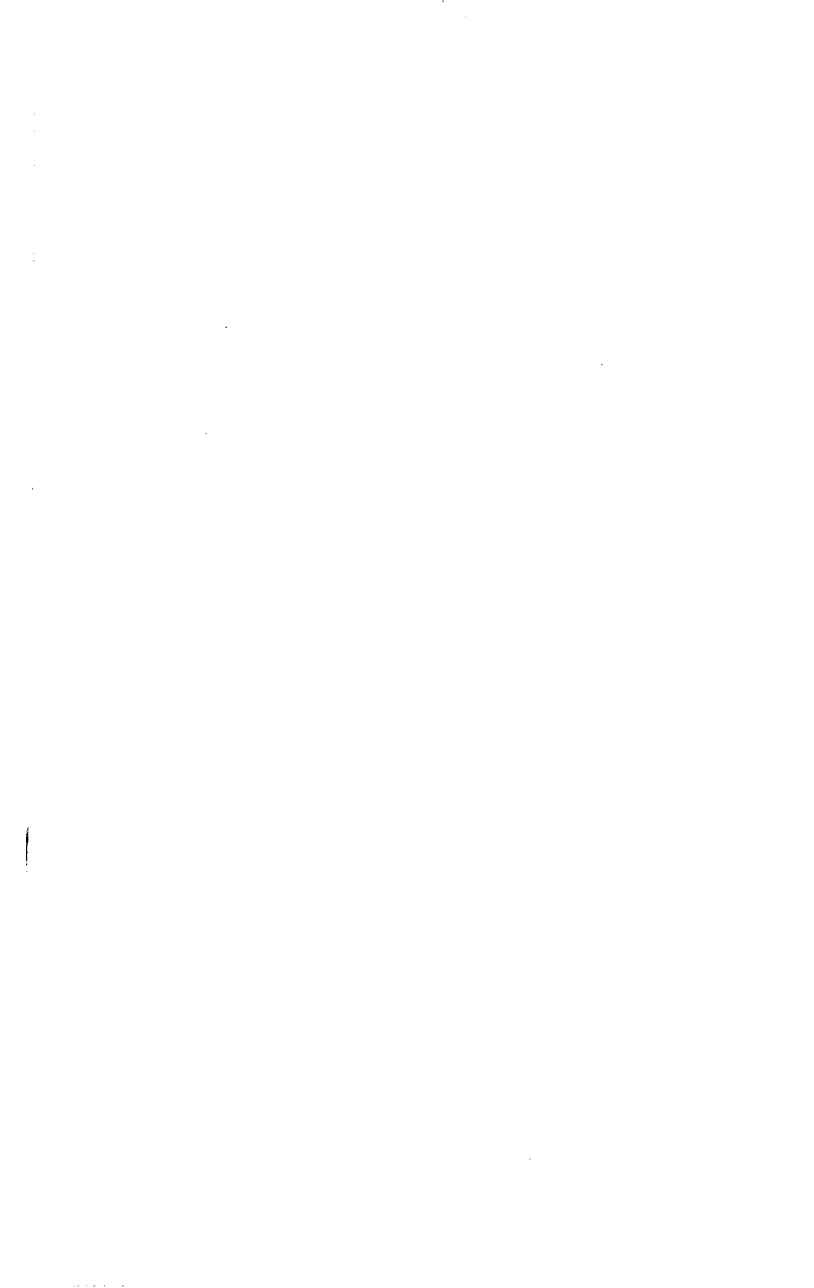


El cantar más bello

*El Cantar
de los cantares
de Salomón*

Traducción y comentario de
Emilia Fernández Tejero

EDITORIAL TROTTA



EL CANTAR MÁS BELLO
Cantar de los cantares de Salomón



EL CANTAR MÁS BELLO
Cantar de los cantares de Salomón

Traducción y comentario de
Emilia Fernández Tejero

E D I T O R I A L T R O T T A

LA DICHA DE ENMUDECER

Primera edición: 1994

Segunda edición: 1995

Tercera edición: 1998

Cuarta edición: 2007

© Editorial Trotta, S.A., 1994, 1995, 1998, 2007

Ferroz, 55. 28008 Madrid

Teléfono: 91 543 03 61

Fax: 91 543 14 88

E-mail: editorial@trotta.es

<http://www.trotta.es>

© Emilia Fernández Tejero, 1994

Diseño

Joaquín Gallego

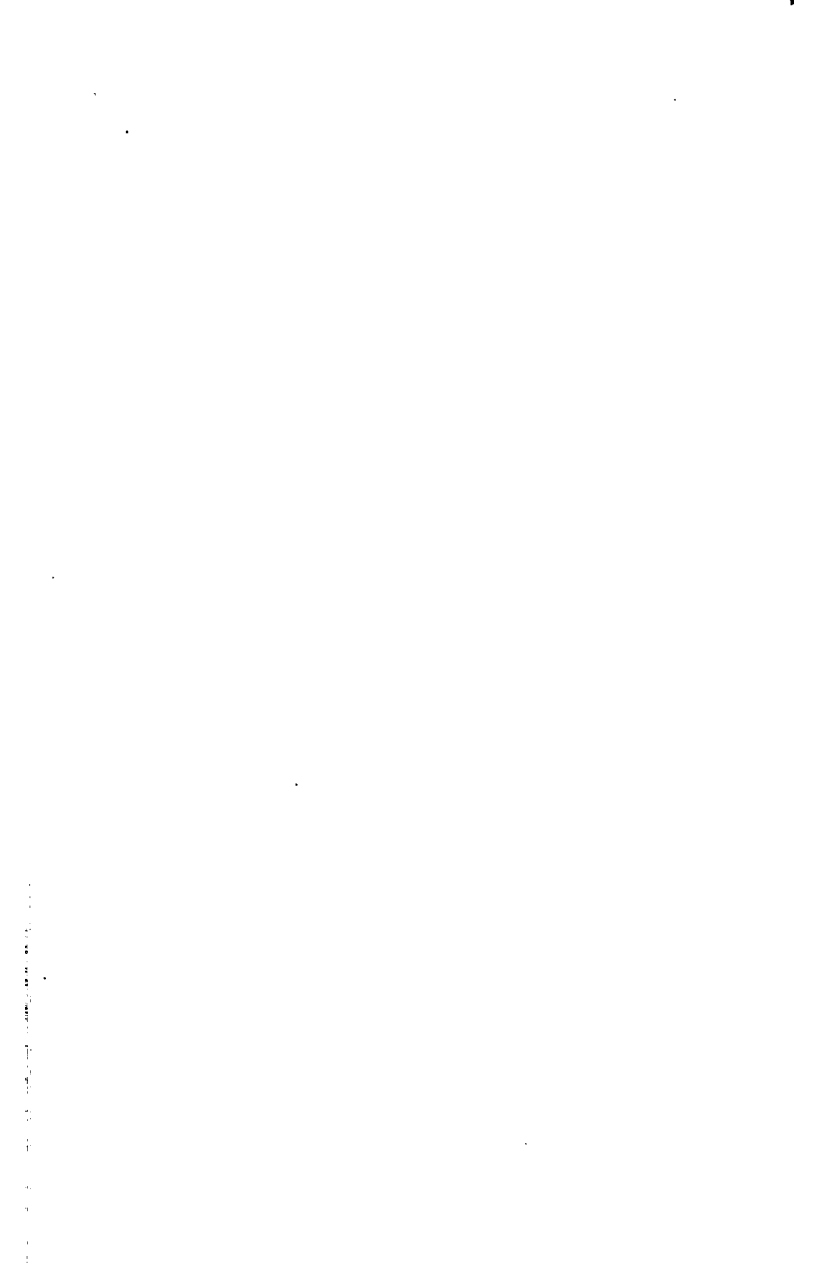
ISBN: 978-84-8164-944-4

Depósito Legal: M-40.214-2007

Impresión

Fernández Ciudad, S.L.

Ven conmigo
a vivir, a soñar, a ser felices
juntos;
fuerte como la muerte es el amor,
la pasión es fuego divino.



Í n d i c e

El Texto	11
La Crítica	33
Ven conmigo	61
Nota bibliográfica	107

El Texto

Cantar de los cantares de Salomón.

Ella

Bésame con esos besos tuyos,
son mejores que el vino tus caricias;

qué grato es el olor de tus perfumes,
tú mismo eres aroma que enajena,
cómo no van a amarte las mujeres.

Llévame contigo, vamos, vamos;
y el rey me llevó a la penumbra
a reír y ser felices juntos,
a revivir tus caricias mejores que el vino;
cómo no amarte.

Soy morena y hermosa,
mujeres de Jerusalén,
como las tiendas de Qedar,
como los pabellones de Salomón.

No miréis cuán morena estoy,
que me ha tostado el sol;
los hijos de mi madre se enojaron conmigo,
me pusieron a guardar las viñas,
pero la viña mía no guardé.

Dime,
amor de mi vida,
¿dónde pastoreas,
dónde mandas reposar a mediodía?;
que no vaya yo como a escondidas
tras los rebaños de tus compañeros.

[1,8-17]

Él Si no lo sabes,
 bellísima mujer,
 sigue las huellas del ganado,
 lleva a pastar tus cabrillas
 a las cabañas de los pastores.

A una yegua entre los carros del faraón
te comparo, amiga mía;

más hermosas que las tórtolas son tus mejillas,
más que las perlas tu cuello;

tórtolas de oro te haremos,
punteadas de plata.

Ella Cuando el rey reposaba en su diván
 mi nardo despidió su perfume.

Saquito de mirra es para mí mi amor,
pasa la noche entre mis pechos;

ramo de ciprés es para mí mi amor,
de las viñas de 'En-Gedí.

Él Qué bella eres, amiga mía,
 pero qué bella;
 tus ojos son palomas.

Ella Qué bello eres, amor mío, y qué dulce;
 nuestro lecho es todo alegría,

las vigas de nuestra casa son cedros,
los artesonados, cipreses.

Ella Soy flor silvestre,
lirio del valle.

Él Como rosa entre espinas,
así es mi amiga entre las mujeres.

Ella Como manzano entre los árboles del bosque,
así es mi amor entre los hombres;
cuánto deseo recostarme a su sombra,
y qué dulce es su fruto a mi paladar.

Me llevó a la casa del vino
y me cubrió con su enseña de amor;

reanimadme con pasas,
reconfortadme con manzanas,
que estoy enferma de amor.

Su brazo izquierdo bajo mi cabeza,
con el derecho me abraza.

Él
Yo os conjuro, mujeres de Jerusalén, por las
[ciervas,
por las gacelas del campo:
no despertéis,
no desveléis al amor
hasta que lo desee.

Ella La voz de mi amor,
 aquí llega él
 saltando por los montes,
 brincando por los collados.

[2,9-15]

Que es mi amor como un cervatillo,
joven corzo;
se para tras nuestra tapia,
atisba por las ventanas,
acecha por las celosías.

Él Habla mi amor y me dice:
«Levántate, amiga mía, hermosa mía,
ven;

que ya pasó el invierno,
se fueron, sí, las lluvias;

brotan flores en la tierra,
llega el tiempo de cantar,
el arrullo de la tórtola
ya se oye en nuestra tierra;

la higuera madura sus frutos,
las viñas en flor exhalan su aroma;
levántate, amiga mía, hermosa mía,
ven.

Paloma mía, entre las grietas de la peña,
en los senos del barranco,
déjame ver tu rostro,
déjame oír tu voz;
tu dulce voz, tu bello rostro».

Coro Cazadnos esas zorras,
raposuelas que arrasan nuestras viñas;
que nuestra viña está en flor.

[2,16-17]

Ella

Mi amor es mío y suya soy yo;
pastorea entre lirios.

Cuando se esfume el día
y huyan las sombras,
vuelve, amor mío, cual cervatillo,
joven corzo por los montes quebrados.

[3,1-6]

Ella En mi lecho, por las noches,
 busco
 al amor de mi vida;
 lo busco sin hallarlo.

Me levanto y recorro la ciudad
por calles y plazas,
buscando
al amor de mi vida;
lo busco sin hallarlo.

Me encuentran los guardias
que patrullan por la ciudad:
«¿habéis visto al amor de mi vida?»

En cuanto me alejo de ellos
encuentro
al amor de mi vida;
lo abrazo, no lo suelto
hasta llevarlo a mi casa materna,
a la habitación de mi madre.

Él Yo os conjuro, mujeres de Jerusalén,
 [por las ciervas,
por las gacelas del campo:
no despertéis,
no desveléis al amor
hasta que lo desee.

Coro ¿Qué es lo que sube del desierto
 como columnas de humo,
 fragante de mirra e incienso,
 de todo aroma de perfumista?

Es el lecho de Salomón;
lo rodean los sesenta hombres
más viriles de Israel;

todos van armados de espada,
todos son diestros en la lucha,
llevan la espada al costado
por temor a la noche.

Una litera
se hizo el rey Salomón
de maderas del Líbano,

con columnas de plata,
respaldo de oro,
sitial de púrpura;
su interior, recamado de amor
por las mujeres de Jerusalén.

Salid y ved, mujeres de Sión,
al rey Salomón,
con la corona
que le ciñó su madre el día de su boda,
el día más feliz de su vida.

[4,1-7]

Él

Qué bella eres, amiga mía, pero qué bella;
tus ojos son palomas
entre el velo,
tu cabello es como rebaño de cabras
que bajan del monte Galaad;

tus dientes, como rebaño de ovejas esquiladas
que suben del baño,
todas con gemelos,
ninguna estéril;

como cinta de grana son tus labios,
qué hermosa es tu boca;
como trozos de granado son tus sienes
entre el velo;

como la torre de David es tu cuello
fraguado en hileras;
de él cuelgan mil escudos,
todos armas de héroes;

son tus pechos como dos cervatillos
mellizos de gacela,
pacen entre rosas.

Cuando se esfume el día
y huyan las sombras
correré al monte de la mirra,
a la colina del incienso.

Toda tú eres bella, amiga mía,
defecto no hay en ti.

Conmigo del Líbano, esposa,
conmigo del Líbano ven;
baja de la cumbre del Amaná,
de la cima del Senir y del Hermón,
de las guaridas de los leones,
de los montes de los leopardos.

Me robas el corazón, hermana mía, esposa,
me robas el corazón con la sola mirada de tus
ojos,
con una sola cuenta de tu collar.

Qué gratas son tus caricias,
hermana mía, esposa;
son mejores que el vino tus caricias,
mejor la fragancia de tus perfumes
que cualquier otro aroma.

Tus labios destilan dulzura,
esposa;
miel y leche hay bajo tu lengua,
y el perfume de tus ropas
es como aroma del Líbano.

Jardín vallado eres,
hermana mía, esposa;
manantial vallado,
fuente sellada.

Tu piel es jardín de granados
con dulces frutos;
cipreses con nardos,

[4,14-16]

nardo y azafrán,
canela y cinamomo;
árboles de incienso,
mirra y áloe,
las más exquisitas esencias;

fuelle de jardines,
pozo de agua viva
que brota del Líbano.

Ella Despierta, cierzó, acude, austro,
 alienta mi jardín,
 fluyan los perfumes;
 que va a venir mi amor a su jardín
 a comer sus dulces frutos.

[5,7-13]

Me encuentran los guardias que hacen la
[ronda por la ciudad;
me golpean, me hieren,
me arrancan el velo
los guardianes de las murallas.

