

Anne-Marie PELLETIER

CB
84

El Cantar de los cantares



EDITORIAL VERBO DIVINO
Avda. de Pamplona, 41
31200 ESTELLA (Navarra) - España
1995

A

diferencia de los demás, este Cuaderno sobre el *Cantar de los cantares* no se contenta con presentar un texto de la Biblia –y qué texto!–, sino que traza además la historia de su lectura. Porque, si hay un libro bíblico cuya interpretación ha sido y sigue siendo discutida, es ciertamente este gran poema de amor anónimo que se titula sin modestia alguna: «¡El más bello de todos los cánticos!»

Profesora de literatura y teóloga, Anne-Marie PELLETEIR es precisamente la autora de una tesis muy interesante sobre la interpretación del *Cantar de los cantares*. Por consiguiente, está bien situada para hacernos descubrir cómo han leído los judíos y los cristianos este canto de amor a lo largo de los siglos. Todos conocemos la paradoja de este libro tan curioso, de lenguaje totalmente profano –donde apenas se menciona a Dios–, pero en el que los creyentes han leído siempre las palabras más ardientes de su fe. ¿Poemas eróticos o místicos? ¿Amor humano o amor divino? Pero, ¿por qué vamos a oponer los dos amores los que proclamamos la encarnación de Jesús, verdadero hombre y verdadero Dios?

A. M. PELLETIER nos propone que escuchemos el Cantar como una sinfonía en la que se conjugan y se sobreponen las diversas voces, unas veces en contraste y otras fundidas entre sí, para decir los misterios, los tesoros y las pruebas de toda relación amorosa. El poema de una pareja se convierte, sin cambiar una sola palabra, en el canto de la alianza, en el canto de la historia de la salvación. Así es como Dios ama; así es como se salva el amor humano en el amor de Cristo.

Philippe GRUSON

INTRODUCCIÓN



*Yo duermo, pero mi corazón vela.
Oigo a mi amado que llama.
«¡Abreme, hermana mía, amiga mía,
paloma mía, ideal mío!
Mi cabeza está cubierta de rocío,
mis rizos, del relente de la noche».*

(Cant 5,2)

¡Intrigante *Cantar de los cantares*! Colocado entre los Escritos en la Biblia judía y entre los libros sapienciales en la Biblia cristiana, el *Cantar* es uno de los textos más célebres y más celebrados de la sagrada Escritura. Hay grandes obras de la mística cristiana que guardan relación con él. La misma literatura profana ha recordado con frecuencia estos versículos y se ha inspirado en ellos. El *Cantar* es además en apariencia uno de los textos de la Biblia más inmediatamente accesibles: ¿hay algo más natural, algo más universal que estas palabras de amor que se intercambian el amado y la amada? Sin embargo..., si pensamos que la Biblia no tiene simplemente la función de registrar la experiencia humana, sino la de iluminarla por lo que Dios dice de ella, ¿qué significa este texto en el que prácticamente no se pronuncia el nombre de Dios? ¿Qué revelación puede brindar sobre esta realidad central de la experiencia humana que constituye el encuentro del hombre y la mujer? ¿Quiere simplemente recordar su belleza y su grandeza, o más bien, al mismo tiempo que la recuerda, abrir perspectivas más amplias, a escala de la historia de la salvación?

¡Intrigante *Cantar de los cantares*! Su título es un superlativo. Lo mismo que se dice «Santo de los santos» para designar la parte más sagrada del Templo, reservada al sumo sacerdote que no penetra en él más que una vez al año, así también el «Cantar de los cantares» (*Sir ha sirim*, en hebreo) se define de antemano como una palabra incandescente. Por otro lado, es también de este modo como lo han considerado a lo largo de los siglos las tradiciones judía y cristiana. «El mundo entero no vale tanto como el día en que se le dio a Israel el Cantar de los cantares, porque todos los Escritos son santos, pero el *Cantar* es el Santo de los santos», decía Rabbí Aqiba en el siglo I de nuestra era. Sin embargo, al mismo tiempo, hay escritos que atestiguan que el *Cantar* se leía en las tabernas como invitación a beber. Hoy incluso, en contraste con una tradición de lectura que lo convierte en el texto predilecto de los grandes místicos, no faltan quienes leen en él exclusivamente la expresión libre del erotismo puro.

¡Intrigante *Cantar de los cantares*! Mientras que no ha dejado de acompañar a la fe cristiana a lo largo del tiempo, apenas se le menciona y casi se le ignora en las grandes síntesis dedicadas al Antiguo Testamento. Y la mayor parte de los cristianos no tienen muchas oportunidades de encontrarlo en la liturgia, que sólo dedica pocos momentos a su lectura: Cant 2,8-14 figura como lectura –optativa– el 21 de diciembre y para la fiesta de santa María Magdalena; Cant 8,6-7, para la fiesta de san Bernardo; y estos dos textos forman una de las lecturas posibles

para la celebración del matrimonio.

¡Intrigante *Cantar de los cantares*! Sigue todavía hoy siendo objeto de ásperos debates entre los exegetas. Siguen enfrentándose las tesis en torno a su origen, a su relación con las otras literaturas contemporáneas, al tipo de vinculación que tiene con el resto de los libros de la Biblia.

Pero nada de esto tiene que desanimarnos. Se sigue leyendo el *Cantar* con verdadera pasión; se proponen nuevos recorridos dentro de sus 117 versículos que hacen surgir todo un mundo de ideas, cuyos comentarios, a lo largo de los siglos, resultan incontables.

Es todo este mundo el que vamos a evocar en las siguientes páginas. El objetivo inmediato será, como es lógico, progresar en el conocimiento del mismo poema. Se tratará de identificar, de ofrecer de algún modo su ficha característica, como lo hace la exégesis para cada uno de los textos que componen la Biblia, esforzándose por señalar la fecha de su redacción, su origen, su estructura, la intención de sus redactores, su sentido y su alcance. Sin embargo, al tratarse de un texto como el *Cantar*, limitarnos a esta consideración sería cerrar demasiado pronto la encuesta. Este texto tiene una historia que no es solamente la de su redacción. Es también la de sus lecturas y la de su empleo, que se han ido escalonando a lo largo de los siglos de la vida de la Iglesia. El *Cantar* es el texto predilecto de todos los que han querido o quieren expresar algo del corazón de la vida cristiana, experimentando en la comunión con Cristo la realidad que designa san Juan cuando declara: «Dios es amor». Recorreremos entonces el *Cantar* guiados por los que, desde la época patristica, lo han saboreado o reescrito leyéndolo en esta perspectiva.

Esta historia de la lectura del *Cantar* suele marginarse en nuestros días. El sentido «espiritual» del

texto, tal como lo ha leído la tradición de la Iglesia, parece estar muy lejos de la lectura preferentemente antropológica, que se atiene a los términos de un diálogo amoroso, que hacemos más espontáneamente en la época moderna. Conviene que tengamos en cuenta esta diferencia. Pero sería probablemente una ligereza, y quizás también una muestra de pereza, decidir que habría entonces dos dimensiones del *Cantar*, destinadas a ir cada una por su lado. La situación singular de este texto bíblico, cuyo sentido parece oscilar tan violentamente, es un buen aguijón para reflexionar en algunas cuestiones de fondo. Nos esforzaremos en escucharlas, quedándonos en el terreno concreto de la lectura del *Cantar*. ¿Qué lugar habrá que conceder en el conocimiento de un texto bíblico a su tradición de lectura? ¿Cómo situar, una frente a otra, la exégesis antigua y la exégesis moderna? Considerando de este modo el *Cantar*, tendremos también la ocasión de preguntarnos por la manera con que progresa la inteligencia del texto bíblico al compás de sus lecturas. Y así mismo, la de rendirnos ante esta realidad fundamental de un texto bíblico que enlaza entre sí, con una audacia intrépida, lo más humano y lo más divino.

Se trata de cuestiones muy hondas, importantes para nuestra práctica moderna de la exégesis, pero que no es posible explorar detalladamente. Intentaremos tan sólo aprovecharnos de las sugerencias, a veces provocativas, del *Cantar* para acogerlas y para aprender a pensar en ellas. Sin olvidar algo que no tiene derecho a recortar el peso del saber y de la reflexión, esto es, el placer de un texto que vibra con carreras de animales, perfumado del olor de las flores, arrullado por trinos de ruiseñores que evocan el jardín del Edén, impregnado de espera, de deseo, de sobresalto, de admiración mutua, en donde cobra todo su alcance aquella palabra divina después de la creación del hombre: «Dios vio que aquello era muy bueno» (Gn 1,31).

LEER

EL CANTAR DE LOS CANTARES



Sean cuales fueren las cuestiones que se plantean en torno al *Cantar*, lo más urgente es sin duda leer el texto, gratuitamente, para dejar que asome y destaque su propio mundo. En efecto, el *Cantar* no existe en primer lugar para ofrecer a los exegetas temas de investigación arduos y eruditos. En la Biblia, como en todos los textos, hay una palabra que se presenta a cada uno con su distancia y su proximidad, que propone sus caminos al reconocimiento de la inteligencia, de la sensibilidad y de la fe. Empezaremos entonces haciendo un recorrido del texto, capítulo por capítulo, dejando que bro-

ten las analogías que evoca, escuchando ocasionalmente las sugerencias de algún que otro comentarista, pero sin intentar inclinar de momento la balanza en favor de una línea de interpretación particular. Al hilo de la lectura nos encontraremos con temas, con ecos entre este texto y algunos otros, con una especie de ritmo que va regulando su progreso, pero también con anomalías y dificultades que explican por qué este libro tiene fama de ser uno de los más difíciles de la Biblia.

Indicaciones previas a la lectura

Antes de comenzar la lectura, conviene hacer algunas indicaciones previas sobre la naturaleza del texto del *Cantar*.

El «Cantar de los cantares»

El título de *Cantar de los cantares* es tradicional, pero puede resultar útil una ojeada al título hebreo para refrescar el sentido de estas palabras. *Sir ha sirim li Selomó* significa textualmente «Cantar de los cantares que es de Salomón». Más tarde veremos qué ocurre con su atribución a Salomón. Lo esencial es identificar bien desde el principio a este texto

como un «cantar». Nos las tenemos que ver no sólo con unas palabras escritas, sino con unas voces que las cantan. Este texto está cargado de todas las modulaciones de la palabra oral, de todas las vibraciones de un encuentro en el que las palabras se intercambian y se responden. El *Cantar* es ante todo un mundo sonoro de llamadas, de ecos, de preguntas, de réplicas. ¡No habla simplemente de amor! ¡Canta al amor! Es el amor que se derrama en palabras.

Por tanto, leer el *Cantar* es también y ante todo oírlo. Y esto resulta difícil cuando se trata de una traducción. La contextura sonora de un texto es evi-

dentamente lo más vulnerable en cualquier traducción. Así por ejemplo, en el texto hebreo se forma, desde los primeros versículos, una cadena de sentidos que enlaza sutilmente la palabra *sem* (nombre), la palabra *semén* (perfume) y el nombre de Salomón: *Selomó*, que a su vez es un eco de *salom* (paz). También en el texto hebreo *dodeka* (tus caricias) puede entenderse como un eco de la palabra *dod* (amado, querido), que va poniendo ritmo al *Cantar* y que, a su vez, puede evocar el nombre del rey David, constituido de las mismas consonantes. Estas cadenas de palabras que resultan de las aliteraciones sutiles en el texto hebreo contribuyen ciertamente a forjar el sentido del mismo y no pueden ser indiferentes para su interpretación. Pero muchas de nuestras traducciones no permiten tener acceso a ellas. Y entonces es indispensable acudir a algunas explicaciones técnicas.

Menos frágiles resultan las repeticiones de palabras, de expresiones, de invocaciones que van jalando el texto y que vienen a recordarnos igualmente que el *Cantar* es ante todo un canto. Así, por ejemplo, la apelación a las hijas de Jerusalén que aparece en cuatro ocasiones a lo largo de los ocho capítulos: «Os conjuro, hijas de Jerusalén, (por las gacelas y las ciervas), que no molestéis, que no despertéis a mi amor hasta que él quiera».

En estas condiciones se concibe muy bien que el *Cantar* se haya cantado y se siga cantando en todos los tiempos. Ése es su modo de existencia natural. Las disputas eruditas sobre él no deben hacernos olvidar un detalle tan simple y tan fundamental como éste.

«Yo», «tú»: este canto es un diálogo

Otra característica esencial del *Cantar*: este canto es un diálogo. Hay dos voces que se responden, con

el acompañamiento episódico de algunas intervenciones exteriores. Prescindiendo de una parte final muy individualizada, que tiene todos los visos de ser un aforismo (8,8-14), aquí todo es expresión directa: un «yo» que se dirige a un «tú», o que evoca a ese «tú» en el interior del monólogo. Este diálogo no va enlazado en ninguna narración. El *Cantar* se abre directamente con la palabra viva de una mujer que expresa su admiración y su deseo: «*¡Que me bese con besos de su boca!*»

De este modo, el lector se ve transportado de antemano a un universo totalmente subjetivo, es decir, constituido por la voz de unos sujetos que se buscan, se interpelan, se dicen su presencia mutua. Y al final del poema, del mismo modo, la última advertencia que ella le dirige a él:

*¡Huye, amado mío!
¡Sé como una gacela,
como un cervatillo,
por las montañas embalsamadas!*

El conjunto del poema, desde el principio hasta el fin, atrapado en el juego del puro diálogo, no permite identificar a los que se hablan a través de los versículos del *Cantar*. El texto está impregnado de la evidencia de la intimidad que los une. «Él» es simplemente lo que «ella» dice de él: «mi amado». Y «ella» es «mi amada», o también «mi hermana, mi novia». Algunas traducciones interpretan estas dos funciones en términos de «esposo» y «esposa». Pero el texto no contiene elementos que desarrollen una dimensión conyugal de la relación, en el sentido institucional de la palabra. Por otro lado, la designación concreta de los dialogantes no forma parte del mismo texto, sino que proviene del traductor y del intérprete. Literalmente, el texto designa simplemente a un hombre y a una mujer que celebran las maravillas del amor que los inclina al uno hacia el otro.

A propósito de este diálogo, se advertirá igual-

mente una característica importante: la casi simetría de los dos papeles. El *Cantar* es verdaderamente una celebración mutua en la que las voces se entrelazan, en la que las palabras de uno se conjugan con las palabras de la otra, intercambiándose en una perfecta paridad. Así, a las múltiples variantes de la mujer que celebra la belleza del amado hasta el punto de intrigar al coro («¿Qué tiene tu amado más que los otros, tú, la más bella?»: 5,9), responde la repetición de las exclamaciones («¡Qué hermosa eres, amada mía, qué hermosa eres!»: 1,15, repetido luego con variantes en 4,1 y en 7,7). Igualmente, a la confesión de la amada: «...estoy enferma de amor» (2,5), hace eco la declaración del amado: «Me haces perder el sentido, hermana mía, novia mía» (4,9). Y finalmente, para confirmar esta paridad, vemos esta manera de declarar los «amores» del otro «mejores que el vino», formulada con las mismas palabras por el uno y la otra (1,2 y 4,10).

Es verdad que, en algunos aspectos, es la voz femenina la que parece hablar más alto, abriendo y cerrando el poema y guiando su desarrollo. Pero hay que reconocer también que es «él» el que brinca, el que hace que prosiga el deseo y el poema. Se observará, por lo demás, que esta simetría de la palabra amorosa masculina y femenina hace que resulte a veces difícil la atribución al uno o a la otra de algunas réplicas. Los manuscritos y las traducciones están lejos de estar siempre de acuerdo sobre el reparto de las frases. Así por ejemplo, para unos es la mujer la que recomienda: «No molestéis, no despertéis al amor» (2,7; 3,5; 8,4); para otros, se trata de una exhortación del hombre; otros finalmente consideran que se trata de un leitmotiv que se encomienda repetir al coro. Esta indecisión un tanto desconcertante podría encerrar una enseñanza positiva. Manifiesta que en su cima y en su perfección, la expresión del amor es una, se resuelve en una sola y única palabra. Reconstruye la unidad, sin borrar las diferencias —el *Cantar* sería un testimonio de ello—,

sin alejar al uno de la otra, ya que entonces desaparecería el diálogo.

Más allá del lirismo, ¿un texto construido?

Otra cuestión preliminar: ¿debe leerse el *Cantar* de una sola tirada, como si se tratara de un texto con una unidad orgánica? Algunos, al leerlo, perciben la evidencia de un progreso y de una tensión cuidadosamente mantenidos. Representan la línea de interpretación dramática defendida desde el siglo XVIII (Jacobi) y renovada varias veces a continuación (particularmente por Renan). Al contrario, a otros lectores lo único que les impresiona es el movimiento de repetición, de insistencia, por lo que se inclinan a ver en el *Cantar* una antología de cánticos nupciales reunidos y editados en un solo volumen sobre la base de una comunidad de temas. Habrá que replantearse más tarde esta cuestión al final de nuestro propio recorrido.

Relacionada con este debate, la cuestión de la estructura del *Cantar* está aún por decidir. Cada uno de los autores se apoya en las repeticiones temáticas, en los estribillos, en las oposiciones o en las correspondencias que se forman en el texto. Pero no se ha llegado, ni mucho menos, al acuerdo en la manera de jerarquizarlos. De hecho, se observa que todas las propuestas que se hacen sobre la estructura del texto van ligadas a una interpretación previa. Mientras que algunos llegan a encontrar hasta 52 unidades en el *Cantar* (Krinetzki), otros hablan sólo de 5 poemas (A. Robert). Entre estas dos posturas extremas, otros exegetas proponen varias divisiones intermedias. Aquí nos atenderemos a la numeración de 10 poemas que, sin desmenuzar demasiado el contenido, permite reconocer las rupturas palpables y las repeticiones que dejan vislumbrar una estructura firme.

DOS PROPUESTAS DE ESTRUCTURA DEL CANTAR

a) Una distribución clásica, defendida por A. Robert y recogida en la Biblia de Jerusalén, consiste en señalar **cinco poemas**. Cada uno de ellos se identifica por la presencia conjunta 1) de descripciones admirativas del amado y de la amada, y 2) del tema de la posesión mutua.

Estos poemas se interpretan como formando un *crescendo* de sentimientos y mostrando el acercamiento progresivo de los protagonistas del *Cantar*. A ellos se añade un epílogo (8,5-7) y un final de estructura compleja.

b) R. J. Tournay (*Quand Dieu parle aux hommes le langage de l'amour*, 1982) propone otra distribución, esta vez en **diez cantos**, que afina a la anterior. Ha servido de base a varios estudios recientes (así P. Beauchamp). En la perspectiva de una lectura que intenta descubrir el texto y orienta menos inmediatamente a su interpretación, nos referiremos a esta distribución en nuestra lectura del *Cantar*.

Título y prólogo (1,1-4)

1^{er} poema (1,5-2,7)

2^o poema (2,8-3,5)

3^{er} poema (3,6-5,1)

4^o poema (5,2-6,3)

5^o poema (6,4-8,4)

Epílogo (8,5-7)

Final (8,8-14)

Título y prólogo (1,1-4)

1^{er} canto (1,5-2,7)

2^o canto (2,8-17)

3^{er} canto (3,1-5)

4^o canto (3,6-11)

5^o canto (4,1-5,1)

6^o canto (5,2-8)

7^o canto (5,9-6,3)

8^o canto (6,4-10)

9^o canto (6,11-7,11)

10^o canto (7,12-8,4)

Epílogo (8,5-7)

Añadidos (8,8-14)

Siguiendo el texto del *Cantar de los cantares*

Como veremos más adelante de forma detallada, el *Cantar* es un texto continuamente comentado y que se sigue comentando incansablemente según unas perspectivas de interpretación muy variadas. En este instante de nuestro recorrido nuestro objetivo no es escoger una de esas lecturas a costa de las demás. Intentamos más bien inventariar la complejidad, las riquezas y las oscuridades de un texto que explican precisamente la proliferación de las interpretaciones. Toda lectura ha de procurar estar atenta a los datos esenciales del poema, para elaborar los convenientemente.

Prólogo (1,2-4)

Encadenando con el título, el *Cantar* se abre con una palabra de la amada que declara su admiración por el amado y su deseo de él: «*¡Que me bese con besos de su boca!*» (1,2a). La expresión es la de un suspiro interior que da lugar a una invocación directa al amado: «*Tus amores son más deliciosos que el vino*» (1,2b-4). En la triple repetición del v. 2a, que centra su atención en el beso, se percibe una sensualidad sin rodeos. La mención del vino, de los perfumes, del bálsamo coloca desde el primer momento la lectura en un **mundo de sensaciones**, al que se siente convidado el olfato, el gusto y la vista.

En el versículo 4 hace su aparición el **tema real**: «*El rey me ha conducido a su alcoba*». Tendremos ocasión de volver sobre ello. Si tenemos en cuenta el encabezamiento del poema (v. 1), esta alusión nos trae el recuerdo del rey Salomón casándose con una princesa egipcia.

Pero hay algo extraño: en este suspiro amoroso

de la amada viene a introducirse una alusión a un grupo, el de las **doncellas**, de las que se dice que también se enamoran del amado. Mencionadas en el v. 3, podrían incluirse también en el plural de las exhortaciones del v. 4. Así pues, de forma inesperada, se forma un círculo en torno a la amada, que se asocia a sus compañeras en su fervor amoroso. Por otra parte, se advierte un movimiento de expansión que da impulso al conjunto de este prólogo: a la fragancia de los perfumes, a la visión del bálsamo que se derrama, se añade la perspectiva de una carrera amorosa a la que la esposa invita con sus anhelos: «*¡Arrástrame tras de ti! ¡Corramos!*»

Quizás la primera tarea de la lectura sea aquí dejar sencillamente que exista este mundo de corporeidad y de sensaciones en toda su plenitud y libertad y con toda su levedad de enigma.

1^{er} canto (1,5-2,7):

«*Soy negra, pero hermosa,
hijas de Jerusalén*»

Este canto se abre con una nota tensa: la amada se defiende de un reproche que le dirigen.

Protesta: «*Soy negra, pero hermosa, hijas de Jerusalén*», y evoca su historia pasada, la hostilidad de los hijos de su madre contra ella.

Lo mismo que en el Prólogo, volvemos a encontrarnos, en esto que podría ser tan sólo la estrechez de un dúo amoroso, la presencia de **entidades colectivas**, las «hijas de Jerusalén, sus «hermanos de madre». Este detalle ha intrigado a muchos. En la época patrística se solía ver figuras simbólicas en los

diversos grupos mencionados a lo largo de los capítulos. Así Orígenes los asocia a diversas situaciones espirituales, más o menos cercanas o alejadas de la experiencia amorosa que tiene por protagonistas al amado y a la amada. Recientemente P. Beauchamp ha comentado estos papeles colectivos del *Cantar* relacionándolos con la Ley: figuras exteriores a la pareja, que recuerdan cómo «el amor no puede desarrollarse fuera del cuerpo social, aunque no tenga en él su origen», sin que por ello haya que perder de vista que el amor es un impulso y una libertad que le hacen precisamente escapar de la ley.

Rodeada entonces de referencias colectivas, la pareja del *Cantar* canta su amor en un primer dúo (1,9-2,4). La atmósfera es en varios aspectos la del **mundo egipcio**. El tema real se repite en la evocación de la «*carroza del Faraón*» (1,9). La insistencia que se pone en la belleza tiene también una connotación claramente egipcia. El lector se siente inclinado a evocar el ambiente refinado de la corte de Egipto en tiempos de Salomón, los matrimonios que se conciertan entonces entre los dos reinos, el encuentro feliz que se establece entre Israel y las naciones extranjeras en aquella hora gloriosa del reino de Israel. La reina de Sabá que viene a rendir el homenaje de su reconocimiento y de su admiración a la sabiduría de Salomón (1 Re 10,1-13) no desentonaría mucho de este clima del *Cantar*. Al mismo tiempo, el poema menciona a En-gaddí, el oasis fecundo y espléndido a orillas del desierto de Judá; ¡estamos entonces en plena tierra de Israel! Lo mismo que nos encontramos en la proximidad inmediata de los textos bíblicos, cuando se evoca el motivo de la viña, utilizado como una personificación del pueblo. Pensemos en el poema de la viña de Is 5,1-7 y en su repetición en 27,2-3.

