EROTISMO Y HUIDA EN EL *CANTAR DE LOS CANTARES* (5:2-6)

Elisa Martín Ortega

Traducir el *Cantar de los Cantares* implica sumergirse en un texto complejo y misterioso, siempre evocador. Al enfrentarse al original hebreo, el traductor aprecia, al mismo tiempo, la aparente simplicidad de las formas y su extrema complejidad. Las expresiones son a menudo oscuras, ambiguas. No sabemos tampoco si el poema fue compuesto como un texto unitario o constituye una recopilación de cantos independientes; desconocemos el contexto en que se escribió (¿profano, religioso, para acompañar ceremonias nupciales o funerarias?), quién fue su autor (si es que hubo un único autor), o incluso la fecha de composición (que, según los estudios, oscila entre el siglo x y el iii a.C., aunque en la actualidad parece haberse impuesto la datación tardía). Sobre cada uno de estos interrogantes se han pronunciado grandes filólogos y exegetas, elaborando cuidadas y valiosas hipótesis. Y, sin embargo, tales cuestiones no dejan de ser, en su gran mayoría, preguntas sin respuesta. El propio texto —así como el abismo cultural que nos separa de sus compositores y de sus primeros intérpretes— se resiste a la interpretación unívoca, mientras tolera casi cualquier creencia: es casa del corazón de los místicos, de los enamorados, de quienes ven en él un canto alegórico sobre Dios y su pueblo y de los que lo toman como celebración del amor humano; de aquellos que lo atribuyen a un rey y de quienes lo consideran muestra de la creatividad popular y anónima.

A la hora de traducir, sólo existe el texto. Pero es imposible sustraerse a tantas preguntas y evocaciones: ni siquiera parece conveniente o necesario. El traductor literario, mucho más en el caso de la poesía, debe echar mano de las potencialidades creativas de la lengua a la que vierte el texto, de su ritmo, su tradición y sus metáforas. En el caso del *Cantar de los Cantares*, además, late la reminiscencia del conjunto de traducciones castellanas que se han hecho de la obra: desde la Biblia de Alba —primera versión en romance de la Biblia hebrea, realizada por Moshe Aragel de Guadalajara, rabino de la comunidad judía de Maqueda, en 1433—, a la traducción comentada de Fray Luis de León, pasando por la que se recoge en la judeoespañola Biblia de Ferrara (1553) o la versión moderna de Luis Alonso Schökel.

El *Cantar* es, indiscutiblemente, un poema de amor entre una voz masculina y una femenina, que se identifican, en su lectura no alegórica, con una pareja de enamorados: un hombre y una mujer. El carácter erótico del texto —la descripción del deseo, de la belleza del cuerpo amado y de la unión sexual, acompañada de una hermosa profusión de metáforas— no puede ser obviado. Luis Alonso Schökel, en el comentario a su traducción, alerta de que ignorar estos aspectos redunda en una sustancial infidelidad al espíritu del texto:

> Los comentaristas cristianos, casi siempre monjes, no siempre supieron respetar el realismo humano del cantar bíblico. En vez de leerlo como símbolo, lo convirtieron en alegoría intelectual, que se alimenta del cadáver de la imagen. O desmenuzan cuadros y escenas para traducir cada detalle a un concepto o idea espiritual. No es ése el camino[1].

En efecto, la lectura simbólica no anula la dimensión física y corpórea, no la considera una mera máscara de conceptos abstractos («el cadáver de la imagen» al que se refiere Schökel). El amor humano no está para ser superado y desterrado. El símbolo conoce la dignidad de lo sensible, pues es en él vía *sine qua non* para acercarse a lo profundo: la hondura que late en el deseo, la entrega y la pasión del amor carnal y de las experiencias de los místicos y poetas religiosos que, ellos sí, reinterpretaron el canto «a lo divino» sin renunciar por ello a su hermosa celebración del cuerpo, a su marcado erotismo.

