

# Paralelismos de género en la poesía hebrea bíblica: la mujer del *Cantar de los Cantares* y el hombre del libro de *Job*

Julio TREBOLLE BARRERA

Universidad Complutense de Madrid  
trebolle@filol.ucm.es

## RESUMEN

Los estudios sobre «Biblia y género» no han prestado atención al paralelismo de género en la poesía hebrea bíblica, la cual juega con las referencias femeninas y masculinas entre los hemistiquios de un verso, como por ejemplo en «Salga el esposo (m) del tálamo (m) // la esposa (f) de la alcoba (f)» (Joel 2,16). Este juego de referencias paralelas es un reflejo de la representación simbólica de lo real característica de los textos bíblicos. Los poetas han visto y representado siempre la naturaleza como esencia personificada, ya sea en forma masculina o en forma femenina. El paralelismo de género adquiere dimensiones más vastas y complejas cuando se verifica al nivel de estrofas o de poemas, como sucede en el *Cantar* y, de modo especial, en la descripción paralela de los cuerpos de la Amada y del Amado. Las preguntas paralelas acuñadas para identificar a una figura masculina o femenina de un mundo superior o misterioso, «¿Quién es esa que...?» o «¿Quién es ese que...?», convierten a la Amada del *Cantar* en prototipo de la nueva mujer, paralelo del prototipo de nuevo hombre que presenta el libro de *Job*, ambas figuras opuestas a la Eva y al Adán del relato del Paraíso en el libro del *Génesis*.

**Palabras clave:** Estudios de género, poesía hebrea bíblica, *Cantar de los Cantares*, Libro de *Job*.

## Gender Parallelism in the Hebrew Biblical Poetry: The *Song of Songs*' Woman and the Book of *Job*'s Man

### ABSTRACT

Gender studies in the Bible have not paid attention to gender parallelism in Biblical Hebrew poetry, which plays upon feminine and masculine references established between the cola of a verse, as, for instance «Let the husband (m) come out from the nuptial bed (m) / the wife (f) from the bedroom (f)» (Joel 2:16). This play of parallel references is a reflection of the symbolic representation of reality which characterizes Biblical texts. Poets have always seen and represented nature as a personified essence, be it in a masculine or feminine form. Gender parallelism acquires wider and more complex dimensions when it is verified on the level of whole stanzas or poems, as it happens in *Song of Songs*, and, especially, in parallel description of the bodies of the feminine and masculine Beloved. Parallel questions coined in order to identify a masculine or feminine figure from a superior and mysterious world («Who is that (m) who...?», «Who is that (f) who...?»), transform the feminine Beloved of *Song of Songs* in the prototype of the new woman, in parallel with the prototype of new man which the book of *Job* presents. Both figures stand in opposition to Eve and Adam from the Eden narrative in the book of *Genesis*.

**Key words:** Gender Studies, Biblical Hebrew Poetry, *Song of Songs*, the Book of *Job*.

**SUMARIO** 1. Paralelismo de género en la poesía hebrea bíblica. 2. El *Cantar de los Cantares*

Los estudios sobre religión y género han conocido en las últimas décadas un desarrollo de ingentes proporciones<sup>1</sup>, aun cuando no dejan de expresarse quejas sobre su falta de progreso<sup>2</sup>. En el campo de la literatura los estudios de género han recuperado voces olvidadas de la tradición literaria, al igual que grandes textos del pasado, como los de Mary Shelley entre los de la primera literatura romántica<sup>3</sup>. En el terreno de las religiones comparadas los estudios sobre «Biblia y género» ocupan un lugar destacado<sup>4</sup>, especialmente los dedicados a los orígenes del cristianismo<sup>5</sup>. Por lo general se centran en el estudio de las épocas fundacionales, supuestamente marcadas por una mayor aceptación social y religiosa de la mujer, antes de que una progresiva institucionalización jerárquica y patriarcal redujera a la mujer a una situación de inferioridad. A esta perspectiva básica responden no sólo los estudios sobre los orígenes cristianos, como el muy influyente de Elisabeth Schüssler Fiorenza<sup>6</sup>, sino también los relativos al Islam de la época de Mahoma antes de su escoramiento hacia interpretaciones del Corán desfavorables hacia la mujer<sup>7</sup>. Lo mismo puede decirse del budismo o del hinduismo originarios<sup>8</sup>, e incluso de la idealización de «la religión de la diosa» llevada a cabo por los movimientos *New Age*<sup>9</sup>. Estos estudios