Las **referencias vegetales** son también un elemento muy importante de este poema: a partir de 1,12 se multiplican las menciones de los árboles y de las flores. Indican bajo la forma de comparaciones o de metáforas la identidad del amado («flor de

nardo», «ramo florido de ciprés», «lirio de los valles» y de la amada («lirio entre los cardos»). Sirven también para evocar su casa y su cama (vv. 16. 17).

Se observa aquí hasta qué punto es difícil sostener la idea de que el *Cantar* sea simplemente un texto realista. Así, la evocación que se hace del cedro y del ciprés pueden inducir a una lectura referida al Templo de Salomón, en cuya construcción se emplearon estos materiales preciosos. Del mismo modo, la mención del «nardo» (1,12 y 4,14), tan rara en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, sugiere un sentido que va más allá de la pura anécdota. Los comentaristas cristianos lo pondrán en relación con la unción en Betania que refiere san Juan (Jn 12,3).

Vemos cómo estas palabras del *Cantar* suscitan delicadamente, por alusión, ecos interesantes. Sin perder nunca la presencia y el sabor inmediato del texto, surge de él un mundo más amplio. Estamos muy cerca del segundo capítulo del Génesis y del Edén, que engloba en una unidad apaciblemente ordenada al hombre y a la mujer en medio del jardín y de los animales. Pero el poema abarca igualmente la perspectiva escatológica del final del libro de Oseas, curiosamente entretrejida de palabras y de imágenes que son también las del *Cantar*, especialmente al final, en donde Dios, esposo de un amor sin desalientos, piensa en el tiempo en que se curará la infidelidad:

*Seré como rocío para Israel;
él florecerá como el lirio,
echará raíces como el álamo del Líbano;
se extenderán sus vástagos,
tendrá la lozanía del olivo
y el aroma del Líbano.
Volverán a sentarse a mi sombra,
harán que reviva el trigo,
harán florecer la viña,
que tendrá la fama del vino del Líbano.
¿Qué tiene que ver Efraín con los ídolos?
Yo lo escucho y lo miro.*

*Yo soy como un ciprés frondoso;
de mí proceden sus frutos.*

(Os 14,6-9)

La mención de las pasas del versículo 2,5 parece reforzar este campo de resonancias proféticas: Os 3,1 y Jr 7,18 las evocan también en relación con el culto a los ídolos.

El v. 6 introduce una mención que aparecerá más adelante (en 8, 3): «*Su brazo izquierdo está bajo mi cabeza y su derecha me abraza*». A continuación, el poema termina con una nueva invocación a las hijas de Jerusalén, pero esta vez en una atmósfera de confianza, de reconciliación y de plenitud. Pero ¿quién es en concreto el que habla? Unos dicen que la amada; otros, que el amado; entre estos últimos, A. Feuillet hace incluso de esta atribución un punto decisivo de su interpretación. En todo caso, se con-vo-ca a las gacelas y las ciervas del campo: animales típicos del paisaje palestino, al menos en tiempos antiguos. ¿Será preciso buscar a toda costa un simbolismo que justifique su presencia? Oculta en la mención de las *tsevaot*, es decir, de las «ciervas», se ha podido ver una alusión al nombre de Dios: *Elohei tsevaot* (el Dios de los «ejércitos»). También se puede optar por una visión retonzona de animales maravillosamente incorporados aquí al mundo de movimientos y deseos que va tomando cuerpo en torno al amado y a la amada.

2º canto (2,8-17):

«*Yo oigo a mi amado*»

El canto anterior terminaba evocando la felicidad de la presencia mutua. Éste se abre presuponiendo que el amado ha desaparecido entre tanto. En efecto, «ella» declara: «*Oigo a mi amado, que está llegando*». Esta vez sólo se va a oír una voz femenina. No es que la presencia del amado sea inexistente. Él estará en el corazón de la escena, apareciendo por detrás del muro, de forma fugitiva, pero intensamen-

te presente a la que está a su acecho. Pero esta evocación pasa por completo a través de la mujer. Incluso cuando resuenan las palabras del amado, es la amada la que refiere lo que él le ha dicho (v. 10): una forma inesperada, pero eficaz, de expresar la unidad amorosa de los dos protagonistas. El canto anterior presentaba sus intervenciones en forma de dúo alterno. Esta vez el amor del amado viene a alojarse en la palabra de la amada que parece repasar sus palabras en su memoria y en su corazón. ¿Para ella? ¿Para el lector? Probablemente para los dos a la vez.

La llamada del amado: «Levántate, amada mía, hermosa mía, ¡ven!», la arrastra en el mismo movimiento que lo llevó a él hasta ella. De nuevo se aprecian ecos entre estas palabras y otras. Los poemas de amor egipcios en particular ofrecen paralelos muy interesantes (véase recuadro siguiente). Llegadas de un horizonte muy distinto, las palabras del libro de Isaías invitando a Jerusalén a ponerse de pie para acoger la gloria que Dios le destina (Is 60,1), o evocando la belleza de los pies del mensajero que anuncia la paz (Is 52,7), forman un hermoso acorde con las palabras que se refieren del amado. Por otra parte, no está fuera de sitio reconocer una tonalidad sapiencial en la evocación del despertar de la naturaleza en el momento en que el correr de los días trae de nuevo la primavera. El frescor de un mundo de colores, de aromas, vibrando en promesas de vida, impregna todo el poema.

Finalmente, el versículo 16a, en donde la amada declara: «*Mi amado es para mí y yo soy para él*» evoca irresistiblemente la fórmula de la alianza: «Vosotros sois mi pueblo y yo soy vuestro Dios». Sigue siendo enigmático el v. 15 con sus «raposas»: ha intrigado a generaciones de comentaristas. Por otra parte, ¿quién es el que habla aquí? ¿a quién se dirige? Estas palabras no parecen muy adecuadas en labios de la amada. De aquí la hipótesis que proponen algunos de un pasaje interpolado. En cuanto a

UN CANTO DE AMOR DEL ANTIGUO EGIPTO

El papiro Harris 500, descubierto en el Ramesseum de Tebas y los «Cánticos del gran gozo del corazón» que figuran en el papiro Chester Beatty I nos ofrecen textos que celebran el amor de un hombre y una mujer en términos muy parecidos a los del *Cantar de los cantares*. El primer extracto a continuación puede relacionarse con Cant 2,8ss; el siguiente recuerda mucho los retratos de la amada que figuran en 4,1ss; 6,5ss; 7,2ss.

1. ¡Amor mío, yo te amo!
tu amor es mi desvelo;
todo está preparado para ti,
y te digo: «¡Mira lo que se ha hecho!»

Se hace oír el arrullo de la paloma;
dice: «La tierra se ilumina; ¿cuál es tu camino?»
¡Déjame, pájaro, y no me lo reproches!

Encontré al amado en su alcoba,
mi corazón se inundó de gozo.
Dijimos: «¡Nunca te dejaré,
mi mano está en tu mano...!»

Volví mi rostro hacia la puerta:
¡Mira, llega mi amado!
Mis ojos están en el camino,
mis oídos escuchan.

Aguardo a Paméhi;
yo hago del amor del amado
mi único desvelo,
pues por él mi corazón no puede callar.

2. La única, la amada, la sin igual,
la más bella del mundo;
¡mira!, ¡es como la estrella que brilla
en vísperas de un año nuevo!

De una gracia brillante y de una tez espléndida,
tiene ojos de mirada clara,
labios de dulce palabra;
nunca habla con exceso.

Tiene un cuello largo, su pecho radiante,
sus cabellos de lapislázuli,
sus brazos valen más que el oro,
sus besos son como flores de loto.

Su cintura es tiernamente lánguida,
sus caderas las superan en belleza;
es arrogante cuando camina;
me roba el corazón con sus pasos.

Hace volver la cabeza
a todos cuantos la miran;
el que la abraza es feliz,
se siente el primero de los jóvenes.

Cuando sale de su casa,
todos creen ver a la que es única.

(S. Schott, *Les chants d'amour de l'Égypte ancienne*, París 1956)

las raposas, que surgen bastante naturalmente en el contexto bucólico del poema, han sido objeto de toda clase de alegorizaciones, destinadas a justificar su presencia: designación de los cananeos para unos, de los pequeños pueblos hostiles de Palestina para otros; no faltan tampoco comentaristas que ven en ellas a los muchachos que importunan a las jóvenes.

Hay otro elemento del poema que es fuente de dudas: se trata de los «montes de Béter» que se mencionan en 2,17. No corresponden a ningún lugar geográfico conocido. Unos ven en ellos una designación simbólica de los senos de la amada. Otros, más rigurosamente, apoyándose en la raíz *btr* que evoca la acción de cortar en dos, relacionan este texto con el episodio de Gn 15, donde se habla del «sacrificio entre pedazos» que sella la alianza en que Dios promete a Abrahán una tierra y una posteridad. Se recordaría entonces la promesa hecha al patriarca; se trata en este caso de una relación ya antigua, puesto que se encuentra en el targum (traducción aramea) del Cantar, que asocia a estos mismos montes de Béter el monte Moria de Gn 22, en donde Dios invita a Abrahán a que le sacrifique a Isaac.

Se cierra el poema con las palabras con que comenzaba, aquellas en las que la amada describe al amado «parecido a una gacela, a un cervatillo».

3^{er} canto (3,1-5):

«¿Habéis visto al que ama mi corazón?»

De nuevo se abre el poema rompiendo con el anterior: ha desaparecido el amado y tras el encuentro llega una soledad inquieta. Este canto está totalmente dominado por el motivo del **buscar-encontrar**. La amada parte en busca de aquel que ha desaparecido misteriosamente. La ciudad, las plazas, las calles sustituyen al campo; los guardias, representantes de una sociedad muy alejada de los afanes de la amada, son ahora sus interlocutores.

Luego, de manera tan inesperada como había sido la desaparición, concluye la búsqueda y se lleva a cabo el reencuentro «*en la casa de mi madre, en la alcoba de la que me concibió*» (v. 4). Por primera vez en el *Cantar* (y no será la última) encontramos la mención enigmática de la casa de la madre, lugar original vinculado al recuerdo inaccesible de la concepción.

Lo mismo que el primer poema, éste termina repitiendo el conjuro dirigido a las hijas de Jerusalén.

4^o canto (3,6-11):

«¿Qué es eso que sube del desierto?»

Salomón sentado majestuoso bajo un baldaquino, rodeado de los valientes de Israel: ésta es la visión que presenta este nuevo canto, cuya lectura plantea cuestiones que se han discutido con aspereza.

Se observa en primer lugar que el v. 6, traducido hoy generalmente como lo hace la Biblia de Jerusalén: «¿Qué es eso que sube del desierto?», permite también la traducción: «¿Quién es esa que sube del desierto?». Esta interpretación, que hace pensar en una figura femenina, en paralelo con 8,5, fue ordinariamente la que siguieron antaño los comentaristas del *Cantar*.

Es dudoso el sentido de la evocación que sigue a este versículo, ya que es objeto de interpretaciones divergentes. Salomón, en su litera, se muestra y se ofrece a las hijas de Sión. ¿Se trata de un cortejo nupcial o de un cortejo real? Las opiniones se dividen. ¿Qué relación existe entre este rey en su solemne esplendor y la amada bucólica que antes veíamos? Algunos dicen que es un pasaje interpolado; pero esto no soluciona el problema: el poema forma parte del *Cantar* en donde se encuentra. En todo caso, puede hablarse de un enigma o, en len-

guaje bíblico, de un *mashal*. Una lectura del texto, practicada a menudo desde el siglo XVIII (Jacobi) y especialmente ilustrada en el siglo XIX por Renan, consiste en distinguir dos figuras masculinas en el *Cantar*: la del amado, que domina en los poemas anteriores, y la del rey Salomón, que surge aquí como rival ante la amada.

Otros comentaristas (A. Feuillet) vinculan este texto con los oráculos del nuevo Éxodo del Déutero-Isaías: en estos versículos se describiría el regreso de los cautivos, como anuncio de los tiempos nuevos. Otros comentaristas (R. J. Tournay) resuelven la dificultad dándole al poema otro espacio de resonancia: sería una alusión a los libros de Samuel, de los Reyes y de las Crónicas, lo cual permitiría ver en el rey que aquí se celebra la figura del Mesías davídico-salomónico. La mención de la madre de la que el rey ha recibido su corona (v. 11) sigue siendo oscura para muchos, aunque P. Beauchamp, atraído por esta referencia inesperada, ve en ella un signo característico: el gesto de una mujer «para con un hombre, su hijo, para transferir sobre él el signo del esposo».

5º canto (4,1-5,1):

«¡Qué hermosa eres, amada mía,
qué hermosa eres!»

De nuevo están reunidos los dos protagonistas del *Cantar*. Pero esta vez es «él» el que lleva la voz cantante.

Abriéndose con un elogio a la amada, este canto irá avanzando por etapas y variaciones sucesivas hacia la llamada final: «¡Comed, compañeros, bebed; embriagaos, amigos míos!»

1. Retrato de la amada (4,1-7). Enmarcado por la repetición: «*Eres hermosa, amada mía*», este retrato va enumerando diversas partes del cuerpo asociadas a comparaciones y metáforas; el v. 6, «*Antes de*

que sople la brisa del día...», recoge parcialmente 2,17, sugiriendo así que el *Cantar* va llevado por una misma oleada de sentido.

Nótese la manera con que se califica a la amada en 4,7. Se la declara «sin defecto alguno». ¿Simple inflación de las palabras de un enamorado? En el contexto bíblico propio del *Cantar*, en donde la historia de la amada-Israel recoge tantas veces la experiencia del pecado, este detalle adquiere necesariamente un relieve. Se piensa en los textos proféticos que evocan el día futuro en que la Esposa se mostrará en una belleza inédita, porque habrá sido rehecha por Dios, como dice el profeta Oseas: «*en la justicia y el derecho, en la ternura y la misericordia*» (Os 2,21). Se piensa también en las palabras de Pablo cuando declara a los Corintios: «*Os he desposado con un esposo único como una virgen pura que presentar a Cristo*» (2 Cor 11,2), o cuando describe a los Efesios a la Iglesia «*sin mancha ni arruga, santa e inmaculada*» (Ef 5,27).

2. La llamada de la amada (v. 8). En términos parecidos a los de 2,8 que evocaban la carrera del amado, también se invita a la amada a unirse con el amado; se la designa con el nombre de «novia» (*kalá*), propio de esta sección.

3. Se reanuda el elogio de la amada (vv. 9-15). Se observa de nuevo la expresión «*hermana mía, novia mía*» (4,9 y 10, repetido en 4,12 y luego en 5,1). Este tipo de apelación, desconcertante para nosotros, es usual en la poesía amorosa egipcia, en donde los amantes se llaman hermano y hermana, en relación por otra parte con las costumbres matrimoniales que autorizaban la unión con una hermanastra. Parece ser que hay aquí una reminiscencia de esta fórmula como expresión redoblada de cariño. Se observa además la repetición, en labios del amado, de las expresiones por las que la amada lo celebraba a él, al comienzo del *Cantar*: Por ejemplo, en el v. 10 se repite el elogio que hacía antes ella de su amado: «*Tu amor es más delicioso que el vino. Y el*

aroma de tus perfumes más que todas las fragancias», paralelo de 1,2b-3a.

En el versículo 12 se interrumpe la alocución directa. «Él» se identifica con un «jardín cerrado», referencia tradicional en la poesía amorosa de Egipto. La metáfora se confirma en el v. 13, cuando el amado reanuda su discurso («*Tus brotes forman un jardín de granados*»), usando esta vez una palabra de origen persa, *pardés*, que ha dado origen a nuestro «paraíso».

Este motivo del jardín que domina el final del canto y que se repetirá luego en 6,1; 6,11 y en 8,13, tiene para algunos un sentido estrictamente erótico. Otros recuerdan a propósito de él cómo es una tradición en la literatura profética comparar a Israel, al entrar en los tiempos escatológicos, con un jardín lleno de verdor (cf., por ejemplo, Os 14,6-7; Ez 36,35 o Is 51,3; 61,11). De hecho, el ambiente del jardín del Edén es muy parecido al de estos versículos saturados de fragancias deliciosas, atravesados de aguas vivas y poblados de frutos maravillosos. Se recuerda igualmente un versículo del libro de los Proverbios: «*Porque los labios de la extranjera destilan miel y su paladar es más suave que el aceite*» (Prov 5,3).

4. El asentimiento de la amada (v. 16). Haciendo eco a las palabras que la ensalzaban, ella declara que «*mi amado entra en su jardín*».

5. El amado responde entonces: «*Yo entro en mi jardín*».

6. Viene la exhortación final: «*Comed, compañeros, bebed; embriagaos, amigos míos*» (5,1b). Son palabras extrañas en este centro del *Cantar*, que es también el momento cumbre de este quinto poema y por consiguiente la cima de la experiencia amorosa de los dos protagonistas. Es curioso que esta experiencia se extienda en el mismo instante a un colectivo. ¿Habrá que ver aquí la confirmación de que el *Cantar* no es más que una canción popular utilizada en las tabernas? ¿O querrá sugerir el poema que el

gozo de los amantes está hecho para ser compartido, participado por todos sus compañeros? O también, ¿no habrá en el lenguaje mismo del *Cantar* una alusión a los textos que, en la Biblia, perfilan la perspectiva del banquete al que el mismo Dios va a convocar? En este sentido puede evocarse el texto de Isaías 25,6-12: «*El Señor Sabaot prepara para todos los pueblos, en esta montaña, un festín de manjares suculentos, un festín de vinos generosos, de manjares suculentos, de vinos de solera... Alegrémonos y celebremos la salvación que nos da*». O también la invitación que figura al comienzo del capítulo 55 del mismo libro de Isaías: «*Escuchad, escuchadme y comed lo que es bueno; os deleitaréis con manjares suculentos*» (Is 55,2b). Esta última línea interpretativa atribuye una dimensión colectiva a la amada, convirtiéndola en figura de todo el pueblo. Pero no se trata de nada excepcional: esta oscilación de lo singular a lo colectivo es familiar a los textos proféticos.

Vemos, pues, la riqueza y la complejidad de esta canto. Hace eco a otros pasajes del *Cantar*, significando así que existe, más allá de las apariencias inmediatas, una unidad real a escala de todo el poema. Evocando en varios aspectos el mundo de Egipto, se inserta también con facilidad en el de la Biblia. Y una vez más se plantea la cuestión del realismo del *Cantar*. Hay muchos detalles que sugieren que este canto, en donde se exalta el amor con gran sensualidad, encierra intenciones simbólicas. A P. Claudel le parecían de mal gusto las metáforas y comparaciones que sirven para celebrar los cabellos, los dientes o el cuello de la amada. Pero ¿no hay precisamente en todo ello un signo del alcance simbólico que se da a estas indicaciones? Además, las fieras salvajes, los leones y los leopardos que se mencionan en 4,8 y que pueblan los montes del Líbano se explican difícilmente en una estética realista. Un eminente comentarista del siglo xvii, dom Calmet, deducía de esto la idea pintoresca de que la amada se había ido de caza... La insistencia con que se men-

ción al Líbano (vv. 8.11.15) sugiere igualmente que aquí se trata de algo más que de un espacio geográfico; también Isaías profetizaba el tiempo de la liberación preguntando: «¿No es verdad que dentro de poco tiempo el Líbano se convertirá en un vergel, y el vergel hará pensar en un bosque?» (Is 29,17).

6º canto (5,2-8):

«Yo duermo, pero mi corazón vela»

Se abre aquí un nuevo canto, rompiendo con el anterior. El anterior terminaba evocando una plenitud de gozo, quizás la unión de los dos protagonistas. Éste supone la separación. Y de nuevo, a pesar de esta ruptura que desorienta a los que buscan una intriga progresiva, nos encontramos, como en una fuga bien cuidada, con motivos anteriores.

En concreto, volvemos a la alternancia **presencia-ausencia**, y a la relación correspondiente **perder-encontrar**, que dominaban el canto tercero.

Más allá de los arabescos propios del *Cantar*, se advierte aquí un rasgo fundamental de la experiencia amorosa. Experiencia de una carencia, de una pérdida, de una falta, de un arrancamiento –diríamos hoy, con las palabras de la psicología moderna–, tanto si se trata del amor humano como del amor de Dios. Es un tema corriente en literatura y al que hacen eco igualmente los textos místicos. En este régimen actual de la existencia humana, el verdadero amor no puede vivirse más que en esta tensión que acaba con los sueños de plenitud inmóvil, pero que relanza el deseo y lo hace crecer empujándolo tras los pasos del amado.

Pero este motivo encuentra también un eco concreto en la historia de Israel en la época del destierro. El Déutero-Isaías termina precisamente con oráculos jubilosos que anuncian la inminencia de la

salvación: «*Sí, compartiréis el gozo y os llevarán en paz. Las montañas y colinas lanzarán gritos de júbilo ante vosotros y todos los árboles del campo aplaudirán. En vez de espinos, crecerá el ciprés; en vez de ortigas, crecerá el mirto: serán el renombre del Señor, un signo eterno que no perecerá*» (Is 55,12-13). Sin embargo, el mismo libro de Isaías muestra cómo se siente decepcionada esta luminosa espera; «*Esperábamos luz y he aquí tinieblas; claridad, y marchamos en la oscuridad*» (Is 59,9). Se abre un nuevo plazo hasta que se dé la plenitud de la salvación.

¿Habrá que dar entonces al sueño que se menciona en 5,2 una connotación negativa, viendo en él una alusión a la infidelidad de la esposa-Israel? Se ha especulado mucho sobre la actitud de la amada en este canto. Algunos comentaristas le reprochan un sueño que sería sancionado con la separación del amado. El Targum interpreta esta primera frase del canto 6º en relación con el pecado, el destierro, el arrepentimiento y la conversión de Israel. Sin embargo, el v. 2a que declara: «*Yo duermo, pero mi corazón vela*» habla de un sueño vigilante que no tiene nada que ver con un sopor negligente. No le impide a la amada estar al acecho y reconocer la llegada del amado. También se le reprocha lo que declara el v. 3: «*Me quité la túnica; ¿cómo me la voy a poner de nuevo?*» Generalmente se entienden estas palabras como objeciones de la amada. Desconcertado por ellas, como otros muchos, Renan vio aquí la expresión de un capricho amoroso. Otros (como Buzy) las ponen en labios del amado. Hay que advertir, por lo menos, que a lo largo de todo este canto la actitud de la joven es francamente positiva. No hay nada que haga pensar expresamente en una perspectiva moral o moralizante.

Entretanto el amado se eclipsa de nuevo (5,6). El escenario es prácticamente el mismo que veíamos en la lectura de los cantos 2 y 3: la misma venida del amado, la misma desaparición, la misma búsqueda,

el mismo encuentro con los guardias. Sobre el fondo de estas semejanzas hay sin embargo algunas diferencias que dan un tono más tenso a esta nueva escena: la joven no se contenta con buscar al amado, sino que lo llama; los guardias no son ya simples espectadores, sino que intervienen con brutalidad. El último recurso que le queda a la amada es invocar a las hijas de Jerusalén, pidiéndoles que sean sus intérpretes ante el amado, para que él sepa que ella languidece, enferma de amor (5,8).

7º canto (5,9-6,3):
«¿Qué tiene tu amado
más que los otros, tú,
la más bella?»

Encadenando con las últimas palabras del canto anterior, éste constituye un juego de preguntas y respuestas entre el coro y la amada. Se recurre de nuevo a la fórmula del retrato físico (5,10-16); pero esta vez es la mujer la que enumera los encantos del amado en términos muy parecidos a los que se utilizaron para trazar su propio retrato en 4,1-5.