He seleccionado para este artículo un fragmento del *Cantar de los Cantares* que expresa la unión amorosa y posee claras connotaciones sexuales. Está puesto en boca de la mujer[2]. Mucho se ha discutido en los últimos años acerca de si el *Cantar de los Cantares*, o al menos algunos de los poemas que lo componen, pudieron ser escritos por una o varias mujeres. Es cierto que la esposa ocupa un preeminente en el poema bíblico: ella abre y cierra el conjunto y, según las subdivisiones, también sus principales ciclos; toma la iniciativa para que se produzca el encuentro, es apasionada, se detiene en la descripción de su amado y manifiesta abiertamente su deseo. En algunas de las palabras de la enamorada, como veremos, se alcanza el clímax del erotismo poético.

Nunca aparece la mujer en un segundo plano, o sometida al hombre. Por ello, algunos estudios han subrayado el carácter no patriarcal del ideal que se propone en el poema: ambos amantes aparecen en una situación de reciprocidad, compartiendo su amor en un jardín de las delicias que recuerda al Edén; un jardín que es la esposa, y hacia el que ella llama a su amado, y que actúa como revulsivo a la idea del pecado y la expulsión del paraíso. El amor devuelve a ese vergel de los eternos placeres y la eterna inocencia.

La traducción se ha hecho en verso, pues en verso está también el texto original. Nada ha podido justificar una versión en prosa, dado el marcado carácter lírico del poema, y su empleo de diversas figuras retóricas, algunas de ellas ligadas al ritmo y la sonoridad del verso. A pesar de que la poesía bíblica no se rige por el metro, la cantidad silábica, o una rima establecida —su principal recurso estilístico es el paralelismo— la lectura del texto hebreo en voz alta evidencia su ritmo, la importancia de las repeticiones, las rimas internas, el equilibrio de los versos —generalmente divididos en dos hemistiquios—.

Para la traducción he utilizado el verso libre, aunque tratando de mantener una cierta coherencia métrica al construir siempre versos yámbicos (la última sílaba acentuada es par: en este caso pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos). Al mismo tiempo, he conservado las repeticiones (muy del gusto semítico) adaptándolas a la sensibilidad literaria del lector castellano, y he buscado ciertas rimas que ayuden a subrayar el ritmo del poema.

Presento, a continuación, la traducción propuesta para el fragmento 5:2-6.

Duermo y mi corazón
está velando.
¡Una voz! Llama a la puerta mi amado:

—¡Ábreme! ¡Hermana, amiga mía,
paloma blanca!
Que llevo la cabeza
cubierta de rocío,
y de gotas de noche las mejillas—.

Me he quitado las ropas:
¿cómo he de vestirme?
He lavado mis pies:
¡ya no debo mancharlos!
Mi amado ha acercado su mano
a la abertura.
Al sentirla, mi vientre se estremece.

Me levanto a abrir a mi amor:
¡mis manos derramaban mirra,
de mis dedos caía mirra
por las manillas de la cerradura!

Abrí a mi amado
y desapareció, mi amado…
Tras sus palabras
salió mi vida.

¡Ay, lo buscaba y no lo hallaba!
¡No respondía y lo llamaba!

El poema es exaltación del deseo de unión amorosa: el final no es de plenitud, a pesar del marcado carácter erótico de casi todas las metáforas, dado que el amado desaparece. Los diferentes traductores e intérpretes han apreciado de uno u otro modo el doble sentido —literal y metafórico— de las imágenes de la puerta, la concavidad de la cerradura, la penetración de la mano. Las versiones, sin embargo, son diversas; en la que aquí propongo he intentado mantener tal evocación, que constituye, a mis ojos, la riqueza del texto: la referencia al acto sexual, muy presente y a la vez velada, se topa con la súbita desaparición del amado, que escapa y deja a la amada desconsolada y sola. El lector no deja de sorprenderse por una ruptura tan abrupta en el momento en que la exaltación amorosa parecía haber alcanzado su cota máxima. Y, sin embargo, el *Cantar* nos pone frente a esa huida inesperada, esa ocultación repentina nada más llegar a lo más alto.

La imagen de la mujer enamorada que espera la llegada de su amado y se encuentra ante la emoción y el temblor de abrirle cuando él está ante su puerta recuerda a ciertas escenas de la poesía lírica popular. En el ámbito hispánico, la más antigua y significativa es la siguiente jarcha, que, siguiendo la convención del género, está puesta en boca de mujer:

Vayse mio corasón de mib,	Mi corazón se me va de mí.
Yarabi si se tornarad,	Oh Dios, ¿acaso se me tornará?
Tan mal mio doler al-habib	¡Tan fuerte mi dolor por el amado!
Enfermo ye, quan sanarad.	Enfermo está, ¿cuándo sanará?
¿Qué faré mamma?	¿Qué haré, madre?
Mio al-habib est ad yana.	Mi amado está a la puerta.