<sup>1</sup> En el ámbito iberoamericano, S. Marcos, *Religión y género*, Enciclopedia Iberoamericana de Religiones 3, Madrid, Trotta, 2004. Amplia bibliografía sobre el tema en E. A. Castelli, with Assistance from eds. Rosamond C. Rodman, *Women, Gender, Religion: A Reader*, New York, Palgrave/St. Martin's Press, 2001; E. A. Clark, "Engendering the Study of Religion", *The Future of the Study of Religion. Proceedings of Congress 2000*, ed. Slavica Jakelic and Lori Pearson, Leiden-Boston, Brill, 2004, pp. 212-242; Thistlethwaite, B. Susan y J. T. Eugen, "A Survey of Contemporary Global Feminist, Womanist, and Mujerista Theologies", *Critical Review of Books in Religion 1991*, The Journal of the American Academy of Religion and The Journal of Biblical Literature, Atlanta GA, Scholars Press, 1991, pp. 1-20; A-J. Morey, "Feminist Perspectives on Arts, Literature, and Religion", *Critical Review of Books in Religion* (1991) pp. 45-61.

<sup>2</sup> U. King, "Introduction: Gender and the Study of Religion", *Religion and Gender*, ed. King, Oxford/Cambridge, Blackwell, 1995, pp. 1-38.

<sup>3</sup> R. Ceserani, *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 276.

<sup>4</sup> J. C. Anderson, "Mapping Feminist Biblical Criticism: The American Scen, 1983-1999", *Critical Review of Books in Religion* (1991) pp. 21-44; L. Schottruff, - S. Schroer, y M-T. Wacker, *Feminist Interpretation. The Bible in Women's Perspective*, Minneapolis, Fortress Press, 1998.

<sup>5</sup> Sobresalen entre ellos los referentes al patronazgo de mujeres sobre sinagogas o iglesias e instituciones religiosas, C. Osiek, "Women in House Churches", *Common Life in the Early Church: Essays Honoring Graydon F. Snyder*, ed. Julian V. Hills, Harrisburg PA, Trinity Press International, 1998, pp. 300-15; E. A. Clark, "Patrons, Not Priests: Women and Power in Late Ancient Christianity", *Gender & History* 2 (1990) pp. 253-73.

<sup>6</sup> Schüssler Fiorenza, Elisabeth, *Pero ella dijo. Prácticas feministas de la interpretación bíblica*, Madrid: Trotta, 1996.

<sup>7</sup> R. Hassan, "Feminism in Islam", *Feminism and World Religions*, ed. Arvind Sharma and Katherine K. Youn, Albany, SUNY Press, 1999, pp. 248-278.

<sup>8</sup> N. Schuster, "Striking a Balance: Women and Images of Women in Early Chinese Buddhism", *Women, Religion, and Social Change*, esp. p. 103; Falk, Nancy, "Gender and the Contest over the Indian Past", *Religion* 28 (1998) pp. 309-18.

<sup>9</sup> Cfr. la crítica de «la religión de la diosa» por las arqueólogas Ruth Tringham y Margaret Conkey, "Rethinking Figurines: A Critical View from Archaeology of Gimbutas, the 'Goddess' and Popular Culture",

tienden a ensalzar la propia tradición a costa de una anterior, o de una contemporánea, como sucede cuando se presenta a un Jesús de Nazaret feminista enfrentado a un supuesto judaísmo misógino de la época<sup>10</sup>.

Los *Gender Studies* se centran en torno a la diferencia y la identidad sexual. Conforme al significado del término *gender* en inglés, este campo se relaciona estrechamente con el de la gramática lingüística y con el problema de las relaciones entre cultura y naturaleza, discurso y biología: el de la transferencia entre los géneros gramaticales y los de la vida sexuada, animal y humana, o de la representación simbólica, masculina o femenina, de la realidad inanimada y asexual, como pueden ser *el sol y la luna*, o *el cielo y la tierra*.

El paralelismo de género en la poesía hebrea bíblica, conocido también en otras lenguas semíticas como el ugarítico y el acadio, es un fenómeno tanto gramatical como estilístico. Los poetas han visto y representado siempre la naturaleza como esencia personificada, ya sea en forma masculina o en forma femenina. El paralelismo de género constituye un reflejo de la representación simbólica de lo real propia de los textos bíblicos, que se manifiesta a través del juego de referencias femeninas y masculinas. La cuestión aquí planteada a propósito de la poesía hebrea es semejante a la que Remo Ceserani expone en los siguientes términos: «¿Qué entendemos cuando hablamos de rimas masculinas o femeninas en cierto sistema de versos franceses, o cuando distinguimos, como hicieron León Hebreo y otros astrólogos, entre planetas masculinos (que serían, Leo y Sagitario) y planetas femeninos?»<sup>11</sup>.

Las perspectivas que para un estudio de ‘crítica del género’ (*Gender criticism*) pueden derivarse de esta estructuración del verso y de la realidad significada no parecen haber sido explotadas hasta el momento.