Este nuevo retrato tiene algunas peculiaridades: así, cuando la amada declara que la cabeza que ella ama es de oro puro; o cuando describe, a propósito de sus ojos, a las palomas bañándose en la leche; o cuando hace de su vientre «una pieza de marfil, cubierta de zafiros». No es éste el lenguaje que hablan de ordinario los enamorados. Por eso la lectura alegórica presenta aquí sus propuestas: lo mismo que lee en los retratos de la amada alusiones simbólicas al pueblo y a la tierra de Israel, ve también en el amado del *Cantar* un símbolo de Dios, identificado aquí con el Templo. Cada una de estas metáforas utilizadas para describir el cuerpo del amado recibe en esta perspectiva una correspondencia con ciertos detalles de la arquitectura y de los adornos del Templo (Santo de los santos, mar de bronce, columnas del Templo, etc.), tal como los

describe concretamente el libro primero de los reyes. Frente a la acumulación de detalles insólitos que presenta este retrato, la alternativa para la lectura alegórica no puede consistir más que en invocar la fantasía y la libertad de la imaginación poética. En todo caso parece como si se hiciera más denso el misterio en torno a los personajes del *Cantar*.

Se advierte el retorno de la fórmula de **pertenencia mutua** en 6,3 (paralelo a 2,16), completada con la misma prolongación: «él (*mi amado*) apacienta su rebaño entre los lirios». Pero esta repetición encierra una diferencia: mientras que en 2,16 la joven declaraba: «*Mi amado es para mí*», añadiendo luego: «y yo para mi amado», ahora invierte el orden de las fórmulas, expresando primero su propia pertenencia al otro. ¿Progresión psicológica? Algunos comentaristas lo interpretan así y ven aquí un argumento para señalar el progreso espiritual de la amada (véase recuadro p. 29).

8º canto (6,4-10):
«Eres bella, amiga mía, como Tirsá»

Este canto está formado por un **nuevo elogio de la amada**. Encontramos en él una sutil dosificación de fragmentos, recogidos casi textualmente del primer retrato que figuraba en el canto 5º (cf. 6,5b-7 citando a 4,1c-3), y ciertas variantes que introducen notas inéditas. Además de un elogio de la amada, comparada con las ciudades de Jerusalén y de Tirsá (antigua capital del reino de Samaría, aparecen algunos rasgos que le dan cierto aire guerrero. En dos ocasiones se la llama «terrible como los batallones» (vv. 4.10), mientras que otras comparaciones asocian su belleza al mundo de las estrellas. Esta nota cósmica del personaje faltaba en los retratos anteriores. En el poema irrumpe toda la creación, más allá del orden inmediato de la experiencia terrena y de las referencias históricas.

Otra novedad es la insistencia que se pone en la **unicidad de la amada**. Hemos visto que desde el comienzo del *Cantar* se establecía una fina dialéctica entre lo único y lo colectivo. Aquí es la unicidad lo que se valora a propósito de la amada, lo mismo que se había hecho antes con la unicidad del amado, tal como la evocaba el coro en 5,9. Las reinas, las concubinas, las doncellas se reúnen en torno a la única perfecta para interrogar el misterio de una belleza que surge como la aurora y que rivaliza con la del sol y la luna. El Apocalipsis se acordará evidentemente de estas palabras para magnificar en el capítulo 12 el signo grandioso de la Mujer.

9º canto (6,11-7,11): «¡Vuelve, vuelve, Sulamita!»

Este canto presenta en su centro un nuevo **retrato de la amada**, introducido por una frase del coro que la designa con el nombre de Sulamita. Por su raíz (*slm*), esta designación nos recuerda el motivo de la paz, ya inscrito en el nombre de Salomón. De esta forma los dos protagonistas se responderían mutuamente, por su mismo nombre. ¿Hemos de ver aquí una alusión a Abisag, la Sunamita que recuerda el libro 1 de los Reyes a propósito de la ancianidad de David (1 Re 1,1-4)? Hay comentaristas que proponen esta relación.

El siguiente retrato reaviva la sorpresa del lector por la manera con que se evoca el ombligo, el vientre y los ojos o la nariz de la joven. Ninguna de las comparaciones y metáforas utilizadas resulta realmente natural. Se advierte que la descripción recorre el cuerpo de abajo arriba; también se advierte que las menciones geográficas que se hacen van desplazando la mirada desde el sur hacia el norte de Palestina, hasta el monte Carmelo. De esta manera se sugiere la correspondencia entre la geografía de un cuerpo y la de la tierra. Como si la «hermosa como

Tirsá y encantadora como Jerusalén» reconstruyera en sí misma la unidad devastada de la Tierra prometida. Pero si se acepta esta lectura, hay que hacerlo respetando un texto voluntariamente misterioso, según la levedad de una escritura que arrastra las correspondencias en el movimiento de las imágenes que se suceden. Afirmar demasiado brutalmente que este retrato es una alegoría de la Tierra santa destruiría probablemente esta finura. Así por ejemplo, no es absurdo leer una alusión a los montes Ebal y Garizim en la mención de los senos de la amada, comparados en 7,4 con «dos crías mellizas de una gacela», con tal que se recuerde que precisamente las cosas no se han dicho expresamente de este modo.

Se advierte que a partir de 7,8 vuelven a dominar las metáforas vegetales, sumergiendo al lector, sin más rodeos, en un mundo de formas, de aromas, de sabores, muy sensual.

Luego, en respuesta a este elogio, la amada reformula en 7,11 de una forma curiosa la expresión de la **pertenencia mutua**. Ella declara: «Yo soy para mi amado y hacia mí se dirige su deseo». La palabra «deseo» que aquí aparece es exactamente la misma que aparece en Gn 3,16 en la sentencia contra la mujer después del pecado. Pero aquí se establece una inversión: mientras que este deseo era en el relato del Génesis una cuestión de la mujer y tenía como contrapartida la toma de poder del hombre sobre ella («tu deseo te impulsará hacia tu marido y él dominará sobre ti»), en el *Cantar* se trata de una relación nueva: ella pertenece pacíficamente al amado, mientras que el deseo de él lo lleva hacia ella.

En este poema hay un versículo que figura entre los más irreductibles del *Cantar* a una interpretación consensuada. Se trata de 6,12, que se considera como el más oscuro del libro:

«Sin saberlo, mi deseo me arrastró
hacia los carros de Amminadib».

Algunos lo eliminan pura y simplemente, considerándolo como una glosa o creyendo que se trata de un texto corrompido. Los que lo mantienen lo traducen en sentidos tan diversos que cabe preguntar si estarán leyendo el mismo texto. Unos lo ponen en labios del joven, otros en los de la joven. Unos leen: «*los carros de mi pueblo*» (por ejemplo, A. Robert); otros lo traducen: «*los carros de Amminadib*», viendo en este nombre una alusión a Abinadab, el personaje que acoge al arca en Qiryat Yearim durante su traslado (cf. 1 Sm 7,1): así lo hace R. J. Tournay en un reciente estudio, traduciéndolo con estas palabras: «*Yo no conocía mi corazón; él hizo de mí los carros de Ammi-nadib*». En esta línea interpretativa, la amada se expresaría de este modo en el momento en que toma conciencia de su identidad descubriendo que es el lugar de la presencia divina, figura del Templo que daría cobijo al arca y a las tablas de la Ley. La lógica de esta explicación es evidentemente la de una lectura que ve un vínculo estrecho entre el *Cantar* y el conjunto del texto bíblico. En este caso concreto y mientras no se diga lo contrario, esta explicación parece ser la única capaz de hacer que este versículo del poema no caiga en una opacidad... o en una insignificancia irremediable.

10º canto (7,12-8,4):

«¡Ven, amado mío;
vamos al campo!»

Habla la amada, invitando al amado a salir a las aldeas, luego a las viñas, describiendo de antemano la felicidad del amor compartido con una naturaleza que se muestra exuberante de perfumes, de flores, de promesas de frutos venideros. Pero de nuevo aparece un versículo que tienta la sagacidad de los comentaristas, cuando en 8,1 la amada suspira:

«¡Ay! ¡Si fueras mi hermano,
criado a los pechos de mi madre!»

Esta frase suscita un nuevo enigma. ¿Cómo concebir dentro de la tradición bíblica esta idea que parece ir contra la idea de prohibición del incesto? En este caso se ha superado el ingenio de los comentaristas, pero dejándonos la impresión de que han hecho gala de una fantasía desbordada. Unos suponen que hay aquí un testimonio de una endogamia primitiva. Otros (Pope) decide atenerse a los paralelos extrabíblicos que, tanto en Egipto como en Mesopotamia y en el área de Ugarit, utilizan comúnmente la apelación «hermano-hermana» en la poesía amorosa. Pero ¿puede creerse, en el contexto concreto de este poema, que hay una repetición pura y simple, no crítica, de un motivo tan comprometido con las religiones paganas circundantes (cf. Baal y Anat en Ugarit)? Las lecturas que imponen un sentido espiritual al discurso carnal proponen otro camino de solución: el *Cantar* sería una evocación de la llegada del Mesías: la Sulamita aspiraría aquí a que su divino esposo se le manifestara visiblemente, tomando la condición de hermano suyo. Figura misteriosa del Mesías, revelado y dado en Jesús: así comenta la lectura cristiana que ve en la manera con que se entrelazan en la encarnación los vínculos entre Jesús, su madre, sus hermanos y la Iglesia, un apoyo para esta interpretación.

Epílogo (8,5-7).

La mayor parte de las ediciones del *Cantar* delimitan un epílogo que corresponde a 8,5-7. Encierra reminiscencias de los cantos anteriores, pero introduciendo además, a partir de 8,6b, un nuevo tono de declaraciones relativas al amor.

El versículo 8,5a:

«¿Quién es la que sube del desierto,
apoyada en su amado?»,

es un eco de 3,6 y de 6,10, pero su atribución es

problemática. ¿Quién habla? ¿El amado o el coro?

Lo mismo pasa con 8,5b:

*«Bajo el manzano te desperté,
en el mismo sitio en que tu madre te concibió,
en donde te concibió la que te parió»,*

y con 8,6a:

*«Grábame como un sello en tu corazón,
como un sello en tu brazo».*

Estos versículos se ponen unas veces en labios de «ella» (es la interpretación de los masoretas) y otras veces en los de «él». Es evidente que esto afecta al sentido.

Surgen además nuevos temas: el del *despertar*, el de la *alianza*, evocada por el «sello», el de la *muer-te*. Vienen a asociarse con el del *sueño*, y con el de la *madre*, cuyo recuerdo evoca el momento inicial de la concepción. Algunos comentaristas, que relacionan el Cantar con un antiguo fondo mitológico cananeo, recuerdan la historia de Istar que despierta a Tammuz. Otros, que ven aquí una palabra del amado, vinculan este versículos con Cant 2,3 (en donde por otro lado se identifica al amado con un manzano) y con el libro de Oseas, en donde Israel se sentará después de su conversión a la sombra del esposo (Os 14,8). Pero lo cierto es que la mención de la madre sigue siendo misteriosa en estas condiciones. Hay también otros, sensibles precisamente al sitio en donde se realiza el despertar, «en donde te concibió tu madre», que ven a una mujer en trance de engendrar de nuevo en un abrazo amoroso al hombre que ama.

La mención del *sello* (8,6) provoca también diversas interpretaciones. El sello se usaba tanto en Egipto como en Babilonia. Esta expresión puede significar aquí simplemente el deseo de la amada de estar siempre presente en el corazón de su amado. Pero si se piensa que es el hombre el que habla, se podrá, en la perspectiva de la lectura alegórica,

recordar a propósito de este versículo las palabras del Deuteronomio, invitando a mantener la palabra de Dios en contacto con el cuerpo, pegada al brazo o a la frente (Dt 6,6-8), como signo de la ley escrita en el corazón.

La continuación del texto, en términos generales, hace el elogio del amor, repitiendo esta palabra en tres ocasiones. La expresión no es tan vulgar como dan a entender las citas habituales de este final del *Cantar*, ya que la fuerza del amor se equipara aquí a la de la muerte, pero sin que se declare superior a ella.

Finalmente, en este mismo versículo figura la única mención del nombre de Dios en el *Cantar*, de una manera discreta, ya que se trata de una comparación destinada a expresar la fuerza de los rasgos del amor. Estamos muy lejos de los cultos paganos que rodean a Israel y que sacralizaban el amor identificándolo con una divinidad. ¿Estaremos más cerca de los textos bíblicos? Sí, afirman los que asocian estas palabras con las de Dt 4,24; «Porque el Señor, tu Dios, es un *fuego* devorador, un Dios *celoso*», o también con el oráculo de Is 43,2: «Si tú traspasas las aguas, yo estaré contigo».

El pasaje termina con un aforismo. Compara el amor con el dinero de una forma que también da lugar a diversas interpretaciones: o bien el amor es la gratuidad misma que niega toda perspectiva comercial, o bien el amor merece que se sacrifiquen por él todas las fortunas.

Tres añadidos (8,8-10.11-12.13)

Como si fueran pocas todas estas cuestiones, el *Cantar* tiene para terminar seis nuevos versículos, propuestos como si fueran enigmas. Incluidos con la apelación de «añadidos» o de «apéndices», algunos comentaristas prescinden pura y simplemente de ellos, pensando que el Cantar termina en el versículo

8,7. Pero el texto es lo que es, según las intenciones de los redactores que fijaron sus contornos tal como están ahora. Por otra parte, estas últimas palabras enlazan expresamente con los poemas del *Cantar* que hemos leído.

Por última vez hemos de enumerar a propósito de estos últimos versículos unos interrogantes provistos de unas respuestas muy variadas. Por ejemplo, ¿quiénes son los que hablan a partir del v. 8? ¿Y quién es esa hermana pequeñita? Una solución es dar aquí una especie de vuelta hacia atrás: los «hijos de la madre» de 1,6 se preocupan de la suerte y del porvenir de la Sulamita, su hermana todavía pequeña. Ésta les replicaría que no tiene ya necesidad de sus cuidados. Pero la metáfora de la ciudad es demasiado insistente para que podamos dejarla en el olvido. De ahí la idea de que estos versículos constituirían una relectura política del texto, en un tiempo en que se daría la tentación de olvidar que Jerusalén, figura de Sión, recibe su protección de Dios y no de las almenas de plata o de las planchas de cedro que sus protectores se empeñan en oponer a sus enemigos. Es lo que recordaría un fariseo en la hora de las ilusiones, bajo el reinado de Juan Hircano.

En cuanto al Salomón del v. 11 resulta casi tan misterioso como el lugar desconocido de Baal Hamón que se menciona. Vuelve con fuerza el tema del dinero evocado en 8,7b. ¿Una nota polémica contra un Salomón que sólo piensa en negociar con su viña? Así lo comprende la lectura que, siguiendo la interpretación histórica crítica propuesta en el versículo anterior, lee aquí una protesta divina: la viña

Palestina, es una posesión inalienable de Dios, que no tiene ninguna necesidad de hacer que la vigilen los guardias.

Los dos últimos versículos recogen algunos motivos típicos del *Cantar*. Encontramos una repetición de 2,14: «Hazme oír tu voz». Y sobre todo vemos la misma invitación a la huida que en 2,17. Así, más allá de los epigramas anteriores, el poema enlaza consigo mismo en la manera como vuelve a lanzar por última vez un movimiento hacia adelante. Se ha observado con frecuencia que hay algo desconcertante en esta orden de huir que se da al amado, precisamente en el momento en que debería pensarse en la unión de los amantes y, en todo caso, en la consumación del poema. Es evidente que este cántico de amor se niega a terminar. Se desvanece en la despedida del amado, parecido al gamo o al cervatillo, que huye ahora a lo lejos lo mismo que en el capítulo 2 huía hacia la amada.

Éste es, por tanto, el mundo espléndido, vibrante de llamadas, palpitando con toda la vida de la creación en aromas y colores, que hace surgir la celebración del amor en el *Cantar*. Un mundo en donde los cuerpos se atraen, se celebran, son ellos mismos palabra. Un mundo en donde la mirada se detiene para admirar y celebrar, para verse arrastrada de nuevo en el movimiento de la impaciencia y del deseo. Un mundo, finalmente, en que se escuchan ecos de otras palabras de la Biblia, de otras palabras llegadas incluso desde más lejos, sin que resulte fácil saber cuáles son las que han de tener mayor peso en la interpretación del conjunto del poema.

EL CANTAR DE LOS CANTARES BAJO LA MIRADA DE LA EXÉGESIS



Hemos visto la variedad y la dispersión de ideas que se ven atraídas, como si se tratara de un imán, por los versículos del *Cantar*. Podemos imaginarnos una lectura que se complazca en esta sinfonía maravillosa de voces múltiples, mientras que salta el amor como el amado del *Cantar* por encima de las fronteras de las culturas y de las tradiciones religiosas. Pero esto no nos dispensa del esfuerzo de identificar el texto, de intentar situarlo en el tiempo y en el espacio, y sobre todo de definir el sentido por el que le corresponde estar ahí, es decir, en la Biblia.

A veces resulta precisamente extraño que esté allí, bien porque habla con tanta franqueza del amor

o bien porque no se menciona el nombre de Dios. En una tradición dominada por la alianza, en donde el rostro de Dios, al mismo tiempo que la identidad de Israel y la de la Iglesia se revelan tantas veces utilizando las palabras de la experiencia nupcial, podemos apostar cualquier cosa a que la presencia de un texto como el *Cantar* no es fortuita. Queda por saber en función de qué necesidad, con qué intención teológica está inscrito en el canon de las Escrituras. Dejaremos entonces sitio a los exegetas, que tienen precisamente la tarea de elaborar el material que acabamos de inventariar y de responder a las preguntas que la crítica histórica hace a cualquier texto. En este caso, como vamos a ver, las respuestas distan mucho de ser unánimes.

¿Una colección de poemas o una obra dramática?

Hemos visto que la cuestión de la estructura del texto podía recibir variadas respuestas, ya que de hecho ninguna se impone con claridad. De aquí se deriva, en la crítica, un enfrentamiento de dos tesis diversas.

Una consiste en ver en el *Cantar* una colección de cantos, yuxtapuestos unos a otros, que se habrían coleccionado insertando algunas fórmulas como

estribillo. Estaríamos simplemente en presencia de una antología de canciones nupciales, de variaciones sobre el tema de la belleza y de la bondad del amor. «Poesía pura», se dice entonces, que no hay por qué sobrecargar de motivos narrativos o de intenciones dramáticas.

Al contrario, la tesis dramática sostiene que a lo largo de estos ocho capítulos se va desarrollando

una acción progresiva y tensa. El *Cantar* sería el libreto de una verdadera obra teatral que narra desventuras de una pastora: amada de un pastor a la que ella corresponde, tendría que enfrentarse con los proyectos del rey Salomón, que habría decidido llevársela a su harén. Esta interpretación permite sin duda resolver algunas dificultades del texto, desdoblado el papel masculino en dos personajes rivales. Pero globalmente no resulta tan clara y desemboca en fantasías que son a veces auténticas extravagancias.

El recorrido del texto que acabamos de emprender sugiere una postura más matizada. A pesar de lo que dice la tesis dramática, parece que es imposible

poner en evidencia una verdadera intriga narrativa que relacione entre sí los diálogos y los monólogos del *Cantar*. Lo menos que puede decirse es que este texto no se muestra muy complaciente con el lector: los momentos de presencia mutua desembocan en súbitas desapariciones, los progresos van acompañados de retrocesos. De hecho, parece ser que nos las tenemos que ver con una serie de poemas, cada uno de los cuales recorre en cierto modo el mismo camino, aunque trazando en definitiva una línea progresiva: hacia la posesión mutua, hacia el porvenir que se hace posible precisamente dando una vuelta por el comienzo.

La fecha del texto

Los medios modernos de investigación crítica deberían permitir zanjar fácilmente otra cuestión fundamental. Sin embargo, al no haber ninguna alusión histórica verdaderamente clara en el texto, las soluciones que se proponen pagan ampliamente tributo a la interpretación implícita o previa que se da del *Cantar*. Las propuestas oscilan entre la época de Salomón (siglo X) y el siglo III a. C.

Los partidarios de la fecha más antigua (Segal, Gerleman, Haim Rabin, etc.) destacan el encabezamiento donde se menciona expresamente al rey Salomón, así como la totalidad del conjunto del poema que evoca el mundo cosmopolita y opulento de la época de la monarquía. Los paralelismos con la literatura antigua de Egipto son sin duda impresionantes. También se invocan en este sentido algunos datos topográficos que contiene el texto; así ocurre, particularmente con la mención de Tirsá, que fue la capital del reino del norte desde el 931 hasta la fundación de Samaría en el 880.

Pero otros invocan esta misma referencia para situar, por el contrario, la redacción en época poste-

rior: el recurso al antiguo nombre de Tirsá permitiría no mencionar el nombre de Samaría, abominable desde el cisma del siglo VIII. En esta misma perspectiva, el *Cantar* sería un texto de la época posterior al destierro y la referencia inicial a Salomón se debería a la práctica pseudo-epigráfica, común por entonces, que consistía en poner el escrito bajo la autoridad de un gran personaje del pasado.

Las características del lenguaje pueden ofrecer datos más seguros. R. J. Tournay demuestra que la presencia de elementos lingüísticos tardíos hace improbable una fecha demasiado alta. Por otra parte, el *Cantar* tiene un número elevado de formas raras e incluso exclusivas del *Cantar*, así como términos derivados del iranio, asociados a raíces arameas, que nos orientan claramente hacia la época persa.

Sin bajar hasta el siglo III como hacen algunos (Hartmann, Graetz), parece que se puede situar la redacción última del texto a finales del siglo V, en la época de la restauración de Nehemías, por los mismos años que la redacción de los libros de Jonás y

de Rut. Esto no impide ni mucho menos pensar que esta redacción final estuvo precedida de una larga prehistoria que nos sumerge mucho más lejos en el tiempo. Tal es la posición prudente que adoptan en

nuestros días gran número de exegetas (M. Haller, Murphy, Gordis) y que se muestra respetuosa de la complejidad del texto.

Nuevas indecisiones: la procedencia del texto

Tampoco es fácil determinar la procedencia del texto. Esta cuestión en parte es solidaria de la anterior. La división está entre: 1) los que vinculan el *Cantar* con el mundo pagano del entorno, con las culturas vecinas con las que Israel entró en relaciones comerciales, políticas o militares; y 2) los que, de maneras por otra parte muy diferentes, sitúan el *Cantar* dentro de la tradición de Israel.

– Ya se ha subrayado cómo el *Cantar* guarda analogías con el **mundo egipcio**. Se han podido relacionar de forma convincente las descripciones de los cuerpos en el *Cantar* con la estatuaria egipcia (Gerleman). En ese caso, se piensa que los cantos de amor fueron importados a Israel. La lectura literal reconoce esta identificación: para ella, el *Cantar* celebra la belleza del amor, siempre idéntico, en cualquier parte en que un hombre y una mujer realizan esta experiencia.

– Otra hipótesis, llamada «cultural» (W. Wittekind, T. J. Meek, H. Hempel) asocia el *Cantar*, no ya al mundo egipcio, sino al **mundo mesopotámico**. Se citan esta vez textos sumerios que ponen en escena, en situaciones de rivalidad amorosa, a Dumuzi, el dios de la vegetación, y a la diosa Inanna. Se recuerda el mito de Tammuz-Adonis que muere, baja a los infiernos, es liberado por la diosa y se une finalmente con ella. Es propio de estos textos no sólo su pertenencia a la literatura amorosa, sino su asociación a prácticas culturales muy concretas y en particular a ritos hierogámicos. El *Cantar*, inspirado en esta tradición, tendría entonces un origen cultural. Según Wittekind, estaría relacionado con una cele-

bración del matrimonio de Tammuz y de Istar en el templo de Jerusalén en la época de Manasés. M. Haller va aún más lejos en su audacia: el *Cantar* debería ponerse en relación con la antigua fiesta de los Ázimos, recibida inicialmente de Canaán, con su carácter agrario y vitalista. La reinterpretación propiamente israelita de la fiesta, asociada luego a la Pascua, habría borrado los nombres divinos del *Cantar*, para hacer de él una simple celebración del amor humano.