La construcción de la escena es muy similar a la del *Cantar*, con excepción de la aparición, en este momento de máximo deseo e incertidumbre, de la figura de la madre. La muchacha del poema bíblico comienza diciendo que está durmiendo mientras su corazón —que se percibe aquí, al igual que en la jarcha, como el órgano del amor— permanece en vigilia. A la enamorada se le sale del cuerpo de pura emoción, para tratar de unirse con su amado. Fray Luis de León

lo expresa del siguiente modo en su comentario a este verso del *Cantar*: «Porque dice que, aunque duerme, no duerme del todo ni toda ella reposa, porque su corazón, que no está con ella sino con su amado, está siempre velando con el cuidado»[3]. El corazón de la enamorada se encuentra, por tanto «en otra parte», velando mientras el cuerpo duerme, hecho que la jarcha expresa con la exclamación «Vayse mio corasón de mib».

Aparece a continuación el amado en la puerta. Y lo primero que se percibe es su voz. En la traducción de este verso: «¡Una voz! Llama a la puerta mi amado», he optado por hacer hincapié en la sorpresa de la muchacha al escuchar la voz, que interrumpe su sueño. Sin embargo, el original hebreo (que no contiene signos de puntuación) también permite interpretar que «mi amado» va unido a voz, en virtud del «estado constructo»: construcción gramatical que permite establecer una relación de genitivo entre dos sustantivos yuxtapuestos. Así, Fray Luis traduce «la voz de mi querido llama». La puerta no aparece nombrada, aunque se presupone claramente en el conjunto de la escena. Para no dar lugar a equívocos sobre la situación en que se encuentran los amantes, he decidido añadir su mención en la traducción.

El amado pide, desde fuera, que se le deje entrar. Tras una serie de epítetos dirigidos a su enamorada, describe su situación: es una noche helada, tiene escarcha en la cabeza y las mejillas. Aparece, por tanto, en un estado de debilidad, tras la puerta, quizá después de haber realizado un largo recorrido. Es interesante admirar la recreación que hizo Lope de Vega de esta escena en uno de sus más célebres sonetos religiosos:

> ¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
> ¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
> que a mi puerta, cubierto de rocío,
> pasas las noches del invierno oscuras?
>
> ¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras,
> pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,
> si de mi ingratitud el hielo frío
> secó las llagas de tus plantas puras!

Lope, que identifica al amado del *Cantar* con Jesús y a la amada con su propia alma, subraya la espera a la intemperie, en medio de la noche y del frío, y la negativa del poeta a abrir la puerta. Aparece la expresión «cubierto de rocío» (tal como se traduce en la versión propuesta), y se mencionan las algo tenebrosas «noches del invierno oscuras». El original hebreo aplica el calificativo de nocturno a *rasis*, una palabra de significado oscuro, pues aparece una sola vez en la Biblia, cuyo sentido más probable es «romper algo líquido o sólido en pequeñas piezas»[4], por lo que suele traducirse por «lluvia», «humedad», «niebla» o «gotas». En mi versión he optado por una expresión algo arcaica que aparece tanto en la Biblia de Alba como en la de Ferrara: «gotas de noche». Creo que no ofrece ninguna dificultad de comprensión y que, al mismo tiempo, es hermosa y sorprendente, capaz de llamar la atención del lector y crear una sugerente atmósfera nocturna.

Si comparamos ahora el segundo cuarteto de Lope con el fragmento del *Cantar de los Cantares* vemos que la actitud de la amada (o alma del poeta) es muy distinta: en el poema bíblico no expresa rechazo, sino agitación y duda. Al percibir la cercanía de la mano de su amado, describe una sensación de completo estremecimiento —«al sentirla mi vientre se estremece»—, que contrasta con las «entrañas duras» a las que se refiere Lope. Sin embargo, es interesante comprobar que el soneto se escribe desde el conocimiento profundo del *Cantar de los Cantares*. Y su comprensión del texto (para después ser transformado) pone de relieve un importante problema de interpretación de la escena. Consideremos estos versos:

> Me he quitado las ropas:
> ¿cómo he de vestirme?
> He lavado mis pies:
> ¡ya no debo mancharlos!