Una primera idea de aquello de lo que hablamos puede formarse a partir del análisis de los pares de palabras, sustantivos o verbos que conforman el verso distribuyéndose en uno y otro hemistiquio. Pueden ser sinónimos (tierra // polvo; mar // río, o aguas // ríos (*Cantar* 8,7); lluvia // rocío; comprender // conocer; comer // beber), antónimos (hay // no hay; derecha // izquierda), correlativos (ciego // cojo), además de toda una variedad de formas como la que designa un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa (día // mes)<sup>12</sup>. Los pares de palabras parecen haber desempeñado en la poesía hebrea la misma función que las *fórmulas* en la transmisión

---

*Ancient Goddesses: The Myths and the Evidence*, ed. Lucy Goodison and Christine Morris, Madison, University of Wisconsin Press, 1998, pp. 22-45, 197-202, así como, desde la perspectiva del mundo clásico, por P. Foley, Helene, “A Question of Origins: Goddess Cults Greek and Modern”, *Women’s Studies* 23 (1994) pp. 193-215.

<sup>10</sup> Cfr. la crítica de este planteamiento en J. Plaskow, “Anti-Judaism in Feminist Christian Interpretation”, *Searching the Scriptures*, Vol. I, *A Feminist Introduction*, ed. Elisabeth Schüssler Fiorenza, New York, Crossroad, 1993, pp. 117-129.

<sup>11</sup> R. Ceserani, *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 50.

<sup>12</sup> L. R. Fisher (ed.), *Ras Shamra Parallels. The Texts from Ugarit and the Hebrew Bible II*, Roma, Pontificium Institutum Biblicum, 1975, pp. 1-40.

oral de la poesía clásica griega. Una concentrada presencia de pares de palabras en un determinado poema parece indicar el origen oral del mismo o de la tradición sobre la que se basa su forma escrita<sup>13</sup>. Los pares basados en la distinción de género arrastran tras sí un imaginario particularmente rico y sugerente. Tal es el caso de los de significado cósmico como *tierra // cielo*, femenina la tierra (*'erets*, Gn 10,11; raramente masculino) y masculino el cielo (*shamayim*, Dt 33,28). Las culturas antiguas imaginaban el mundo compuesto de dos fuerzas sexuales polares, como eran en Egipto la diosa celeste Nut y el dios terrestre Geb, invirtiendo la representación semítica de un dios Cielo que a través de la lluvia fecunda a la diosa Tierra, diosa madre: Ishtar, Atargatis, Isis, Deméter [*γη μητηρ*, 'Tierra Madre'], etc. Se distinguen así religiones celestes, supuestamente misóginas, y religiones telúrico-mistéricas que deifican a la mujer virgen-madre.

En las lenguas latinas la *luna* es femenina y el *sol* masculino, mientras que el alemán invierte los géneros de uno, 'el luna' (*Der Mond*) y de la otra, 'la sol' (*Die Sonne*). Lo mismo sucede en hebreo: el sol es femenino (*shemesh*, Jue 19,14; masculino, por el contrario, en Gn 19,23) y masculina la luna (*yareaj*, Jos 10,13, y también *yeraj*, 'mes', como *jodesh*, 'luna nueva' y 'mes', Gn 7,11)<sup>14</sup>. El término *shemesh*, 'sol', designa asimismo al dios Sol, lo que determina que las referencias a Yahveh como *sol* y la progresiva *solarización* del culto yahvista comportaran inevitables puntos de contacto con los cultos solares de otras religiones, en especial cuando se habla de Yahveh como *Dios de justicia*, ámbito éste específico del dios semítico *Shamash* (*Sol Iustitiae*, *Malaquías* 4,2). El término masculino *yareaj*, 'luna', designa igualmente a la divinidad lunar masculina, venerada no sólo en Mesopotamia, sino también en Irán, Frigia, Anatolia y Roma, donde el dios *Lunus* presenta los cuernos crecientes a modo de tiara. El sol y la luna arrastran otra serie de pares de palabras como el formado por el *día*, cuyo astro es el sol, y la *noche*, iluminada por la luna, así como la pareja *día*, hecho de 24 horas solares, y *mes*, el lunar y de la menstruación femenina. También desde esta perspectiva se puede hablar de religiones solares y lunares, con los respectivos calendarios. Entre ellas, la egipcia es más solar y la mesopotámica más lunar<sup>15</sup>.

Las referencias al sol van acompañadas en ocasiones de las relativas a la *Aurora* y al *Crepúsculo*, como en el par conocido en Ugarit *Sharu wa Shalim*. El primero, masculino, *Shajar*, es también el nombre de la divinidad correspondiente<sup>16</sup>. El paralelismo del verso del *Cantar* 6,10 une los tres términos, enlazados a través de la imagen de una novia que mira desde la ventana, conocida por la iconografía de los mar-

<sup>13</sup> A. Parry, (ed.), *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, Oxford, 1971.

<sup>14</sup> Oth. Keel, *The Symbolism of the Biblical World. Ancient Near Eastern Iconography and the Book of Psalms*, New York, The Seabury Press, 1978, p. 31.

