Iglesia primitiva Esperanza Bautista

8 Interpretación de las parábolas Joachim Jeremias

9 Nacido a tiempo

Una vida de Pablo, el apóstol

Jordi Sánchez Bosch

10 Apocalipsis

Una asamblea litúrgica interpreta la historia Ugo Vanni

12 Dios, ¿dónde estás?

Una introducción práctica a la Biblia Carlos Mesters

13 Símbolos matrimoniales en la Biblia Luis Alonso Schökel

14 Los que buscan la justicia

Un estudio de la justicia en el mundo bíblico Enrique Nardoni

15 Los patriarcas Robert Michaud

16 Las parábolas de Jesús Joachim Jeremias

17 ¿La verdad del evangelio?

Nueva luz sobre Jesús y los evangelios Graham Stanton

18 Personajes del Antiguo Testamento - I Varios autores

19 Personajes del Antiguo Testamento - II Varios autores

20 El Pentateuco

Introducción a los primeros cinco libros de la Biblia Joseph Blenkinsopp

21 Personajes del Nuevo Testamento - I Varios autores

22 Introducción a la lectura del Pentateuco *Claves para la interpretación de los primeros cinco primeros libros de la Biblia*

Jean-Louis Ska

23 Ensayo sobre los orígenes del cristianismo

De la religión política de Jesús a la religión doméstica de Pablo Rafael Aguirre

24 La nueva figura de Jesús *Guía evangélica*

Xabier Pikaza

25 Dios, nuestro amigo *La Sagrada Escritura* José Vilchez

26 Poemas de amor y de deseo *Cantar de los Cantares*

Víctor Morla

Índice

Presentación	11	5
Siglas y abreviaturas	15	7
I. CUESTIONES INTRODUCTORIAS	19	9
1. Características generales	20	10
1.1. El libro	20	10
1.1.1. Título	20	10
1.1.2. Texto y versiones	21	11
1.1.3. Canonicidad	23	12
1.2. Autor, lugar y fecha de composición	26	15
1.2.1. Autor	26	15
1.2.2. Lugar	27	16
1.2.3. Fecha	28	17
2. Dimensión literaria del Cantar	30	18
2.1. Primeras impresiones	30	18
2.1.1. Personajes	31	19
2.1.2. Léxico	32	20
2.1.3. Un mundo de sentidos	33	21
2.1.4. Ambigüedad e implicación	35	23
2.1.5. Lo femenino en el Cantar	39	25
2.2. Rasgos literarios más sobresalientes	41	26
2.2.1. Paralelismo poético	41	27
2.2.2. Material sonoro	43	28
2.2.3. Tratamiento de las imágenes	44	29
2.3. Composición, estructura y forma literaria	51	33
2.3.1. Composición	51	34
2.3.2. Estructura	53	35
2.3.3. Forma literaria	55	37
3. Historia de la investigación	58	39
3.1. Interpretación alegórica	59	40

3.2. Interpretación mítico-cultural	62	43
3.3. Interpretación dramática	65	45
3.4. Interpretación natural o lírica	66	46
4. Cuestiones abiertas	68	48
4.1. Sobre el carácter sapiencial del Cantar	68	48
4.2. ¿Poesía popular o académica?	70	50
4.3. Paralelos extrabíblicos	72	51
4.4. ¿Es posible una teología del Cantar?	74	53
II. COMENTARIO	83	58
1. El patrocinador del amor	83	58
2. La toxicidad del amor	87	60
3. La morena y su viña	99	69
4. La pastora y el pastor	107	75
5. La yegua provocativa	115	80
6. Nardo y alheña	123	84
7. Nido de amor	131	90
8. La azucena y el manzano	137	93
9. El abrazo íntimo	147	100
10. Conjuro de amor	149	101
11. El cervatillo enamorado	153	104
12. Cita con la primavera	159	107