Yo os conjuro, mujeres de Jerusalén:
si encontráis a mi amor,
¿sabréis qué decirle?
Que estoy enferma de amor.

Coro ¿En qué supera tu amor a otros amores,
 bellísima mujer?
 ¿En qué supera tu amor a otros amores
 que así nos conjuras?

Ella Mi amor es pálido y ardiente,
 el mejor de diez mil;

 su cabeza es oro puro,
 su ondas, racimos de palmera,
 negras como el cuervo;

 sus ojos, como palomas
 a las orillas del agua,
 bañadas en leche,
 posadas en la ribera;

 sus mejillas, como un lecho de bálsamo,
 aromatizadas por perfumistas;
 sus labios, rosas,
 destilan mirra que fluye;

[5,14-16]

sus brazos, cetros de oro
engarzados con piedras de Tarsis;
su cuerpo es terso como el marfil,
incrustado de zafiros;

sus piernas, columnas de alabastro
firmes sobre basas de oro;
su aire, el del Líbano,
esbelto como los cedros;

su paladar, la dulzura misma;
todo él es deseable.
Ése es mi amor y ése es mi amigo,
mujeres de Jerusalén.

[6,1-8]

Coro ¿Dónde fue tu amor,
 bellísima mujer?
 ¿Dónde fue tu amor,
 y lo buscaremos contigo?

Ella Mi amor bajó a su jardín,
 a su lecho de bálsamo;
 a apacentar en los jardines,
 a recoger rosas.

Yo soy de mi amor y mi amor es mío;
pastorea entre lirios.

Él Eres tan bella, amiga mía, como Tirzá,
 tan hermosa como Jerusalén,
 espléndida como las estrellas;

aparta de mí tus ojos
que me enloquecen;
tu cabello es como rebaño de cabras
que bajan del monte Galaad;

tus dientes, como rebaño de ovejas
que suben del baño,
todas con gemelos,
ninguna estéril;

como trozos de granado son tus sienes
entre el velo;

habrá sesenta reinas,
ochenta concubinas,
innumerables mujeres;

pero mi paloma, mi todo, es única,
la preferida de su madre,
la favorita de la que la dio a luz;
cuando la ven las mujeres, la alaban,
reinas y concubinas la ensalzan.

Coro ¿Quién es esa que surge como el alba,
bella como la luna,
radiante como el sol,
espléndida como las estrellas?

Ella Bajé al jardín de nogales
a ver el verdor del valle;
si había florecido la vid,
si brotado los granados.

Desconocido,
el deseo me arrastraba
como el carro de mi príncipe.

[7,1-8]

Coro Baila, baila, sulamita,
 baila, baila, que te veamos;
 ved a la sulamita
 en la danza de los dos campos.

 Qué bellos pasos das con tus sandalias,
 hija de príncipe;
 las curvas de tus caderas
 son como ajorcas,
 labor de orfebrería;

 tu ombligo es copa torneada,
 que no le falte el vino;
 tu vientre es montón de trigo,
 cercado de lirios;

 tus pechos, como dos cervatillos
 mellizos de gacela;

 tu cuello, como torre de marfil;
 tus ojos, estanques de Hešbón
 a la puerta de Bat-Rabbim;
 tu nariz, como la torre del Líbano,
 centinela hacia Damasco;

 se alza tu cabeza, jardín fértil,
 tus rizos son púrpura;
 un rey queda preso en las trenzas.

Él Qué bella eres, qué suave,
 mi delicioso amor;

 tu cuerpo parece una palma,
 racimos tus pechos;

me dije: «subiré a la palma,
apresaré sus frutos».
Que son tus pechos como racimos de vid,
y tu aliento, perfume de manzanas;

tu paladar es vino generoso
que fluye suavemente hacia mi amor,
turbando labios y dientes.

Ella

Yo soy de mi amor;
me traspasa su deseo.

Ven, amor mío, corramos al campo
a pasar la noche bajo los mirtos;

iremos temprano a las viñas,
a ver si ha florecido la vid,
si se han abierto los capullos,
si dan flor los granados;
entonces te entregaré mi amor.

Las mandrágoras exhalan su fragancia
y a nuestro alcance hay toda clase de dulzuras;
sabidas o inventadas,
amor mío, las he atesorado para ti.

[8,1-6]

Ella Si fueras mi hermano,
amamantado a los pechos de mi madre,
podría besarte hasta en la calle
sin que me culparan;

te abrazaría,
te llevaría a la casa de mi madre
y tú serías mi maestro;
te daría a beber vino oloroso,
jugo de mi granado.

Su brazo izquierdo, bajo mi cabeza;
con el derecho me abraza.

Él Yo os conjuro, mujeres de Jerusalén:
no despertéis,
no desveléis al amor
hasta que lo desee.

Coro ¿Quién es
la que sube del desierto
recostada en su amor?

Él Bajo el manzano te desperté;
allí te dio a luz tu madre,
allí te dio a luz la que te concibió.

Ella Ponme como sello sobre tu corazón,
como sello en tu brazo;
porque fuerte como la muerte es el amor,
insaciable la pasión como el abismo;
sus brasas,
brasas de fuego,
fuego divino;

las aguas más caudalosas
no podrán apagar el amor,
ni anegarlo los ríos;
¿cómo despreciar
a quien da por amor cuanto tiene?

Coro Tenemos una hermana tan pequeña
que aún no tiene pechos;
¿qué haremos por nuestra hermana
cuando vengan a pedirla?

Si es muralla,
le construiremos almena de plata;
si puerta,
la cerraremos con tabla de cedro.

Ella Yo soy muralla
y mis pechos, torres;
mas para él soy la paz.

Él Salomón tenía una viña en Baal Hamón,
entregó su viña a guardianes;
cualquiera daría por su fruto
mil siclos de plata.

Pero esta viña es mía;
los mil siclos para ti, Salomón,
y doscientos para los guardianes de su fruto.

Moradora de jardines,
los compañeros escuchan tu voz;
déjame oírte.

[8,14]

Ella Corre, amor mío,
 como un cervatillo, joven corzo
 por los montes de las balsameras. .

La Crítica

Šîr ha-Šîrîm, el *Cantar de los cantares* (traducción literal del título hebreo, que con tal genitivo expresa el superlativo: *El cantar más bello*) es uno de los libros más breves y a la vez más problemáticos del Antiguo Testamento: ciento diecisiete versículos, cuyo texto apenas ocupa diez páginas impresas en las ediciones tradicionales de la Biblia, y que han dado lugar a un sinfín de traducciones, comentarios e interpretaciones.

Los problemas comienzan en el mismísimo primer versículo

Cantar de los cantares de Salomón.

Este cantar, estas canciones, ¿fueron compuestas verdaderamente por el rey Salomón? El monarca es descrito como un gran amante en 1 Reyes 11,1 ss.:

*El rey Salomón amó a muchas mujeres extranjeras,
además de la hija de faraón:
moabitas, ammonitas, idumeas,
sidonitas e hititas...
Tuvo como mujeres,
con categoría de princesa setecientas,
y como concubinas trescientas,*

y como fecundo compositor en 1 Reyes 5,12:

*Compuso tres mil proverbios
y mil cinco canciones;*

su nombre y el apelativo «rey» que aparecen en varios pasajes del libro favorecieron la creencia en su autoría.

Sin embargo, es fácil explicar la aparición del nombre del monarca en los poemas sin necesidad de aceptar que él fuera el autor. Así, en 1,1 (*Cantar de los cantares de Salomón*), se trata del encabezamiento añadido por un editor que no tenía dudas acerca de este hecho; en 1,5 (*como los pabellones de Salomón*), tiene matiz descriptivo, semejante a términos como «muebles Luis XIV»; y en 8,11 y 12 representa el prototipo de la riqueza.

Aunque la crítica, en general, rechaza tal atribución, aún hay investigadores que tratan de remontarlo al menos a la época del sabio monarca (siglo x a. C.), atribuyéndolo a su corte de poetas. Aducen para ello las descripciones lujosas, el ambiente mundano y próspero que respira, las alusiones a una Jerusalén propia de la época del monarca, la familiaridad con las artes plásticas egipcias; algunos llegaron a considerarlo, incluso, como un ataque contra el lujurioso rey, sobre el que vencería la virtud de una humilde pastora.

Afortunadamente, cuando en el siglo I d. C. los rabinos decidieron fijar y cerrar el canon de las Escrituras, la autoría de Salomón era un hecho incontrovertible y fue uno de los factores decisivos para que una obra carente de espíritu religioso y aun nacionalista entrara a formar parte de los libros sagrados.

Otro factor determinante para su inclusión en el canon fue la interpretación alegórica, claramente aceptada en el siglo I, que identificaba al amado y la amada con el dios de Israel y su pueblo. La simbología esposo/esposa fue un tópico de los profetas que identificaron, de forma desgarrada a la par que conmovedora, las fases de amor, abandono,

adulterio y reconciliación, con las tortuosas relaciones de Yahweh e Israel a lo largo de la historia:

*¿Por qué ha dicho mi pueblo: «huyamos,
ya no volveremos a ti»?
¿Olvida una joven sus adornos,
una esposa su ceñidor?
Pues mi pueblo me ha olvidado
innumerables días.
Qué bien te preparas el camino
para buscar el amor (Jeremías 2,31-33).*

*Si un hombre repudia a su mujer y ella se va de su lado
y se entrega a otro hombre
¿volverá él a ella de nuevo?
Profanada quedará aquella mujer.
Tú te has prostituido con muchos amantes;
¿podrás volver a mí? (Jeremías 3,1).*

*Pleitead con vuestra madre, pleitead;
porque ella no es mi mujer,
y yo no soy su marido (Oseas 2,4).*

*Como a mujer abandonada y afligida
te llama Yahweh.
La esposa de juventud
¿será repudiada? (Isaías 54,6).*

*No volverán a llamarte abandonada,
no volverán a llamar a tu tierra devastada;
que se te dirá mi desecada,
y a tu tierra desposada;
porque Yahweh se complace en ti,
y tu tierra se desposará.*

*Como joven que desposa doncella
te desposará tu creador;
como se alegra el esposo en la esposa
se alegrará tu dios contigo (Isaías 62,4-5).*

*Yo la seduciré,
la llevaré al desierto,
y le hablaré al corazón.
Allí le daré sus viñas,
y el valle de la amargura será puerta de esperanza;
allí me tratará como en los días de su juventud,
como el día en que salió de Egipto...
me llamarás esposo mío,
nunca más dueño mío (Oseas 2,16-18).*

Algunos pasajes del *Cantar* reflejan de hecho los sentimientos expresados por los profetas, incluso sus expresiones, lo que no quiere decir que ese mismo pueblo, segundo término de la alegoría, no fuera consciente de al menos otra interpretación, como lo demuestra el hecho de que rabí Aqiba (siglos I-II d. C.) se lamentara de que pudiera cantarse en las tabernas, un lugar adecuado para decir, con una copa en la mano y los ojos velados por la nostalgia:

son mejores que el vino tus caricias.

Para quienes no estén familiarizados con el Antiguo Testamento esta imagen pudiera parecer extraña. Pero el pueblo de Israel, como todos los pueblos, cantaba y versificaba; cantaba y versificaba en todo tipo de circunstancias. No olvidemos que el *Cantar de los cantares* está incluido en la última de las tres partes en las que se divide el Antiguo Testamento (Ley, Profetas, Hagiógrafos) y que esta tercera parte no es una colección heterogénea, sino el depósito de la «sabiduría», que recogía y reflejaba, en un principio, las artes y técnicas de una determinada civilización, para pasar a

identificarse después, como la *sophía* griega, con las verdades éticas y metafísicas. Sabios eran el poeta y el cantor, el que componía y el que interpretaba, y cada ocasión requería una habilidad concreta.

Podía cantarse en honor de un rey (Salmo 45):

*Entona mi corazón un bello poema,
recito mis versos a un rey;*

versificar, para proponer enigmas tras los banquetes (Jueces 14,14 y 14,18):

*Del que come salió comida,
y del fuerte salió dulzura.*

*¿Qué hay más dulce que la miel,
qué más fuerte que el león?*

(afortunadamente, la respuesta que da Sansón a este segundo enigma nos da la solución sin lugar a dudas:

*Si no hubierais arado con mi novilla,
no habríais descifrado mi acertijo);*

con versos se despedía a la novia que abandonaba la casa familiar (Génesis 24,60):

*Hermana nuestra, que seas
madre de miles y miles
y que conquiste tu descendencia
la puerta de sus enemigos;*

con júbilo y ritmo recibe el primer hombre a la primera mujer (Génesis 2,23):

Esta vez es hueso de mi hueso y carne de mi carne;

hembra se la llamará, que del hombre fue tomada;

e Isaac bendice a Jacob (Génesis 27,27):

*Es el olor de mi hijo
como el olor de un campo
que dios bendijo;*

hay canciones de escarnio, como la de la ramera de Isaías 23,16:

*Toma la cítara, recorre la ciudad, ramera olvidada;
acompaña con tiento, multiplica el canto,
para que se te recuerde;*

o su descripción de la caída de Babilonia (capítulo 47):

*Baja y siéntate en el polvo,
joven Babilonia,
siéntate en tierra sin trono,
joven caldea;
que ya no te volverán a llamar
delicada y refinada.
Toma el molino y muele harina;
quítate el velo, remángate la falda,
descubre el muslo, vadea ríos;*

para celebrar el hallazgo de un pozo (Números 21,17):

*Brota, pozo;
cantadle.
Pozo que cavaron príncipes,
que excavaron los nobles del pueblo
con cetro, con sus cayados;*

cantando se lamenta la dureza del trabajo (Nehemías 4,4):

*Flaquea la fuerza del cargador,
mucho es el escombros;
no podremos
construir la muralla;*

y se divierten los jefes indignos (Isaías 56,12):

*Venid, voy por vino,
y nos emborracharemos de licor;
lo mismo hoy que mañana,
más y más;*

en el Antiguo Testamento cantan hasta los filisteos (Jueces 16,24):

*Nuestro dios nos ha entregado a nuestro enemigo,
al que assolaba nuestra tierra,
al que multiplicaba nuestros muertos;*

sin olvidar los clásicos canto de Miriam, el ejemplo más antiguo de himno dedicado a Yahweh (Éxodo 15,21):

*Cantad a Yahweh, porque se ha alzado victorioso;
al caballo y su jinete ha arrojado al mar;*

el de Débora (Jueces 5):

*Cuando los capitanes se alzan en Israel,
cuando el pueblo se ofrece voluntario,
benedicid a Yahweh.
Escuchad, reyes,
oíd, príncipes:
voy a cantar a Yahweh,
a alabar a Yahweh,
dios de Israel;*

la elegía de David por Saúl y Jonatán (2 Samuel 1,19-27):

*Oh flor de Israel,
herida en lo más alto,
cómo han caído los héroes;*

o la cínica respuesta del pueblo, invitado en Isaías 22 a llanto, luto y penitencia:

Comamos y bebamos que mañana moriremos.

Se canta, se versifica, pues, a lo largo de todo el Antiguo Testamento, en las ocasiones más dispares, de las formas más distintas. Pero sobre todos estos poemas, con la mayor fuerza y desgarró, libertad y sensualidad, pasión y ternura, crudeza y sensibilidad, se canta en el *Cantar de los cantares de Salomón*.