<sup>15</sup> M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968, pp. 115-164.

<sup>16</sup> S. B. Parker, "Shajar", *Dictionary of Deities and Demons in the Bible (DDD)*, eds. Karel van der Toorn, Bob Becking and Pieter W. van der Horst, Leiden, Brill, 1995, pp. 1424-1427 (1425); E. Lipinski, "Shemesh", *DDD*, pp. 1445-1452.

files de Samaría y otros: «¿Quién es esa que brilla como *el Alba* / hermosa como *la (el) Luna* / radiante como *el (la) Sol*?».

Con frecuencia, como sucede en este pasaje y en otros dos semejantes (*Isaías* 14,12-14 y *Job* 3,9), los textos bíblicos no permiten reconocer fácilmente el trasfondo mítico de unos términos que estaban tradicionalmente asociados con las divinidades correspondientes y que, por ello, no dejaban de suscitar inevitables connotaciones míticas y paganas. La iconografía, al igual que el estudio antropológico de ritos y costumbres, revela con mayor nitidez que los textos las implicaciones que ofrece el género, femenino o masculino, de los símbolos y metáforas recogidos en los poemas bíblicos. Los textos, en especial los canónicos, suelen reflejar un panteón más poblado de dioses que de diosas, al menos en los puestos prominentes. En el caso de la Biblia muestran a un Dios único de trazos más masculinos que femeninos. La iconografía e, igualmente, la antropología desvelan por el contrario una mayor presencia de figuras femeninas en todo tipo de representaciones, desde pequeños sellos hasta grandes relieves e imágenes de bulto redondo<sup>17</sup>. En el campo de la antropología, una costumbre de las tribus árabes hasta época reciente permite reconocer el antiguo paralelismo masculino y femenino del símbolo cósmico, religioso y militar del carro-trono (*merkabah*): «Cada tribu árabe tiene su grito de guerra y su estandarte. Además, lleva en el combate una litera adornada llamada *ʿutfā*, y más recientemente *merkab* o *abu-dhur*. En tiempos modernos esta litera se lleva vacía, pero en otros tiempos iba en ella la más hermosa muchacha de la tribu para animar a los combatientes. También Israel tenía su ‘grito de guerra’ (*terú`ah*) (... , el cual) forma parte del ritual del arca de la alianza (1 Sam 4,5; 2 Sam 6,15), que es el *palladium* de Israel y cuya presencia en el combate (1 Sam 4,3-11; 2 Sam 11,11) recuerda la litera sagrada de los árabes»<sup>18</sup>.

La designación de la litera con el término *merkab* asocia este *palladium* no sólo con el carro de combate en las guerras de Yahveh, sino también con el ‘trono-carro’, *merkabah*, de las visiones de Isaías (Is 6,1-6), Ezequiel (Ez 1) y Daniel (Dan 7,9-10.13-14). Los profetas sólo podían expresar su encuentro con Dios recurriendo al imaginario de las teofanías culturales, cuyas imágenes más significativas eran el ‘rostro’ y el ‘trono-carro’ del Dios invisible, representados al modo de las estatuas de los dioses de las religiones vecinas, bien conocidas ahora gracias a la rica iconografía encontrada en las excavaciones arqueológicas. Por ello una simple ambientación de los textos bíblicos en el universo simbólico e iconográfico de Egipto y del antiguo Oriente permite reconocer el carácter primordial y arquetípico de aquellas imágenes, en torno a las cuales giró mucho más tarde la mística judía de la *merkabah* o de *heja-*

<sup>17</sup> O. Keel, - Ch. Uehlinger, *Göttingen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen*, Freiburg - Basel - Wien, 1993; Keel, O., *Das Recht der Bilder gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder*, OBO 122, Freiburg - Göttingen, 1993.

<sup>18</sup> R. De Vaux, *Instituciones del Antiguo Testamento*, Barcelona, Herder, 1964, p. 32.

*lot* ('palacios'). Miguel Civil ha señalado los antecedentes del motivo del *carro* en la mitología de Mesopotamia<sup>19</sup>, que se extienden también a la iconografía y, en particular, al carro de la diosa Ishtar. En el poema de Gilgamesh (VII 7-10) esta diosa, en su intento por seducir al héroe, le ofrece un carro, representación solar<sup>20</sup>:

En la belleza de Gilgamesh  
puso sus ojos Ishtar, la princesa:  
“¡Ven, Gilgamesh,  
sé mi esposo!  
Ofréceme como don  
el fruto de tu virilidad.  
Serás mi esposo,  
yo seré tu esposa.  
Haré enjaezar para ti  
un carro de oro y lapislázuli.  
De oro serán sus ruedas,  
de ámbar su timón.  
Haré que se le unzan mulas  
fogosas cual tormenta.