Esta tesis, que ha conocido no pocas simpatías a lo largo de este siglo, tropieza con dificultades propiamente históricas. Pero suscita sobre todo una objeción primordial: ¿cómo es que Israel, tan desconfiado siempre de la manera pagana de sacralizar la sexualidad, pudo elegir un texto tan comprometido con los cultos paganos? Sin embargo, esta interpretación tiene el mérito de recordar que, en el contexto cultural del antiguo Oriente Próximo, y también en el de la Biblia, la celebración del amor no puede mantenerse por completo al margen de la cuestión de lo sagrado.

En el lado opuesto, dos exegetas mantienen firmemente el *Cantar* dentro del espacio propio de Israel y de la Biblia. Sin embargo, no salimos con ello de dudas, ya que esta posición puede mantenerse en sentidos muy distintos:

– J. G. Wetzstein, cónsul alemán en Damasco a finales del siglo pasado, publicó un análisis que hacía del *Cantar* un texto testimonial de prácticas matrimoniales antiquísimas de Palestina, declarando

que todavía podían encontrarse en su tiempo elementos folclóricos en su apoyo.

– Más allá del folclore, J. P. Audet propuso en 1955 ver en el *Cantar* un verdadero documento de la institución doméstica en Israel que se remonta a fechas muy antiguas. Más en concreto, el *Cantar* recogería fuentes populares anteriores a Oseas, procedentes unas del reino del norte (portadoras del tema pastoral) y otras del reino del sur (marcadas por la temática real). La época posexilica habría realizado la síntesis poniendo estos documentos bajo unas siglas sapienciales e inscribiendo definitivamente estos cantos memorables en el patrimonio bíblico. A estos cantos nupciales aludiría, por ejemplo, el oráculo de Jeremías: «*Haré que desaparezcan de entre ellos los gritos de gozo y de alegría, las llamadas del esposo y de la esposa*» (Jr 25,10).

– Finalmente, otros exegetas vinculan más fundamentalmente el *Cantar* con la tradición bíblica. Pero de nuevo surge el debate entre los que defienden la idea de un texto que trata exclusivamente del amor humano y los que consideran que el verdadero significado del *Cantar* no puede ser más que espiritual, en el sentido de que este poema utilizaría la referencia al amado y a la amada para evocar la historia de la alianza entre Dios y su pueblo. En el primer caso el texto es leído **literalmente**, según su sentido obvio; en el otro, se le trata según una lógica **alegórica** estricta. Estas divergencias de lectura coinciden con otro debate que afecta en esta ocasión a la pertenencia del texto: ¿la **tradición profética** o la **tradición sapiencial**?

El *Cantar* como texto clave de la tradición profética

Siguiendo las huellas de los profetas

La afirmación de que el sentido literal del *Cantar* se identifica con un sentido espiritual alegórico no sólo ha sido formulada, sino minuciosamente estudiada en los trabajos de A. Robert, proseguidos más tarde por A. Feuillet.

Esta interpretación sitúa al *Cantar* en la línea inaugurada por el libro de Oseas, que elabora en términos nupciales la relación de Dios con Israel, prolongada luego por Jeremías, Ezequiel y el Déuterocanónico. El esposo del *Cantar* se identifica con YHWH que se dirige a su esposa-Israel. Las peripecias del poema evocan la historia de las relaciones de Dios con su pueblo orientada hacia el día de la conversión y de la salvación. Es precisamente la experiencia de la cautividad en Babilonia, y luego de la libe-

ración y del retorno de Israel, tal como la encontramos evocada, anunciada y comentada en los textos proféticos, lo que constituye el trasfondo del poema. Leído como una trasposición al lenguaje amoroso humano de la doctrina profética de la alianza, el *Cantar* no puede comprenderse más que acompañado de las palabras de la tradición profética: el oráculo de Oseas, que declara: «*Me desposaré contigo para siempre*» (Os 2,21); la palabra de Isaías: «*Lo mismo que un joven se casa con su novia, también tu constructor se casará contigo. Y es el gozo del esposo por la esposa lo que tu Dios sentirá contigo*» (Is 62,15); o también el oráculo de Jeremías: «*YHWH crea de nuevo en el país; la hembra abrazará al varón*» (Jr 31,22). Pero –indica A. Feuillet– no se trata de una simple opción de lectura; es el mismo texto el que ha sido escrito sobre la base de esta identificación, en relación consciente y estrecha con las palabras de la tradición profética anterior.

A escritura antológica, lectura antológica

Esta posición se apoya en la existencia de un modo de escritura bíblica original en la época del destierro y en la inmediatamente posterior: consiste en recoger textos antiguos, citados con cierta libertad, y en reinterpretarlos en la perspectiva del momento presente. Se habla entonces de escritura antológica.

De aquí se deriva que algunos de los textos redactados de esta manera no pueden entenderse de verdad más que relacionándolos con los que citan, restituyendo las alusiones y los paralelismos que contienen. Así, por ejemplo, en el *Cantar* las referencias a la *viña* no encuentran su verdadero sentido más que recordando que es ésta una manera habitual de designar la Tierra santa, v. gr. en Is 5,1-7, en Jr 12,10 o en el salmo 80. Del mismo modo, la mención del *rocío* en Cant 5,2 adquiere una resonancia universal cuando se la relaciona con Is 26,19: «*Tus muertos volverán a la vida..., porque tu rocío es un rocío de luz*», o con la promesa de Os 14,6: «*Yo seré como rocío para Israel*». Lo mismo ocurre con los motivos del *jardín*, del *buscar-encontrar* o de la noche, que tienen todos ellos referencias en los textos proféticos anteriores al *Cantar*. Las mismas comparaciones intrabíblicas iluminan también la curiosa figura del esposo del *Cantar*, rey y pastor; esta figura arrastra de hecho consigo a toda la tradición bíblica que había cristalizado en la figura del pastor real y divino, que en el libro de Ezequiel, por ejemplo, promete: «*Soy yo el que apacentaré a mis ovejas; soy yo el que las haré descansar*» (Ez 34,15). La existencia de estos paralelismos prohíbe ver en el *Cantar* un simple y amable entretenimiento bucólico.

Más concretamente todavía, esta lectura pone al poema en relación estrecha con los oráculos de Sión que figuran en la última parte del libro de Isaías,

escritos a su vez como una repetición de los oráculos del Déutero-Isaías al volver del destierro. De esta manera se forma una impresionante cadena de textos en torno al motivo del *despertar*. Ya presente en el Déutero-Isaías: «*Despierta, despierta; ponte en pie, Jerusalén*» (Is 51,17), «*Despiértate, despiértate; revístete de tu fuerza, Sión. Ponte tu traje de gala*» (Is 52,1), este tema del despertar vuelve a aparecer con insistencia en los últimos textos del libro de Isaías

– bien para cantar la gloria de Sión despierta, levantada, restaurada por el amor del Esposo en Is 60-62;

– bien para evocar un tiempo nuevo de letargo espiritual y de tinieblas en Is 63,7-64,11;

– bien para considerar en el texto tardío de Is 26,1-19 el despertar definitivo de una situación de muerte: «*Despertaos y cantad, los que moráis en el polvo, porque tu rocío es un rocío luminoso y el país va a parir sombras*».

El estribillo del *Cantar* que invita a no despertar al amor antes de hora se sitúa en esta línea de textos. El despertar, signo del tiempo escatológico, no puede ni debe venir más que a su debida hora, en el tiempo de la verdadera conversión del corazón. Las preguntas de Cant 3,6 y 8,5a entran en esta misma lógica, haciendo eco a la pregunta cargada de asombro del comienzo del capítulo 63 de Isaías: «*¿Quién es ese que viene de Edom, de Bosra, con ropas enrojecidas?*»

Finalmente, la repetición en el *Cantar* de la fórmula de pertenencia mutua (2,16; 6,3; 7,11) es a su vez una pieza maestra de la demostración. Es como la firma del tema de la alianza en el texto (véase recuadro).

De esta manera, paso tras paso, el conjunto del *Cantar* se muestra como un amplio eco, sumamente rico, de los oráculos anteriores y recibe de ellos una profunda coherencia. Más aún, se revela como el

relato dramático, que va progresando a cada canto, de la historia del amor de Dios y del pueblo escogido, tenso hacia el despertar de la nación elegida. El *Cantar* aparece entonces como un **midrás alegórico** que prolonga los textos nupciales de la literatura profética desde Oseas, para conducirlos hacia ese cumplimiento de la alianza y de la perfección del amor que es la esperanza renovada del tiempo que sigue al destierro: algún día Dios será conocido por Israel y será verdaderamente amado, como se entreve al final del capítulo 2 de Oseas.

Se observará cómo, en una perspectiva semejante, R. J. Tournay ve en el Salomón del *Cantar* la figura, esta vez, del Mesías, paralela a la que se pone en escena en el salmo 45,11-12, asociada a la de la esposa del rey: «Escucha, hija mía; presta tu oído; olvídate de tu pueblo y de la casa de tu padre, mientras el rey desee tu belleza».

No cabe duda de que la lectura en esta perspectiva ilumina el texto en algunos de sus puntos más oscuros. Permite resolver algunos de los enigmas

LA FÓRMULA DE LA ALIANZA EN EL CANTAR

«Yo seré vuestro Dios y vosotros seréis mi pueblo»: tal es la fórmula por la que se expresa corrientemente la alianza en los profetas (cf. Jr 7,23; 31,33; Os 2,25). Hay tres versículos en el *Cantar* emparentados directamente con esta fórmula. En cada ocasión se trata de declaraciones de la amada:

- 2,16: «Mi amado es para mí y yo para él»
- 6,3: «Yo soy para mi amado y mi amado es para mí»
- 7,11: «Yo soy para mi amado y hacia mí se dirige su deseo».

Entre cada una de ellas se advierten diferencias que sirven de apoyo a A. Feuillet para reconocer en el *Cantar* un verdadero itinerario espiritual de la amada:

- En la primera fórmula la amada empieza hablando del amor que Dios le tiene, reconociéndolo como fuente de su propio movimiento hacia él. Actitud coherente con la experiencia que el hombre tiene de ser amado por Dios sin mérito alguno, ya que la iniciativa procede totalmente de él y no del hombre.

- Luego, tras reconocer el amor con que es amada, la amada puede declarar, como apertura de la segunda fórmula, el amor con que ella misma es capaz ahora de amar.

- Finalmente, 7,11 repite la fórmula anterior, pero añadiéndole un detalle muy significativo: «... y hacia mí se dirige su deseo». La palabra «deseo» (*tesuqá*), mencionada aquí a propósito del amado, sólo aparece otras dos veces en la Biblia. En particular, se utiliza en Gn 3,16, en la palabra que Dios dirige a la mujer después de la desobediencia: «Tu deseo te llevará hacia tu hombre y él dominará sobre ti». Pues bien, al reaparecer en el *cantar*, designa curiosamente, no ya un movimiento de lo femenino a lo masculino, sino al revés. La situación entre el hombre y la mujer que evocaba Gn 3 queda ahora totalmente invertida. Esta inversión, que remodela en su raíz la relación de la pareja, es la que aquí sirve para indicar, en la perspectiva de la lectura alegórica, esa otra novedad desconcertante de la relación restablecida entre Dios y su pueblo, anunciada por los profetas (cf. Is 62,4-5: «El Señor encontrará en ti su placer... Es el gozo del esposo por la esposa el que Dios sentirá por ti»).

del *Cantar*. A. Feuillet recuerda justamente que resulta mucho más natural personificar a una ciudad en una mujer que pensar en una mujer como si fuera una ciudad. Subraya también que identificar al amado del *Cantar* con un pastor que apacienta su rebaño entre los lirios deja adivinar ciertas intenciones que superan con mucho las de un simple cuadro pastoril. También resultan coherentes varias oscilaciones del texto, *a priori* poco comprensibles, cuando la amada es la representación de la nación elegida por Dios, realidad colectiva y realidad personal al mismo tiempo. Así mismo, el intercambio entre «rey» y «pastor» se explica mucho mejor cuando el amado es figura de Dios. Ciertas expresiones del poema, consideradas tradicionalmente como sibilinas, encuentran así apoyos que las iluminan. Las montañas de «Béter» son una clara alusión a la alianza sellada con Abrahán en Gn 15,10 y confirmada en Jr 34,18-19. Lo mismo ocurre con la fórmula extraña de Cant 2,3, en donde la amada declara que se ha sentado bajo la sombra del amado: son las mismas palabras que se utilizan al final del libro de Oseas para evocar precisamente el día futuro de la fidelidad

y del amor verdadero, en un contexto en el que se compara precisamente a Dios con un árbol frondoso (Os 14,8-9).

Sin embargo, también esta lectura plantea algunos problemas. El recorrido de cada uno de los detalles del texto en la perspectiva de la alegoría espiritual da a veces la impresión de que se trata de interpretaciones forzadas. Las correspondencias que se aducen ¿tienen realmente la amplitud que aquí se afirma? La intertextualidad –por usar una palabra moderna– que se ha dicho que actúa en el poema puede basarse ciertamente en unos datos objetivos del texto, pero puede deberse también a la capacidad de asociación del lector... Finalmente, cabe preguntarse si esta lectura se preocupa suficientemente de la paradoja que representa un texto tan fundamentalmente ocupado en hablar de la historia espiritual de Israel y tan maliciosamente empeñado, a pesar de todo, en hacernos creer que sólo le interesa la historia de una pareja de enamorados simplemente humana.

EL CANTAR Y EL NUEVO TESTAMENTO

El método antológico que hemos empleado para señalar las fuentes bíblicas del *Cantar* prolonga sus análisis con un inventario de las alusiones del Nuevo Testamento al poema del amado y de la amada. La primera impresión es que se ignora en él al *Cantar*. Es imposible aducir citas realmente explícitas. Pero sí que pueden reconocerse reapariciones más difusas del tema nupcial del poema, tanto en los evangelios como en las epístolas de san Pablo y en el Apocalipsis de Juan.

* En los evangelios sinópticos

– Hay dos textos que aluden a las bodas mesiánicas. El más claro es el de la controversia sobre el ayuno (Mt 9,14-15 // Mc 2,18-20 // Lc 5,33-35), donde Jesús se identifica expresamente con el Esposo: «Jesús les respondió: “Los amigos del esposo (literalmente: los hijos de la cámara nupcial, *hoi hyoi tou nimphanou*) ¿pueden llevar luto mientras el esposo está con ellos? Días llegarán en que les quitarán al esposo y entonces ayunarán”».

A. Feuillet menciona igualmente el relato de la teofanía en el bautismo de Jesús (Mt 3,16 // Mc 1,10 // Lc 3,22), donde –como él escribe– «el Espíritu Santo baja sobre Jesús en forma de paloma por el hecho de que el Mesías y el Espíritu, asociados estrechamente entre sí, tienen que hacer aparecer juntamente al pueblo de Dios de la era mesiánica, esa Esposa mística que el *Cantar* designa varias veces con el nombre de paloma (2,14; 6,2; 6,9)».

– Otros dos textos propios de Mateo hacen eco al tema nupcial. Se trata de la parábola del rey que celebra las bodas de su hijo y que termina con la exigencia de vestirse el traje nupcial (22,1-14). En segundo lugar, la parábola de las diez vírgenes de 25,1-13, que encierra el misterio de una esposa invisible, que se puede identificar de hecho con el grupo de las diez vírgenes que aguardan al esposo.

* En el evangelio de Juan

El tema de las bodas del Mesías, que prolonga la figura nupcial de Dios en el *Cantar* aparece en el relato de Caná, en donde Cristo figura al Esposo que viene por la encarnación a unirse con la humanidad realizando la alianza. A ello hay que añadir la declaración de Juan Bautista en 3,29: «El que tiene a la esposa es el esposo, pero el amigo del esposo que está allí y que lo oye, se llena de gozo al oír la voz del esposo». Aunque es imposible afirmar una relación consciente, el relato de la aparición de Jesús resucitado a María de Magdala puede evocar igualmente al amado del *Cantar*: las dos buscan al amado, preguntan dónde pueden encontrarlo, lo acogen cuando se muestra.

* En san Pablo

No se cita directamente el *Cantar*, pero su inspi-

ración se encuentra en el corazón de la visión nupcial de la Iglesia que tiene san Pablo. Especialmente, el paralelismo Cristo-Iglesia y hombre-mujer que se establece en Ef 5,25-33 se inscribe en la perspectiva del *Cantar*, leído como revelación del amor perfecto de la alianza: «Maridos, amad a vuestras mujeres como Cristo amó a la Iglesia: se entregó por ella para santificarla, purificándola con el baño de agua acompañado de una palabra; porque quería presentársela a sí mismo resplandeciente, sin mancha ni arruga, ni nada semejante, sino santa e inmaculada» (Ef 5,25-27). Se trata de una expresión muy parecida a la exclamación de Cant 4,7: «Eres hermosa, amada mía, y sin defecto alguno».

* En el Apocalipsis de Juan

El final de la carta a la Iglesia de Laodicea: «He aquí que estoy a la puerta y llamo; si alguno oye mi voz y abre la puerta, entraré en su casa para cenar, yo con él y él conmigo» (Ap 3,20) podría relacionarse con la declaración de la amada en Cant 5,2: «Yo duermo, pero mi corazón vela. Oigo llamar a mi amado». Más explícitamente todavía, la descripción en el capítulo 12 del Apocalipsis de la mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y coronada de doce estrellas, aparece en relación estrecha con la mujer, misteriosa y terrible, que evoca el *Cantar* en 6,10: «¿Quién es esa que surge como la aurora, hermosa como la luna, brillante como el sol, terrible como los escuadrones?» Finalmente, los últimos capítulos del Apocalipsis, que nos muestran a la nación santa con los rasos de una ciudad, Jerusalén, «bajando del cielo, hermosa como una novia adornada para su esposo» (Ap 21,2), constituyen un verdadero paralelismo con el *Cantar*.

El *Cantar* como texto clave de la tradición sapiencial

Otra lectura distinta, que también se practica hoy con generosidad, es la que considera el *Cantar* como un texto que tiene su lugar de origen en la Biblia, pero de una manera muy diferente de la lectura alegórica.

Consiste en primer lugar en dar todo su peso al encabezamiento sapiencial del texto: «*Cantar de los cantares, que es de Salomón*». Esto no quiere decir que se considere a Salomón como el autor del *Cantar*. Se reconoce en él más bien una característica de la literatura pseudoepigráfica que se practicaba después del destierro; pero la mención del nombre de Salomón sugiere que el texto se relacionó de buena gana con la literatura sapiencial, a la que pertenecen por otra parte el libro de los Proverbios y el del Eclesiástico, que tienen como característica el estar poco preocupados, todos ellos, del destino histórico de Israel.

Esta lectura va acompañada de un rechazo de toda interpretación alegórica del *Cantar*: no hay nada en este poema que indique expresamente al lector que se las tenga que ver con un texto en clave. Se observa igualmente que, mientras que los textos proféticos están llenos de la experiencia de la infidelidad del pueblo, el *Cantar* se mueve en un clima de amor sin fallos. «De hecho, escribe D. Lys, si el *Cantar* no estuviera en el canon, nadie pensaría en darle un carácter alegórico, sino que lo tomaría por lo que es». A. M. Dubarle, que defiende que el *Cantar* es fundamentalmente y con gran vigor una celebración del amor humano, se las ha ingeniado incluso para utilizar el método de los paralelismos, tan apreciado por la lectura alegórica, para situar nuestro poema cerca de algunos versículos de los libros de Samuel, del libro de los Proverbios o también de Ben Sirac

que tratan del amor conyugal.

De esta forma esta exégesis, que considera el *Cantar* como «un poema de amor transformado en escrito sapiencial» –tal como indica el título de la obra de P. Winandy–, considera que el texto habla de lo que él mismo designa de la manera más obvia: de la bondad y de la belleza del amor humano. Es ésta, en el fondo, la posición que mantenía –de forma muy solitaria, ciertamente, en su época– Teodoro de Mopsuestia cuando, leyendo el *Cantar* en el siglo v, pensaba que se trataba de un simple epitalamio, compuesto con ocasión del matrimonio de Salomón con una princesa egipcia.

Visto en esta perspectiva, nuestro libro tiene simplemente por objeto una experiencia fundamental de la humanidad, cuyo secreto fascinante ha sido muchas veces investigado y frecuentemente sacralizado. La Biblia, que observa a los pueblos de su entorno sexualizando a sus dioses y sacralizando el eros, mantiene un discurso franco y sereno sobre el amor compartido. No sin ciertas intenciones pedagógicas, A. M. Dubarle, que lee en la manera de expresarse del *Cantar* «una purificación enérgica del amor», indica cómo el *Cantar* evoca un amor único y exclusivo en una sociedad en donde se practicaba la poligamia; declara un amor fuerte como la muerte, en donde el repudio era una solución común; muestra una igualdad plena, en donde los papeles del varón y de la mujer se concebían como disimétricos; desvincula el amor –visto en su totalidad, englobando también su expresión física– de un naturalismo sin pudor, sin gracia, y finalmente sin humanidad. En esta perspectiva, D. Lys hace del *Cantar* un texto que busca expresamente sustraer el amor humano de sus mitificaciones paganas (véase recuadro).

El *Cantar*, testimonio de la meditación de Israel a finales del siglo v

¿Estaremos en definitiva condenados a la polémica? ¿O tendremos que esperar la revelación de un sentido finalmente manifiesto del *Cantar*, como se nos anuncia regularmente?

Mantener el enigma

Digámoslo con claridad: no es seguro ni mucho menos que la exégesis con todos sus recursos llegue algún día a reducir por completo la parte de misterio que encierra el *Cantar*. Y esto, no porque se haya perdido la clave de este texto, como declaraba el exegeta judío Saadías en el siglo ix («El *Cantar* se parece a una cerradura de la que se ha perdido la llave»), sino porque este poema podría haber sido

escrito con la intención de que pudiera sustraerse de toda explicación demasiado pronta y unilateral.

Con sus ocho capítulos en donde coexisten versículos que resuenan indudablemente a la manera de la palabra de los profetas y otros que tienen, también sin duda alguna, un tono sapiencial, mientras que hay muchos elementos, desde el principio hasta el fin, que evocan poemas amorosos muy alejados de la preocupación por la alianza, el *Cantar* resulta irremediablemente enigmático. Pero es precisamente ese todo enigmático lo que constituye la originalidad de este texto y, probablemente, su mensaje único. Más que meterlo todo en la misma perspectiva, excluyendo todo lo que vaya en contra de la tesis que se defiende, lo que hay que hacer es mantener esta complejidad, dispuestos a renunciar a las seguridades de una inter-

EL CANTAR, PARA DESMITIFICAR EL AMOR

D. Lys recuerda cómo los paganos vecinos de Israel tenían una concepción utilitaria del amor asociándolo a la fecundidad de la tierra mediante la unión del dios y de la diosa, imitada por la hierogamia del rey y de la sacerdotisa. Luego muestra cómo la Biblia lleva a cabo una doble desmitificación, a nivel divino y a nivel humano.

«En primer lugar, para los profetas, la relación horizontal del matrimonio divino dejó sitio a una relación conyugal de un nuevo tipo: la alianza (vertical) entre Dios y su pueblo, en donde la salvación no viene de un rito agrario hierogámico que hace participar de un ciclo mítico, sino de las intervenciones de YHWH en la historia de su pueblo y del mundo; esta relación tiene la finalidad de hacer historia y no de fecundar la tierra (...). Si el *Cantar* describe el amor humano según el modelo divino, no se trata de copiar

un arquetipo primordial (...), sino de vivir en el sexo la relación de alianza. El amor humano no es un sistema religioso para subir hasta Dios, para dejar de ser humanos y hacerse divinos, para actuar sobre Dios en la fecundación de la Tierra. De pronto el sexo y el *eros* quedan liberados de su preocupación y de su función religiosa: en esto consiste la segunda desmitificación: la relación sexual entre el hombre y la mujer no tiene ya un alcance hierogámico con vistas a la fertilidad, sino que recobra su verdadero papel en la creación. Si la desmitificación por medio de los profetas conduce a hablar del creador de la historia, la desmitificación por obra del *Cantar* conduce a hablar de la criatura que tiene que vivir en esa historia. El *Cantar* no es más que un comentario de Génesis 2».

(D. Lys, *Le plus beau chant de la création*. Commentaire du Cantique des cantiques, Cerf, París 1968, 52.)

pretación sistemática.