Pero volvamos a los problemas derivados del autor del libro –o lo que es casi lo mismo, de su fecha de composición– y de su interpretación, problemas imbricados el uno en el otro y que son también la trama y la urdimbre en la que se entretejen todos los demás.

Si no del siglo x a. C., hay autores que defienden su datación a principios del vii. Para algunos, no puede ser posterior al exilio, por su frescura, las referencias al paisaje de Palestina, la alegre y libre actitud hacia el amor; sólo pudo nacer en la mente de un pueblo feliz y confiado, que no había conocido la tristeza del exilio, carente aún de la conciencia nacional que siguió a la restauración con Ciro y a las reformas de Esdras y Nehemías. Para otros, rasgos lingüísticos como el uso de arameísmos, o palabras de origen persa y griego retrasarían su datación al siglo iii a. C.; pero es precisamente el análisis detallado de esos grecismos, utilizados por un autor orgulloso de su judaísmo, pero abierto a la cultura griega, que revalorizó el papel de la mujer en las relaciones amorosas –contra la opinión tradicional

que le atribuía el origen de todo mal y veía en la relación sexual un grave pecado— el que lleva a algún autor a datarlo en los siglos II-I a. C. Y otros rasgos lingüísticos como el uso de arcaísmos procedentes del ugarítico vuelven a retrotraerlo a los siglos V-IV a. C. Un arco, pues, de diez siglos, sin olvidar, además, que hay que distinguir entre la auténtica composición y la redacción final, aun en el marco de las características específicas que diferencian el proceso de transmisión de los libros de Antiguo Testamento del seguido por otras obras de la antigüedad. Y así, algunos críticos optan por considerar la obra como un «cajón de sastre» con materiales de periodos muy diversos.

Si complicado era el problema de la datación y múltiples las soluciones ofrecidas, no puede ni compararse con las interpretaciones a las que ha dado y sigue dando lugar el *Cantar de los cantares*. Aunque todas ellas pueden agruparse, en líneas generales, en dos tipos: literal y alegórica.

La alegórica, muy antigua, predominó en la interpretación judía y en la cristiana durante siglos. Según la tradición religiosa, la escuela o el autor de turno, la obra se referiría a las relaciones de Yahweh con Israel, a la Israel del exilio que llora a su amado, a la unión de Israel y Judá, a las distintas fases de la alianza de Yahweh con su pueblo, desde el éxodo a la llegada del Mesías, a la sabiduría misma; o bien a la iglesia en su relación con Cristo, al alma y su salvador, a la virgen María, al matrimonio del intelecto agente y el paciente, a la historia de la iglesia evangélica hasta la segunda venida de Cristo.

Lo que es más, cada período de la historia, con sus circunstancias determinantes específicas, matizó la idea alegórica genérica. Así, en el período comprendido entre la destrucción del templo de Jerusalén (70 d. C.) y la revuelta de Bar Kokba (132 d. C.) se buscó en el *Cantar* la descripción de las relaciones entre la divina presencia de dios y la comunidad de Israel. A rabí Aqiba se le atribuyen las frases más entusiastas sobre el *Cantar* («No vale el mundo entero

el día en que el *Cantar de los cantares* fue dado a Israel»; «si la Ley no hubiera sido dada, el *Cantar* hubiera bastado para guiar al mundo»).

El Targum –traducción parafrástica de la Biblia hebrea al arameo–, más parafrástico quizá en este libro que en los demás, interpretó el *Cantar* como un relato de la historia del pueblo judío, desde el éxodo hasta la llegada del Mesías, y reflejó en su texto una cierta apologética anticristiana, así como un rechazo contra interpretaciones judías esotéricas.

Los comentarios de rabí Salomón de Troyes (siglos xi-xii) y de su nieto rabí Samuel ben Meir intentaron infundir esperanza en las comunidades de Francia y Alemania. La misma finalidad tuvo el de rabí Abraham ibn Ezra en España. Ibn Ezra dividió su comentario en tres partes: la primera de carácter filológico, la segunda, explicativa y la tercera, alegórica, técnica tripartita que adoptarán algunos exegetas cristianos; aunque de forma un tanto ambigua, para evitar ser tachado de racionalista, ibn Ezra aludió en varias ocasiones a una posible interpretación literal del *Cantar*.

Interpretaciones filosóficas según las cuales en el *Cantar* se describían las relaciones entre el intelecto agente y el paciente fueron dadas en el siglo xiii por Yosef ibn Caspi, Mosé ibn Tibbon y especialmente Immanuel ben Salomón.

A finales del siglo xvi Isaac Abravanel identificó a los protagonistas del *Cantar* con Salomón y la sabiduría; convirtió el personaje femenino en una figura alegórica –alegoría dentro de la alegoría–, e inició una línea de interpretación que fue seguida por su hijo, León Hebreo, en el siglo xviii por E. F. K. Rosenmüller, y en el xx por G. Kuhn.

En el marco del renacimiento cultural judío del siglo xviii encontramos la traducción de M. Mendelssohn, comentada por Löwe y Wolfssohn, quienes tuvieron en cuenta exclusivamente el sentido literal e incluyeron notas filológicas. Y en el xix S. Löwisohn interpretó el sentido del *Cantar* como el triunfo del amor puro y verdadero de una pastora por su pastor sobre la tentación de lujo y placer que Salomón le ofrecía.

El mundo cristiano heredó el *Cantar* con su interpretación alegórica incluida. Hasta diez volúmenes de comentario le dedicó Orígenes quien, influido por la práctica judía, recomendó que la lectura del original quedara reservada tan sólo a personas adultas. Jerónimo introdujo la interpretación alegórica en Occidente y, al igual que Orígenes, vio en el *Cantar* la celebración de la unión de Cristo con la iglesia o con el alma.

Pero, en el siglo v d. C., Teodoro de Mopsuestia ya rechazó la interpretación alegórica para adherirse al sentido literal. Fue condenado en el concilio de Constantinopla (año 550). Condenado por lo mismo había sido también, en el concilio de Milán (año 390), Joviniano, quien criticó las tendencias ascéticas de su tiempo y otorgó el mismo valor a la virginidad, el matrimonio o la viudedad. Teodoreto de Ciro volvió a la interpretación alegórica, lo mismo que Cirilo de Alejandría, interpretación que se mantuvo en los siglos siguientes con Justo de Urgel, Anselmo de Laon, Bernardo de Claraval, Nicolás de Lyra.

En el xv, Dionisio el Cartujano fue el primer autor cristiano que comentó cada capítulo en tres epígrafes diferentes (recordemos a Abraham ibn Ezra): la iglesia, como esposa universal, el alma, como esposa particular, la virgen María, como esposa singular. Lutero rechazó la interpretación alegórica, pero también la literal; Castellio tuvo que abandonar la jurisdicción de Calvino por defender que el *Cantar* era simplemente un diálogo entre Salomón y su amada; Cocceio lo interpretó como un relato profético de la historia de la iglesia; Bossuet como un canto que celebraba el matrimonio de Salomón con la hija del faraón.

Y, una vez en el campo alegórico, ¿por qué no pasar de lo general a lo particular? Sirvan como ejemplo algunas comparaciones, tomadas todas de la traducción al castellano de la Vulgata realizada por F. Scio de San Miguel, donde los senos de la pastora representan el Antiguo y Nuevo Testamento; el color moreno de la mujer, las tribulaciones del

justo; la yegua del faraón, la iglesia militante; las cadenas de oro, la visión beatífica; el lecho de los enamorados, la humanidad de Cristo; el cedro y el ciprés, la firmeza y estabilidad de la iglesia; las ciervas del campo, los patriarcas, profetas y apóstoles; la voz de la tórtola, los suspiros amorosos del alma; las raposas, los herejes; la casa de la esposa, la Jerusalén celestial; sus ojos, los obispos, siempre vigilantes.

El racionalismo del siglo XVIII rechazó de plano la interpretación alegórica e incluso hubo quienes pretendieron sacar el libro del canon de las Sagradas Escrituras.

En el XIX se propusieron algunas nuevas teorías, al menos sugerentes.

Von Hug -al que seguirá Freehof en el siglo XX- partiendo de 5,2

*Yo dormía,
pero mi corazón velaba*

convierte el *Cantar* en el relato de una serie de sueños; se explicarían así la sucesión rápida de escenas, las descripciones irreales, las desapariciones repentinas.

Existía también desde antiguo la llamada interpretación dramática, que recuperó su auge, aunque sus defensores, incluso los más modernos, nunca llegaron a ponerse de acuerdo en cuanto al número de personajes que intervendrían. Dos: Salomón y la sulamita; el rey se enamora de la pastora y la lleva a la corte; pero ella desprecia el lujo y la riqueza, añora su casa y logra llevarse consigo al monarca, tras convertir su mera atracción física en auténtico amor. Tres: campesina y campesino enamorados y un rey lujurioso que trata de seducir a la mujer y llevarla al harén; ella será fiel a su pareja; triunfo del verdadero amor sobre la tentación de la riqueza. Cuatro: el pastor, la pastora, el rey y su favorita. Así hasta diez, más los coros.

Menos acuerdo hubo aún respecto al número de actos y escenas que lo compondrían -siete, trece, dieciocho, dieci-

nueve, veintitrés, veinticinco, veintiocho – y a la adjudicación de los distintos versículos a los diferentes personajes.

Las objeciones más serias frente a esta teoría fueron la inexistencia de pruebas acerca de representaciones o simplemente textos dramáticos en la literatura del Antiguo Testamento, la falta de un hilo conductor en el texto, la incoherencia de las respuestas psicológicas de los personajes, según el contexto judío –una mujer no podría aceptar o rechazar a sus pretendientes, puesto que de ello se encargaban sus padres, y difícil sería el que recusaran a un rey– y, sobre todo, que el aceptar que la obra fuera un drama presupondría una unidad literaria impensable.

En 1873 J. G. Wetzstein, cónsul de Prusia en Damasco, publicó un estudio sobre las costumbres nupciales en Siria. El día de la boda, la novia viste con gran riqueza y lleva el pelo suelto, ceñido por una corona de plata adornada con monedas; por la noche, a la luz de las hogueras, baila la danza de la espada, mientras los invitados baten palmas y mueven el cuerpo rítmicamente; un recitador canta un poema en el que se describen la belleza de la novia y el esplendor de su atavío. Las fiestas duran siete días; durante esa semana los recién casados reciben los títulos de «rey» y «reina» y son tratados con los honores correspondientes a su rango; ocupan un trono formado por instrumentos de labor y se entonan en honor suyo nuevos cantos en los que se describe la belleza de la pareja.

Éstos son algunos de los versos más significativos del texto que interesó a Wetzstein:

*Ella dijo: ahora cántame un poema
describeme en un verso, de la cabeza a los pies.
Yo digo: oh, bella, nunca podré relatar todos tus encantos.
Describiré lo poco que me permiten ver los ojos.
Su cabeza es comparable a la copa de cristal,
su pelo a la noche oscura...
La luna nueva brilla en su frente,*

*Libra sólo es un pálido fulgor.
 Sus cejas son como el arco de un nun
 dibujado por mano de artista.
 El embrujo de sus ojos me hace gemir
 como si fueran ojos de caldeas...
 Su rostro es como la luna llena,
 sus mejillas rompen el corazón.
 Su boca es un anillo de cristal,
 sus dientes hilos de perlas.
 Su lengua derrama perlas;
 ay de mí, qué bellos son sus labios.
 Su saliva es pura miel,
 remedio contra la mordedura de serpiente...
 Su nuca es como el cuello de un ciervo
 que bebe de la fuente de Kanawât.
 Su pecho es como placas de mármol pulido
 como las que traen las naves de Sidón.
 Encima, frutos de granado,
 dos brillantes montones de joyas.
 Sus brazos son espadas desnudas,
 calabazas sin piel
 ¡si tales yo tuviera!...
 Su cuerpo es un montón de algodón
 cardado en plumón por mano maestra.
 Sus piernas son como columnas de mármol
 de la mezquita de los Omeyas...*

Los puntos de contacto son evidentemente atractivos.
 Tenemos noticia en el mismo Antiguo Testamento de que los
 festejos nupciales podían durar siete días, por ejemplo, en
 Jueces 14,10.15.17:

*Bajó su padre a donde la mujer
 y celebró allí un banquete Sansón,
 pues así hacían los jóvenes...
 Al séptimo día*

*dijeron a la mujer de Sansón:
«Seduce a tu marido
para que nos descifre el enigma»...
Y ella le estuvo llorando los siete días
que duró el banquete.*

En Isaías 61,10 se menciona la coronación del novio:

*me ha vestido con ropaje de salvación,
me ha cubierto con manto de justicia;
como novio que se ciñe la corona,
como novia que se adorna con sus joyas.*

Los pasajes en los que se alude al rey podrían aplicarse al personaje masculino, a quien se saludaría como Salomón, símbolo del lujo y el placer; la denominación de «sulamita» aplicada a la mujer sería una alusión a Abisag, a quien Salomón se negó a entregar a su hermano Adonías.

También algunos han querido ver en Jeremías 7,34 la existencia de cánticos especiales interpretados por la pareja:

*Acabaré en los pueblos de Judá
y en las calles de Jerusalén
con la voz alegre y con la voz gozosa,
la voz del esposo y la voz de la esposa.*

Pocos años después K. Budde, basándose en las publicaciones de Wetzstein, quiso ver en el *Cantar* una colección de poemas nupciales populares. Además de lo sugerente de los pasajes que acabamos de ver, de aceptarse esta tesis no sería necesario mantener la existencia de un único autor; la unidad de estilo se justificaría admitiendo que las canciones fueron recogidas en una misma época y quizá en una misma región.

La teoría pronto fue objeto de críticas: si se trata simplemente de canciones populares, ¿cómo llegaron a entrar en el

canon?; ¿pueden, teniendo en cuenta su antigüedad, compararse estos poemas con versos sirios compuestos en el siglo xix?; además, hay partes del *Cantar* que nada tienen que ver con ceremonias nupciales.

La teoría fue rechazada, pero se había dado un gran paso hacia adelante: la crítica aceptaba casi unánimemente ya que el *Cantar* era una antología de poemas, una colección de canciones de amor.

Esta tesis rompía la tradición que había considerado el *Cantar* como un poema lírico unitario, esgrimiendo argumentos tales como la aparición del nombre de Salomón a lo largo de toda la obra, la intervención uniforme de los coros, los versículos repetidos a manera de estribillo.

Y llegamos al siglo xx que va a proveernos de nuevas interpretaciones, acordes con la mentalidad moderna, y analizando su posible paralelismo con textos de otras culturas. Surgirá la interpretación cáltica: el *Cantar* se convierte en la traducción de una letanía pagana que se estudia a la luz de rituales sobre Osiris, o sobre el culto a Ištar y Tammuz.

El descubrimiento de textos literarios religiosos del Oriente Antiguo favoreció la teoría de que el *Cantar* era una colección de poemas de influencia cananea, o egipcia, o acadia. El exponente más claro de esta teoría se encuentra en las obras de T. J. Meek, quien puso de relieve las conexiones existentes entre el *Cantar* y un breve texto cuneiforme en el que se describen las ceremonias litúrgicas en honor de Tammuz, cuyo culto floreció en Palestina. En otoño y primavera se celebraban fiestas que conmemoraban la muerte y resurrección del dios y su unión con la diosa Ištar.