El verso del *Cantar* 6,12, el de interpretación más difícil de todo el poema<sup>21</sup>, parece introducir a la amada en el «carro de Amminadab: “y, sin saberlo, mi deseo me introdujo en el carro de Amminadab”» (LXX, Vulgata; “Ammi-Nadib” TM) o «fui introducida en el carro con el príncipe» («me encontré en la carroza con mi príncipe», Alonso Schökel<sup>22</sup>). El carro-trono, símbolo de la gloria celeste del Dios invisible, se materializa en el trono del templo de Jerusalén, cuyo pedestal era el arca (de la alianza) que podía ser transportada a hombros al frente del ejército de las tribus israelitas en las guerras de Yahveh, o moverse con ruedas formando un carro que portaba el trono, como en la visión de Ezequiel. Este símbolo, el más sagrado del templo terrestre y celeste en la religión bíblica, era ya conocido en representaciones de dioses y diosas en las religiones mesopotámicas<sup>23</sup> y, como se ha visto, ha perdurado en la tradición popular árabe de transportar en andas a la muchacha más hermosa de la tribu entre los combatientes en el campo de batalla.

<sup>19</sup> M. Civil, “I?me-Dagan and Enlil’s Chariot”, *Journal of the American Oriental Society* 88 (1968) pp. 3-14.

<sup>20</sup> J. Silva Castillo, *Gilgamesh o la angustia por la muerte*, México, El Colegio de México, 1994, p. 98.

<sup>21</sup> M. H. Pope, *Song of Songs*, The Anchor Bible, Garden City NY, Doubleday, 1977, pp. 585-592.

<sup>22</sup> L. Alonso Schökel, *Nueva Biblia Española*, Madrid, Cristiandad, 1975.

<sup>23</sup> Para ello ampliamente, M. Metzger, *Königsthron und Gottesthron: Thronformen und Throndarstellungen in Ägypten und im Vorderen Orient im dritten und zweiten Jahrtausend vor Christus und deren Bedeutung für das Verständnis von Aussagen über den Thron im Alten Testament*, Neukirchen-Vluyn, 1985.

La sintaxis o asociación de símbolos, más libre que la de las palabras y los conceptos, nos ha llevado de los términos, masculinos o femeninos, a los símbolos anteriores a los propios términos, conforme a un proceso estudiado desde la perspectiva filosófica por Paul Ricoeur.

## 1. PARALELISMO DE GÉNERO EN LA POESÍA HEBREA BÍBLICA

El paralelismo es el principio estructurante de la poesía hebrea bíblica<sup>24</sup>. Entre las variedades de este paralelismo poético figura la consistente en jugar con el género de los nombres en cada uno de los hemistiquios que componen el verso<sup>25</sup>. Se trata de un fenómeno reconocido por Cassuto primeramente en la poesía ugarítica de época pre-bíblica<sup>26</sup>. Para reproducir el paralelismo de género en la traducción de los versos hebreos citados a lo largo de este trabajo ha sido preciso buscar términos en español del género correspondiente al del nombre hebreo, lo que ha obligado en ocasiones a forzar la versión en español. Así, en Is 49,22<sup>27</sup>

וְהִבִּיאוּ בְנֵיךָ בְּחֶזְקוֹן  
וּבְנִתֶיךָ עַל-כַּתְפֵי הַנְּשִׂאָהָ:

Portarán a tus hijos (m) en su regazo (m)  
a tus hijas (f) a espaldas (f) llevarán

se verifican las correlaciones *hijos / hijas y regazo / espaldas*, además del quiasmo de los verbos situados al inicio y fin del verso (a b c / b' c' a'). Las traducciones no tratan de reflejar este paralelismo de género. Así la versión de L. Alonso Schökel, «Traerán a tus hijos en brazos / a tus hijas al hombro llevarán», no reproduce la correlación masculino // femenino de los términos hebreos *bhsn // 'l ktf*, cuya versión exige buscar un término femenino en lugar del masculino *hombro*. Se recurre aquí por ello al par *regazo / espaldas*, reflejando dos modos habituales de sostener

<sup>24</sup> El paralelismo puede ser sinonímico, antitético o  *sintético*, emparejar dos o más hemistiquios de un verso o dos o más versos y estructurarse según correspondencias diversas (a b c, a b c // c b, a b c // c a, etc.). Entre los numerosos estudios sobre el paralelismo bíblico, L. Alonso Schökel, «Poética hebrea. Historia y procedimientos», *Hermenéutica de la palabra. II. Interpretación literaria de textos bíblicos*, Madrid, Cristiandad, 1987, pp. 17-228, especialmente pp. 69-85.

<sup>25</sup> El paralelismo de género en la poesía hebrea bíblica ha sido estudiado de modo particular por G. E. Wilfred, W. G. E. Watson, de quien tomamos aquí los datos básicos, Watson, G. E. Wilfred, *Classical Hebrew Poetry. A Guide to its Techniques*, Sheffield, JSOT Press, 1986, pp. 114-159; *idem*, «Gender-Matched Parallelism in Ugaritic Poetry», *UF* 13 (1981) pp. 181-187; *idem*, «Gender-Matched Synonymous Parallelism in the Old Testament», *JBL* 99 (1980) 321-341.