El *Cantar* da la impresión de haber sido colocado adrede, en su redacción final, en una perspectiva de misterio, como si estuviera destinado a sugerir algo de una realidad inédita que prolonga la experiencia y la tradición de Israel para conducirlos a una novedad desconcertante.

Hemos visto que el texto, en su estado final, había sido objeto ciertamente de un trabajo complejo y laborioso de remodelación. Una vez más hemos de renunciar, cuando se trata de textos bíblicos, a la imagen moderna demasiado simple que tenemos de la redacción de un libro por un único autor. La historia de la redacción del *Cantar* se parece ciertamente más a la de un texto cuyas palabras se hunden, en parte, en un pasado lejano, probablemente inaccesible, para atravesar luego un tiempo que va sedimentando en él elementos diversos, hasta su redacción final. Sin pensar por ello que estos elementos sucesivos se anulan o se rechazan entre sí, sino afirmando por el contrario que pudieron ir acumulándose... como un río que tiene su fuente en una tierra extranjera, recogiendo luego en su largo recorrido aluviones diversos que le dan su tonalidad y su personalidad definitiva. Sin embargo, en el caso del *Cantar*, la historia del recorrido no es el de la travesía aleatoria de paisajes sucesivos, sino la historia misma de Israel y de la revelación correspondiente, con sus etapas y la orientación hacia un término.

Varias líneas de sentido en la encrucijada de finales del siglo v a.C.

Así se puede pensar que el *Cantar* juega con **varias líneas de sentido**, de la misma manera con que la polifonía se inscribe en varias partituras.

Históricamente, se puede imaginar perfectamente que un texto, cercano al principio a la tradición de los **cantos amorosos** al estilo egipcio (¿en relación

con el matrimonio de Salomón con una princesa egipcia?), se vinculó en una etapa de su transmisión a la **tradición profética**, y que fue reelaborado con referencias propias de ésta. La alusión a «los montes de Béter», los ecos de la fórmula de pertenencia mutua, los paralelismos con los oráculos de Oseas o de Isaías que hemos mencionado, nos invitan a sacar esta conclusión. Pero si se admite, como hemos hecho nosotros con otros muchos autores, que lo esencial del *Cantar* puede fecharse a finales del siglo v, se recordará también que por esta época llegó precisamente la meditación profética al punto más elevado de la revelación que se le había encargado.

El libro de Isaías, en su parte posexílica, es un testigo excepcional de este hecho. Apuntando al misterio de la novedad mesiánica, la profecía anuncia al mismo tiempo una impresionante y misteriosa **figura femenina**. El motivo profético tradicional de Dios-esposo del pueblo desemboca efectivamente en una figura totalmente inédita en Israel: la de la santa Sión, que en el final del libro (66,8) se describe como dando a luz una nación. Si estamos aquí en la línea profética inaugurada por Oseas, nos encontramos en un punto muy avanzado, en donde la esposa-Israel aparece revestida de una trascendencia y santidad inéditas que arrinconan en un pasado ya superado el recuerdo de las infidelidades. Quizás no sea casual, en esta perspectiva, el hecho de que se pongan en escena varias veces, en estos años posteriores al destierro, algunos personajes femeninos –Rut, Ester, Judit– que participa en la defensa, en el porvenir y en la salvación de Israel. Con ello se acentúa una representación femenina esencialmente positiva que participa hondamente, de forma misteriosa, de la salvación venidera.

Otra línea de sentido del *Cantar* pasa también probablemente por la manera con que se planteaba en términos nuevos la **cuestión del matrimonio** en la época de Esdras y Nehemías. Aunque lacónicos,

los versículos de Malaquías 2,15-16, que vuelven a cuestionar la legitimidad del repudio, van en el sentido de una exaltación de la fidelidad mutua del hombre y la mujer: «Respetad vuestra vida y no traiciones a la esposa de tu juventud; porque yo odio el repudio, dice YHWH, el Dios de Israel».

Finamente, las **referencias a Salomón** (1,1 y 3,7-11) nos invitan a pensar que las alusiones a la tradición profética que figuran en el *Cantar* no se consideraron incompatibles con otra línea de meditación: la que en los siglos posteriores al destierro profundizó en su reflexión sobre el Mesías y la Sabiduría. Incluso es muy probable que esta alusión a Salomón sea aquí un elemento esencial del texto, como ha demostrado recientemente R. J. Tournay. El amado del *Cantar* sería entonces el Rey-Mesías esperado por la hija de Sión, profetizado por la figura idealizada de Salomón, tal como lo ve en particular el libro de las Crónicas al designarlo como «hombre de paz» (1 Cr 22, 9) y depositario de la Sabiduría de Dios (2 Cr 1,1-12).

Lo cierto es que, tradicionalmente, solo YHWH es el esposo de Israel. Vemos entonces el enigma que constituye el hecho de que, en el *Cantar*, este Mesías salomónico ocupe precisamente el lugar que le corresponde a YHWH. El Mesías pacífico, que parti-

cipa de la Sabiduría de Dios, aparece en donde la palabra profética veía a Dios.

¿No habrá aquí precisamente una revelación entreabierta sobre el misterio del Mesías? ¿No prefigurará el *Cantar*, de forma enigmática, el misterio que habrá de descubrirse en la hora de la manifestación de Jesús, Hijo de Dios, Esposo único de la Iglesia su esposa, inaugurando los tiempos de la nueva alianza, cuyo signo será el del hombre y la mujer viviendo desde entonces en la unidad querida por Dios en el origen (cf. Mt 19, 3-9)?

Aunque sigan desconociéndose ampliamente las peripecias y los debates que acompañaron a la escritura del *Cantar*, es posible descubrir de este modo el *Cantar* como una especie de palabra total. Evocando el misterio de la salvación, aunque cubierto de un velo, como un enigma –¿cómo podría ser de otro modo?–, habla de la unidad de la humanidad y de Dios, al hablar de la del hombre y la mujer; recapitula el origen y el término. No nos extrañemos, por tanto, de que sus lecturas puedan ser muy numerosas y de una diversidad desconcertante. Más que ver en él el signo desalentador de un texto rebelde que se hurta a su lector, ¿por qué no vislumbrar allí la marca de un texto que orienta hacia los secretos de la creación y de la historia?

La entrada del texto en el Canon

La única certeza histórica es que el *Cantar* formaba parte, ya a finales del siglo I de nuestra era, de los libros cuya autenticidad se discutía en la asamblea de Yabné. Se planteó entonces la cuestión de si realmente ese libro «ensuciaba las manos» (un escrito sagrado). La intervención que tuvo Rabbí Aqiba en aquella ocasión tiene un doble interés: demuestra que existía entonces un uso profano del texto (denuncia a los que usaban el *Cantar* «en las casas de beber»), y tiende a confirmar un estatuto eminente del *Cantar* en el judaísmo de la época, cuando declara que «el mundo entero no vale tanto

como el día en que se le dio el *Cantar* a Israel. Todos los escritos son santos, pero el *Cantar* es el Santo de los santos» (Tratado *Yadaim* 3,5).

Sin embargo, es imposible decidir precisamente a partir de qué momento y por qué motivos el *Cantar* entró a formar parte del canon judío de las Escrituras. Lo más probable es que figurara en ellas, adornado de su lectura alegórica. En todo caso, así es como debió leerse en Qumrán, en donde se conocía este libro, del que se han encontrado cuatro ejemplares en su biblioteca.

EL CANTAR DE LOS CANTARES Y LA TRADICIÓN DE SU LECTURA



Sea bíblico o no sea bíblico, un texto está hecho evidentemente de palabras y de frases que lo componen. Pero más allá de esta evidencia hay otro elemento que forma parte de la identidad del texto, que muchas veces no se tiene en cuenta. Se refiere a la manera con que, a lo largo de los siglos que nos separan de su redacción, ha sido leído, acogido, comprendido o citado. Tiene que ver con la historia de sus lecturas, con lo que hoy se llama la **historia de su recepción**. Es éste un aspecto ciertamente extraño a las preocupaciones de la exégesis histórico-crítica que practicamos corrientemente: ésta se interesa más por los orígenes del texto, su ambiente inicial, las intenciones de su autor... No obstante, si lo pensamos bien, el destino de un texto, el éxito que ha conocido, están lejos de ser indiferentes para comprender lo que es.

En el caso del *Cantar*, esta tradición de lectura es excepcionalmente rica, exuberante. No hay ningún otro libro del Antiguo Testamento, exceptuando a los salmos, que haya sido tan comentado. Este gran continente, denso en textos que se han aplicado al estudio de los 117 versículos del poema para leer en ellos particularmente el diálogo de Cristo y de la Iglesia, desconcierta a los modernos. Muchas veces la

exégesis moderna ha sufrido la tentación de no ver allí más que el testimonio de otros tiempos en que se leía la Biblia de otro modo. Por eso la casi totalidad de los trabajos contemporáneos ignora este aspecto del *Cantar*. Todo lo más lo menciona para que quede constancia de él, casi por curiosidad, con la convicción en todo caso de que se trata de una aproximación al texto que no puede ser ya la nuestra.

No obstante, vale la pena superar el desconcierto y la desconfianza. Esta tradición de lectura encierra efectivamente textos que figuran entre los más preciados florones de la literatura espiritual cristiana. Citemos, entre los más ilustres, el *Comentario* escrito por Orígenes en el siglo III, cuya espléndida exégesis se ha mantenido como un modelo sabroso e imitado a lo largo de los siglos, o bien los *Sermones* de san Bernardo sobre el *Cantar de los cantares*, que prolongan la exégesis antigua, añadiéndole la nota propia de la espiritualidad del siglo XII y del genio literario de su autor. O bien el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, que es a la vez una obra maestra de la mística cristiana y una obra maestra de la literatura universal. El hecho de que las palabras del *Cantar de los cantares* hayan sido la fuente

de unos textos de tal envergadura no puede ser insignificante: esta posteridad ilumina necesariamente algo de la identidad del mismo poema. A ello se añade el hecho de que, cuando se trata de una inteligencia espiritual, una interpretación que ha estado en el corazón de la experiencia cristiana durante siglos no puede menos de tener un gran valor y ser algo más que una curiosidad ya superada. Lo que ha sido luz para la vida de la Iglesia de ayer debe tener necesariamente un sentido para la vida de la Iglesia de hoy, si es que ésta vive, tanto ayer como hoy, del mismo misterio de alianza desvelado en Cristo.

Una tradición de lectura alegórica

En su casi totalidad la exégesis tradicional del *Cantar* tiene que ver con su lectura alegórica: consiste en reinterpretar de antemano los dos papeles del amado y de la amada, cada una de las peripecias del poema, así como sus detalles materiales, en términos espirituales. A través de las palabras de la pareja humana del *Cantar* se escucha el diálogo de Israel con su Señor, o bien el de Cristo y la Iglesia, o bien el de Cristo y el alma individual. Como vemos, la base de esta lectura consiste en ir más allá del sentido inmediato de las palabras, sin detenerse en ellas, en dirección hacia un sentido no material. El sentido material se borra por completo e inmediatamente en aras del sentido figurado.

Por eso estudiaremos a continuación el *Cantar* desde la perspectiva de algunas preguntas nuevas. ¿Qué lugar ha tenido en la conciencia creyente, en la vida de la Iglesia? ¿Cómo y por quiénes ha sido leído este texto? ¿Por qué ha sido comentado e incluso reescrito? ¿Qué es lo que se leía al leer sus palabras en la época de los Padres, en la Edad Media y más tarde, antes de leerlo a la manera con que lo hacemos hoy nosotros?

Toda la tradición patristica, así como toda la tradición mística que recordaremos más adelante, aceptan esta interpretación. Sólo hay una excepción: la de Teodoro de Mopsuestia que, en el siglo v, declara contra todos que el *Cantar* debía entenderse como un epitalamio escrito para justificar el matrimonio de Salomón con la hija del faraón. Teodoro habría negado incluso que el *Cantar* fuera un texto inspirado. En todo caso, esta interpretación fue condenada por el segundo Concilio de Constantinopla (553). Siguió siendo una opinión aislada prácticamente hasta el siglo xvi.

DEBATES EN TORNO A LA LECTURA ALEGÓRICA

Practicada comúnmente en la época de los Padres de la iglesia, ilustrada especialmente por la escuela de Alejandría (Clemente de Alejandría, Orígenes), esta lectura fue objeto de debates desde la antigüedad. Así, la escuela de Antioquía (Teodoro de Mopsuestia, Juan Crisóstomo), contemporánea de la anterior, que practicaba una lectura más atenta a la letra del texto y a los datos históricos, denunciaba ya los abusos o las extravagancias de la lectura alegórica.

En la época moderna, más que nunca, la alegoría goza de mala prensa. Identificándola con juegos de palabras o con ideas caprichosas y arbitrarias, muchos exegetas creen que violenta los textos, desconociendo además su dimensión histórica y negando la consistencia propia de la tradición de Israel. J. Daniélou, en particular, ha propuesto distinguir cuidadosamente entre *alegoría* y *tipología*: la primera, heredada de Filón de Alejandría, muy marcado a su vez por la tradición griega, habría importado en la lectura de la Biblia un principio extraño a la misma; la *tipología*, que consiste, especialmente al pasar del Antiguo al Nuevo Testamento, en mostrar cómo los sucesos o los personajes del pasado prefiguraban a otros que habrían de venir, es específicamente cristiana (Noé es figura de Cristo que hace atravesar las aguas destructoras de la muerte; Isaac llevando la leña para el sacrificio es figura de Cristo cargado con la cruz, etc.)

No es seguro de hecho que esta distinción pueda mantenerse. H. de Lubac recuerda que la noción de tipología no existía como tal en la época de los Padres, que la alegoría encuentra su fundamento en el Nuevo Testamento con el texto de Gál 4,24, y finalmente que, bien comprendida y practicada, ésta se centra en la interpretación de la historia bíblica,

articulada en su eje por el acontecimiento de Cristo.

Esto no impide, como es lógico, que la lectura alegórica se manejase a veces de forma desmedida, hasta delirante, reducida a juegos meramente verbales, siguiendo las fantasías del lector.

No obstante, la tradición alegórica no se reduce a estos excesos. Una parte de las relaciones que en ella nos desconciertan son producto de una resonancia de la totalidad del texto bíblico, mucho más familiar a los antiguos que a nosotros, y que ellos leían sobre la base de una convicción teológica firme, a saber, que la Escritura es una, que la historia sagrada procede de un proyecto único, en donde los sucesos se hacen eco entre sí, se preparan y se hablan misteriosamente. Practicada en este espíritu, la alegoría no es un ejercicio gratuito y caprichoso, sino que se convierte en una manera de circular por el *mysterium*, de inventariar el plan de Dios según la coherencia que se va descubriendo poco a poco a la luz de la fe.

Lo cierto es que el *Cantar de los cantares* presenta peligros muy especiales: en efecto, el texto no encierra propiamente hablando ningún sentido histórico. Si se opta por no atenerse a su sentido literal, se corre el riesgo de alegorizar sin control alguno. Vemos, por ejemplo, cómo las «raposas» que devastan la viña en el capítulo 2, figuran a los herejes; y las celosías tras las que acecha la amada se convierten en una designación de los profetas.

Vemos igualmente cómo la comparación de los dientes de la amada con «las ovejas esquiladas que vuelven del lavadero» se justifica como una alusión a los predicadores de la palabra de Dios, que dejaron las cargas de este mundo y salen del baño bautismal (!). El lector se mostrará sin duda reservado ante tal exuberancia de imaginación.

En las fuentes de la lectura alegórica: la lectura judía del *Sir ha sirim*

La historia que vamos a recordar es esencialmente la de la lectura cristiana del texto. Sin embargo, antes de abordarla, es necesario detenerse en la lectura judía, de la que los Padres son directamente deudores. No sólo esta lectura judía precede al cristianismo y nos permite captar un momento de la existencia del *Cantar* más cercano a su redacción, sino que en paralelo a la tradición cristiana ha seguido desarrollándose y enriqueciéndose de una manera que confirma la importancia espiritual de este texto para la fe de Israel.

La lectura tradicional ve de forma general en el *Cantar* una **alegoría del amor de Dios a Israel**. Para el *Targum*, el poema expone simbólicamente el conjunto de la historia de Israel, desde Moisés hasta la época del Talmud: va evocando sucesivamente la liberación de Egipto, el don de la Ley, la construcción y la dedicación del Templo, el destierro y la vuelta del mismo, pero también el reinado de los asmoneos y la esperanza del Rey Mesías. La tradición del Midrás procede del mismo modo. La «Pascua», paso de Dios por en medio del pueblo, está parafraseada en Cant 2,8-9: «*He aquí mi amado, he aquí que llega saltando por encima de los montes*». El paso del mar Rojo se comenta con la ayuda de Cant 2,14: «*Paloma mía, en los huecos de las rocas...*»:

«¿A qué se parecían los israelitas en aquel momento? A una paloma que huye ante el halcón e intenta penetrar en un hueco de la roca en donde se esconde una serpiente sibilante. Si se queda fuera, ¡allí está el halcón!; si entra, ¡allí está la serpiente! En un apuro semejante se encontraban los israelitas en el momento en que el mar formaba una muralla,

mientras que los perseguía el enemigo. Inmediatamente recurrieron a la oración. De ellos se afirmó en las Escrituras sagradas de la tradición: “Paloma mía en los huecos de la roca...” (Midrás Mekilta, tratado Besallá sobre Éx 13-17).

El amado se interpreta unas veces de Dios mismo, otras de Moisés; otras veces es figura del Mesías, dado que la fiesta de la pascua recibe una interpretación escatológica y mesiánica. El *Sir ha sirim Rabbá*, que recoge probablemente alrededor del siglo VIII las tradiciones relativas al *Cantar*, confirma esta línea de interpretación alegórica.

En esta misma perspectiva se lee tradicionalmente el *Cantar* el día 7º de la **fiesta de Pascua**. Por esta razón, constituye el primero de los «cinco rollos» o *Megillot*, libros que se leen con ocasión de las grandes fiestas de la liturgia judía (Rut en Pentecostés, Qohelet en Sukkot, Lamentaciones el 9 Av y Ester en Purim). Sigue siendo oscura la fuente histórica de esta práctica, pero está perfectamente de acuerdo con la interpretación de la tradición, que asocia constantemente el *Cantar* al Éxodo.

Pero el *Cantar* figura además en el corazón de la tradición mística judía. Precisamente por eso se pusieron algunas restricciones a su lectura: texto de iniciación en los más altos misterios, sólo podía ser leído por los que han llegado bastante lejos en el camino espiritual.

Probablemente fue objeto desde los primeros siglos de especulaciones relacionadas con la mística de la *Merkabá* («carro»: tradición gnóstica que tiene su punto de partida en el capítulo 1 del libro de Ezequiel, con la visión del carro celestial). Más tarde,

con el *Zohar*, la Kábala pondría al *Cantar* en el centro de sus referencias.

Finalmente, en contraposición a estas interpretaciones místicas fulgurantes pero también intimidatorias, el *Cantar* ocupa un lugar más familiar y sencillo dentro de la vida judía. Con referencias al mismo se entra en el **Sabbat** (esta palabra es femenina en hebreo) acogido como, la «novia», a la que se dirige

en particular el himno *Leka Dodi*, compuesto en el siglo XVI y que comienza con estas palabras:

*«¡Ven, amado mío, al encuentro de tu novia!
¡Llega Sabbat! ¡Vamos a recibirla!»*

EL CANTAR Y EL ZOHAR

El *Zohar* ocupa un lugar central en la tradición mística y esotérica judía que se desarrolla con el movimiento kabalístico, a partir de mediados del siglo XII. Es a finales del XIII cuando un kabalista español pretende haber descubierto este libro místico, *Sefer ha Zohar* (Libro del Resplandor), que se remontaría a la época de Simón ben Yonái (siglo II d.C.).

En él se valora y venera mucho el *Cantar*. Además de sus sutiles consideraciones numéricas sobre la arquitectura del poema, el *Zohar* comienza con una cita de Cant 2,12: *«Como rosa entre espinas, así es mi amada entre las doncellas»*. A continuación el *Zohar* recurre sistemáticamente al *Cantar*, de manera que es posible ver en él un auténtico comentario del libro bíblico. De todas formas, la convicción firme de los kabalistas es la que animaba en el siglo I a Rabbí Aqiba, ya que el *Zohar* declara a su vez:

«El Cantar de los cantares es el resumen de toda la santa escritura, de toda la obra de la creación, el resumen del misterio de los patriarcas, el resumen del destierro de Egipto, de la liberación de Israel y del cántico que se cantó cuando el paso del mar Rojo, el resumen del Decálogo y de la aparición en el monte Sinaí, así como de todos los acontecimientos que ocurrieron en Israel durante su estancia en el desierto hasta la construcción del templo; el resumen del misterio del Nombre sagrado y supremo, el resumen de la dispersión de Israel entre los pueblos y de su liberación, el resumen finalmente de la resurrección de los muertos y de los sucesos que tendrán lugar hasta el día llamado «sábado del Señor». Este cántico encierra todo lo que existe y lo que existirá; todos los sucesos que ocurran en el séptimo milenio, que es el Sabbat del Señor, están resumidos en el Cantar de los cantares».

El Cantar de los cantares, canto de Cristo y de la Iglesia

La confesión de fe que reconoce en Jesús el cumplimiento de la esperanza de Israel nos hace entrar en un nuevo registro de interpretación del *Cantar*. La Iglesia leerá en adelante este texto como una palabra que le afecta. El amado es identificado con Cristo, mientras que la amada se convierte en figura de la Iglesia, comprendida unas veces en su existencia colectiva, y vista otras de un modo individual. A lo largo de toda la época patrística, de la Edad Media e incluso más allá, se leerá y releerá este texto en esta perspectiva, produciendo una impresionante cosecha de comentarios.

Algunos de ellos no serán más que juegos de eruditos que hoy nos parecen bastante artificiales y sin un sentido espiritual real. Pero hay otros en que el texto vuelve a vivir, leído, meditado y comentado como una palabra que llega al corazón de la experiencia cristiana. Quien se sumerge en esta tradición descubre que el *Cantar* no es allí un texto difícil, oscuro o complicado; al contrario, se le considera como indispensable, como el camino regio para decir el misterio de la encarnación, para definir la identidad de la Iglesia, para enseñar lo que es la vida bautismal.

Al final de la historia, la voz del Amado que llega

Así es como la exégesis antigua lee y medita las palabras inaugurales de nuestro texto: «¡Que me bese con un beso de su boca!» Suspiro de la amada que, a lo largo de la historia de Israel, conoció ciertamente a Dios, pero siempre a través de mediaciones que tamizaban su presencia.

«¿Hasta cuándo mi esposo me seguirá enviando sus besos por medio de Moisés? ¿Hasta cuándo me los enviará por medio de los profetas? Son los labios mismos del esposo los que yo deseo besar; ¡que venga él mismo!, ¡que baje él mismo!», así comenta Orígenes (*Hom. in Cant.* 1, 2: SC 37bis). Otros muchos detrás de él, como san Bernardo o san Juan de la Cruz, recogerán este motivo, alentados por el mismo deseo que es el deseo de la Iglesia en ellos. De esta forma, el diálogo del *Cantar* se convierte en la palabra por excelencia de los últimos tiempos en los que, según la carta a los Hebreos, «después de haber hablado en muchas ocasiones y de muchas maneras a los padres por medio de los profetas, en estos días que son los últimos nos ha hablado por su Hijo, a quien ha establecido heredero de todas las cosas, por el cual hizo también los siglos» (Heb 1, 1).

Los desplazamientos y la carrera del amado que ponen ritmo al poema se comprenden también como figura de la historia de la salvación. En la *Homilias* de Hipólito, que constituyen el comentario más antiguo del texto que ha llegado hasta nosotros (de comienzos del siglo III), se lee el *Cantar* en este sentido. Deteniéndose en las palabras de 2,8: «Oigo a mi amado. He aquí que llega, saltando por los montes, brincando por las colinas. Mi amado se parece a una gacela, a un cervatillo», Hipólito prosigue, con los ojos fijos a la vez en el texto y en la obra de Cristo:

«El Verbo saltó del cielo hasta el cuerpo de la Virgen. Del vientre sagrado saltó luego a la cruz. De la cruz saltó a los infiernos. Y desde allí, en la carne de la humanidad, a la tierra. ¡Oh, nueva resurrección! Luego saltó enseguida de la tierra al cielo, allí está

sentado a la derecha del Padre, hasta que dé un salto de nuevo para volver a la tierra en la salvación final».