Para los defensores de la teoría cáltica, el *Cantar* sería, pues, originariamente una composición religiosa relacionada con el culto a un dios extranjero –dependiendo el nombre del dios del país de origen– revisada más tarde para adecuarla al culto a Yahweh; sus rasgos lingüísticos específicos apuntarían hacia un original no hebreo. La teoría sufrió matizaciones: liturgia de algún dios extranjero, sí, pero reducida a

folclore popular; letanías asociadas con los ritos de otoño e invierno. Para los detractores de esta teoría era difícil admitir que se toleraran tales cultos en presencia de Yahweh; las semejanzas lingüísticas serían meras coincidencias en la forma de la expresión amorosa.

No puede negarse, sin embargo, la existencia de canciones de amor afines a las del *Cantar* en otras culturas del cercano Oriente; y aunque la crítica, en general, se inclina a considerarlas meras coincidencias surgidas de sentimientos humanos eternos que se expresan con patrones literarios semejantes, puede ser ilustrativo incluir aquí algunos de los textos más sugerentes, tal como los recoge R. Tournay.

De Egipto merecen mención especial los *Cantos de la gran alegría del corazón* del papiro Chester Beatty I. Se trata de una obra breve en la que se describe la génesis de un amor, con cánticos en forma dialogada entre el coro y los dos amantes, con descripciones de los atractivos físicos, la pasión, el abandono, el mal de amor:

*La única, la amada, la sin igual,
la más bella del mundo,
mírala, es como una estrella que brilla
en el umbral de un año nuevo...
Su cuello es largo, su pecho resplandece,
su cabello es de lapislázuli,
sus brazos valen más que el oro,
sus dedos parecen flores de loto...
Mi hermano turba mi corazón con su voz,
me deja presa del dolor...
Ven a mí, que vea tu belleza,
que sean felices mi padre y mi madre,
que todo el mundo te festeje
y te celebre, hermano mío...
Lo abrazaría ante todos los suyos,
no tendría vergüenza ante los hombres...
Desde hace siete días, no he visto a mi hermana;*

*la melancolía se abate sobre mí,
mi corazón está abrumado,
he olvidado hasta la vida misma...
Cuando ella abre los ojos, mi cuerpo rejuvenece,
cuando habla, recobro la fortaleza;
cuando la tomo entre mis brazos, aparta de mí el mal.
Hace ya siete días que se ha alejado de mí.*

También encontramos analogías en las canciones de amor del papiro Harris 500, cuando la mujer invita a su amado a que goce de sus encantos:

*¿Te vas porque tienes hambre?
¿Te alejas porque tienes sed?
Toma mi pecho,
que te bastará lo que contiene...
El amor que por ti siento se difunde por mi cuerpo,
como la sal se disuelve en el agua,
como la mandrágora se impregna de aceite perfumado,
como el licor se mezcla con el vino.*

Y en otro fragmento:

*Se deja oír la voz de la paloma,
dice: «La tierra se ilumina, ¿cuál es tu camino?».*

Y en un tercero:

*Soy tu amada, la mejor;
te pertenezco como la tierra
que he sembrado de flores
y plantas diversas, cuyo perfume es dulce...
Tu mano reposa sobre mi mano,
mi cuerpo es feliz;
mi corazón se llena de alegría,
porque caminamos juntos.*

Los *Cantos del huerto* del papiro Turín 79-82 pueden compararse con las imágenes primaverales y bucólicas del *Cantar*; así, cuando habla el granado:

*A sus dientes mis granos se asemejan,
mis frutos se parecen a los suyos...
La amada y su amigo
se pasean bajo mis ramas,
ebrios de vino y vino dulce,
perfumados de aceite y de aromas balsámicos,*

o el sicomoro:

*El murmullo de sus hojas
recuerda el perfume de la miel...
La campiña está de fiesta.
Enramadas y un pabellón bajo mí;
mis dueños se regocijan.*

Tras el relato que describe la lucha de Horus y Set ante el tribunal de los dioses se encuentran las *Palabras de Nakht Sebek*, escriba de la necrópolis:

*con sus ojos me cautiva,
con su atavío me esclaviza
con su sortija me marca al hierro candente.
¿Por qué dices a tu corazón:
«Hacia ella va mi deseo de tomarla entre mis brazos?»
Por Amón, vengo a ti,
con la ropa al brazo...
Paso de noche junto a su casa,
llamo: no me abren...
Venga cuando sea el amado,
encontrará la puerta abierta,
lecho cubierto de lino,
y una alegre joven junto a él.*

Las descripciones físicas aparecen también en cantos de amor egipcios, como la que se lee en una estela de Karnak sobre la hija de un rey etíopico:

*Su cabello es más negro que la oscuridad de la noche,
que las uvas, que los frutos de la higuera.
Sus dientes se alinean más cuidadosamente que los granos de...
que las muescas de una hoja de sílex.
Sus senos se yerguen, firmes, en su pecho.*

En opinión de Tournay, estas canciones de amor revelan la comunidad de inspiración y parentesco literario con el *Cantar*, con el que comparten igualmente la utilización repetida de términos como «hermana» para designar a la amada, comparaciones con nombres de animales gráciles como «paloma» o «gacela», flores o perfumes; pero defiende también la existencia de rasgos específicos que intenta rastrear en otras literaturas del cercano Oriente.

Ya aludí a la interpretación cúltica del *Cantar* que lo relacionaba, entre otros, con textos cuneiformes relativos al ciclo de Tammuz (en sumerio, Dumuzi) e Ištar (Inanna) y a ritos de hierogamia o matrimonio sagrado. El culto a estos dioses era conocido por los israelitas y fue a menudo denunciado por los profetas. Así Ezequiel 8,14:

*Me llevó a la entrada de la puerta del templo de Yahweh,
que da al norte;
y las mujeres estaban allí sentadas,
llorando a Tammuz.*

Los defensores del yahwismo lucharon constantemente contra los cultos de fertilidad, y ruinas extendidas por toda Palestina han demostrado la supervivencia de antiguos santuarios paganos. Para los defensores de la influencia del mito de Tammuz e Ištar en el *Cantar*, la protagonista feme-

nina se identificaría con la diosa, lo que justificaría el lenguaje erótico propio de una hieródula o prostituta sagrada. La búsqueda del amado –comienzo del capítulo 3– evocaría el descenso de Ištar a los infiernos; además, expresiones muy concretas como montaña y desierto, procesión del rey, pozo de agua viva, aludirían a temas del mencionado culto.

La existencia de la hierogamia en Sumer está muy atestiguada. Sirvan de ejemplo algunos versos de un canto de amor pronunciado por Inanna:

*Esposo, de mi corazón tú eres quien...,
tu amor es un dulce, una miel...
Esposo, deliciosamente me has llevado, a la alcoba...
En la cámara, en su perfecto caudal de miel,
disfrutemos de tu amor, ese dulce...
Tu carne, conozco todos sus dulces lugares:
esposo, tiéndete en nuestra cámara hasta el alba...
Tú, porque me amas,
león, entrégame, te lo ruego, tu dulce.
Mi dueño divino, mi dueño protector.*

En otro texto, Dumuzi ruega a Inanna que le abra la puerta de su palacio, e Inanna, naturalmente, le abre:

*Inanna se baña, se unge de óleo fino
se reviste del traje más bello de volantes...
arregla en su cuello su collar de lapislázuli
y toma su sello con la mano.
La dueña del cielo avanza, va hasta la puerta, hacia Dumuzi,
crea para él una luz como la de la luna,
lo ama, con él se regocija, lo abraza.*

Y en un tercero, la diosa lo alaba:

*Mi amado, de rasgos bellos, de rasgos bellos,
tus encantos son suaves;*

*mi jardín de granadas, de rasgos bellos,
tus encantos son suaves;
mi jardín de granadas que produce frutos,
tus encantos son suaves.*

Los himnos sumerios en honor de Dumuzi e Inanna sirvieron de modelo a los babilónicos del segundo milenio a. C.

Éste es un fragmento de la plegaria por el rey Ammiditana:

*Cantad a la diosa, la más augusta de las diosas...
Está vestida de alegría y amor,
Está cargada de vitalidad, encanto y sensualidad...
Tiene labios como la miel, la vida está en su boca,
la risa se expande por su rostro...
Su rostro es bello, sus ojos son brillantes.*

Y ésta, la descripción de Tammuz, en la mañana de su retorno anual:

*El dios sol naciente, es miel su sangre viva,
tamarindo su cabello, ciprés su talle...
cedro sus rodillas, níspero sus tobillos,
manejo de cañas sus dedos, mirra su aceite,
vino su sangre, terebinto sus brazos.*

El paralelo asirio más significativo es un catálogo en el que se enumera una serie de títulos de himnos pertenecientes al culto de los citados dioses. Resultan sugerentes algunos como:

*Tal es el deseo que alegra mis entrañas.
Aroma de cedro es tu amor, señor.
Cuán sabrosa es, cuán bella.
El que descende al jardín del rey, quien corta ramas de cedro.
La muchacha cuyo corazón conlleva la alegría.*

*Retozo sobre el lecho del amado.
Mi amor es una luz que ilumina las sombras.
Por la noche, pienso en ti.
Apresúrate gozosamente, oh rey.*

Pero para Tournay no es suficiente, sino que se trata de contactos mínimos, dispersos, fáciles de encontrar en otros textos.

También los procedentes de Ugarit, fechados en el siglo xv a. C., tratan de matrimonios sagrados entre divinidades, aunque los puntos de contacto con el *Cantar* parecen ser menores que los textos anteriormente citados. Aun así, resulta significativa la descripción de Hry en la epopeya de Kirta:

*Dame a la joven Hry,
la más graciosa de la estirpe de tu primogénito,
cuyo encanto es como el encanto de Anat,
cuya belleza es como la belleza de Astarté,
cuyas pupilas son de lapislázuli,
sus párpados, copas de ónice.*

Se han estudiado igualmente las posibles relaciones del *Cantar* con obras dramáticas o líricas de la literatura griega, en especial con los *Idilios* de Teócrito. Tournay califica de «decepcionantes» los paralelos detectados; sin embargo, la tesis helenística vuelve a estar de actualidad gracias a los trabajos de G. Garbini, quien fija la datación del *Cantar* entre finales del siglo II y comienzos del I a. C. y defiende su dependencia de Teócrito.

La conclusión a la que llega Tournay después de analizar estos textos antiguos –de los que sólo hemos visto una selección– así como otros testimonios poéticos de Siria y Palestina, textos rabínicos y judíos medievales y contemporáneos y diferentes géneros poéticos árabes –en total, más de cuarenta siglos de poesía oriental– es que, aunque el lengua-

je del amor humano utilice formas de expresión similares en distintos círculos y épocas, aunque la lectura alegórica sea un fenómeno habitual en los medios semíticos, aunque el autor del *Cantar* siguiera una tradición secular, asimilando, como otros autores bíblicos, la influencia de literaturas vecinas, se sirvió de todos estos elementos para escribir un diálogo de amor entre Yahweh y su esposa, el pueblo de Israel. Un ejemplo más del poder de asimilación del yahwismo tradicional, más receptivo que nunca a los valores auténticamente humanos.

Lógicamente, en estas conclusiones se revela la ideología del autor, defensor de la teoría alegórica, y para quien el *Cantar* fue compuesto a finales del siglo v a. C., la época más adecuada –en su opinión– para llenar de valor y sentido ante los ojos de Israel la alianza de dios con su pueblo.

Hay histórica, literaria y psicológicamente mucho de cierto en la teoría de la similitud de patrones y formas de expresión entre estas culturas. Pero si prescindimos, siquiera momentáneamente, de tan elevadas concepciones religiosas y literarias, y descendemos al plano individual humano, podríamos preguntarnos si realmente los patrones amorosos y su formas de expresión son siempre tan similares. Porque, reflexionando sobre nuestras propias experiencias o sobre las que hayamos podido conocer por testimonios vivos y cercanos, quizá llegaríamos a la conclusión de que no sólo cada persona es única en su forma de amar y de expresar el amor, sino que también es única y distinta en todas y cada una de las ocasiones en las que vive una experiencia amorosa. El verso, como cualquier composición afectiva, destinado al amante, cercano o lejano, es un algo único de aquel momento, del sentimiento que lo provoca, de la alegría, tristeza, pasión o decepción que lo alientan. Y como es único en el fondo, lo ha de ser también en la forma. La amada, el amado, tendrán normalmente ojos, boca, dientes, cuello, voz; serán gráciles y esbeltos, o fuertes y vigorosos; devolverán el ciento por

uno, o se mantendrán en una fría indiferencia; serán volcán o torrente, lago o río; corzo o león, gacela o loba; rosa o zarza, cedro o ciprés, quizá todo simultáneamente. Pero lo inevitable es que, en cada ocasión, el amor los transforme en únicos. Y las composiciones más o menos literarias que inspiren serán únicas también. Porque si alguien, por pereza, falta de inspiración, o autocomplacencia ante un hallazgo literario, se repite en cuestiones de amor, comete algo peor que una canallada: una majadería.

Para terminar, una interesante teoría defendida por M. H. Pope: el clímax y el mensaje del *Cantar* están contenidos en 8,6:

fuerte como la muerte es el amor,

y la circunstancia más tensa en la que pueden enfrentarse amor y muerte es en el marco de un rito funerario. Con un detallado análisis lingüístico, diversas propuestas de correcciones textuales y estudios comparativos sobre ritos similares en culturas del Oriente, propone estudiar el *Cantar* con esta perspectiva: nuestros antepasados paganos hicieron frente al temor a la muerte con afirmaciones y actuaciones en ritos funerarios que demostraban el poder y persistencia de la vida y el amor, contra la muerte.

Se esté de acuerdo o no con su tesis, es una bella forma de terminar este capítulo.

Ven conmigo

Quien haya intentado escribir alguna vez un poema de amor, o simplemente una carta, habrá visto con desesperación cómo las palabras se le quedan vacías de sentido, pobres, estériles, en comparación con el sentimiento que las provoca. Creemos -y creemos bien- que nuestro primer amor, o quizá nuestro último amor, incluso cualquiera de los intermedios, es único y diferente; pensamos que nadie ha amado como nosotros amamos, e intentamos, a veces sin más armas que la palabra -y el mejor ejemplo de ello podría ser el personaje de Cyrano- interesar, divertir y conmover, para seducir.

Afortunadamente, el amor tiene su lenguaje propio. Su parte irracional no establece relación de pareja con la morfología o la sintaxis: salta sus barreras, destruye las conexiones de pensamiento, arrastra la semántica, trastoca las metáforas, distorsiona los símiles... pero crea, imagina, inventa, improvisa, siente, vive.

Un ejemplo magnífico de la expresión poética amorosa es el texto del *Cantar de los cantares*. Quien se esfuerce por encontrar un patrón literario, en reducir a esquemas sus exclamaciones, monólogos, diálogos, cambios de escenario, de personajes y de sentimientos, no sólo fracasará como crítico, sino que demostrará desconocer lo irreflexivo de la pasión.

Por eso, este comentario tampoco está estructurado y sólo sigue, en la medida en que un hilo conductor es necesario para no desorientar al lector más de lo conveniente, el orden de los capítulos y versículos con que se nos presenta el texto bíblico.