<sup>26</sup> U. Cassuto, *The Goddess Anath. Canaanite Epics of the Patriarchal Age. Texts, Hebrew Translation, Commentary and Introduction*, 2 vols., Jerusalem, Magnes Pres, 1971, pp. 44-46.

<sup>27</sup> Las traducciones a partir del original hebreo de los textos bíblicos citados son mías y la versión poética de Susana Pottecher.

o de portar a un bebé, niño o niña, sobre el regazo o a espaldas. Esta referencia, junto con otros datos, induce a pensar que el salmo 131 es seguramente el poema de una mujer suplicante<sup>28</sup>: «Me calmo y me acallo / como un bebé a la espalda de su madre / yo misma, como el niño a mi espalda».

Otros ejemplos de paralelismo m + m // f + f pueden encontrarse en Is 5,7; Jer 46,12; Joel 2,16; Sal 91,7; Job 10,12; Prov 14,13:

וַיְקוּ לְמִשְׁפָּט וְהִגָּה מִשְׁפָּח  
לְצַדִּיקָה וְהִגָּה צְעָקָה:

Esperó derecho (m) y ved: asesinatos (m)  
justicia (f) y mirad: lamentaciones (f)  
(Is 5,7)

שָׁמְעוּ גוֹיִם קְלוֹנֵיךְ  
וַיִּצְחָקוּךָ בְּלִילֵי הָאָרֶץ:

Oyeron los pueblos (m) tus gritos (m),  
llena está la tierra (f) de tu queja (f)  
(Jer 46,12)

יֵצֵא חֲתָן מִחֲדָרוֹ  
וְכִלְיָה מִחֲפָתָהּ:

Salga el esposo (m) del tálamo (m)  
la esposa (f) de la alcoba (f)  
(Joel 2,16)

יִפֹּל מִצַּדְדְּךָ אֱלֹהִים  
וּרְבִבָה מִיְמִינֶךָ:

Caerán a tu lado (m) mil (m)  
miríadas (f) a tu derecha (f)  
(Sal 91,7)

יְהִי-שְׁלוֹם בְּחֵילֶךָ  
שְׁלֹמֶה בְּאֶרְמֵנוֹתֶיךָ:

Haya sosiego (m) dentro de tus murallas (m);  
tranquilidad (f) en tus palacios (f)  
(Sal 122,7)

<sup>28</sup> Cfr. la argumentación en este sentido en J. Trebolle Barrera, *El Libro de los Salmos. Religión, poder y saber*, Madrid, Trotta, 1991.



חַיִּים וְחֶסֶד עֲשִׂיתָ עִמָּדִי  
וְפָקַדְתָּ שְׁמִמָּה רוּחִי:

Me otorgaste el vivir (m) y estar cuidado (m)  
tu vigilancia (f) cuidó mi respiración (f)  
(Job 10,12)<sup>29</sup>.

גַּם־בְּשִׁחוּק יִכְאֵב־לֵב  
וְאֶחְרִיתָהּ שְׁמִמָּה תוֹגָה:

Hasta riendo (m) el corazón (m) se me apena  
y la alegría (f) acaba en aflicción (f)  
(Prov 14,13)<sup>30</sup>.

Otro tipo de paralelismo sigue la correlación f + f // m + m, de la que son ejemplos los versos de Is 5,29 y Jer 48,37:

שָׁאֲנָה לוֹ כְּלֵבִיא  
(וְשִׁאָּה) [וְשִׁאָּה] כְּכַפִּירִים

Su voz (f) es de leona (f);  
el rugir (m), de cachorros (m)  
(Is 5,29)<sup>31</sup>

עַל כָּל־יָדַיִם גְּרָדָת  
וְעַל־זִמְתָּיִם שָׁק:

Sobre todas las manos (f) incisiones (f)  
en los lomos (m), un sayal (m)  
(Jer 48,37)

Otra variante responde a la correlación m + f // m + f. Is 41,2; Job 11,14; Prov 3,22; 26,13:

יִתֵּן כְּעֶפֶר חֲרָבוֹ  
כְּקֶשׁ נִקְרָה קִשְׁתּוֹ:

Hizo polvo (m) su espada (f)  
como heno (m) los dispersa su ballesta (f)  
(Is 41,2)

<sup>29</sup> El término *hayyim*, vida, es traducido aquí por ‘el vivir’ para reflejar el género masculino del hebreo, así como *ruaj*, ‘aire’, ‘hálito (de vida)’, ‘espíritu’, ‘alma’, se vierte por el de ‘respiración’, que expresa la condensación de la vida en el suspiro.