Tradicionalmente —y en la traducción propuesta he optado también por tal opción— estas palabras se han puesto en boca de la esposa. Sin embargo, al no hallarse en ellas ninguna marca gramatical de género (pues en hebreo los verbos y los posesivos de primera persona no indican el género), y estar situadas justo después de la intervención del amado, algunos investigadores han sostenido que es el esposo quien las pronuncia[5]. Así se subrayaría el carácter abiertamente sexual de la escena, tanto más si tenemos en cuenta que algunos de estos mismos estudiosos han resaltado el empleo bíblico de la palabra *regel*, «pie», como forma eufemística para referirse a los genitales masculinos[6]. Pienso, sin embargo, que tal interpretación precipita el desarrollo del poema, restándole intensidad por ser demasiado explícito.

Lope de Vega, que enfatiza la indiferencia del alma que se niega a abrir a quien espera tras la puerta, hace una reinterpretación de estos versos partiendo de la idea de que están puestos en boca del esposo (Jesús, en su caso). Sólo así se comprende la imagen «si de mi ingratitud el hielo frío / secó las llagas de tus plantas puras». El esposo tiene los pies desnudos, en medio de la noche helada, como muestra de vulnerabilidad y de pobreza, en esta ocasión. A ello se añade el motivo de las llagas, específicamente cristiano. Y el soneto concluye desarrollando el tema de la ingratitud en los tercetos, así como el amor fiel de Jesús, que espera.

Fray Luis de León, con la mayoría de los traductores, atribuye estas palabras a la esposa, y las interpreta del siguiente modo:

> *[Desnudéme mi vestidura; ¿cómo la vestiré? Lavé mis pies; ¿cómo los ensuciaré? Que es dezir: «¡Ay cuitada! Yo estava ya desnuda, y ¿tengo agora de tornarme a vestir? Y los mis pies, que acabo de lavar, ¿téngolos de ensuçiar luego?]»* En lo qual se pinta muy al bivo un melindre que es común a las mugeres, haciéndose esquivas donde no es menester; y, muchas veces, deseando

> mucho una cosa, quando la tienen a la mano fingen enfadarse della y que no la quieren[7].

Numerosos autores han optado por una escena del tipo: el amado está a la puerta, clamando para que su enamorada le abra, cosa que a ella, ya acostada, la coge desprevenida; piensa que no le puede abrir en camisón o desnuda, y siente «remilgo» o pereza de tener que levantarse. Semejante idea parece contradecir, en primer lugar, los primeros versos del fragmento: «Duermo y mi corazón / está velando». Parece lógico pensar que el corazón de la amada estuviera en vigilia precisamente porque esperaba a su amor, o al menos deseaba con ardor que apareciera. Una vez que oye su voz, parece asustarse, como sugiere Fray Luis. Siente una mezcla de pasión y temor, que también es propia de los enamorados. Se trata de una turbación que la paraliza, algo parecido a lo que le sucedía a la muchacha de la jarcha mozárabe al saber que su amigo estaba a la puerta. La respuesta de la mujer del *Cantar de los Cantares*, tal como explica Jesús Luzárraga en su comentario, indica «un diferir la respuesta inmediata a lo que pretende el dodí [amado]; pero esta postura denota un matiz positivo: la kalá [amada] se siente anegada en el amor del dodí, e incapaz de reacción»[8].