El Cantar de los cantares dice quién es la Iglesia

¿Qué es la Iglesia? La cuestión se plantea en todas las épocas, ya que hay un misterio en esa Iglesia que se debe, no ya al hecho de ser una realidad indecisa, equívoca, sino al hecho de que en ella nuestra humanidad se sumerge en el misterio mismo de Dios. Hay muchas maneras de acercarse a este misterio recurriendo al vocabulario bíblico, que habla de ella como «pueblo», como «viña», como «rebaño» que tiene a Dios por pastor, o también como «esposa». Esta última designación es la que prefieren los Padres de la Iglesia y los que, tras ellos, recurren al *Cantar* para enseñar a los bautizados a reconocer lo que son. Continuamente les exhortan como san Agustín:

«Ya conocéis al esposo; es Jesucristo. Y conocéis a la esposa: es la Iglesia. Honrad a la que se ha desposado como honráis a su esposo, y así seréis hijos suyos» (Sermo 9, Vivès, 17).

Gracias a la meditación del *Cantar* es como despliegan precisamente los Padres toda la riqueza de sentido que encierra la expresión de san Pablo cuando designa a la Iglesia como «cuerpo de Cristo», con todo el realismo espiritual que pone en ello particularmente la carta a los Efesios. Lo mismo que el hombre y la mujer están unidos en una sola carne, también lo están Cristo y la Iglesia, ya que «él se entregó por ella para santificarla, purificándola con el baño de agua acompañado de una palabra; porque quería presentársela a sí mismo resplandeciente, sin mancha ni arruga, ni nada semejante, sino santa e inmaculada» (Ef 5,25-27). La encarnación se comprende entonces como un misterio nupcial. Oigamos a san Bernardo en un sermón para la vigilia de Navi-

dad, en donde asoma en cada momento el *Cantar*, aunque no lo cite textualmente:

«Animada la Iglesia del sentimiento y del espíritu del Esposo, su Dios, acoge en su seno a su amado para que repose en él, mientras que ella misma posee y conserva para siempre el primer lugar en su corazón. Es ella la que ha herido el corazón de su esposo; es ella la que ha hundido el ojo de la contemplación hasta el abismo profundo de los secretos divinos. Él y ella han hecho su eterna morada en el corazón uno del otro».

Vemos las consecuencias decisivas que entraña esta manera de conocer a la Iglesia. Si ella es una sola cosa con Cristo, lo mismo que la esposa y el esposo del *Cantar*, resulta absurdo declarar que uno es de Cristo y no de la Iglesia. Se lo recuerda san Agustín a los que sentían la tentación de emprender ese camino, avisándoles de que «el amor no se divide».

Sin embargo, si la Iglesia es de esta manera –antes de cualquier otra definición que pudiera darse de ella– la amada de Cristo, no es porque la tengamos que ver como una realidad espiritual ideal, lejos de nuestra experiencia, como un modelo lejano del que la sociedad eclesial de nuestros días sería tan sólo un pálido reflejo. Esta esposa amada está hecha de bautizados, es decir, de pecadores llamados por Dios de las tinieblas a la luz a lo largo de toda su vida y de la historia presente. De este modo la Iglesia es a la vez santa y pecadora. Es amada por el esposo a pesar de su pecado. Es amada con un amor que está destinado precisamente a cambiar su fealdad en belleza. De nuevo el *Cantar* ofrece las palabras que permiten expresar esta realidad esencial. En particular, el versículo en donde la amada declara: «Soy negra, pero hermosa, hijas de Jerusalén» (1, 5) es leído y comentado continuamente como la expresión privilegiada de esta identidad paradójica. Hay numerosos comentarios que se

recrean en esta idea siguiendo a Orígenes. Así, entre otros, Gregorio de Nisa:

«No os extrañéis de que, a pesar de estar negra por mi pecado y emparentada con las tinieblas por mis obras, me haya amado mi esposo. Porque me ha hecho bella con su amor cambiando su belleza por mi deformidad, trasladando a él mismo la suciedad de mis pecados; me ha comunicado su propia pureza, haciéndome participar de su propia hermosura».

En esta misma línea, añade Gregorio para exhortar a sus oyentes:

«Aunque seáis tiendas de Kedar por el hecho de que habita en vosotros el príncipe del poder de las tinieblas –ya que la palabra Kedar significa oscuridad–, os convertiréis en tiendas de Salomón, es decir, seréis un templo del rey, porque habrá hecho en vosotros su morada el rey Salomón».

Y más adelante desarrolla la visión de aquel prodigio que dio origen a la Iglesia:

«De este modo los extranjeros se hacen ciudadanos; los babilonios, habitantes de Jerusalén; los etíopes, blancos y resplandecientes. Y Tiro se convertirá en la ciudad de lo alto» (Homilía II sobre el Cantar).

Como fruto de este milagro nace la Iglesia, cuya belleza suscita la admiración del Amado. Así es como se citan y se comentan los versículos del Cantar que expresan la extrañeza y la admiración del Amado, como por ejemplo, 3,6, leído corrientemente como una pregunta relativa a una aparición femenina: *«¿Quién es esa que sube del desierto como columna de humo, como nube de incienso y de mirra y de todos los perfumes exóticos?»*

De nuevo san Agustín comenta dentro del marco de un Discurso sobre el Salmo 103:

«Luego tú, Iglesia, tienes belleza, pues se te dice en el Cantar de los cantares: “¡Oh hermosa entre las

mujeres!” (Cant 5,9). De ti se dice también: “¿Quién es esta que sube blanqueada?” (Cant 8,5, versión de los Setenta). ¿Qué quiere decir “blanqueada”? Iluminada. No blanqueada con artificio, como si fueras pintada, como se blanquean las mujeres que quieren aparecer lo que no son; no blanqueada como se blanquean las paredes, puesto que, como dice el apóstol, “la pared blanqueada, la hipocresía y el fingimiento serán destruidos” (Hch 23,5). La pared blanqueada es por fuera espléndido estuco, por dentro vil barro. Luego no fue ella blanqueada de esa manera, sino blanqueada por la luz que la cubre, porque no fue por sí misma blanca (...).

Pero se acercó la gracia iluminando y enluciendo. Primeramente fuiste negra, ¡oh alma mía!, mas después te hiciste blanca por la gracia de Dios. “Fuisteis en algún tiempo tinieblas, mas ahora luz en el Señor”, dice el apóstol (Ef 5,8). Luego también se dice de ti: “¿Quién es esta que sube blanqueada?” (Cant 8,5). Ya eres admirable, ya apenas se te puede mirar. Es propio de aquel que se maravilla decir: “¿Quién es esta que sube blanqueada, tan hermosa, tan llena de luz, tan sin mancha ni arruga (Ef 5,28)? ¿Por ventura no es ésta la que yacía en el cieno de la iniquidad? ¿No es ésta la que se hallaba en medio de la inmundicia de toda concupiscencia y deseo carnal? Luego, ¿quién es esta que sube blanqueada?» (Enarr. in Ps. 103, 6: Obras XXI, BAC, Madrid 1966, 719-720).

Señalemos además que, a partir del comentario de Orígenes, se suele distinguir entre la lectura que interpreta a la amada como la Iglesia en sentido colectivo y la que la identifica con el alma individual. Unas veces se yuxtaponen las dos interpretaciones y otras se organiza la lectura de una de ellas con exclusión de la otra. Pero esta distinción no constituye una oposición: estas interpretaciones representan solamente dos aspectos solidarios y complementarios de la realidad eclesial, según el principio que enunciaba san Pedro Damiani: «Toda alma es de

alguna manera, por el misterio del sacramento, la Iglesia en su plenitud».

La vida sacramental explicada con la ayuda del *Cantar de los cantares*

Es interesante observar cómo esta comprensión de la Iglesia iluminada por el *Cantar* se expresa en los primeros siglos en homilias que van destinadas al conjunto del pueblo cristiano. La Iglesia entera, desde el más humilde hasta el más avanzado, se siente invitada a reconocerse en la amada del *Cantar*, ya que se percibe la misma vida cristiana como una realidad nupcial. Los sacramentos especialmente realizan la unión de la que habla nuestro texto. Por eso, la invitación «*Comed, amigos, bebed*» de Cant 5,1 puede convertirse en la figura de la iniciación cristiana. Y por eso la catequesis común no vacila en apoyarse en el diálogo entre el amado y la amada.

La Iglesia enseña al catecúmeno la historia sagrada comentándole el *Cantar*. Le enseña además a conocerse como esposa de Cristo, a la que van dirigidas las palabras del amado. Le muestra cómo tener las disposiciones de corazón de esta esposa para poder decir a su vez las palabras de la amada. Por eso las catequesis bautismales, con las que se instrúa a los catecúmenos en el sentido de los sacramentos de iniciación que iban a recibir, hacen abundantes alusiones al *Cantar*.

Vemos entonces asociarse, en estos primeros siglos de la Iglesia, la entrada solemne en el bautisterio con las palabras de la amada: «*El rey me ha introducido en su alcoba*» (Cant 1,4). Sin citar el *Cantar*, san Juan Crisóstomo confirma esta interpretación nupcial abriendo una de sus Catequesis con estas palabras:

«*Así pues, vamos a hablaros como la esposa que va a ser introducida en la santa alcoba de sus bodas,*

dándoos a conocer la riqueza sobreabundante del esposo y la bondad inefable que atestigua a la esposa y haciéndoos ver los males de los que ella se ha librado y los bienes que va a disfrutar» (1 Catech., 3).

Se comprueba igualmente que el sentido de los gestos del ritual suele exponerse con las palabras del *Cantar*. Así, por ejemplo, el gesto de despojar al catecúmeno de sus vestidos se pone en relación con la declaración de 5,3: «*Me he quitado la túnica, ¿cómo volveré a ponérmela?*»: lo explica así san Ambrosio:

«*Luego, tenéis que acercaros al altar. Ya habéis empezado a avanzar hacia él: los ángeles os miran, os han visto caminar (...). Por eso han preguntado: ¿Quién es esa que sube blanqueada del desierto?*» (De sacramentis 4,5).

También el sacramento de la confirmación se interpreta con las palabras del *Cantar*. Lo explica el mismo san Ambrosio:

«*Lo mismo que el Espíritu Santo está en tu corazón, también está en él Cristo. ¿Cómo? Puedes verlo en el Cantar de los cantares: "Grábame como un sello en tu corazón, como un sello en tus brazos"*» (De sacramentis 6,6).

Y concluye mostrando a las hijas de Jerusalén asombrándose al ver a los nuevos bautizados, con la misma admiración que los ángeles ante la ascensión de Cristo. La iniciación cristiana es realmente una configuración con Cristo resucitado que sube al Padre. Y esto lo aprenden los bautizados gracias a la meditación que se ha hecho ante ellos de las palabras del *Cantar*.

Vemos por tanto que en este uso antiguo del *Cantar* no se trata de interpretar el texto de forma erudita y laboriosa, como intentaría hacer hoy un exegeta. Mediante una curiosa inversión de situaciones, al menos a nuestros ojos, se trata mucho menos de explicar el texto que de acudir a él por la

capacidad que tiene de abrir el sentido de la vida cristiana y de manifestar el alcance de los ritos que introducen en ella. El objetivo es finalmente entrar en su diálogo para escuchar como viniendo de Cristo las palabras del amado y poder responderle con las

palabras de la amada. En esta perspectiva, la predicción que cita y utiliza el *Cantar* está preocupada ante todo de recordar las condiciones que hay que cumplir para participar en ese diálogo.

EL BUEN USO DEL CANTAR EN LA TRADICIÓN PATRÍSTICA

Una frase de Orígenes en la primera de las Homilías que de él se han conservado sobre el *Cantar* puede considerarse como la clave de las lecturas que se hacen de este texto en la época patrística. Exhorta allí a sus oyentes con estas palabras:

«Escucha el Cantar de los cantares y apresúrate a repetir con la Esposa lo que dice la Esposa, para poder oír lo que oyó ella misma» (Hom. in Cant. I, 1).

Pero la entrada en esta intimidad amorosa que expresa la palabra del *Cantar* no puede hacerse sin unas condiciones previas. Gregorio Magno, en su *Comentario al Cantar de los cantares*, escrito a finales del siglo VI, lo recuerda desde sus primeras páginas. Lo mismo que el vestido blanco, símbolo del bautismo, es necesario en la parábola del Evangelio para ser admitido en el banquete real, también se le exige para leer legítima y rectamente el *Cantar*:

«Hemos de venir a estas santas bodas del Esposo y la Esposa con la inteligencia de la caridad más interior, es decir, con el traje nupcial. Es nece-

sario: si no nos hemos vestido con el traje nupcial –o sea, con una justa inteligencia de la caridad–, seremos expulsados de este banquete nupcial a las tinieblas exteriores, es decir, a la ceguera de la ignorancia» (4,6-10).

Es lo mismo que había dicho ya Gregorio de Nisa, una de las grandes voces de la tradición oriental, en el siglo IV, en sus *Homilías sobre el Cantar*:

«Vosotros, los que siguiendo el consejo de Pablo os habéis despojado, como de un vestido miserable, del hombre viejo con sus obras y ambiciones, y que os habéis vestido por la pureza de vuestra vida con los vestidos espléndidos que el Señor mostró el día de su transfiguración en el monte o, mejor dicho, que os habéis revestido de nuestro Señor Jesucristo, con su santa túnica, y os habéis transfigurado con él para veros libres de pasión y divinos como él, oíd los misterios del Cantar de los cantares. Entrad en la incorruptible cámara nupcial, vestidos del ropaje blanco de pensamientos puros y sin mancha» (Hom. I).

El canto de la perfección del amor: «Yo hablaré a su corazón; ... ella responderá como en los días de su juventud»

El *Cantar de los cantares* y las etapas de la vida espiritual

Paralelamente a esta tradición de los primeros siglos, que no vacila en utilizar el *Cantar* en la catequesis común, se dibuja muy pronto otra actitud ante el texto. Al lado de esta manera un tanto intrépida de invitar a los recién bautizados a entablar el diálogo amoroso del *Cantar*, se fue afirmando una posición marcada por la prudencia y por una cierta reserva.

También aquí Orígenes está en la fuente de la tradición. El largo *Comentario* que escribió del *Cantar de los cantares* (del que no poseemos más que algunos fragmentos de su traducción latina por obra de Rufino) se abre con un amplio Prólogo que analiza los problemas propios de la lectura y de la inteligencia de este libro. En primer lugar, observa, este texto es difícil por el lenguaje que se utiliza: el lenguaje del amor encierra peligrosos equívocos: con palabras muy cercanas designa los más altos sentimientos así como las pasiones menos puras.

Además, el *Cantar* ocupa un lugar muy singular en la Biblia. Es un texto, indica Orígenes, que corresponde a la perfección de la vida espiritual en los últimos grados del itinerario del alma a Dios. Representando la vida cristiana como una subida que, de etapa en etapa, se esfuerza por crecer en la intimidad con Dios, Orígenes recurre de buena gana a la imagen tradicional de la escala para simbolizar esta concepción. Enumera entonces siete cánticos del

Antiguo Testamento, desde el cántico de Moisés en Éx 15 hasta el de David en 1 Cr 16, que son como los peldaños de esta escala levantada entre la tierra y el cielo. A cada uno de ellos corresponde una de las siete etapas de la historia de Israel y luego de los siete etapas de la vida espiritual. El último de los cánticos es precisamente el *Cantar de los cantares*. Lo mismo que los seis días de la semana encuentran su culminación en el séptimo, el día del sábado, así también estos cánticos tienen como cima al último de ellos, que representa la plenitud del día séptimo.

En estas condiciones se comprende que las disposiciones del lector y su progreso en la vida espiritual sean un elemento esencial en la lectura y en la inteligencia del *Cantar*. Hay edades en la vida espiritual como las hay en la vida física. El texto no puede tener el mismo sentido según se lea en un punto del camino o en otro. Las personas extrañas al conocimiento de Dios no verán allí más que la expresión de un amor humano, cuya efusión ardiente podría incluso escandalizarles en el contexto de la revelación bíblica. O quizás vean allí una invitación al placer, que corre el peligro de hacer que para ellos, el *Cantar* sea un texto nefasto. Orígenes aconseja vigorosamente a este tipo de lectores que se abstengan de su lectura. Al contrario, el lector «espiritual» (en el sentido con que Pablo habla del hombre «espiritual», es decir, del hombre dócil al Espíritu de Dios) podrá oír esas mismas palabras como la revelación del amor más alto, como un acceso al misterio del corazón de Dios. Más aún, ese mismo hombre verá que se va renovando el sentido del texto a medida que profundice en él la experiencia de Dios, ya que «cada una de las

almas atrae al Verbo de Dios y lo enamora en la medida de su capacidad y de su fe».

En esta perspectiva, que prosigue por otra parte la tradición judía del *Cantar*, no puede haber ya un acceso libre a su lectura. Comprender el *Cantar* en su sentido divino exige un progreso suficiente en el conocimiento de Dios. Sólo el que haya experimentado ya algo de la comunión con Dios y del sabor de esta intimidad desconcertante podrá emprender sin malentendidos esta lectura.

Orígenes es el primero, en la tradición cristiana, que insiste en estas disposiciones. Otros muchos detrás de él volverán sobre este tema. En el siglo XII, san Bernardo, a su vez, indica:

«En este epitalamio es preciso considerar no las palabras, sino los afectos y movimientos del alma; porque el santo amor que constituye todo el asunto de él no debe pasarse por las palabras o por la lengua, sino por las obras y la verdad. El amor habla aquí por doquier. Y si alguno quiere adquirir alguna inteligencia de él, ha de amar. El que no ama, en vano escuchará o leerá este Cantar de amor, pues sus palabras inflamadas no pueden ser comprendidas por un alma fría» (Serm. in Cant. 79,1: Obras, BAC, Madrid 1947, 1239).

Así pues, la medida de la inteligencia depende de la medida del amor. Santa Teresa de Jesús lo repite, cuando comenta el texto cuatro siglos más tarde: el *Cantar* traiza una línea, en sus lectores, entre los que no encuentran más que pretextos para reír y los que, por vivirlo, reconocen «lo que pasa entre Dios y el alma».

Cuando la vida cristiana es intimidad amorosa del hombre con Dios

A partir de entonces, el *Cantar* se convertiría cada vez más en el canto por excelencia de la intimidad amorosa con Dios. Pasa a ser el texto privilegiado de los que buscan «el rostro de Dios». Es el poema de la vida cristiana, comprendida en su sentido más radical como vida inmersa en el misterio de

Dios, ocupada en crecer, bajo la guía de Dios, en la intimidad de su presencia. De todos los textos de la Biblia, es el que mejor corresponde al deseo del alma de «estar unida al Verbo de Dios y de penetrar en los misterios de su sabiduría y de su ciencia como en la alcoba de su esposo celestial», como dice también Orígenes.

Pero, relacionado así con los mayores progresos en la vida espiritual, el texto se aleja en el mismo movimiento de los simples fieles, que no se atreven a reconocerse en una vocación tan alta, que no es sin embargo más que la misma vocación bautismal.... El *Cantar* va a adquirir el estatuto de un texto *reservado*. Reservado a los que en un vocabulario más tardío serán llamados «místicos». De esta manera constituirá una fuente de inspiración primordial de la mística cristiana.

En la fuente de esta mística nos encontramos de nuevo con Orígenes y con su forma de valorar y de tratar ciertos temas del *Cantar*. Él es el primero en leer allí el poema de la unión del alma con el Verbo de Dios. A partir de estos versículos desarrolla igualmente la doctrina de los *sentidos espirituales*, que convierte a la vida mística en un conocimiento experimental de las cosas divinas: el mundo de sensaciones que atraviesan el *Cantar* le sirve de apoyo para describir la manera con que el hombre cautivado por Dios tiene y tendrá sus delicias en el Señor, según la expresión del salmo 36. Y elabora el tema de la herida de amor a partir de Cant 2,5: «Estoy herida de amor» y de Is 49,2, traducido según los Setenta: «*Me ha puesto como una flecha aguda, me ha guardado en su aljaba*».

Un siglo y medio más tarde, en Oriente, Gregorio de Nisa (330-395) introduce con sus *Homilias sobre el Cantar de los cantares*, predicadas por el 390 con ocasión de la Cuaresma, algunos otros temas famosos. La invitación de Cant 5,1: «*Comed, compañeros, bebed; embriagaos, amigos míos*» le inspira una meditación sobre lo que él llama la «sobria embriaguez», la que

«produce el éxtasis del alma hacia las cosas divinas». Igualmente, de la declaración de la amada que viene a continuación: «Yo duermo, pero mi corazón vela», deduce la exhortación a «dormir», esto es, a resistir a las seducciones del mundo sensible, pero para «velar» mejor, es decir, para vivir en el deseo activo de Dios.

Finalmente, recogiendo de Orígenes la idea de que el *Cantar* corresponde al grado más alto de la vida espiritual, Gregorio de Nisa la desarrolla de manera original. Describe la paradoja de la vida espiritual en donde el hombre puede progresar en el conocimiento de Dios, sin que por ello se suprima nada de la trascendencia divina. En contra de la idea griega, comúnmente aceptada en su tiempo, según la cual el cambio no puede ser más que degradación y pérdida, él afirma que la vida espiritual es crecimiento, dinamismo y movimiento. Como a Dios no se le puede asignar límite alguno, la búsqueda de Dios es un camino infinito, cuyo recorrido no provoca ni cansancio ni aburrimiento. Describe al alma lanzada en cada momento hacia adelante por el Esposo que le dice: «¡Levántate, ven!», invitándola continuamente a ir más allá. Porque la perfección no conoce término; es continuo progreso, transformación «de gloria en gloria», como dice san Pablo (2 Cor 3,18). Se trata, pues, según la hermosa fórmula de san Gregorio, de «ir de comienzo en comienzo por comienzos que no tienen fin»:

«Habiendo progresado de esta manera hacia la perfección, la Esposa solicita tener ella misma una clara visión de quien le habla y recibir su palabra sin intermediario alguno. Y es normal que, después de esto, el alma sea declarada dichosa por su elevada ascensión, ya que ha llegado al colmo de sus deseos. En efecto, ¿podría encontrarse algo mayor que la llenara de dicha que la visión de Dios? Sin embargo, esto no es más que el final de lo ya cumplido y se convierte en comienzo de la esperanza de bienes superiores.

De nuevo oye la voz que ordena a los cazadores, para la salvación de las viñas espirituales, cazar a esos animales salvajes que saquean los frutos, esas raposas de las que hemos hablado. Cuando se ha cumplido esto, los dos emigran el uno al otros: Dios viene al alma y el alma a su vez es transportada a Dios. Efectivamente, ella dice: "Mi amado es para mí y yo para él, que apacienta su rebaño entre los lirios y hace pasar a la naturaleza humana del reino de las sombras y de las apariencias al de la verdad y el ser".

Ya ves a qué alturas es elevada aquella que, según la palabra del profeta, fue avanzando de poder en poder y parece haber alcanzado la cima de sus esperanzas. Porque ¿qué hay de más elevado que permanecer en el que uno desea y recibirlo en sí mismo? Pero apenas llegada a esa altura, se queja de nuevo de estar privada de Dios; no posee aún el objeto de sus deseos; está desconsolada y descontenta; proclama su malestar con sus palabras; explica cómo ha encontrado finalmente al que buscaba» (Homilía VI).