<sup>30</sup> El verbo sustantivado *el reir* vierte el nombre hebreo masculino –wq. La expresión *la alegría termina* traduce la cadena constructa o estructura genitival *el final de la alegría (es aflicción)*, cuyo género es el del primer término (*el final*, femenino en hebreo).

<sup>31</sup> El término *voz* corresponde aquí al hebreo *rugido*,..., paralelo al *rugir*...

אִבְיָאֵן בְּיַדְךָ הַרְחִיקְהוּ  
וְאֶל־תִּשְׁכַּן בְּאֵלֵיךָ עֲלֵה:

Si hay mal (m) en tu mano (f), aléjalo  
no des alojamiento en tu pabellón (m) a la injusticia (f)  
(Job 11,14).

La correlación f + m // f + m tiene ejemplos en Is 62,1; Job 5,9 y Prov 5,5:

עֲרֹצָא כְנֻחָ צְדָקָה  
וְיִשׁוּעָתָה כְּלִפְיֵד וּבְעֵר:

Hasta que aparezca como la aurora (f) su triunfo (m)  
y su salvación (f) como un hachón (m) llamee  
(Is 62,1)<sup>32</sup>

עֲשֵׂה גְדֻלּוֹת וְאֵין חֶקֶר  
נְפִלְאוֹת עֲדֵי־אֵין מִסְפָּר:

Realiza proezas (f) sin cálculo (m)  
maravillas (f) sin cuento (m)  
(Job 5,9)<sup>33</sup>

הַגְּלִיָּה יִרְדּוֹת מוֹת  
שְׂאוֹל צְעָדֶיהָ יִתְמַכּוּ:

sus piernas (f) descienden al Morir (m)  
sus pisadas (f) hollan el Abismo (m)  
(Prov 5,5)<sup>34</sup>.

Una nueva modalidad conjuga la correspondencia m + f // f + m, de la que es ejemplo Sal 37,30:

פִּי־צְדִיק יִהְיֶה חֶכְמָה  
וְלִשׁוֹנוֹ תְּדַבֵּר מִשְׁפָּט:

Los labios (m) del justo pronuncian sabiduría (f)  
su lengua (f) enuncia el derecho (m)  
(Sal 37,30)<sup>35</sup>

<sup>32</sup> El término *triumfo* traduce aquí el sentido de ‘victoria’ del término *dqh*, traducido habitualmente por ‘justicia’. El masculino *hachón* sustituye al más usual de *antorcha*.

<sup>33</sup> La versión *sin (posibilidad de) cálculo* trata de reproducir a la vez el sentido más obvio de (*proezas*) *incomprendibles*.

<sup>34</sup> La traducción resulta inevitablemente forzada. El femenino *piernas* sustituye a *pies* y *morir* reemplaza a *la Muerte*, con mayúscula, la residencia de los muertos, en paralelo con *el Abismo*.

<sup>35</sup> *Los labios* (m) sustituyen a la versión más literal ‘boca’ (f) (*pi*).

W.G.E. Watson señala otros muchos ejemplos de cada una de las variantes anteriores, así como las diversas funciones que el paralelismo de género puede cumplir, como el de expresar una totalidad geográfica y étnica a un tiempo: *pueblos // tierra* o «(todos) los pueblos de la tierra» (Jer 46,12). El paralelismo tiene sobre todo una función poética y a la vez acumuladora de sentidos. La lectura de un poema progresa en la línea horizontal del verso, pero vuelve incesantemente sobre sí misma en la vertical de los paralelismos que amplifican el sentido del texto, en el interior de la caja de resonancia que constituye el poema. El paralelismo de género adquiere dimensiones más vastas y connotaciones más complejas cuando se verifica al nivel de estrofas o de poemas, como sucede en el *Cantar*.

## 2. EL CANTAR DE LOS CANTARES

Las descripciones del cuerpo del Amado y de la Amada en el *Cantar* son un ejemplo amplificado de paralelismo de género. La del amado, en tercera persona, sigue un orden descendente de la cabeza a los pies, conforme al modo canónico atestiguado ya en el mito del descenso de Ishtar a los infiernos (5,11-15). La descripción de la amada, en segunda persona, asciende de los pies a las trenzas del cabello (7,2-6)<sup>36</sup>:

5,11	su cabeza, el oro más fino sus rizos, racimos de palmera negros como el cuervo
12	sus ojos, palomas junto a la corriente bañadas en leche en la orilla posadas
13	sus mejillas, plantel de bálsamo exhalan aromas sus labios, lirios que mirra derraman
14	sus brazos, cetros de oro de gemas engastados sus lomos, marfil labrado marqueteado de zafiros

<sup>36</sup> El movimiento ascendente de la descripción, además de otras razones lingüísticas, justifica la versión 'vulva' (*shor*) en lugar del eufemismo tradicional 'ombbligo', dado el orden de las diez referencias corporales: pies - caderas - vulva - vientre - pechos - cuello - ojos - nariz - cabeza - cabellos. Cfr. M. H. Pope, *Song of Songs*, p. 617.