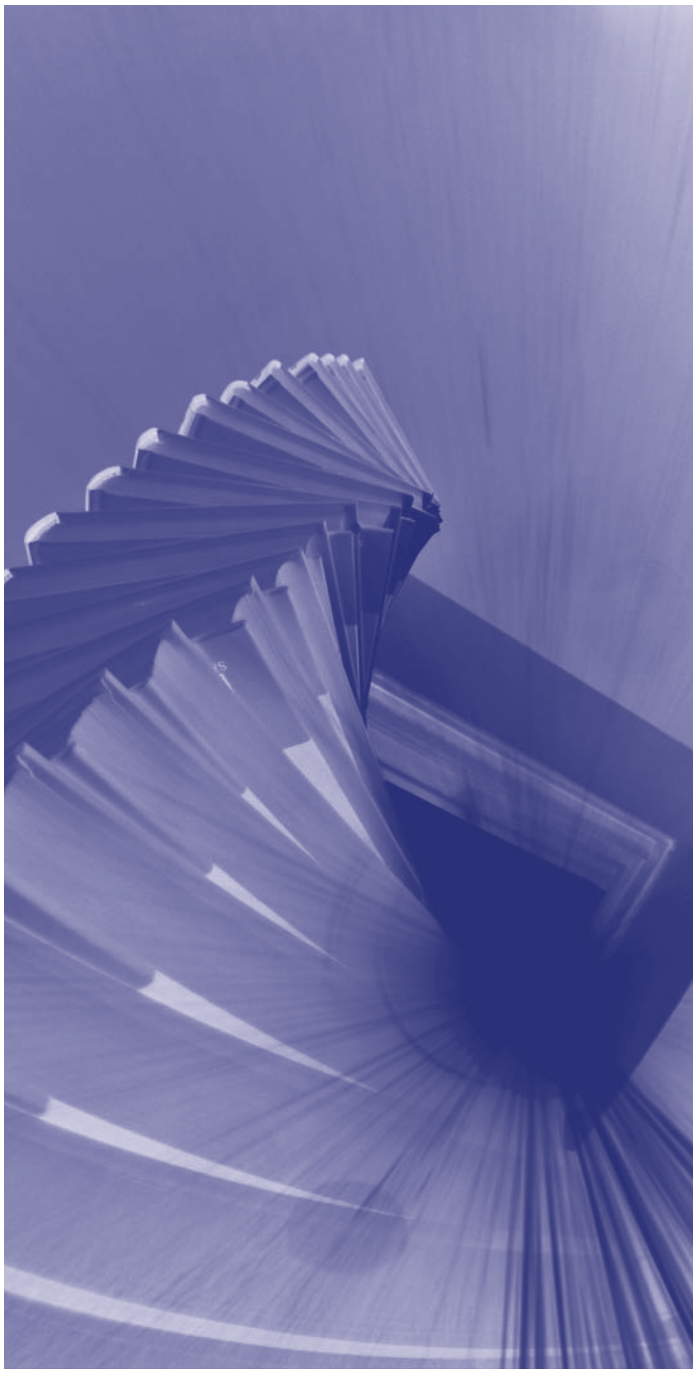
Considero que es necesario interpretar estos versos a la luz de los siguientes:

> Mi amado ha acercado su mano
> a la abertura.
> Al sentirla, mi vientre se estremece.

Fray Luis de León traduce:

> *[El mi amado metió la mano por entre las puertas, y mis entrañas se estremecieron enmy]*. Dícese que, como se detuviese un poco, a lo que se entiende, en tomar sus vestiduras, no sufriendo dilación su Esposo, tentó de abrir la puerta metiendo la mano por entre los resquicios della y procurando alzar su aldaba; y que ella, sintiéndolo y turbada toda en ver su priesa, y como acusándola el amor en las entrañas de la pereza que avía mostrado y de su tardanza, así como estava, medio vestida y rebuelta, acudió a abrir[9].

La traducción «mi amado metió la mano por entre las puertas» es coherente con el contexto pero añade algo que no está en el original hebreo: la referencia explícita a la puerta, cuando lo que se nombra es el agujero, orificio, abertura o, por extensión, cerradura. La Biblia de Ferrara propone: «Mi querido tendió su mano por el horado, y mis entrañas rugieron entre mí». Y la de Alba: «El mi querido tendió la su mano por la foranbre[10] e el mi vientre ruge por amor del». Fray Luis de León sigue la línea iniciada por los comentaristas judíos medievales (sobre todo Rashi y Abraham ibn Ezra) que desarrollan el tema de la puerta[11]. La sola referencia a la abertura, que he mantenido en la traducción, es más literal y conserva el sentido erótico-sexual y la ambigüedad del fragmento. No obstante, tal alusión tampoco está ausente en la versión «entre las puertas»: Ibn Ezra imagina la abertura entre las dos hojas de la puerta, en una referencia



a la genitalidad femenina[12], y el propio Fray Luis comenta: «El Esposo que todas las cosas prueba por ver a su Esposa y santificalla con su presencia, mete la mano por los agujeros desta carnal puerta […]»[13].