El *Cantar* leído por los monjes

Comprendido de este modo, el *Cantar* parece referirse naturalmente a la vida monástica, en la medida en que ésta es búsqueda de Dios, celebración de su gloria, anticipación de la alabanza eterna. San Benito define esta vida como una búsqueda de Dios por parte del hombre, en la que es Dios mismo el que empezó buscando al hombre. Respuesta del amor al amor. Así pues, el escenario del *Cantar* está inmediatamente en armonía con esta situación. Por otra parte, el libro es leído y comentado incansablemente en los claustros a lo largo de los siglos, especialmente en la Edad Media. Se observará que es también por esta época cuando el *Cantar* hizo su entrada en el oficio divino, que es la oración por

excelencia de la vida monástica, bajo la forma de antifonas inspiradas en el poema bíblico. A través de la liturgia, en donde estaba de antemano relacionado con la interpretación alegórica de la tradición, el *Cantar* impregnaba la conciencia y el corazón de los monjes.

La literatura monástica que cristalizó en torno al *Cantar* puede desconcertarnos por su alegorismo y sus repeticiones, pero sigue siendo impresionante por la inteligencia suntuosa que tiene de la vida cristiana. Es verdad que algunos de esos textos parecen formalistas y convencionales: el lector reconoce a veces en ellos un simple ejercicio escolar. Pero hay otros que atestiguan una honda experiencia de Dios. Tal es el caso especialmente de los Sermones de san Bernardo, del *Comentario sobre el Cantar* de Guillermo de S. Thierry, contemporáneo suyo, de los de Guerrico d'Igny, otro representante de la tradición cisterciense. Estos comentarios monásticos son

otros tantos tratados sobre el amor de Dios. Por otra parte, es curioso que la mayor parte de ellos estén sin acabar: sólo los primeros capítulos son objeto de comentario. Señal de que el proyecto de sus autores no era el de explicar intelectualmente el texto, sino el de encontrar allí el eco de una búsqueda personal de Dios, sacar de allí las palabras para decir la prueba que representa su eclipse o para decir por el contrario su cercanía y el sabor que se vislumbra del encuentro cara a cara.

Finalmente, esta literatura tiene otra característica que subraya Dom Leclercq, un autor que la ha manejado mucho. En contra de lo que los modernos nos sentiríamos inclinados a creer o a sospechar, estos «comentarios monásticos del *Cantar* son testigos de una literatura casta y de un ambiente y un amor que también lo eran» (*L'amour vu par les moines au XX^e. siècle*, Cerf, París, p. 68).

EL CANTAR, LIBRO PREDILECTO DE LA VIDA MONÁSTICA

«Hay que recordar el libro que fue más comentado en los claustros de la Edad Media: un libro del Antiguo Testamento, el *Cantar* de los cantares. El hecho de que se complacieran en leerlo y en leer sus comentarios está suficientemente atestado por los antiguos catálogos de las bibliotecas monásticas. Bastará con citar aquí dos ejemplos. En Cluny, en tiempos de Pedro el Venerable, había quince comentarios del *Cantar*, entre ellos tres ejemplares de Orígenes y dos de san Gregorio. Igualmente, entre los setenta y tantos manuscritos de Orval que se conservan, hay hasta siete comentarios del *Cantar*, es decir, una décima parte del total de los libros. En tiempos de san Benito, Casiodoro hizo reunir un *corpus* de comentarios al *Cantar*, incluyendo los de Orígenes. Más tarde, Alcuin-

no, en su elogio del *Cantar*, ve en él un antídoto contra las frivolidades de Virgilio: este canto es el que enseña los verdaderos mandamientos, los que conducen a la vida eterna. No es una casualidad que la obra maestra de la literatura monástica de la Edad Media sea un comentario del *Cantar*: en los sermones que le dedicó, san Bernardo de Clairvaux no hizo más que dar una expresión genial a una tendencia, a una búsqueda, a un amor que estaban extendidos por todas partes. Estos comentarios al *Cantar*, sobre todo el de san Bernardo, fueron muy leídos, sobre todo en el siglo XII, en los monasterios de todas las observancias».

(J. Leclercq, *L'amour des Lettres et le désir de Dieu*, Cerf, París, p. 83-84).

El Cantar de los cantares, una lengua para hablar

Para toda esta tradición de lectura, el *Cantar* es en el fondo mucho más que un texto; es una verdadera lengua que reconocen, que comprenden y que hablan todos los «enamorados del nombre de Dios». Por eso proliferan las repeticiones y las reescrituras de nuestro texto. Es que no puede bastar con que otros hayan pronunciado ya antes las palabras de la amada en respuesta al amado. Si no se trata de explicar intelectualmente el texto, sino de hablarlo en nombre propio, a partir de una relación forzosamente personal y singular, la empresa ha de reanudarse en cada generación, por parte de cada uno, con renovados esfuerzos.

Los tres textos siguientes atestiguan la diversidad existente de maneras personales de hablar la lengua del *Cantar*. El primero está sacado de los *Sermones* de san Bernardo. Explicando a su comunidad el versículo del poema en que la amada admira la belleza del amado, Bernardo interrumpe de pronto su comentario para dejar que explote su propio júbilo ante la belleza de Cristo, el Amado del Padre y de la Esposa:

«¡Cuán hermoso eres para los ángeles, Señor Jesús, en tu naturaleza divina, engendrado desde la eternidad en los esplendores de la santidad antes que el lucero de la mañana, siendo como eres el resplandor y retrato de la sustancia del Padre y la luz de la vida eterna siempre brillante y sin eclipse!

¡Cuán hermoseedo apareces también a mis ojos, Señor mío, en esa nueva posición que has adoptado al unirse en persona a la naturaleza humana! Porque cuando a ti mismo te anonadaste, cuando te despojaste del brillante ropaje de la divinidad, sombreando los purísimos resplandores de tu gloria, entonces resplandeció más fúlgida tu piedad, brilló más clara

tu caridad y centelleó más intensamente tu gracia.

¡Oh! ¡Cuán esplendorosa aparece a mis ojos esa Estrella que nace de Jacob, cuán bella esa Flor que corona el esbelto tallo que brota de la raíz de Jesé, cuán placentera esa suavísima Luz que ha venido a alumbrarme desde lo más alto de los cielos, a mí que yacía en tinieblas y en sombras de muerte! ¡Qué objeto de admiración y de pasmo no eres aun para las virtudes celestiales, en tu concepción virginal por obra del Espíritu Santo, en tu nacimiento de una Madre Virgen, en la inocencia de tu vida, en la profundidad de tu doctrina, en la gloria de tus milagros y en la revelación de tus misterios!

En fin, ¡qué brillante Sol de justicia eres cuando, después de traspuesto, emerges del corazón de la tierra! ¡Cuán agraciado apareces, Rey de gloria, cuando, revestido de tu estola, te retiras a lo alto de los cielos! ¿Cómo por todas estas cosas no dirán todos mis huesos: “Señor, ¿quién hay semejante a ti?”» (Sermón 45,9: Obras, BAC, Madrid 1947, 1039).

El texto siguiente es de Eduvigis de Amberes, beguina del siglo XIII. Palabra femenina esta vez, pero que expresa el mismo ardor, la misma admiración rayana con lo inefable. No se menciona aquí al *Cantar*, pero se habla ciertamente su lenguaje:

*«¡Oh, noble amor, tú el solo puro!
¿Cuándo me vestirás de puro amor,
para que sea mi naturaleza como la tuya?
Cualquier otro destino me es extraño;
amargas son las cosas que no son tú;
pero más intensa aún es la amargura
de no poder elevarme hasta ti (...)*

*¡Oh tú, esplendor del ser, Amor verdadero!
¿Cuándo harás mi naturaleza tan transparente
que en todo pueda ser como tú eres?
¡Cuán largo se me hace el tiempo de unirme a ti!
Entonces todo lo que soy será tuyo*

*y todo mi ser se derretirá en mí,
¡Vivo por ti, hoguera en que el alma se consume!»*

(*Amour est tout*, Tequi 1984, 86-87).

El tercer texto está sacado del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz. El santo escribió la mayor parte de las estrofas de su poema –que comentó a continuación– en un calabozo de Toledo adonde lo había relegado en 1578 la malevolencia y la hostilidad de sus hermanos. En su *Prólogo* sitúa bien la importancia del lenguaje simbólico con el que identifica el *Cantar* y que él mismo intenta utilizar. Evocando a las «almas amorosas» en las que reside el Espíritu, pregunta: «¿Quién podrá manifestar con palabras lo que (el Espíritu) las hace desear? Cierto, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas, por quien pasa, lo pueden. Que ésta es la causa por qué con figuras, comparaciones y semejanzas, antes rebosan algo de lo que sienten y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios, que con razones lo declaran». He aquí las estrofas 13 a 15 del poema de Juan de la Cruz. Tampoco él, como Eduvigis, cita literalmente el *Cantar*, pero éste aparece en cada una de sus frases:

*Mi amado, las montañas,
los valles solitarios, nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.*

*La noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.*

*Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.*

El Cantar de los cantares, canto de la virgen María

Finalmente, no es extraño que el *Cantar* haya sido aplicado de manera privilegiada a la virgen María. Se encuentran alusiones a esta relectura del poema ya desde el siglo IV en la liturgia o en los sermones de los Padres. Pero es el siglo XII cuando más se desarrolla esta interpretación mariana del *Cantar*.

Esta lectura aparece como brote natural de la lectura eclesial. Puesto que María es la figura acabada y plena de la Iglesia, pueden decirse las mismas palabras de la una y de la otra. «Nueva Eva», «arca de la alianza», «trono de Salomón», «puerta del cielo»... María es también la esposa perfecta, la santa Sión, en la que se complace el Hijo. Es verdad que algunos detalles del texto, tomados aisladamente, se aplican difícilmente a María (por ejemplo, ¿qué significaría para ella el «negra soy, pero hermosa», que antes citábamos?). Pero cuando se lee el *Cantar* sin la obsesión de reconvertir alegóricamente cada uno de sus detalles, se ve con claridad que estos versículos, comprendidos como celebración de la perfección de la alianza, pueden ponerse en labios de María más y mejor que en ninguna otra boca.

San Bernardo especialmente fue el que contribuyó a elaborar la liturgia de la Asunción, introduciendo en ella numerosas citas y alusiones al *Cantar*. En uno de sus *Sermones* explica esta afinidad única entre la amada del *Cantar* y la virgen María:

«Es asimismo saeta elegida el amor de Cristo, que no sólo acribilló el alma de María, sino que la traspasó, sin dejar en su pecho virginal ni una partícula vacía de amor; antes la hizo amar con todo el corazón, toda el alma, todas sus fuerzas, de manera que fuese llena de gracia. O ciertamente penetró de ella para que viniese hasta nosotros y de aquella ple-

EL CANTAR Y EL ARTE

La iconografía de la Virgen se ha inspirado muchas veces en el *Cantar de los cantares*. Así ocurre con la Virgen del rosal que se encuentra a finales de la Edad Media (S. Lochner, 1440, Colonia), que recoge el motivo del jardín, o con muchas representaciones de la coronación de la Virgen, a partir del siglo XII, como las de Subiaco o Santa María Trastévere de Roma. El artista muestra allí a Cristo al lado de la Virgen, rodeándola con su brazo derecho, en recuerdo del versículo 2,6: «Su brazo izquierdo está bajo mi cabeza y su derecha me abraza». En el siglo XX los pintores Marc Chagall y Benn han hecho ilustraciones al *Cantar*.

En escultura, la célebre *Trasverberación de santa Teresa de Jesús* del Bernini (Roma, Santa María de la Victoria, 1645) ilustra el motivo de la herida de amor que evoca Cant 2,25, desarrollada luego por Orígenes y por la mística nupcial. La

obra es una expresión impresionante de la estética barroca que asocia en una misma visión la erótica y la mística.

Muchos músicos se han interesado por el *Cantar*, bien componiendo Vísperas de la Virgen, en la que figuran antífonas sacadas de sus versículos, o bien bajo la forma de motetes y oratorios que despliegan la carga lírica y poética del libro bíblico. Tal es el caso en el siglo XVIII de Schütz, luterano, y de Monteverdi y Palestrina, católicos. Purcell, Buxtehude componen a su vez a partir de los versículos del *Cantar*, introduciendo en su música acentos que lo llevan al teatro lírico. La lírica amorosa y la inspiración mística intercambian desde entonces cada vez más sus acentos hasta el punto de confundirse en el siglo XVIII. En la época moderna, Darius Milhaud ha compuesto una *Cantata nupcial* que prolonga la inspiración del *Cantar*.

nitud recibiésemos todos y fuese hecha Madre de caridad, cuyo Padre es Dios caridad, pariendo y poniendo en el sol su tienda, para que se cumpliese la Escritura, que dice: Te he dado para luz de las gentes, para que seas mi salvación hasta el extremo de la tierra (Is 49,6).

Pues esto se cumplió por medio de María, que parió en carne al visible, al que, en cuanto invisible, ni recibió de la carne ni con la carne. Y ella ciertamente recibió en sí herida de amor grande y suave; yo, en cambio, por feliz me tendría si sintiese dentro siquiera la punción interior de la punta extrema de esa espada, para que, recibiendo siquiera una leve herida de amor, diga también mi alma: ¡Estoy herida

por la caridad! (Cant 2,5)» (Sermón 29,8: Obras, BAC, Madrid 1947, 948)

El *Cantar de los cantares*, testigo de la femineidad de la vida cristiana

La tradición de lectura alegórica del *Cantar* que acabamos de evocar se basa en la identificación de la Iglesia como la amada que Cristo viene a salvar con su amor, haciéndola capaz de amar también ella con un amor pleno. La vocación cristiana consiste en ser esa Amada en la que se realiza el plan inicial de Dios, que da su verdadero rostro al hombre y su verdadera estatura a la humanidad. Esta vocación

«femenina» es la vocación bautismal. Como tal, atravesaría la distinción que hay entre el hombre y la mujer. Por otra parte, es ésta la razón de que entre los lectores y comentaristas del *Cantar* se encuentren igualmente hombres y mujeres, vibrando con el mismo fervor. San Bernardo, lo mismo que santa Teresa del Niño Jesús, se reconocieron en las palabras del *Cantar*. El duro y vigoroso san Jerónimo no vacilaba en comprometer a uno de sus amigos que acababa de perder a su esposa, a que en adelante consagrara su vida a llevar la misma existencia que la amada del *Cantar*:

«Tanto si lees como si escribes, tanto si velas como si duermes, que el amor suene siempre como una caracola a tus oídos, que esta trompeta despierte tu alma; embrujado por este amor, busca cuando estés en el lecho a aquel a quien desea tu alma y di con confianza: “Yo duermo, pero mi corazón vela”. Cuando lo hayas encontrado y aferrado, no lo sueltes. Si durante una breve somnolencia se te escapa de las manos, no desesperes por ello. Sal a las plazas públicas, conjura a las hijas de Jerusalén; lo encontrarás echando la siesta, cansado, embriagado, húmedo del rocío de la noche, entre los rebaños de tus compañeros, en la diversidad de perfumes, entre los árboles frutales del paraíso» (Carta 66).

Palabra de hombre a hombre, sin remilgos, aun cuando hoy nos desconcierte este lenguaje. Recordemos igualmente que los últimos días de santo Tomás de Aquino se dedicaron a la lectura y al comentario del *Cantar*, cuando, enfermo de camino hacia Lyón, tuvo que detenerse en la abadía de Fossa Nova, al sur de Roma. San Francisco de Sales cuenta que, comentando Cant 7,13: «*De mañana iremos a las viñas*», santo Tomás le recordaba aquellas palabras del evangelio de san Juan en donde Jesús

se designa como «la vid verdadera» (Jn 15,1). En su biografía, el escritor inglés G. K. Chesterton recuerda aquellas últimas horas del gigante intelectual y espiritual que fue Tomás de Aquino, como un gran molino –dice– que molía saberes y cuya presencia en Fossa Nova debió hacer que en aquellos últimos momentos «el interior del monasterio fuera más amplio que el exterior». Precisamente en aquel hombre, cuyos últimos días se ocuparon en releer y en repetir las palabras de la amada del *Cantar*, se confirma, casi en los umbrales de la eternidad, que esta expresión femenina del amor constituye la verdadera respuesta al Dios que es amor. No se trata aquí de caer en el sentimentalismo, sino de abrazar la fe, tal como ella misma se dice en el momento en que se descubre lo único esencial.

En la época de la reforma, el *Cantar* seguía leyéndose alegóricamente. Lutero, que dio una explicación seguida del mismo, teñía el poema de un alcance político: hacía de él una apología del gobierno de Salomón el Pacífico. Es verdad que por aquellas mismas fechas Castellion, en Ginebra, declaraba que era un texto profano, lascivo y no canónico; dejaba incluso en su traducción que se introdujeran divinidades paganas. No diremos nada de los comentarios literarios, de las paráfrasis dramáticas, de las aplicaciones pastorales, tan numerosas en la época clásica, en la que el *Cantar* se convertía a veces en ocasión de enfrentamiento entre «libertinos» y «espirituales». Más allá del terreno eclesial, el *Cantar* se ponía de moda, interpretado cada vez más como una égloga en la que se divertían pastores y pastoras. Creció así el crédito de la interpretación literaria y profana. La teoría dramática, lanzada de nuevo en el siglo XIX por E. Renan, conocería un éxito muy particular.

EL CANTAR DE LOS CANTARES EN NUESTROS DÍAS



¿Qué decir hoy de la lectura del *Cantar*? Aparentemente la situación se ha simplificado: de manera general se dice que el *Cantar* tiene un sentido inmediato, al que tiene que prestarse atención en la lectura y en el que es preciso detenerse. ¿Detenerse defi-

nitivamente o no? Ésta es la cuestión. ¿Renunciando definitivamente al sentido que leyó en él la tradición con constancia y obstinación? Es lo que vamos a examinar.

El sentido antropológico, exclusivamente

Proceso de la lectura alegórica

El sentido inmediato del *Cantar*, que es el de un diálogo amoroso, el de una celebración mutua que compromete los cuerpos y los corazones, no cabe duda de que ha interesado muy poco a las lecturas eclesiales alegóricas, practicadas desde el origen. Lo primero que les preocupaba era descartar cuanto antes este nivel del texto o mencionarlo tan sólo para declararlo peligroso.

Sea lo que fuere de las ideas que ofrece esta rica exégesis tradicional, se puede lamentar legítimamente que pase con tanta prisa por encima del sentido inmediato de las palabras. Porque se plantea, o

debería plantearse en un momento del recorrido que hace la lectura alegórica, la cuestión siguiente: ¿por qué se ha hecho un rodeo por estas palabras, que se consideran provocativas o equívocas? ¿Por qué el *Cantar* no dice más directamente, sin correr el riesgo de ambigüedades y de malentendidos, lo que desea transmitir al lector? ¿Deberá ser el sentido inmediato una simple rampa de lanzamiento para un sentido situado más allá?

Esta lógica de la lectura alegórica resulta más problemática todavía si se piensa que al mismo tiempo se descubría toda una lectura amorosa del antiguo Oriente Próximo en donde unas palabras idénticas a las del *Cantar* decían lo que decían, sin

que hubiera que prestarles encima un sentido alegórico.

Algunas cuestiones relativas a la manera con que la tradición eclesial había tratado o evitado tratar de la sexualidad, a lo largo de los tiempos, han venido a quebrantar también las lecturas serenamente alegóricas. ¿No es el sentido alegórico una manera de rodear esa realidad y las palabras que, en el *Cantar*, hablan de ella con tanta elocuencia que se creería que han entrado de contrabando en la Biblia?

Un hombre, una mujer

La mayor parte de las lecturas modernas del *Cantar* –diversas, por otra parte, en tonalidades e intenciones– declaran por consiguiente que el texto habla del amor humano y se atienen a este registro. A veces, algunos de ellos se empeñan en descifrar allí, por medio de procedimientos laboriosos, una erótica que puede resultar muy pronto pesada. Se trata entonces de una manera de resbalar de nuevo en un simbolismo que se quería superar a toda costa. Otras lecturas describen un texto que canta con ardor, pero sin provocación, la belleza y la bondad del amor humano.

En una lectura ya un poco antigua (1934) J. Guitton y G. Pouget defendían esta interpretación. Ponían incluso el *Cantar* al servicio del matrimonio institucional, lo cual es más difícil de sostener. Análisis más recientes argumentan la bondad del amor humano que algunas generaciones cristianas timoratas –no la Biblia– pudieron ver con sospecha y hasta llegaron a denigrar. Añaden, complacidas, que la expresión jubilosa y sensual que presenta de él el *Cantar* no es un mensaje de menor importancia que el sentido que da a este poema la lectura alegórica. «Dios creó al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó, hombre y mujer los creó»: estas palabras inaugurales, ya que aparecen en el primer capítulo del Génesis, deberían por sí solas barrer todos los puritanismos y todos los ascetismos mal comprendidos. La continuación, en el capítulo 2, aporta su confirmación mostrando a Adán que descubre admirado a la que llama «hueso de mis huesos, carne de mi carne». El *Cantar* sella esta visión bíblica poniendo en escena a un hombre y a una mujer que se aman, en una atmósfera de igualdad y de libertad, el uno frente a la otra, el uno para la otra, de un amor en donde lo carnal es espiritual, en donde lo espiritual es carnal. Éste es el mensaje, tan simple y tan precioso, de este libro bíblico tan discutido.

¿Un foso sin puente?

Vemos entonces cuál es hoy la situación del *Cantar*. La casi totalidad de los exegetas se sitúa resueltamente al margen de la tradición de lectura alegórica. Se observa que, incluso los que –como A. Feuillet– leen alegóricamente el poema, no invocan esta historia del *Cantar* más que *a posteriori*, para confirmar los resultados de sus análisis. Lo más corriente en nuestros días es ignorar los grandes

comentarios antiguos. Hacer como si no existieran o como si se refiriesen a un texto distinto del *Cantar* que leemos en el siglo xx.

¿Qué ayuda encontrar en ellos –se objeta– para resolver las cuestiones que encuentra nuestra lectura, sensible a los problemas históricos, informada de los contactos e intercambios culturales, liberada –al

menos así se dice— de las estrecheces antiguas cuando se trata de hablar del cuerpo y de la sexualidad?

La misma actitud polémica se observa respecto a los que siguen todavía hoy —aún quedan algunos— leyendo el *Cantar* según los grandes ejes de la tradición alegórica. Al menos hay que concederles que cada uno es libre de leer el poema en compañía de Orígenes, de san Bernardo o de Teresa de Lisieux. Pero de hecho hay dos mundos enfrentados: el de los lectores que prefieren anclarse en la tradición y el de los lectores que deciden leerlo con ojos distintos, a partir de una nueva sensibilidad y libertad.

Así pues, el problema es el siguiente: esos dos mundos ¿son irremediabilmente extraños el uno al otro?, ¿hay que escoger uno, excluyendo al otro? Si el *Cantar* celebra el amor humano, ¿tendrá alguna relación con la alianza, tal como Israel y la Iglesia la han experimentado? Y si el *Cantar* es la celebración de la alianza, ¿será indecente oír también en sus versículos la voz ardiente de dos enamorados?

Tras estas cuestiones particulares hay una más fundamental: la de la unidad de la lectura eclesial de la Biblia.

¿Podemos realmente aceptar que la historia de la exégesis de la Biblia esté hecha de tiempos sucesivos, extraños unos a otros? Del mismo modo, parece una ligereza tratar simplemente como una etapa superada una interpretación alegórica del *Cantar* en la que la Iglesia se ha reconocido durante siglos. O considerar que es la ignorancia o la arbitrariedad lo que está en el origen de unos textos de la talla de las *Homilias* de Orígenes o de los *Sermones* de san Bernardo. Éstos son testigos de que la Iglesia encontró en el *Cantar* la expresión de lo que vivía en toda su profundidad en su relación con Dios. Y la presencia de comentarios que siguen esta tradición en la época moderna demuestra que el *Cantar* sigue manteniendo esta actualidad espiritual.

Al mismo tiempo, no se puede ni se debe renunciar a esta mirada nueva, positiva, iluminada por un sentido más agudo de la creación, que hoy valora las palabras del poema, tal como está escrito. ¿Pero pueden de verdad, en presencia de un texto como el *Cantar*, mantenerse a la vez las adquisiciones de la lectura tradicional y las luces que ofrecen la ciencia y la sensibilidad contemporáneas?