Nos acompañará a lo largo de todo el camino fray Luis de León; dejaremos a Quevedo en el capítulo segundo, porque su paráfrasis sólo abarca el principio del libro; y aparecerán citas de otros poetas de habla hispana cuando el texto del *Cantar* me haya evocado alguno de sus versos. La clave de los autores no identificados en el texto se encuentra en la *Nota bibliográfica* de las páginas 107-111.

El *Cantar de los cantares* comienza de forma directa, valiente y sensual. Una mujer libre, alegre y feliz que exclama sin recato alguno:

*Bésame con esos besos tuyos,
son mejores que el vino tus caricias* (1,2).

Lejos de los sentimientos sofisticados que impregnarán más tarde la literatura amorosa y seguirán vigentes hasta nuestros días,

Amor, cuántos caminos hasta llegar a un beso,

ella inicia el poema, sin vergüenza alguna, sin pudor, que no encontraremos en este personaje femenino, único, más que en su forma lúdica: la coquetería, el juego del «no/claro que sí», «adiós/quédate», y en un solo versículo:

*Ya me he quitado la túnica,
¿tendré que vestirme?;
ya me he lavado los pies,
¿me los he de manchar?* (5,3).

No hay un momento de duda ni de vacilación; es el deseo puro, la exaltación de los sentidos; el olfato:

*qué grato es el olor de tus perfumes,
tú mismo eres aroma que enajena (1,3),*

las tentadoras sombras que invitan a aguzar la vista para fijar un gesto adivinado:

y el rey me llevó a la penumbra (1,4),

el tacto:

a revivir tus caricias mejores que el vino (1,4).

El tipo de besos reclamados fue objeto de curiosas interpretaciones alegóricas por parte de los comentaristas: las ansias de la sinagoga por la llegada del Mesías, los dones de Espíritu Santo, la unión de las dos naturalezas en la persona de Cristo. Fray Luis de León, inspirándose en los clásicos, escribió respecto a este fragmento uno de los pasajes más bellos de su comentario castellano:

Que es también todo el fundamento de aquellas quejas que siempre usan los aficionados, y los poetas las encarecen y suben hasta el cielo, cuando llaman a lo que aman almas tuyas... Y así la propia medicina de esta afición, y lo que más en ella se pretende y desea es cobrar cada uno que ama su alma, que siente serle robada; la cual, porque parece tener su asiento en el aliento que se coge por la boca, de aquí es el desear tanto y deleitarse los que se aman en juntar las bocas y mezclar los alientos, como guiados por esta imaginación y deseo de restituirse en lo que les falta de su corazón, o acabar de entregarlo todo.

Y Quevedo:

*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.*

Algunos ecos en la poesía contemporánea:

*Porque ya no es una carne
ni una boca lo que beso,
que se escapa, que me huye.
No.
Te estoy besando más lejos.*

*En tu boca roja y fresca
beso, y mi sed no se apaga,
que en cada beso quisiera
beber entera tu alma.*

*Por eso los amantes
se prometen los siempre
con almas y con bocas.*

La primera traducción al griego de la Biblia, la Septuaginta, lo mismo que la traducción latina o Vulgata, leyeron el hebreo «amores» o «caricias» como «pechos» (la semejanza gráfica de ambas palabras en el original así lo permite), «pechos» que la interpretación alegórica identificó con las dos tablas de la ley entregadas a Moisés o los dos Testamentos, el Antiguo y el Nuevo.

Esta interpretación se mantuvo en muchas traducciones y así Quevedo pudo parafrasear:

*que para mi sustento y mi camino,
mejores son sus pechos que no el vino.*

Sin embargo, la primera interpretación aparece en otros pasajes del Antiguo Testamento:

*Vamos a embriagarnos de caricias hasta el alba,
a saciarnos de amor (Proverbios 7,18).*

Él mismo, que en hebreo se indica con la expresión «tu nombre», porque el nombre representa la esencia de la persona:

*Posesión de tu nombre,
sola que tú permites,
felicidad, alma sin cuerpo.*

*Yo pronuncio tu nombre
en las noches oscuras,
cuando vienen los astros
a beber en la luna...
Yo pronuncio tu nombre,
en esta noche oscura,
y tu nombre me suena
más lejano que nunca,*

es el aroma más exquisito que percibe el olfato sensible, antes, incluso, que la vista. Y a ese aroma se han rendido todas:

cómo no van a amarte las mujeres (1,3).

Pero ella cuenta con más bazas: la penumbra compartida, la risa desencadenada,

*Lanzas palabras veloces,
empavesadas de risas,
invitándome
a ir a donde ellas me lleven.*

*No te atiendo, no las sigo:
estoy mirando
los labios donde nacieron,*

las caricias revividas. Y ha de confesar también:

cómo no amarte (1,4).

Orgullosa, con más derecho que ninguna, afirma con desafío:

Soy morena y hermosa (1,5).

Los cánones estéticos entraron a saco a la hora de traducir este versículo. De hecho, la palabra hebrea que lo inicia significa realmente «negra», y así lo recogió sin problemas la versión griega:

Soy negra y hermosa.

Pero en la versión latina se aprovechó la multiplicidad de traducciones de la conjunción hebrea que separa los dos adjetivos, para traducir:

Soy negra, pero hermosa,

como si ambos términos fueran incompatibles. Ese *pero* se mantuvo en la mayoría de las traducciones, intentando suavizar un posible concepto peyorativo de la protagonista, aunque en el *Cantar* mismo el color negro sea valorado positivamente:

*sus ondas, racimos de palmera,
negras como el cuervo (5,11).*

Teócrito dirá:

*Bombica graciosa, todos te llaman siria,
delgada, quemada del sol, sólo yo color de miel (X, 26-27).*

Pero no es la piel, no es el sueño mediterráneo de la blancura del norte. Había que justificar la ruptura con el canon estético y allí estaba la alegoría para atribuir la negritud a los pecados cometidos por Israel, o a las herejías que ensombrecían el aspecto de la iglesia, o a las consecuencias del pecado original, o a las tribulaciones, tentaciones y miserias de nuestro devenir; algo así como si estuviéremos «negros» por nuestras circunstancias vitales. Y, sin embargo, la interpretación alegórica no tuvo en cuenta la importancia del color negro en los cultos y estatuas de diosas hititas o romanas, que pasaría a la iglesia cristiana, para llegar hasta nuestros días. Piénsese en las vírgenes negras francesas, tan veneradas en la Edad Media, en las italianas *madonne nere*, en la virgen polaca de Czestochowa o en nuestra Moreneta.

Puede perdonársele a Quevedo que, siguiendo esta tradición, aceptara las excusas por la negritud, por cómo supo expresarlo:

*Aunque negra me veis y anochecida...
miradme bien: que no porque esté oscura
pierde el ser hermosa la hermosura,*

especialmente si tenemos en cuenta su forma de arreglarlo más tarde:

*Con sólo desearme, amiga mía,
¿no ves cómo eres ya blanca y hermosa?
Más hermosa que el sol que alumbra el día*

*eres, por ser mi amante y ser mi Esposa:
más me enamoras cuanto más suspiras,
porque con ojos de paloma miras.*

Afortunadamente, la morenez ha vuelto a entrar en los cánones estéticos:

*Tus ojos me recuerdan
las noches de verano.
Y tu morena carne,
los trigos quemados,
y el suspirar del fuego
de los maduros campos...
De tu morena gracia,
de tu soñar gitano,
de tu mirar de sombra
quiero llenar mi vaso.*

La comparación con tiendas de beduinos (Qedar es el nombre de una tribu árabe emparentada con los descendientes de Ismael) no debe tampoco ser tomada como peyorativa, y el segundo elemento de la comparación, los pabellones de Salomón, sugiere el matiz positivo de belleza y lujo. Y aunque la sulamita parece pedir excusas por su color moreno:

no miréis cuán morena estoy (1,6),

creo que se trata de una ironía dirigida a las mujeres de Jerusalén; está morena por haber guardado las viñas familiares, aunque no fuera capaz de guardar la suya. El matiz erótico parece evidente, a la luz de poemas egipcios y ugaríticos en los que los términos «viña», «huerto» o «campo» se utilizan en la descripción de relaciones sexuales. Y la doble determinación que utiliza aquí el hebreo, magníficamente explicada por fray Luis:

*Donde dice mi viña, en el hebreo tiene doblada fuerza,
porque dice mía, remía, dando a entender cuán propia suya
es y cuánto cuidado debe tener de ella,*

llena de énfasis la expresión.

En la interpretación alegórica la viña es Israel y cuando la mujer exclama que no ha sabido guardarla, alude a las faltas por las que dios ha de castigarla. Así escribió Isaías:

*Voy a cantar por mi amigo
la canción de mi amigo a su viña.
Una viña tenía mi amigo
en una loma fértil.
La cavó y despedregó,
plantó cepa escogida,
construyó una torre en el centro,
también cavó un lagar;
esperaba que diera uvas,
pero dio agrazones.
Ahora, habitantes de Jerusalén,
y hombres de Judá,
juzgad entre mi viña y yo.
¿Qué más podía hacerse por mi viña
que yo no hiciera?
¿Por qué esperaba uvas
y sólo dio agrazones?
Pues os diré
lo que voy a hacer con mi viña:
quitar su valla
para que sea devastada,
demoler su cerca
para que la pisoteen.
La dejaré arrasada,
no será podada ni escardada,
crecerán zarzas y abrojos;*

*ordenaré a las nubes
que no derramen lluvia sobre ella.
La viña de Yahweh Seba'ot
es la casa de Israel,
los hombres de Judá
su plantel preferido.
Esperó equidad
y ahí está la iniquidad;
justicia
y ahí está el llanto (5,1-7).*

Y Jeremías:

*Cuántos pastores
devastaron mi viña,
convirtieron
mi parcela deseada
en desierto (12,10).*

Y el salmista:

*Una vid de Egipto tú arrancaste;
echaste a los extraños,
la plantaste;
preparaste el terreno para ella,
echó raíces,
llenó la tierra;
cubriéronse los montes de su sombra,
y de sus ramas los elevados cedros;
extendió sus sarmientos hasta el mar,
hasta el río sus brotes.
¿Por qué has demolido tú su cerca
y la vendimia cualquier caminante,
la pisotea el jabalí del bosque,
y las fieras salvajes allí pacen? (80,9-14).*

Un ruego al amante, que no se ha hecho presente aún:

*Dime,
amor de mi vida,
¿dónde pastoreas,
dónde mandas reposar a mediodía?
que no vaya yo como a escondidas
tras los rebaños de tus compañeros (1,7).*

También ve aquí fray Luis cierta desvergüenza, que acepta complacido:

*se determina a buscarle dondequiera que estuviere, porque
el amor verdadero no mira en puntillos de crianza, ni en
pundonores, ni espera a ser convidado primero, antes él se
convida y se ofrece,*

lo que recuerda el atrevimiento –no menos sincero por no realizado– de otra apasionada mujer, abandonada para siempre, Mariana de Alcoforado:

*¡Pudiera yo salir de este aborrecido convento, y no esperarí
en Portugal a que se cumplieran tus promesas! Iría sin
escrúpulos en busca tuya, y te seguiría y amaría en todas
partes.*

Al fin aparece el amante y se inicia el primer diálogo, un intercambio de requiebros que abarca hasta el final del capítulo segundo.

No debe parecer extraño que el primer apelativo cariñoso del hombre para la mujer sea el de *yegua* (1,9), que, como dice Teócrito en el epitalamio de Helena:

*Ornato es del jardín el ciprés,
y del carro la yegua tesalia (XVIII, 30),*

y fray Luis:

*Hermosa cosa es y llena de brío una yegua blanca y bien
enjaezada,*

pese a que los defensores de la interpretación alegórica vean en esta yegua entre los carros del faraón una alusión a la servidumbre bajo el dominio de Egipto; en esta línea de interpretación, los adornos que se mencionan inmediatamente después simbolizarían las atenciones delicadas de Yahweh para con su pueblo o bien para con la iglesia y las almas, cuya principal hermosura –siempre según comentarios de tipo alegórico– consiste en la docilidad y obediencia con que reciben el yugo y se sujetan para ser gobernadas por su divino esposo.

Se puede hilar más fino. Quienes se decantan por una interpretación naturalista, y ven alusiones eróticas en todas y cada una de las metáforas del *Cantar* –no resultará extraño que cualquier día nos recuerden que «y» es una conjunción *copulativa*– llaman la atención sobre el hecho de que los carros del faraón no eran tirados por yeguas, sino por sementales, y recuerdan cómo el príncipe de Qadeš soltó una yegua vivaz entre los carros del faraón Tutmosis III, con el fin de que los sementales corrieran tras ella y provocaran el desorden en el ejército; el faraón se salvó de la derrota gracias a la rapidez con que el soldado Amenemheb corrió tras la yegua y, de una segura puñalada, la destripó. Si, como dice Pope, se tiene un mínimo de sentido común (en inglés, *horse sense*) se comprenderá fácilmente la metáfora.

Dejemos que Quevedo nos devuelva al mundo de la poesía, cuando versifica sobre los adornos de la mujer:

*Dos tórtolas parecen tus mejillas,
que arrullan con las rosas y las flores;
tu cuello está brillando maravillas,*

*como el collar precioso resplandores;
tan bien sacado, tan perfecto y bello,
que de sí propio es el collar tu cuello.*

Ella responde con una cascada de perfumes (1,12-14): nardo, mirra, y todos los aromas y brisas que suponen la mención de 'En-Gedí, un oasis en las proximidades del Mar Muerto, donde saborear los dátiles, disfrutar del agua fresca y compartir un lecho verde y jubiloso, con los cedros y cipreses como techumbre.

Después, será *flor silvestre* (2,1) –no cultivada por la mano del hombre, sino que florece con la lluvia y se abre con el calor del sol, esperando al amigo capaz de apreciarla–, *rosa entre espinas* (2,2) –rodeada de los cercos con los que se protege, hasta que acepta la mano a la que permite prenderla.

*Rosa, si rosa me diste,
tan grande gloria me dio
que en tomalla se perdió
la muerte que en verme diste.
Lo verde me dio esperanza,
lo blanco me la negó,
el sabor me aseguró
el temor de mi mudança;
el color vos lo pusiste
quando el alma me bolvió,
mas el coraçon sintió
el dolor que vos le diste.*

Él será *manzano* (2,3), aunque no de frondosa sombra, sí poseedor de dulces frutos; que en este libro es el hombre quien ofrece la manzana y, quizá por ser el hombre, ya no es fruto prohibido y no conlleva el castigo a la seducción que tan mala fama procurara a Eva.