La palabra «mano», *yad* en hebreo, aparece en varios momentos de la Biblia hebrea como forma eufemística para referirse al sexo masculino[14]. El acercamiento entre los amantes, por tanto, se produce a través de la puerta, su abertura, la mano; el erotismo, esta vez evidente, ha ido subiendo de tono, y sin embargo no se renuncia a seguir manteniendo la metáfora, el doble sentido que confiere profundidad y erotismo a la escena. Fray Luis de León continúa, en su Proemio sobre el sentido espiritual:

> Y luego dice que saltó de la cama a abrirle, y que las manos le corrían mirra tanta que el pestillo de la cerradura se untava cuando ella hasía dél para le abrir; y, en decir así, da a entender con quánta gana le iba a abrir que

> todo le sucedía bien y las manos con que le quería abrir con el regocijo que ella llevava le olían a mirra purísima y suavísimamente, y también olía la cerradura tocada de las manos[15].

Al fin la amada se entrega a su amor, le abre y por su cuerpo fluye mirra purísima. Si atendemos al valor que habían otorgado a la puerta tanto Ibn Ezra como Fray Luis de León, su apertura no puede conducir sino a la consumación del acto sexual. Se alude a que la mirra caía «por las manillas de la cerradura». La palabra empleada en hebreo para «manillas» nombra a las palmas de las manos, y ha sido interpretada de múltiples maneras según el traductor imaginara el contexto de la escena. Fray Luis opta por «aldaba», y la Biblia de Ferrara propone «las rexas del candado», mientras que la de Alba elige la expresión más literal «las manos del çerrojo». Creo necesario mantener dos características en la traducción: que se haga referencia a un objeto que permita abrir la puerta y que haya alguna alusión a la forma de la mano (lo cual mantiene la doble significación de los elementos «puerta», «agujero» y «mano», considerados en su sentido literal y figurado). Por ello traduzco, con Alonso Schökel, «las manillas de la cerradura». Jesús Luzárraga propone una versión abiertamente sexual para estos versos:

> Me abro por fin a mi amante.
> Y mi amante eufórico penetra.
> Me desvanecí del todo ante él[16].

Considero que, en este caso, es preferible conservar la indefinición del texto hebreo, con sus dos niveles de significación. Está claro que la referencia al acto sexual no escaparía a ningún lector de la época, como tampoco debería sorprendernos a nosotros. Sin embargo, el erotismo aquí reflejado gusta de símbolos que lo metamorfoseen, que lo digan y lo oculten, que no eviten referirse a la dimensión física del acto sexual y al mismo tiempo sean capaces de callar y de velar lo que se está tocando, para volverlo más libre, evocador, quizá también más deseable.

Llega entonces, en el clímax de la escena, el momento más asombroso y desgarrador del poema: la desaparición del amado. El lector se sorprende con la amada, que repentinamente no entiende lo ocurrido: cuando había ya abierto las puertas, sin mediar palabra, su amor parece esfumarse. La expresión de la mujer en este momento es dramática: «Salió mi vida / tras sus palabras». Si al inicio del fragmento se había producido una escisión entre la amada, que dormía, y su corazón enamorado, que velaba, ahora es la vida la que parece abandonarla. Algunos autores, como Shökel, interpretan esta expresión como un desfallecimiento. Otros, como Fray Luis, optan por dar a la palabra hebrea *nepheš* el significado de «alma». Así, en la Biblia de Ferrara: «Abrí yo a mi querido, y mi querido se encubrió, passó; mi alma salió en su hablar, busquélo, y no lo fallé; llamélo, y no me respondió». En efecto, *nepheš* nombra aquello que de inmaterial hay en el ser humano, pero no con el sentido de alma inmortal, contrapuesta al cuerpo, que concentra lo esencial del individuo, sino haciendo referencia a ese hálito o fuerza que hace que el cuerpo cobre vida. Por ello he decidido utilizar la palabra «vida» en mi traducción, como última expresión de ese desgarro.