Mantener uno y otro sentido

Al leer el texto paso a paso (parte primera), pudimos constatar en varias ocasiones que el *Cantar* presentaba ciertas rarezas, ciertos detalles inesperados que hacen difícil aceptarlo como un simple poema de amor. Las alusiones a la tierra de Israel sugieren intenciones muy complejas. Ciertos detalles morfológicos de la amada especialmente no tienen nada que ver con la descripción realista. Por tanto, el «sentido inmediato» no es tan inmediato como se podría creer.

Además, hay que recordar que en el contexto bíblico, en la atmósfera sacral de las civilizaciones que rodean a Israel, la palabra amorosa está hondamente cargada de intenciones y de valores religiosos. De aquí se deriva que ciertas lecturas modernas que quieren atenerse a la pura melodía de un canto amoroso corren el riesgo de pecar de simplistas o de anacrónicas. Lo ha visto bien la exégesis de D. Lys ya mencionada, que se preocupa de reconocer plenamente el alcance humano y antropológico

del poema. Lys demuestra que el *Cantar* devuelve su autonomía y su gratuidad al amor, pero añade a continuación que es precisamente en eso en lo que reside la gran afirmación teológica original que encierra este texto. En el mundo de la Biblia, en el que el hombre sale de las manos de Dios, no existe realidad «natural» que sea extraña a los aspectos espirituales. Celebrar la bondad del amor, en su orden, lejos de la obsesión de los ritos de fecundidad, es una manera de celebrar a Dios según la Biblia, de celebrar al hombre y a la mujer según la Biblia. Esta «desacralización» de la relación hombre-mujer es un acto teológico lleno de valentía.

De esta manera, se abre paso en la actualidad la idea de que en una verdadera lectura del *Cantar* tienen que jugar diversos niveles de sentido. En vez de poner a uno frente al otro, a uno contra el otro, el sentido humano y el sentido divino, hay que recordar que están hechos para resonar juntos, para conjugarse, ya que lo humano y lo divino en la Biblia van siempre unidos desde el principio hasta el final de la revelación. También se recuerda de buena gana que las nociones teológicas deben su fuerza y su riqueza al hecho de que se apoyan en las realidades antropológicas que experimentamos comúnmente. Toda la revelación bíblica está construida sobre este principio. ¡Y la tradición cristiana es sin duda la tradición de la encarnación! Por lo que toca al amor, más eminentemente aún que en los demás casos. Dios se revela a Israel tomando como modelo y referencia privilegiada la relación conyugal. A pesar de las adulteraciones del amor y de las heridas que marcan y desfiguran esta realidad.

Así es como R. J. Tournay, que lleva años trabajando sobre el *Cantar*, habla en este caso de «poliseimia», de «doble entendimiento», de «doble registro»:

«El amor humano entre el hombre y la mujer se encuentra aquí expresado en su realidad más carnal, exactamente lo mismo que en los cantos amorosos

profanos egipcios, árabes, etc., pero en un lenguaje que recoge el del amor divino, el lenguaje de la alianza davídica y mesiánica, lo cual sugiere un segundo registro. Este escrito refinado, sofisticado, de vocabulario erudito y difícil, con efectos sonoros tan delicados, encierra dos registros que, lejos de excluirse mutuamente, se implican y compenetran de manera casi insoluble».

Por otra parte, R. J. Tournay recuerda que el doble sentido y el enigma eran familiares a los sabios de Israel que escribían en la época del *Cantar*, lo mismo que la «doble inteligencia» forma parte de las tradiciones comunes de la exégesis de Israel. En este sentido, el *Cantar* no aparece ni mucho menos como un texto aislado.

Otro eco a este pensamiento, con otras palabras, para subrayar cómo lo simbólico se arraiga aquí en lo concreto, haciendo del *Cantar* una «parábola maravillosa y de doble sentido, en la que cada una de las realidades ilumina y profundiza a la otra», es el que encontramos en G. Casalis cuando escribe:

*«Es así realmente como el Dios vivo ama a su pueblo y como Israel conoce y recibe a su Señor: con esta novedad, con este asombro, con este vigor insólito, como en el primer día, como el día del Mar Rojo, de Pascua o del bautismo. Lo mismo que nadie se instala en el amor verdadero, tampoco hay rutina en la vida ante el Dios vivo. Todo es nuevo, renovado, re-ofrecido sin cesar. Se comprende que el pueblo del éxodo y del destierro nos haya transmitido este cántico de amor nunca rutinario y siempre joven. ¿Quién no lo ve con claridad en este espejo luminoso? ¡Así es como ama el Dios de la alianza, con esa pasión, con esa impaciencia y con ese gozo!» (Le (bon) plaisir d'aimer, en *Un chant d'amour insolite, le Cantique des Cantiques*, DDB, 1984, 21-22).*

La fuerza del *Cantar* está precisamente en conjugar los dos registros: en el equilibrio de las mismas

palabras se dicen la verdad de la relación que existe entre el hombre y la mujer y la verdad de la relación

que existe entre Dios y el pueblo recreado según su corazón.

EL CANTAR, PARA UNA CATEQUESIS SOBRE EL MATRIMONIO

En una serie de catequesis sobre el matrimonio de 1984, el papa Juan Pablo II comenta varios pasajes del *Cantar* y desarrolla el tema de un «lenguaje del cuerpo»:

«La verdad del amor proclamado por el *Cantar de los cantares* no puede separarse del “lenguaje del cuerpo”. De la verdad del amor se deriva que el lenguaje del mismo cuerpo sea releído en la verdad. Esta verdad es igualmente la de la aproximación cada vez mayor de los esposos que va creciendo a través del amor; y la proximidad significa también la iniciación en el misterio de la persona, aunque sin llevar a su violación (cf. Cant 1,13-14.26).

La verdad del acercamiento cada vez mayor de los esposos a través del amor se desarrolla en la dimensión subjetiva del “corazón”, del afecto y del sentimiento, que permite descubrir al otro en sí mismo como don y, en cierto sentido, “saborearlo” en uno mismo (cf. Cant 2,3-6)(...).

En el *Cantar de los cantares* el “lenguaje del cuerpo” se inserta en el proceso particular de la

atracción mutua del hombre y de la mujer que celebran los numerosos cantos del *Cantar*, en donde se habla frecuentemente de búsqueda llena de nostalgia, de afectuosa solicitud (cf. Cant 2,7) y de mutuo encuentro de los esposos (cf. *Ibíd*, 5,2). Esto les brinda gozo y quietud y parece arrastrarlos a una continua búsqueda. Se tiene la impresión de que, al encontrarse, al unirse, al experimentar su mutua cercanía, los dos no dejan de tender hacia algo: ceden a la llamada de algo que supera el contenido del momento y que traspasa los límites del eros, releídos en las palabras del mutuo “lenguaje del cuerpo” (cf. Cant 1,7-8; 2,17). Esta búsqueda tiene una dimensión interior: “el corazón vela” hasta en el sueño.

Esta aspiración nacida del amor sobre la base del “lenguaje del cuerpo” es una búsqueda de la belleza integral, de la pureza absoluta sin mancha: es la búsqueda de una perfección que encierra, podríamos decir, la síntesis de la belleza humana, belleza del alma y del cuerpo».

El amor de la Alianza precede a todos los otros amores

Hay que salvar el amor humano

La manera con que la Biblia habla del amor en estos textos fundamentales que son los primeros capítulos de Génesis invita sin embargo a ir todavía más lejos. En efecto, ¿quién no recuerda que, después de la gran visión inicial que muestra al hombre y a la mujer en la belleza de su ser y de su encuentro en los orígenes, el capítulo 3 evoca una ruptura misteriosa entre el hombre y Dios y, consiguientemente, entre el hombre y la mujer, entre el hombre y su hermano, entre el hombre y el propio hombre? Se habla entonces de «pecado original», según una expresión poco afortunada, ya que el origen sigue siendo el plan divino inicial, declarado «bueno» y hasta «muy bueno», cuando se trata de la humanidad. Pero el hecho es que en adelante esa bondad se ha enturbiado, se ha teñido de violencia, de seducción malisana, amenazada por lo que contiene el corazón del hombre de rechazo de Dios y del otro.

Por eso mismo el amor del hombre y la mujer no puede ser simplemente para la Biblia ese hermoso sentimiento que se ha cantado con fervor en todos los tiempos. El Antiguo Testamento nos presenta parejas ciertamente felices, pero en muchos de sus relatos se encuentran también historias de engaños, de astucias, de infidelidades y de violencias. El amor del hombre y la mujer es, por excelencia, aquello que, en la humanidad, necesita una salvación que lo recree, que lo reconstruya según su rectitud original..., que corresponde a la nostalgia de éxito y de felicidad que sienten el hombre y la mujer. «¿Quién ama como se ama en el *Cantar*? –pregunta G. Casalis, y prosigue– Nadie, tenemos la tentación de decir, más que el Dios de la alianza». La alianza humana

contempla la alianza restaurada entre Dios y la humanidad como paso previo y como fuente para su realización.

Es verdad que es perfectamente posible ver en el *Cantar* un eco de la palabra con que Adán expresa su asombro ante la mujer que acaba de surgir ante él. Pero esto no debe hacernos olvidar la existencia del capítulo 3. A veces cerramos los ojos ante él, como si no quisiéramos saber nada de esas cosas; nos olvidamos por un instante de que el amor es frágil, inconstante, interesado. Otras veces nos preguntamos: ¿quién redimirá al amor?, ¿quién tendrá acceso a esa bondad de la que participan tanto los cuerpos como los corazones?

La alianza, vivida por Israel, manifestada plenamente en Jesucristo, es precisamente la respuesta que Dios da a estas cuestiones.

El *Cantar* es testimonio del amor que salva y del amor salvado

De esta manera el *Cantar* abre una perspectiva tan amplia como la de la Biblia entera. En el momento en que se hace su redacción definitiva, a finales del siglo V, nos deja atisbar el secreto de la encarnación: se vislumbra al Mesías que viene a Sión trayendo el amor mismo que YHWH había revelado a Israel en la alianza. Pero proyectando así al lector hacia el futuro de la historia, el *Cantar* lo hace también contemporáneo del origen, asociando el comienzo y el final de los tiempos en una misma revelación. Exactamente lo mismo que hizo Jesús cuando, al preguntarle por el derecho a repudiar a la mujer, respondió remitiendo al «comienzo», cuando «las cosas no eran así» (Mt 19,8).

Así pues, no está prohibido ni mucho menos leer en la *Cantar* con la tradición el canto de la alianza cantado por Cristo y la Iglesia. Como tampoco lo está reconocer en él el canto de un amor humano que deriva del primero su bondad y su belleza, a la vez nueva y original.

Más aún, se recomienda incluso leer los dos cantos simultáneamente. Oír la voz propia del *Cantar* consiste en percibir esta polifonía. Nueva justificación del título en forma de superlativo. El sentido literal se convierte en sentido denso, pleno, saturado, ya que en él se logra la síntesis de lo humano y lo divino, de la misma manera que en Cristo se unen la humanidad y la divinidad para revelar simultáneamente al Padre y al hombre.

Se observará que este entrelazado de los dos amores, divino y humano, como el de las dos alianzas, divina y humana, es un dato fundamental de la Biblia. Esto es evidente en los libros proféticos. Pero se verifica también a escala del conjunto del texto. El *Cantar* se encuentra de hecho situado en una gran trayectoria que va del Génesis al Apocalipsis. Hay en

él algo así como un promontorio desde donde la mirada se sumerge a la vez en los comienzos del mundo, del hombre y de la mujer, y en el futuro definitivo, en donde el Apocalipsis muestra a una ciudad, Jerusalén, «como una novia adornada para su esposo». Desde el comienzo hasta el fin del libro se despliega un movimiento incesante de entrega entre el hombre y la mujer por un lado, entre Dios e Israel, entre Cristo y la Iglesia, por otro. El punto final es sin duda el texto de Ef 5,32, en donde Pablo lleva el paralelismo hasta declarar que se trata en este caso «de un gran misterio», es decir, de una realidad que concierne al plan eterno de Dios, sobre la historia humana y en ella.

¿Quién lo hubiera creído? El *Cantar* habla entonces de la historia. Quizás más que ningún otro texto. A lo largo de sus 117 versículos recoge todos los tiempos, ya que procede desde los comienzos inmemoriales de la historia y del jardín del Edén, para orientar nuestras miradas hacia su consumación escatológica, dejando adivinar algo del misterio de la encarnación.

COMO UN ESPEJO: EL HOMBRE Y LA MUJER, CRISTO Y LA IGLESIA

El paralelismo que hace san Pablo en la carta a los Efesios entre el hombre y la mujer, Cristo y la Iglesia (5,32) inspiró en el siglo V a Santiago de Sarag, uno de los grandes himnógrafos de la Iglesia siria, la siguiente meditación sobre la creación de la pareja humana en el Génesis (recordemos que, según la tradición de la época, se piensa que Moisés es el redactor del conjunto del Pentateuco):

«En el misterio de sus designios el Padre había concedido una esposa a su Hijo único y se la había presentado bajo las figuras de la profecía. Y en su

amor levantó un inmenso palacio a la esposa del que era la luz y pintó en las paredes de esa morada diversas imágenes del esposo. Llegó Moisés y trazó con mano experta una imagen del esposo y de la esposa, que cubrió enseguida de un velo. Escribió en su libro que el hombre dejaría a su padre y a su madre para unirse a su esposa, de forma que de dos fueran verdaderamente uno. El profeta Moisés nos habla así de la mujer y del hombre para anunciar de este modo a Cristo y a su Iglesia. Con ojos penetrantes de profeta contempla a Cristo hecho uno con la Iglesia, a partir del misterio del agua. Ve a

Cristo en el seno virginal atrayendo a sí a la Iglesia y ve a la Iglesia en el agua del bautismo atrayendo a sí a Cristo. De este modo el Esposo y la esposa se unieron místicamente de forma total: por eso Moisés escribió que de dos se harían uno.

Moisés, con el rostro velado, contemplaba a Cristo y a la Iglesia: al uno lo llamó "hombre" y a la otra "mujer", para evitar mostrar a los hebreos la realidad en toda su claridad (...). Para guardar el secreto, anunció solos al hombre y a la mujer, ya que el velo tenía que cubrir todavía el misterio durante algún tiempo. Nadie conocía el significado de esta gran imagen; no se sabía lo que representaba.

Después de las fiestas nupciales, llegó Pablo. Vio el velo extendido sobre su esplendor y lo levantó. Reveló a Cristo y a su Iglesia a todo el universo y los mostró como aquellos a los que Moisés había descrito en su visión profética. El apóstol exclamó en un impulso de entusiasmo: "¡Este misterio es grande!" Reveló a quién representaba esta imagen velada, llamada por el profeta hombre y mujer: "Lo sé; es Cristo y su Iglesia, que de dos se han hecho uno solo"» (Homilía sobre el velo de Moisés, trad. en Dieu Vivant, nº 12).

En un lenguaje moderno, el teólogo protestante K. Barth reflexiona a su vez sobre la relación entre la alianza divina y la del hombre y la mujer. Relacionando el capítulo 2 del Génesis con el *Cantar*, se pregunta sobre el sentido que pueden tener estos textos –en donde se habla de una forma tan libre y tan positiva del eros–, cuando se contemplan en el conjunto de la Biblia:

*«Podemos preguntarnos, a propósito de estos dos textos, cómo sus autores tuvieron la valentía de hablar aquí como lo han hecho, es decir, dejando la palabra al eros sin el menor recato, sin pensar en la destrucción y la perversión manifiestas en las relaciones entre los dos sexos (...). ¿Quién pudo ser tan puro él mismo para atreverse a escribir estos textos como textos puros? ¿Quién puede tener unos ojos tan limpios para leerlos del mismo modo? (...). Si estos textos no provienen de unos juegos absurdos del azar, es decir, si no constituyen una nota discordante voluntaria en medio del testimonio de la revelación neotestamentaria, no queda más que una solución posible: es que el poeta de Gn 2, lo mismo que el del *Cantar de los cantares*, estaba pensando en otra alianza, en una alianza también profanada y mancillada, también difícil de reconocer en la realidad histórica, pero establecida y sellada con pleno derecho, indiscutiblemente válida y duradera (¡de ahí la necesidad para ellos de salir al paso de su realización!). Es la existencia de esta alianza lo que les ha obligado a ver y a presentar bajo un aspecto totalmente positivo el terreno de las relaciones entre los sexos, y esto precisamente hablando a partir de las amenazas que pesan sobre este terreno y de su perversión efectiva. Pudieron tomar en serio, con toda ingenuidad, esta otra alianza, porque conocían aquella (...) Por detrás de la tradición de la creación, está la contemplación del comienzo de la alianza, y por detrás de los cantares de amor del rey Salomón está la visión de su finalidad».*

(Dogmatique, III. La doctrine de la création, t. 1, & 41, Labor et Fides, Genève 1960).

CONCLUSIÓN



El recorrido que acabamos de hacer muestra cómo se han ido desplazando a lo largo de los últimos siglos las razones para leer el *Cantar* y el interés que encierra la colocación de este texto en la Biblia.

Los lectores modernos se han hecho claramente sensibles a una dimensión antropológica que habían ignorado sus predecesores, o que velaba una interpretación eclesial, individual o colectiva, un tanto apresurada. Nuestro tiempo tiene la oportunidad de reconocer mejor este aspecto, de percibir mejor que no tiene por qué olvidarse lo divino al detenerse uno en lo humano. Esta nueva sensibilidad es una ventaja: permite superar las estrecheces que pudieron marcar en el pasado la relación con el cuerpo y mantenerlo de hecho lejos de la Biblia. Hoy sabemos leer mejor el *Cantar* deteniéndonos en sus palabras para oírlas efectivamente y percibir que constituyen un lugar teológico. No es la rapidez con que se aleja uno del registro corporal lo que hace que la lectura del *Cantar* sea más espiritual, sino más bien la manera con que, al oír los cantos enamorados del amado y de la amada, se percibe la unidad y la fuerza del Amor que sostiene al mundo y que guía la historia, atravesando las tinieblas de todas las infidelidades y de todos los fracasos.

La historia de la lectura y de la interpretación del *Cantar* dibuja entonces como una serie de etapas escalonadas a lo largo de los siglos. Como dice el Eclesiastés, hay un tiempo para cada cosa.

La tradición empezó leyendo algo esencial en

este texto y reconociendo en él el canto de la vida bautismal, el diálogo que revela quién es la Iglesia, cuál es el misterio de amor que le ha hecho nacer y del que vive. Fue el tiempo, casi unánime, de la lectura alegórica. Llegó luego, en la época moderna, otro tiempo, a veces polémico, que se empeñó en leer en él solamente el canto del hombre y de la mujer, tal como lo sueña la humanidad. El sentido literal se identificó entonces con el sentido antropológico. Corresponde a un tercer tiempo –que podría ser el nuestro– hacer la síntesis de estas dos lecturas: el *Cantar* expresa la relación amorosa entre Dios y su pueblo, entre Cristo y la Iglesia, haciendo ver y admirar al hombre y a la mujer que se han hecho capaces de cumplir su humanidad, el uno por el otro, el uno para el otro, en placer jubiloso. El sentido del *Cantar* consiste en relacionar mutuamente estos dos registros, ya que la buena nueva del Evangelio alcanza a estas dos realidades, a la una por medio de la otra.

Si el *Cantar* es sin duda, como hemos indicado, uno de los textos escritos en la época posterior al destierro, en la que se escudriña, evocando la figura de Salomón, el misterio de lo que va a hacer Dios por Israel, en la prolongación de la alianza anunciada por los profetas, nuestro texto encierra suficiente riqueza y complejidad para justificar la historia un poco accidentada de su exégesis y de su interpretación.

En el fondo, no hemos hecho más que recuperar

así un viejo principio de la exégesis. Lo formulaba Gregorio Magno, en el siglo vi, cuando afirmaba que hay cierto sentido de la Escritura que progresa con quienes la leen. Hemos visto a los autores patrísticos o monásticos poner en obra este principio con el *Cantar*, mostrando que la experiencia mayor o menor que el lector tiene del amor de Dios es lo que le abre con mayor o menor amplitud la inteligencia del poe-

ma. Pero al lado de esta idea de un crecimiento del lector, las palabras de Gregorio sugieren también que la Escritura, permaneciendo lo que es, se enriquece con la sucesión de los tiempos y de las lecturas que se hacen de ella. Así es como crece. No es que cambie de contenido con el correr de los años, sino que solamente así es como puede ir desplegando poco a poco las riquezas que contiene.

PARA PROSEGUIR EL ESTUDIO

A pesar de que el *Cantar* es uno de los libros más cortos de la Biblia, su bibliografía es inmensa.

1. Sobre el propio texto:

Se encontrará una presentación sintética del texto y de los problemas que se plantean sobre él en los diversos comentarios y presentaciones de toda la Biblia o del Antiguo Testamento. Más en concreto pueden verse:

– R. J. Tournay, *El Cantar de los cantares*, FAX, Madrid 1970. Análisis serio y detallado, típico de la exégesis que relaciona el texto con la tradición profética.

Id., *Quand Dieu parle aux hommes le langage de l'amour*, Gabalda, París 1982. Las últimas conclusiones de un especialista del *Cantar*.

– L. Alonso Schökel, *El Cantar de los cantares*, Verbo Divino, Estella 1990. Traducción y comentario, atento especialmente a los valores literarios del texto.

– J. F. McDonnell, *Cantar de los cantares. Sabiduría*, Mensajero/Sal Terrae, Bilbao/Santander 1969. Vincula el *Cantar* a la corriente profética, pero se muestra interesado por la lectura alegórica tradicional.

– A. Lys, *Le plus beau chant de la création*, Cerf, París 1968. Su autor es, en lo esencial, el redactor de las notas de TOB sobre el *Cantar*.

– G. Casalis, H. Gollwitzer y R. de Pury, *Un chant d'amour insolite: le cantique des cantiques*, DDB 1984. Tres teólogos protestantes proponen una lectura realista del *Cantar*: una espiritualidad carnal y dichosa.

LISTA DE LOS RECUADROS

Dos propuestas de estructura del <i>Cantar</i>	10
Un canto de amor del antiguo Egipto	14
La fórmula de la alianza en el <i>Cantar</i>	29
El <i>Cantar</i> y el Nuevo Testamento	30
El <i>Cantar</i> para desmitificar el amor (D. Lys)	33
Debates en torno a la lectura alegórica	38
El <i>Cantar</i> y el Zohar	40
Del buen uso del <i>Cantar</i> en la tradición patristica	45
El <i>Cantar</i> , libro predilecto de la vida monástica	49
El <i>Cantar</i> y el arte	52
El <i>Cantar</i> , para una catequesis sobre el matrimonio (Juan Pablo II)	58
Como un espejo: el hombre y la mujer, Cristo y la Iglesia (Santiago de Sarug; Karl Barth)	60

*P. 3: Cristo y la Iglesia: Biblia de Alardus de Saint-Amand
(dibujo de Marie-Odilie Lалуque)*

CONTENIDO

Introducción	5
Leer el <i>Cantar de los cantares</i>	7
Indicaciones previas a la lectura.....	7
Siguiendo el texto del <i>Cantar</i>	11
El <i>Cantar</i> bajo la mirada del exegeta	24
¿Colección de poemas u obra dramática?.....	24
Fecha y procedencia del texto	25
Texto clave de la tradición profética.....	27
Texto clave de la tradición sapiencial.....	32
Testimonio de la meditación de Israel a finales del siglo V.	33
La entrada del texto en el Canon.....	35
El <i>Cantar</i> y la tradición de su lectura	36
Una tradición de lectura alegórica.....	37
La lectura judía del <i>Sir ha sirim</i>	39
El <i>Cantar</i> , canto de Cristo y de la Iglesia.....	41
El canto de la perfección del amor	46
El <i>Cantar</i> hoy	54
El sentido antropológico exclusivamente	54
¿Un foso sin puente?.....	55
Mantener uno y otro sentido.....	56
El amor de la alianza precede a todos los otros amores.....	59
Conclusión	62
Para proseguir el estudio.....	63
Lista de recuadros	65