El doble símil, en Teócrito:

*Mas no son comparables la zarza y la anémoma
con las rosas, cuyas flores brotan junto a las cercas.
Ni las pomas silvestres con las bellotas; éstas tienen
de la encina cáscara ligera, y aquéllas piel de miel (V, 92-95).*

Y si el fruto del manzano, la visita a la casa del vino, el sentirse cubierta con la enseña del amor, la han llevado hasta el desmayo, con manzanas pide que se la reanime, pues se confiesa enferma de amor. ¿Cuál será el remedio para tal enfermedad? Según el Targum, el estudio de la ley; según la interpretación cristiana, las gracias del Espíritu Santo. Pero ella misma indica el remedio, que volverá a pedir en el capítulo octavo:

*su brazo izquierdo bajo mi cabeza,
con el derecho me abraza (2,6).*

¿Es preciso interpretar el versículo de forma puramente erótica, a la luz de un canto sumerio:

*Pusiste tu derecha en mi vulva,
tu izquierda acariciaba mi cabeza,
con tu boca tocaste la mía,
contra tu cabeza apretaste mis labios,*

o bastará pensar en la languidez y ensueño –bien se definió a sí mismo quien formuló el adagio «Después del coito todo animal está triste», y me niego a aceptar que fuera Galeno quien apostillara «excepto la mujer y el gallo»– que suceden al encuentro?

*Por tus brazos, refugio y lecho, apoyo y equilibrio,
yo te doy gracias.*

Y así, él conjura a las otras mujeres para que respeten el descanso de la que duerme. La fórmula empleada:

*por las ciervas,
por las gacelas del campo (2,7),*

que se repite en los capítulos tercero y octavo, puede interpretarse como alusión a la belleza de estos animales, presente en otros textos bíblicos:

*gacela amada,
cierva gentil,
que sus caricias te embriaguen en cualquier tiempo,
que a su amor
puedas siempre abandonarte (Proverbios 5,19);*

como un eco del rito babilónico de atar una gacela a la cabecera de la cama y un carnero a los pies, con el fin de suscitar la potencia masculina, con la fórmula:

que mi esposo me ame como este carnero;

o como la práctica, muy conocida en el mundo helenístico, de sustituir en un juramento el elemento sagrado por el nombre de un animal, planta u objeto que evite la blasfemia (piénsese, por ejemplo, en el inglés «*Holy Cow*», en el francés «*Corbleu*», en el español «*ostras*») favorecida, en este caso, por la semejanza fonética hebrea que existe entre «las ciervas» y el dios «de los ejércitos» (*šeba'ot*), y «las gacelas del campo» (*'ayelot ha-šadeh*) y «dios todopoderoso» (*'el šadday*).

Un velar por el descanso de la amada, que pedirán también otros poetas nuestros:

*Parad, airecillos,
y el ala encoged,
que en plácido sueño
reposa mi bien.*

*Despacio, brisas, despacio,
que tiene sueño.
Mundo sonoro que rondas,
hazte silencio,
que está durmiendo mi niña,
que está durmiendo.*

Sigue el que es, en opinión de los críticos, uno de los fragmentos o canciones que contiene la descripción más bella de la naturaleza (2,8-17).

Y en la voz del amado recae la atención de la que espera, impaciente, su llegada. No sé si se ha estudiado suficientemente la importancia de la voz en la relación amorosa; porque con la voz se dice, y ella expresa lo que y el cómo se dice –y recordemos otra vez a Cyrano–. Dura más en el recuerdo que la imagen misma, es más fácil de identificar que la apariencia, mutable y tristemente marchita con el paso del tiempo. Es el instrumento que afina la palabra ingeniosa, que puede revelarse en risa, llanto o súplica, que une incluso más que la mano o la mirada:

*Si supieras cuánto te amo
por tu voz... ¡Si lo supieras!*

*De tu orilla me iría si ahora me dijeras
que te amo solamente como los hombres aman
o que mi voz te suena como todas las voces.*

*¡Ah tu voz misteriosa que el amor tiñe y dobla
en el atardecer resonante y muriendo!
Así en horas profundas sobre los campos he visto
doblar las espigas en la boca del viento.*

*Que hay otra voz con la que digo cosas
no sospechadas por mi gran silencio;
y es que también me quiere con su voz.*

*Si la voz se sintiera con los ojos
¡ay, cómo te vería!
Tu voz tiene una luz que me ilumina,
luz del oír.*

*Si tampoco lo creo,
algo más denso ya,
más palpable, la voz
con que dices: «Te quiero»,
lucha para afirmarte
contra mi duda.*

Una voz que, aún no oída, la prepara para el juego de amor. Ha llegado a la puerta de la casa:

*¿Quién te enseñó los pasos que hasta mí te llevaron?
¿Qué flor, qué piedra, qué humo mostraron mi morada?*

y se para, atisba, acecha..., como dice fray Luis:

*Todo este mostrarse y esconderse y no entrar de rondón, sino
andar acechando agora por una parte y agora por otra, es
natural de los muy requebrados; y son unos regalos y juegos
graciosísimos de amor, que es como jugar al tras con los
niños,*

y, al fin, habla:

Levántate... ven (2,10).

¿Una jubilosa llamada de Yahweh a la Israel cautiva, que profetiza su inmediata salvación? Como dijera Isaías:

*Despabila, despabila,
levántate Jerusalén (51,17);*

Despierta, despierta, revístete de fuerza (52,2).

¿Un requerimiento *-levántate-* a quienes comienzan a seguir al esposo y otro más apremiante *-ven-* a los que ya han alcanzado la perfección? *Ya pasó el invierno* -¿los cuarenta años de esclavitud en Egipto; la triste condición y estado miserable del género humano antes de la llegada del Mesías?-. ¿O, simplemente, la llamada del amante, contagiado del esplendor de la primavera?

Brotan las flores, es tiempo de cantar, se oye el arrullo de la tórtola:

*Tórtola amante, que en el roble moras,
endechando en arrullos quejas tantas,
mucho alivias tus penas, si es que lloras,
y pocos son tus males, si es que cantas,*

maduran las higueras, que

*cuando su rama está tierna y brotan las hojas se sabe que
el verano está cerca (Marcos 13,18),*

las viñas, la tierra entera, son aroma:

*Recordarás los dones de la tierra:
irascible fragancia, barro de oro,
hierbas del matorral, locas raíces,
sortílegas espinas como espadas.*

Entonces ella, como paloma, temerosa de la primavera del hombre, se agita:

*Una paloma blanca
como la nieve
me ha picado en el alma;
mucho me duele.*

*Dulce paloma,
¿cómo pretendes
herir el alma
de quien te quiere?,*

huye, se esconde, inaccesible entre peñas y barrancos; pos-
terga la cita:

*Amor es el retraso milagroso
de su término mismo:
es prolongar el hecho mágico,
de que uno y uno sean dos, en contra
de la primer condena de la vida,*

hasta el momento en que las sombras se confundan,

*Y nunca te equivocaste,
más que una vez, una noche
que te encaprichó una sombra
—la única que te ha gustado—.
Una sombra parecía.
Y la quisiste abrazar.
Y era yo,*

y caiga la tarde:

*La tarde más se oscurece,
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.*

El capítulo tercero comienza (1-5) con lo que es considerado por algunos críticos un sueño auténtico, porque la modestia femenina no se acomoda —según ellos— con el peligroso callejeo; y en esta modestia se incluye también la imposibilidad de unas relaciones prematrimoniales; la tesis

del sueño podría confirmarse a la luz del capítulo quinto. Ya vimos cómo fray Luis, en el comentario al capítulo primero, justificaba la búsqueda y el abandono de todo pundonor cuando se sigue al amor verdadero. Y en este capítulo vuelve a comprender la actitud de la mujer, porque:

*En todo tiempo desean las mujeres apasionadas de amor
tener presente a quien aman, y en las noches mucho más...
No espanta el amor ni enflaquece por ningún poder huma-
no; y el que es verdadero no trata de encubrirse de nadie, ni
de buscar colores para que los otros no le entiendan... no se
recata de nadie ni se avergüenza de publicar su pasión.*

Que a veces la ausencia es tan dolorosa que se asemeja a la muerte misma:

*Por encontrarte, dejar
de vivir en ti, y en mí,
y en los otros.
Vivir ya detrás de todo,
al otro lado de todo,
-por encontrarte-,
como si fuese morir.*

*La noche es la gran duda
del mundo y de tu amor.*

*El sueño es una larga
despedida de ti.*

Y se magnifica la ansiedad por lo no conseguido:

*Esto no es nada, aún.
Buscaos bien, hay más.*

En la interpretación alegórica, el lecho simboliza Pales-

tina, y la búsqueda hace alusión a la conversión del pueblo hacia Yahweh:

*Después
volverán los israelitas
a buscar a Yahweh su dios (Oseas 3,5),*

quien se ocultará de ellos hasta que sientan auténtico arrepentimiento:

*Volveré a mi lugar,
hasta que se reconozcan culpables
y me busquen;
en su angustia,
me desearán ardientemente (Oseas 5,15).*

La búsqueda está también presente en los mitos de Ugarit:

*¿Dónde está el todopoderoso Baal,
dónde está el príncipe señor de la tierra?*

La diosa Anat busca a su hermano y esposo:

*Anat andaba errante
por todas las montañas del interior de la tierra
por todas las colinas del interior de la llanura.*

Para la iglesia, el personaje femenino puede identificarse aquí con María Magdalena, en el pasaje del sepulcro vacío:

El primer día de la semana, al amanecer, cuando aún estaba oscuro, fue María Magdalena al sepulcro y vio la losa quitada. Fue corriendo a donde estaba Simón Pedro con el discípulo preferido de Jesús... Pedro y el discípulo salieron para el sepulcro... Fuera, junto al sepulcro, estaba María llorando. Se asomó al sepulcro sin dejar de llorar y vio dos

ángeles vestidos de blanco...

Le preguntaron:

-¿Por qué lloras, mujer?

Les contestó:

-Porque se han llevado a mi Señor y no sé dónde lo han puesto (Juan 20,1-13).

Porque así suele suceder: apenas ha habido encuentro, y surge de inmediato la separación, la despedida:

*Detén-te, sombra de mi amor esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.*

*¡Y qué trajín, ir, venir,
con el amor en volandas,
de los cuerpos a las sombras,
de lo imposible a los labios,
sin parar, sin saber nunca
si es alma de carne o sombra
de cuerpo lo que besamos,
si es algo! ¡Temblando
de dar cariño a la nada!*

*Pero hoy la fervorosa
negación de tu ausencia, tu recuerdo,
va por mi ser entero, por mis venas,
fluye dentro de mí, y es el cansancio...
Me acuno en el cansancio
y en él me tienes y te tengo en él,
aunque no nos veamos.*

*¿Serás, amor,
un largo adiós que no se acaba?
Vivir, desde el principio, es separarse.*

Afortunadamente, siempre puede confiarse en un apasionado reencuentro:

*y fui como un herido por las calles
hasta que comprendí que había encontrado,
amor, mi territorio de besos y volcanes,*

loco, infantil, que nos volvemos niños con el miedo de perder lo que amamos. Dice fray Luis:

*No pierde la esperanza el amor, aunque no halle nuevas de
lo que busca y desea, antes entonces se enciende más...
Porque es así siempre, que al amor sólo el amor le halla y le
entiende y le merece.*

El lugar seguro es la casa materna. Según los intérpretes, la madre está muerta; o viva, pero disconforme con las relaciones establecidas por su hija; o feliz, puesto que acepta que el novio entre en la casa; casa que puede representar el templo, tabernáculo o santuario de Yahweh. Para fray Luis es la cámara de su retraimiento:

*esto es, el reposo y perfecta posesión que trae consigo el
acabado y encendido amor.*

Recobrada la paz, se repite el conjuro del hombre que vela por el descanso de la amada.

El resto del capítulo tercero (6-11) se considera la unidad más antigua del conjunto de canciones que componen el libro, escrita quizá para celebrar el matrimonio de Salomón con una princesa extranjera, que llega a Israel desde el desierto, desde Egipto.

Volviendo a la alegoría, nos encontraríamos ante una descripción escatológica del pueblo de Israel que regresa a su tierra tras la diáspora, rodeando a Yahweh. En la interpretación cristiana, el lecho es la iglesia, a la que acompañan y

defienden ángeles y justos, cuya espada es el espíritu, y que están siempre en vilo contra los temores de la noche y los peligros que maquina el príncipe de las tinieblas; los cedros, las naciones idolátricas que, una vez regeneradas por el bautismo, formaron parte del cuerpo místico; la púrpura, la sangre de los mártires; la corona, como la de espinas, simboliza la gloria e inmortalidad de la resurrección.

Se ha buscado también el paralelo con procesiones egipcias de Luxor que celebraban el encuentro de Amón con su esposa: el pueblo, con el rey a la cabeza, sacerdotes portando incensarios y soldados armados formaban el cuerpo de la procesión nocturna; o babilónicas, en las que se celebraría el retorno de Dumuzi desde los infiernos. En todos los casos hay identificaciones concretas de cada uno de los elementos descritos con distintos objetos de culto.

Si aceptamos la teoría dramática, el pasaje es muy sugerente. Pensemos que nos encontráramos en realidad ante una representación teatral: en la escena anterior, hemos dejado a los amantes juntos y felices, tras haber superado una dolorosa separación. El público que hubiera seguido con la emoción correspondiente las peripecias de la pareja protagonista, necesitaría un respiro psíquico que rompiera la tensión acumulada; nada mejor que una escena llena de esplendor, colores, perfumes, y multiplicidad de personajes. Las óperas, lo mismo que nuestras zarzuelas, están llenas de ejemplos semejantes. Y, aunque no se tratara de una representación dramática, el argumento psicológico de la ruptura de una situación límite con una escena vivaz y colorista me sigue pareciendo literariamente válido.

El capítulo cuarto es una descripción física de la amada con patrón literario típico del Antiguo Oriente y que se repite parcialmente en el capítulo sexto; ella corresponderá en la segunda parte del quinto. Algunas de las metáforas pueden resultar extrañas al lector occidental, y así lo advierte fray Luis:

hay gran dificultad, no tanto por ser la mayor parte [de las

comparaciones] sacadas de cosas del campo... cuanto por ser maravillosamente ajenas y extrañas de nuestro común uso y estilo, y algunas de ellas contrarias, al parecer, de todo lo que quieren declarar.

La primera metáfora, *tus ojos son palomas* (4,1), no nos resulta extraña; aparece empleada en varios pasajes del libro y fray Luis ya la había comentado en 1,15:

sonlo de hermosísimos las de tierra de Palestina, que como se sabe por relación de mercaderes y por unas que traen de Levante, que se llaman tripolinas... los tienen grandes y muy redondos, llenos de resplandor y de un movimiento velocísimo, y de un color extraño que parece fuego vivo.

Uno de nuestros poetas irá más lejos:

*Tiene los ojos de azor,
hermosa como la flor;
quien los sirviere de amor,
no sé cómo vivirá,
que tan lindos ojos ha.
Ay, Dios, ¿quién los servirá?
Ay, Dios, ¿quién los habrá?*

El verso siguiente,

entre el velo,

nos servirá de ejemplo para comprender que también los traductores y comentaristas antiguos percibieron el erotismo del *Cantar*. La versión latina de la Biblia, la Vulgata de Jerónimo, tradujo la palabra hebrea original de forma confusa, «sin lo que está oculto por dentro». Este texto provocó un comentario de fray Luis, entre airado e irónico, que amplió después desde la cárcel:

La voz hebrea... quiere decir cabellos o cabellera, y propiamente es la parte que cae sobre la frente y ojos... San Jerónimo, no sé por qué fin, entiende por esto la hermosura encubierta, y así traslada: Tus ojos de paloma, demás de lo que está encubierto... entendió que la palabra Zama, que hemos dicho, era el nombre propio con que en aquella lengua se nombraban las vergüenzas de la mujer... porque no se atrevió a trasladarlo en latín por su vocablo, por no ofender los oídos, usó de rodeo y dijo, como vemos: demás de lo que está allá escondido... Este parecer de San Jerónimo acerca de este lugar y palabra yo confieso que ni me cuadró cuando escribía aquel libro, ni me satisface ahora... Y si a San Jerónimo y a Símaco les parecía cosa indecente y que no se pudiera ponerlo por su nombre en latín, ¿cómo pudieron creer y persuadirse que en el hebreo le había puesto su nombre el Espíritu Santo? ¿Era menos deshonesto, o menos peligroso, o menos indecente decirse en hebreo a los hebreos, que en latín a los latinos, o en griego a los griegos? ¿O quiso el Espíritu Santo que tuviese San Jerónimo más respeto a las orejas de Roma, que tuvo él a los oídos de la gente hebrea?