Se dice que la vida, o el alma, salieron «tras las palabras» del amado: literalmente, «tras o por su decir». No deja de resultar sorprendente esta expresión, cuando el amado apenas ha hablado en toda la escena. ¿De qué palabras se trata? Podemos suponer una elipsis: la de las expresiones amorosas que se habrían confesado los dos amantes. Y no hemos de olvidar el valor erótico del lenguaje en el *Cantar*, que aparece con claridad en los primeros versos, cuando la esposa dice:

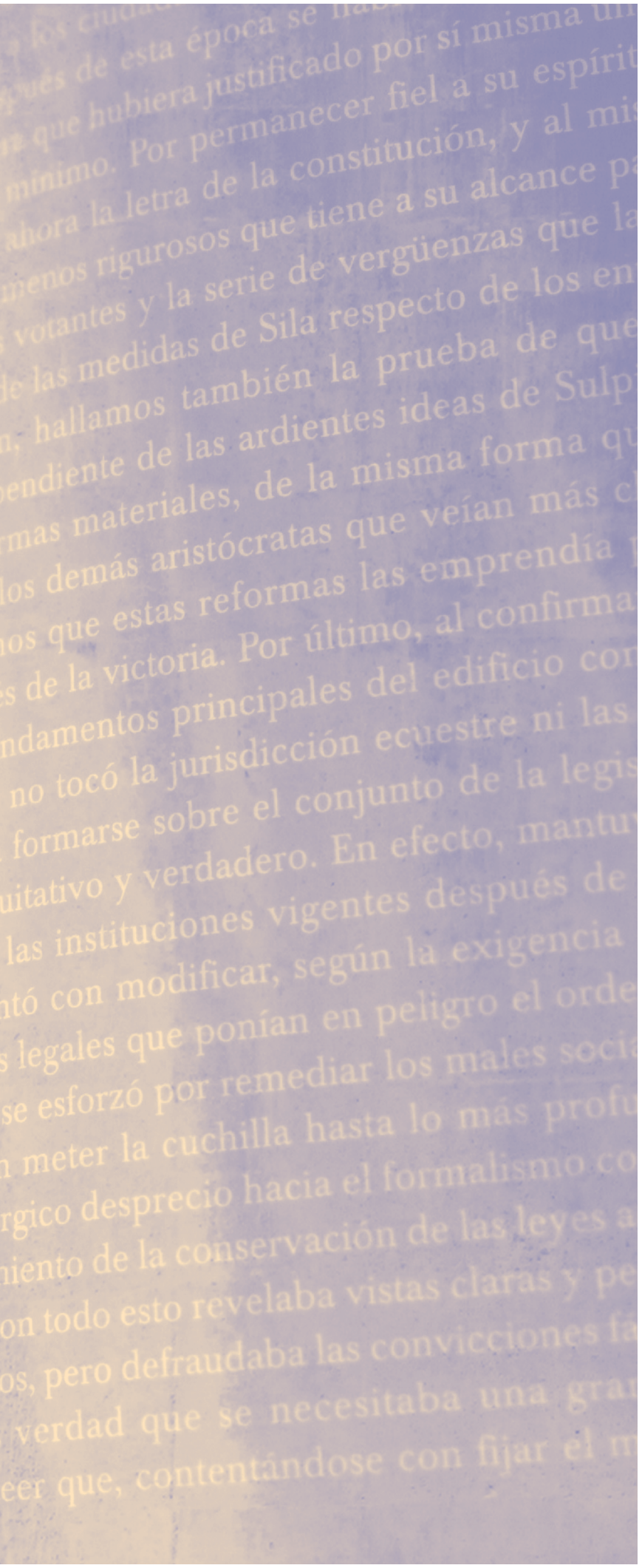
> Es tu nombre un perfume:
> aroma que se esparce y enamora
> a las muchachas (1:2-3).

El nombre enamora, y tras esas palabras, que son al mismo tiempo ungüento y perfume, sale la amada, quizá siguiendo su rastro. Ahora que se ha quedado sola, siente la ausencia de su amor como un vacío lacerante, y sale a buscarlo.

Este fragmento, intencionadamente truncado (porque el poema sigue) es capaz de concentrar la intensidad desbordante de *El Cantar de los Cantares*. Los momentos de mayor tensión y el éxtasis amoroso, los deseos irrefrenables, la contemplación absorta de la belleza del otro aparecen constantemente contrastados, o amenazados, por súbitas desapariciones, desesperantes búsquedas, soledades apasionadas. Al final del libro bíblico, tras otro encuentro fulgurante, la amada exhorta a su amor:

> ¡Huye, mi amor!
> Como un cabrito,
> o un cervatillo,
> ¡tú, huye, corre
> por los montes de los aromas…!