La crítica posterior vaciló entre «bucles», «trenzas», «diadema», e incluso propusieron suprimir el verso, por razones métricas; hoy parece existir un cierto acuerdo en interpretarlo como «velo», al igual que en Isaías 47,2:

quítate el velo.

El símil siguiente:

*tu cabello es como rebaño de cabras
que bajan del monte Galaad,*

sorprendió al mismísimo fray Luis, que se sintió obligado a justificarlo:

Lo que es de maravillar aquí es la comparación, que al parecernos grosera y muy apartada de aquello a que se hace... si se considera, como es razón, no carece esta comparación de mucha gracia y propiedad... Quien habla es pastor, y para haber de hablar como tal no podía ser cosa más propia que decir de los cabellos de su amada que eran como un gran hato de cabras, puestas en la cumbre de un monte alto; mostrando en esto la muchedumbre y color de ellos, que eran negros o alheñados... y demás de esto relucientes como son las cabras que pacen en aquel monte señaladamente.

Sigue la descripción pormenorizada de la belleza femenina, hasta el reconocimiento de la perfección total:

*toda tú eres bella, amiga mía,
defecto no hay en ti (4,7),*

la llamada, la descripción de los sentimientos que despierta, la comparación con toda suerte de flores, frutos y aromas.

El poema enloqueció a los comentaristas de todas las épocas. Había en él lugar para la fantasía y la imaginación, se defendiese la interpretación que se defendiese. Veamos algunos de los comentarios más curiosos.

La torre de David con la que se compara el cuello femenino (4,4) se interpretó como signo de inaccesibilidad, y de ahí a la virginidad y la pureza no había más que un paso... paso en el que se echaba abajo el sentido de libertad y la total desinhibición del personaje; por ser como atalaya, puesta en lugar alto, la torre representaría a prelados, pastores y doctores de la iglesia, que alertan sobre la llegada del enemigo y muestran el camino a los que pasan; los mil escudos que lo adornaban, los miles de israelitas a los que Yahweh sirvió de escudo en el mar Rojo, o las numerosas victorias alcanzadas por la iglesia contra sus enemigos. ¿No será la torre del rebaño de Miqueas 4,8, o la mismísima torre Antonia, o parte del faro de Alejandría?

Pasemos a los senos (4,5), que se describen de forma similar en el pasaje 7,4: ¿por qué dice *dos* (traducción literal del hebreo: «son tus dos pechos»), si tal se da por descontado? Para poner énfasis en su belleza; o porque alude a los reinos del norte y del sur, que vivirán en armonía; porque son el amor de dios y el del prójimo; porque indican fertilidad y fuente de nutrición. Aunque en los textos bíblicos no hallamos huella de la obsesión por los senos que, según Pope, caracteriza a la cultura occidental contemporánea, sí hay alguna alusión a ese interés en algún que otro pasaje:

*Añorabas el libertinaje de tu juventud,
lo que hicieron los egipcios con tus pechos,
que eran pechos juveniles (Ezequiel 23,21),*

*que se quite sus prostituciones del rostro,
sus adulterios de entre sus pechos (Oseas 2,4);*

y fray Luis se muestra realmente gráfico:

*No se puede decir cosa más bella ni más a propósito, que
comparar los pechos hermosos de la Esposa a dos cabritos
mellizos, los cuales, demás de la terneza que tienen por ser
cabritos y de la igualdad por ser mellizos, y además de ser cosa
linda y apacible, llena de regocijo y alegría, tienen consigo un
no sé qué de travesura y buen donaire, con que roban y llevan
tras sí los ojos de los que los miran, poniéndolos afición de
llegarse a ellos y de tratarlos entre las manos.*

No sé si Pope vería un ejemplo de la obsesión de la cultura occidental contemporánea en estos versos:

*Exasperado llego hasta la cumbre
de tu pecho de isla, y lo rodeo
de un ambicioso mar y un pataleo
de exasperados pétalos de lumbre.*

Ojos, cabello, dientes, labios, boca, sienes, cuello, pechos... y aquí se detiene la descripción, como si el amante desfalleciera y perdiera el sentido:

*me robas el corazón, hermana mía, esposa,
me robas el corazón con la sola mirada de tus ojos,
con una sola cuenta de tu collar (4,9).*

Así lo comenta fray Luis, y obsérvese que más parece una reflexión propia que una glosa al pasaje:

Que muchas veces acierta uno a amar un corazón rústico o altivo, el cual parece que ama también, y se esfuerza a pasar lo que debe, antes que sepa enteramente que es amado; mas después que el otro le descubre la gran revuelta de sus pensamientos, que por su causa le hacen guerra, viendo que lo tiene sujeto, se ensorberce y se alza a su mano, y no le muestra el amor que primero. Cosa indigna de nobles corazones, y tanto más es de haber compasión del que en tal modo padece por haber descubierto sus entrañas, cuanto menos en su mano fué dejarlas de descubrir.

Para compensar el trato de preferencia que ha recibido la interpretación alegórica en las comparaciones anteriores, demos paso ahora a la naturalista. Encuentran en la raíz hebrea que supone «perder el corazón» o «perder el sentido» un paralelo acadio, a partir del cual pasaría al campo semántico de «enojar», «suscitar furia», «ser excitado»; *me robas el corazón* se convierte así en «has despertado mi pasión». Se aduce también el testimonio de la connotación erótica de «corazón» en textos sumerios, con lo que pasamos a la capacidad masculina de establecer y mantener una relación sexual.

Verdaderamente, el valor y consecuencias de la mirada son grandes:

*tiernos y bellos ojos encendidos
rayos de amor, por quien mi pecho siente
la herida inmortal que llevo ausente,
abrasada mi fuerza y mis sentidos.*

*Si no os hubiera mirado,
no penara.
Pero tampoco os mirara.
Veros harto mal ha sido,
mas no veros peor fuera;
no quedara tan perdido,
pero mucho más perdiera.*

*Si cuando más piadosos,
más bellos parecéis a quien os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.*

*Que hay otro ser por el que miro el mundo
porque me está queriendo con sus ojos.*

Y, como la mirada es primer abrazo, ahí está el reconocimiento del hombre:

son mejores que el vino tus caricias (4,10),

con la misma frase que utilizara ella en el capítulo primero.

*Sé que son caricia y beso,
realidad de realidades
y pues mis ojos no evades
cuando de cerca me miras,
no quiero vivir mentiras,
déjame vivir verdades.*

Y, después de la descripción de la belleza femenina, los sentimientos que despierta en el amigo:

*tus labios destilan dulzura,
esposa;
miel y leche hay bajo tu lengua,
y el perfume de tus ropas
es como el aroma del Líbano (4,11).*

Leche y miel son los productos más gratos de la tierra prometida, la mezcla más exquisita, la mayor dulzura:

*Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces
y viven en tu vida mis infinitos sueños.
La lámpara de mi alma te sonrosa los pies,
el agrio vino mío es más dulce en tus labios.*

En las ropas y más aún en la piel el jardín vallado (4,12) inunda de aromas el entorno:

*Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera
de bella flor cubierto
ya muestra en esperanza el fruto cierto.*

Perfumes exóticos de lejanos países, algunos destinados al culto, plantas raras y preciosas, únicas, como la belleza de la mujer:

*En una vez me ha embriagado
todo tu perfume;
todo tu perfume eres
en mi sueño dulce...
Si me quisieras por siempre
infiel te sería.*

*No da dos veces un mismo
perfume la vida.*

Ella lo alienta, invocando los vientos del norte y del sur, que

*El aire el huerto orea,
y ofrece mil olores al sentido.*

Sin necesidad de recurrir a paralelos ni mitos de otras culturas, el sentido erótico del capítulo está claro. Y aquí, sin embargo, se nos despistó un tanto fray Luis, quien describió el escenario como

*un huerto delicioso cuando algunas gentes se juntan en él
para recrearse y tomar solaz; que no solamente cogen
olorosas flores, mas también suelen merendar en él y llevar
vianda y vino.*

Un nuevo encuentro en el que ella, como veíamos al principio, parece recurrir al juego de la coquetería,

*Ya me he quitado la túnica,
¿tendré que vestirme?;
ya me he lavado los pies,
¿me los he de manchar? (5,3).*

*Tus perezas, tus prontos,
tu gran ardor sin cálculo,
no se pueden cifrar,*

en el que hasta ahora se ha mostrado más diestro el hombre, desapareciendo cuando está a punto de ser encontrado. Fray Luis ve así el recurso, para él exclusivamente femenino:

*En lo cual se pinta muy al vivo un melindre, o como lo
llamáremos, que es común a las mujeres, haciéndose esqui-*

vas donde no es menester; y muchas veces, deseando mucho una cosa, cuando la tienen a la mano fingen enfadarse de ella y que no la quieren.

¿Finge dormir:

*No, mi corazón no duerme.
Está despierto, despierto.
Ni duerme ni sueña, mira,
los claros ojos abiertos,
señas lejanas y escucha
a orillas del gran silencio,*

es una pelea simbólica entre el amante –en este caso, la amante– y su corazón, como sugiere fray Luis:

Porque el uno querría huir los trabajos del amor; mas el corazón dice: yo los quiero sufrir. Y dice el que ama: grave cosa es ésta. Y dice el corazón: de llevarla tenemos. Quéjase el amante que pierde el tiempo, la vida, las esperanzas; dalo el corazón por bien empleado. Así, cuando el cuerpo duerme y reposa, entonces está el corazón velando y regocijándose con las fantasías de amor, recibiendo y enviando mensajes,

o un sueño real, como el del capítulo tercero?

El juego de los amantes, a uno y otro lado de la puerta, evoca un canto matrimonial sumerio:

*Me he lavado y enjabonado,
me he lavado en la caldera sagrada,
enjabonado en la blanca tina,
me he vestido con prendas de reina, de la reina de los cielos,
por eso me he encerrado en casa.*

Pero a la hora de la interpretación, las críticas se cebaron sobre la pobre sulamita, por su único momento de debilidad y coquetería: qué razones tan fútiles para rechazar al amado, después de haber dicho que no podía pegar ojo; qué voluntad tan fríamente determinada, qué corazón tan duro e ingrato, capaz de dejar a su amor a la intemperie; ahora se aduce que su reacción no se ajusta a la psicología del personaje, se la acusa de falso pudor por querer vestirse antes de recibirlo. ¿Y qué es eso de que podía mancharse los pies? ¿Es que no tenía las sandalias a mano?

Hay un hecho que he tratado de eludir, por temor a que se me malinterprete, pero que conviene recordar ahora: los principales comentarios sobre el *Cantar* han sido escritos por hombres, hombres que, en general, por su estado o condición, no conocían –al menos, no deberían conocer– las reacciones femeninas en la relación amorosa; y es muy fácil pontificar sobre lo que se ignora:

*Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis...
Opinión ninguna gana,
pues la que más se recata,
si no os admite, es ingrata;
y si os admite, es liviana.*

Es verdad que hubo algún tímido intento de justificación: estas palabras (5,3) no las pronuncia la mujer, sino el hombre, que se desnuda y acicala para acudir a la cita amorosa. Crítica lógica: a obscuras, envuelto en el relente nocturno, con el pelo chorreando, ¿iba el amante a desnudarse, descalzarse y darse a las abluciones?

Y todo, por un leve juego, del que la mujer se arrepiente al instante, que un leve gesto del amado la conmueve hasta tal punto, que se levanta de inmediato para abrirle:

*Mas mi amor alarga su mano
y ya soy puro temblor (5,4);*

*tiemblo a tu voz y tiemblo si me miras,
y quisiera exhalar mi último aliento
abrasada en el aire que respiras,*

... y no encontrarlo:

*Creeré que fue soñado.
Que aquello, tan de verdad,
no tuvo cuerpo ni nombre.
Que pierdo
una sombra, un sueño más.*

*Sobre la tierra amarga
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio.*

Es él de nuevo quien se aleja, seguro de la pasión que ha despertado; quien se esconde, sin temor alguno de perder lo que cree suyo, sin considerar que:

*Quien no estuviere en presencia
no tenga fe en confianza,
pues son olvido y mudanza
las condiciones de ausencia.
Quien quisiere ser amado
trabaje por ser presente,
que cuan presto fuere ausente,
tan presto será olvidado;
y pierda toda esperanza
quien no estuviere en presencia
pues son olvido y mudanza
las condiciones de ausencia.*

Y ella emprende de nuevo la búsqueda (5,6), como en el capítulo tercero, aunque esta vez el tono dramático es más intenso: apenas vestida, cubierta por un largo velo, casi sin vida, que le ha escapado tras las palabras del amigo, personifica la desesperación, el dolor y el abandono:

*Ni en el llegar, ni en el hallazgo
tiene el amor su cima:
es en la resistencia a separarse
en donde se le siente,
desnudo, altísimo, temblando;*

y por ser su pasión mayor, su aspecto más desolado, los guardianes de las murallas responden con mayor brutalidad, golpeándola e hiriéndola, arrancándole el velo:

*Andaré llorando
por tierras extrañas,
mi cuerpo rasgando
fasta las entrañas;
a todos mostrando
mis cuytas tamañas.*

¿Será una prueba más, para confirmar la fuerza del amor?

*A ésa, a la que yo quiero,
es a la que se entrega venciendo,
venciéndose,
desde su libertad saltando
por el ímpetu de la gana,
de la gana de amor, surtida,
surtidor o garza volante,
o disparada -la saeta-
sobre su pena victoriosa,
hacia arriba, ganando el cielo.*

Es ahora el turno (5,10-16) de la descripción física del amado. El contraste con la descripción femenina del capítulo cuarto es evidente. Las imágenes con las que se describe allí el cuerpo de la mujer están llenas de vida y movimiento; parecen obra de un pintor feliz, aunque impaciente ante una modelo incapaz de contener la alegría, la vida que lleva dentro, y que tiene su reflejo externo: cabras, el cabello; ovejas esquiladas, los dientes; cervatillos, los pechos; vivaz la mirada, airoso el cuello, móvil el collar. La descripción del hombre, por el contrario, está llena de calma, aún más, de majestad, hasta el punto de que algunos comentaristas han querido ver en el pasaje la descripción de un dios, como la de Daniel 2,32:

*Su cabeza de oro fino,
su pecho y brazos de plata,
su vientre y muslos de bronce.
Sus piernas de hierro,
sus pies mezcla de hierro y barro,*

o, para eludir la conexión idolátrica, la del sumo sacerdote. No son comparaciones naturales; ahora el pintor no mira un cuerpo en movimiento, sino algo estático y pasivo. Un ejemplo claro, en un símil compartido: tanto los ojos de la mujer como los del hombre se comparan con palomas; pero los de ella, entre el velo, vitales, apresados, inquietos; los de él, *posados* en la ribera, es decir, serenos.