¿Es posible vivir para siempre en ese paraíso del amor y los sentidos? ¿Quedarse indefinidamente en el jardín que la esposa ha preparado para su amado? Los amantes del *Cantar de los Cantares* nos recuerdan que se puede habitar ese vergel de las delicias, pero no hacer de él una perpetua morada. ¿Hemos de resignarnos, entonces, a abandonarlo sin remedio? No. Su puerta permanece abierta, y el amor, una y otra vez, permite reencontrarla. Las últimas palabras de la amada, que llaman a la huida, no son un final tampoco. Sólo una dolorosa renuncia que preserva su jardín: el paraíso que a nadie pertenece, que crece para el deleite de todos los enamorados.



BIBLIOGRAFÍA

ALONSO SCHÖKEL, Luis, *El Cantar de los Cantares o La dignidad del amor*, Estella, Verbo Divino, 1989.

BRENNER, Athalya, *A Feminist Companion to the Song of Songs*, Sheffield, JSOT Press, 1993.

FERNÁNDEZ TEJERO, Emilia, «Fray Luis de León, hebraísta: el *Cantar de los Cantares*», *Sefarad*, XLVIII 2 (1988), pp. 271-292.

LEÓN, Fray Luis de, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, Madrid, Cátedra, 2003.

LUZÁRRAGA, Jesús, *Cantar de los Cantares. Sendas del amor*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2005.

STOOP, P. W. T.-Van PARIDON, *The Song of Songs. A Philological Analysis of the Hebrew Book*, Louvain, Peeters, 2005.

NOTAS

[1] Luis ALONSO SCHÖKEL, *El Cantar de los Cantares o La dignidad del amor*, Estella, Verbo Divino, 2005, p. 84.

[2] En el texto hebreo del *Cantar de los Cantares* no aparece ninguna indicación acerca de quién pronuncia cada verso. Sin embargo, el carácter dramático de gran parte de las escenas, así como las marcas gramaticales de género (que en hebreo afectan a los adjetivos, y a los posesivos y las formas verbales de la segunda y la tercera persona) permiten, en la mayoría de los casos, atribuir al hombre o a la mujer los diversos fragmentos. Sin embargo, en determinadas ocasiones se producen ambigüedades, importantes para determinar el sentido del texto, que ha de resolver el traductor-intérprete. También la existencia de coros y otros personajes han sido motivo de controversia entre los investigadores.

[3] Fray Luis de LEÓN, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 345.

[4] P. W. T. STOOP-Van PARIDON, *The Song of Songs. A Philological Analysis of the Hebrew Book*, Louvain, Peeters, 2005, pp. 263-264.

[5] Ver P. W. T. STOOP – Van PARIDON, *The Song of Songs. A Philological Analysis of the Hebrew Book*, Louvain, Peeters, 2005, p. 265.

[6] Ver P. W. T. STOOP-Van PARIDON, *The Song of Songs. A Philological Analysis of the Hebrew Book*, Louvain, Peeters, 2005, p. 265.

[7] Fray Luis de LEÓN, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 181.

[8] Jesús LUZÁRRAGA, *Cantar de los Cantares. Sendas del amor*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2005, p. 418.

[9] Fray Luis de LEÓN, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 182-183.

[10] Abertura más o menos redonda (RAE).

[11] Ver Emilia FERNÁNDEZ TEJERO, «Fray Luis de León, hebraísta: el *Cantar de los Cantares*», *Sefarad*, XLVIII 2 (1988), pp. 271-292.

[12] Ver Jesús LUZÁRRAGA, *Cantar de los Cantares. Sendas del amor*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2005, p. 422.

[13] Fray Luis de LEÓN, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 347.

[14] Ver Emilia FERNÁNDEZ TEJERO, «Fray Luis de León, hebraísta: el *Cantar de los Cantares*», *Sefarad*, XLVIII 2 (1988), pp. 287-288.

[15] Fray Luis de LEÓN, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 347.

[16] Jesús LUZÁRRAGA, *Cantar de los Cantares. Sendas del amor*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2005, p. 20.