Ambas descripciones siguen, en líneas generales, un orden físico vertical, de arriba a abajo: ojos, cabello, dientes, labios, boca, sienes, cuello, pechos y, más tarde, piel, en la femenina; cabeza, cabello, ojos, mejillas, labios, brazos, cuerpo, piernas, en la masculina. Algunas de las empleadas en el capítulo cuarto para la descripción de la mujer se repiten en el capítulo sexto; y en el séptimo se reanuda la enumeración de los encantos femeninos, pero esta vez, de abajo a arriba: pasos, caderas, ombligo, vientre, pechos, cuello,

nariz, cabeza; con la sensación de movimiento acrecentada, puesto que se recita mientras ella danza. Y si bien este fragmento (7,1-6) se pone en boca del coro que acompaña el baile, le sigue otro breve en el que el hombre parece concentrarse y resumir lo más exquisito del atractivo de la amada: cuerpo, pechos, aliento, paladar.

Volvamos por un momento a la poesía española:

*Por tu pie, la blancura más bailable,
donde cesa en diez partes tu hermosura,
una paloma sube a tu cintura,
baja a la tierra un nardo interminable.*

*deja que tus caderas impongan en el agua
una medida nueva de cisne o de nenúfar
y navegue tu estatua por el cristal eterno.*

*Tus anchos ojos son la luz que tengo
de las constelaciones derrotadas.*

*Quiero comer el rayo quemado en tu hermosura,
la nariz soberana del arrogante rostro,
quiero comer la sombra fugaz de tus pestañas.*

*Me falta tiempo para celebrar tus cabellos.
Uno por uno debo contarlos y alabarlos...
Cuando tú te extravíes en tus propios cabellos,
no me olvides, acuérdate que te amo,
no me dejes perdido ir sin tu cabellera
por el mundo sombrío de todos los caminos.*

*En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.*

¿Pero, no hay en la descripción física de los personajes una omisión evidente? ¿No se echa algo en falta? Sí, eso es, las manos. No es que no se hable de «manos» en el *Cantar*. Por ejemplo, en 5,4, la mano que extiende el amado; pero, según la interpretación naturalista, se trata de un eufemismo con el que velar el carácter fálico de la expresión; en 5,5, las manos de la mujer destilan mirra; en 5,14, tiene el sentido de «brazo», como en otros pasajes del Antiguo Testamento. Pero lo que nunca encontramos es una auténtica descripción, una metáfora referida a ellas. Y, sin embargo, su importancia en la relación amorosa es determinante. No es tanto una cuestión de estética –que también– cuanto de expresión. Las manos invitan, acogen, rechazan, imploran, escriben, interpretan; si la primera caricia está en los ojos, el primer contacto está en las manos, mensajeros de la piel en su encuentro inicial, confesión de deseo, profetas que presagian o descartan la posibilidad de otras caricias. Como lo comprendieron algunos de nuestros poetas:

*Collar, cascabel ebrio
para tus manos suaves como las uvas;*

*Si los ojos me dicen,
mirándote, que no,
que no eres de verdad,
las manos y los labios,
con los ojos cerrados,
recorren tiernas pruebas:
la lenta convicción
de tu ser, va ascendiendo
por escala de tactos,
de bocas, carne y carne.*

*Con la extraña delicia de acordarse
de haber tocado lo que no toqué
sino con esas manos que no alcanzo
a coger con las mías, tan distantes.*

*Aquí en las manos,
como las cicatrices,
allí, dentro del alma,
pervive el prodigioso
saber que nos hallamos
y que su dónde está
para siempre cerrado.*

*Las manos, no era tocar
lo que hacían en nosotros,
era descubrir; los tactos,
nuestros cuerpos inventaban,
allí en plena luz, tan claros
como en la plena tiniebla,
en donde sólo ellos pueden
ver los cuerpos,
con las ardorosas palmas.*

*Hoy son las manos la memoria.
El alma no se acuerda, está dolida
de tanto recordar. Pero en las manos
queda el recuerdo de lo que han tenido.*

El encuentro definitivo: 7,7-14. Y aquí, sólo hay lugar
para un poeta:

*¡O noche, que guiaste!
¡O noche amable más que la alborada!
¡O noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada!...
Quedéme y olvidéme
el rostro recliné sobre el amado;
cessó todo, y dexéme
dexando mi cuydado
entre las açucenas olvidado.*

Los últimos versículos del capítulo octavo (8-14) no son para algunos críticos el auténtico final del libro. Se trataría de poemas independientes y de fuentes distintas; 11-12 se incluyó aquí por el mero hecho de citar a Salomón; el versículo 10 sirvió de enlace con el poema anterior por la repetición de la palabra «muralla»: una, construida como protección en torno a la hermana pequeña; la otra, la que defiende a la mujer, inaccesible a todos, salvo al amado, quien encontrará en ella un refugio de paz:

*Pero tú te defiendes con murallas
de mis alteraciones codiciosas
de sumergirte en tierras y océanos.
Por piedra pura, indiferente, callas:
callar de piedra, que otras y otras rosas
me pones y me pones en las manos.*

Los versículos 13 y 14 estarían inspirados en el *Cantar*, pero la procedencia sería también distinta: en el primer caso, se trataría de una plegaria dirigida a la sabiduría:

déjame oírte;

y unidos los dos versículos, formarían un breve diálogo en el que el hombre expresa su felicidad y la mujer el deseo del reencuentro.

El auténtico final lo encontramos así en la primera parte del capítulo (1-7), un resumen de deseos y sensaciones posteriores al encuentro; el amor subsiste, pero apaciguado, como si de hermanos se tratara; el recuerdo del abrazo y del ensueño; y, sobre todo, el anhelo de permanecer eternamente, como grabado en el corazón, profundo y secreto, vivo e insaciable, apasionado y fiero, fuerte como la muerte misma, fuego divino:

*Yo quisiera devolverte
todo este bien que me haces.
Quisiera en perpetuas paces
atar la vida y la muerte.*

*Y todo enajenado podrá el cuerpo
descansar, quieto, muerto ya. Morirse
en la alta confianza
de que este vivir mío no era sólo
mi vivir: era el nuestro. Y que me vive
otro ser por detrás de la no muerte.*

*Ríndete
a la gran verdad final,
a lo que has de ser conmigo,
tendida ya, paralela,
en la muerte o en el beso.*

El libro se cierra con una firma sapiencial:

*¿cómo despreciar
a quien da por amor cuanto tiene? (8,7).*

La frase admite diversas interpretaciones y algunos traductores se inclinan por el matiz negativo, semejante al de Proverbios 6,30-31:

*Cómo no despreciar al ladrón cuando roba,
para hartarse
porque tiene hambre.
Si lo atrapan ha de pagar el séptuplo,
dar todo cuanto tiene.*

Sería una crítica de la prostitución, o de la costumbre de pagar por la novia, una forma de rechazar la conjunción de amor y dinero. Yo prefiero la interpretación positiva, que me

parece la más apropiada tras la descripción del poder de la pasión, un resumen del espíritu de todos los poemas: tal es la fuerza del amor, que por él se entrega todo, se está dispuesto a perder cuanto se tiene, hasta lo más preciado, uno mismo. Porque:

*El amor es magnánimo, es afable el amor;
no es celoso, no se jacta, no alardea,
no pierde las formas, no atiende a lo suyo,
no se enoja, no guarda rencor,
no se alegra con la injusticia, se complace con la verdad.
Todo lo encubre, todo lo confía,
todo lo espera, todo lo soporta (1 Corintios 13,4-7).*

Hemos llegado al final. Tienes entre las manos el *Cantar de los cantares*, la colección de poemas de amor más bella del mundo. En esta versión, o en cualquier otra, es tuyo. Alegórica, platónica, mística, erótica, naturalista, cualquier lectura es válida:

*para querer
hay que embarcarse en todos
los proyectos que pasan,
sin preguntarles nada,
llenos, llenos de fe
en la equivocación
de ayer, de hoy, de mañana,
que no puede faltar...
Con el júbilo único
de ir viviendo una vida
inocente entre errores,
y que no quiere más
que ser, querer, quererse.*

Ahora entran en juego tu imaginación y tu sensibilidad. Léelo, reléelo... utilízalo.

Nota bibliográfica

He traducido directamente del original hebreo tanto el *Cantar de los cantares* como los otros fragmentos que se citan del Antiguo Testamento. En la división de los textos he seguido, con escasas excepciones, las pautas indicadas por los principales acentos disyuntivos de ese original hebreo.

De entre las numerosas fuentes consultadas, destacaré dos obras de síntesis: A. Robert, R. Tournay, A. Feuillet, *Le Cantique des Cantiques* (Paris 1963), y M. H. Pope, *Song of Songs* (New York 1977).

Estoy también en deuda con fray Luis de León¹ (*Obras completas castellanas*. Prólogos y notas del padre Félix García, Madrid 1959), con Francisco de Quevedo (*Obra poética*. Edición de José Manuel Blecua, vol. I, Madrid 1969) y con los poetas cuyos versos enumero alfabéticamente:

A ésa, a la que yo quiero (Pedro Salinas)

Ah tu voz misteriosa que el amor tiñe y dobla (Pablo Neruda)

Amor, cuántos caminos hasta llegar a un beso (Pablo Neruda)

¹ No me ha sido posible utilizar la magnífica edición de José Manuel Blecua, *Fray Luis de León. Cantar de cantares de Salomón* (Madrid 1994) que recibí cuando este libro estaba ya en la imprenta.

Amor es el retraso milagroso (Pedro Salinas)
Andaré llorando (Lope de Estúñiga)
Aquí en las manos (Pedro Salinas)
Collar, cascabel ebrio (Pablo Neruda)
Con la extraña delicia de acordarse (Pedro Salinas)
Creeré que fue soñado (Pedro Salinas)
De tu orilla me iría si ahora me dijeras (José García Nieto)
Deja que tus caderas impongan en el agua (Pablo Neruda)
Del monte en la ladera (Luis de León)
Despacio, brisas, despacio (Gerardo Diego)
Deténte sombra de mi amor esquivo (Juana Inés de la Cruz)
El aire el huerto orea (Luis de León)
El sueño es una larga despedida de ti (Pedro Salinas)
En las últimas esquinas (Federico García Lorca)
En tu boca roja y fresca (Manuel Machado)
En una vez me ha embriagado (Juan Ramón Jiménez)
Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces (Pablo Neruda)
Esto no es nada, aún (Pedro Salinas)
Exasperado llego hasta la cumbre (Miguel Hernández)
Hombres necios que acusáis (Juana Inés de la Cruz)
Hoy son las manos la memoria (Pedro Salinas)
La noche es la gran duda (Pedro Salinas)
La tarde más se oscurece (Antonio Machado)
Lanzas palabras veloces (Pedro Salinas)
Las manos, no era tocar (Pedro Salinas)
Me falta tiempo para celebrar tus cabellos (Pablo Neruda)
Ni en el llegar, ni en el hallazgo (Pedro Salinas)
No, mi corazón no duerme (Antonio Machado)
O noche, que guiaste (Juan de la Cruz)
Para querer (Pedro Salinas)
Parad, airecillos (Juan Meléndez Valdés)
Pero hoy la fervorosa (Pedro Salinas)
Pero tú te defiendes con murallas (Miguel Hernández)
Por encontrarte, dejar (Pedro Salinas)
Por eso los amantes (Pedro Salinas)
Por tu pie, la blancura más bailable (Miguel Hernández)

Por tus brazos, refugio y lecho (Dolores Sartorio)
Porque ya no es una carne (Pedro Salinas)
Posesión de tu nombre (Pedro Salinas)
Que hay otra voz con la que digo cosas (Pedro Salinas)
Que hay otro ser por el que miro el mundo (Pedro Salinas)
Quien no estuviera en presencia (Jorge Manrique)
Quién te enseñó los pasos que hasta mí te llevaron (Pablo Neruda)
Quiero comer el rayo quemado en tu hermosura (Pablo Neruda)
Recordarás los dones de la tierra (Pablo Neruda)
Ríndete (Pedro Salinas)
Rosa, si rosa me diste (Nicolás Núñez)
Sé que son caricia y beso (Gerardo Diego)
Serás, amor (Pedro Salinas)
Si cuando más piadosos (Gutierre de Cetina)
Si la voz se sintiera con los ojos (Pedro Salinas)
Si los ojos me dicen (Pedro Salinas)
Si no os hubiera mirado (Juan Boscán)
Si supieras cuánto te amo (Ramón Pérez de Ayala)
Si tampoco lo creo (Pedro Salinas)
Sobre la tierra amarga (Antonio Machado)
Tiemblo a tu voz y tiemblo si me miras (Carolina Coronado)
Tiene los ojos de azor (Gil Vicente)
Tiernos y bellos ojos encendidos (Fernando de Herrera)
Tórtola amante, que en el roble moras (Pedro de Quirós)
Tus anchos ojos son la luz que tengo (Pablo Neruda)
Tus ojos me recuerdan (Antonio Machado)
Tus perezas, tus prontos (Pedro Salinas)
Una paloma blanca (José Iglesias de la Casa)
Y fui como un herido por las calles (Pablo Neruda)
Y nunca te equivocaste (Pedro Salinas)
Y qué trajín, ir, venir (Pedro Salinas)
Y todo enajenado podrá el cuerpo (Pedro Salinas)
Yo pronuncio tu nombre (Federico García Lorca)
Yo quisiera devolverte (Gerardo Diego)

EL CANTAR MÁS BELLO

«No vale el mundo entero el día en que el *Cantar de los cantares* fue dado a Israel.» Tal es la valoración de rabí Aqiba sobre *Šir ha-širím*, el cantar más bello, la colección más hermosa de canciones de amor de la literatura universal.

La presente es la primera traducción del *Cantar* al castellano hecha por una mujer y sigue las pautas de cantilación fijadas por los masoretas tiberienses. A la nueva versión del original hebreo la autora añade una visión general de las interpretaciones del *Cantar* a lo largo de los siglos y un comentario muy personal que recurre a la poesía lírica en lengua hispana para ilustrar la supervivencia de la expresión amorosa.

Emilia Fernández Tejero es doctora en Filología Semítica por la Universidad Complutense de Madrid, ha sido profesora de hebreo bíblico en el Departamento de Hebreo y Arameo de dicha Universidad y en la actualidad es profesora de investigación del Instituto de Filología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Dirige la edición de las masoras del ms. M1 de la Universidad Complutense de Madrid y ha publicado diversas monografías sobre las masoras de los códices tiberienses, la tradición textual española de la Biblia hebrea y el sustrato judío en los comentarios bíblicos de humanistas como Cipriano de la Huerga, Benito Arias Montano y Luis de León. Ha sido directora de la revista *Sefarad* y de la colección «Textos y Estudios Cardenal Cisneros», y es vicepresidenta de la International Organization for Masoretic Studies y miembro electo del Council of the World Union of Jewish Studies.

ISBN 978-84-8164-944-4



9 788481 649444