- 15 sus piernas, pilares de mármol  
en plintos de oro asentados<sup>37</sup>.
- 7,2 ¡Qué hermosos tus pies en sandalias  
hija del príncipe!  
tus caderas curvas como ajorcas  
labor de orfebre
- 3 tu vulva, cuenco torneado  
¡no falte vino mezclado!  
tu vientre, montículo de trigo  
con seto de azucenas
- 4 tus pechos como dos crías  
mellizas de gacela
- 5 tu cuello cual torre de marfil  
tus ojos, albercas de Jesbón  
a la puerta de Bat-Rabbim  
tu nariz, como la torre del Líbano  
oteando hacia Damasco
- 6 tu cabeza coronándote, como el Carmelo  
tus cabellos, de púrpura  
preso está un rey de sus trenzas.

Este tipo de descripción se remonta a los textos de las pirámides del Imperio Antiguo egipcio, los cuales identificaban cada miembro del cuerpo del faraón con una divinidad, convirtiéndolo así en una imagen del panteón divino: la cabeza con Horus, las orejas con los hijos gemelos de Atón, la nariz con Upuaut, etc. (215, n. 148-9)<sup>38</sup>. Para comprender el sentido de las metáforas del *Cantar* es preciso desprenderse de toda referencia a formas representables a los ojos, pues su mundo de referencias no es tanto el de los objetos visibles sino el de las actitudes y procesos dinámicos ligados a los diferentes órganos del cuerpo humano o a los de las plantas y animales. Así, el ojo sugiere la actitud del guiño, el encandilar y fascinar; la nariz la del enfado y la ira; el cuello, «como torre de marfil», apunta al gesto de altivez de

<sup>37</sup> Otra descripción, aparentemente incompleta, se encuentra en 6, 5-7:

- 5 ¡Aparta de mí tus ojos, que me turban!  
tus cabellos son un hato de cabras  
que se descuelgan por las cuestas de Galaad
- 6 la hilera de tus dientes como un rebaño esquilado  
recién salido del baño  
cada oveja con mellizos y ninguna sin corderos
- 7 tus mejillas, por entre el velo  
dos mitades de granada.

<sup>38</sup> O. Keel - S. Schroer, *Schöpfung. Biblische Theologien im Kontext altorientalischer Religion*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht - Freiburg, Schweiz, Universitätsverlag, 2002, pp. 224-225.

la muchacha frente al pretendiente; los pechos significan plenitud, vida y bendición, etc.<sup>39</sup> El énfasis que los actuales estudios de religión y género ponen en el cuerpo y, en particular, el modo en el que Mary Douglas traza los caminos por los que el cuerpo se convierte en mapa de la sociedad, desarrollan un aspecto ya conocido del mundo oriental antiguo<sup>40</sup>, en cuyo imaginario se figuraba a las personas y sus destinos a través de la fisionomía, del inventario de los gestos, de la simbología de los colores, como también de la posición de los planetas durante el nacimiento o de otras muchas referencias a los humores del cuerpo o a fenómenos de la naturaleza.

El amor del Amado y la Amada alcanza al final del *Cantar* dimensiones cósmicas cuando se enfrenta a la muerte en una batalla comparable a la de la lucha primordial contra el caos constitutiva de la creación. Esta nueva dimensión del *Cantar* se anuncia a partir de la pregunta «¿Quién es esa que...?», clave para la interpretación del conjunto del poema. La misma pregunta se encuentra en 8,5, y dos veces antes en 3,6 y 6,10. La relación entre estas preguntas y con otra cuestión semejante del pasaje más decisivo del libro de *Job* desvela, a nuestro parecer, una clave interpretativa del sentido último del *Cantar*, como también del de *Job*:

*¿Quién es esa que* sube por el desierto  
como columnas de humo  
en nubes de mirra e incienso  
de todos los perfumes de los caravaneros?  
Es la litera de Salomón...

(*Cantar* 3,6)

*¿Quién es esa que* brilla como el alba  
hermosa como la luna  
radiante como el sol  
imponente como escuadrón abanderado?

(*Cantar* 6,10)

*¿Quién es esa que* sube del desierto  
apoyada en su amado?

(*Cantar* 8,5)

Es evidente que la figura aludida es la Amada, incluso en 3,6 donde la pregunta podría entenderse en el sentido del neutro «¿Qué es eso...?» –como traduce L. Alonso Schökel–, seguida de la respuesta «Es la litera de Salomón...». La misma pregunta, referida a una figura masculina, aparece en pasajes muy significativos de los libros proféticos de *Isaías* y *Jeremías* y, en particular, en *Job*:

<sup>39</sup> Cfr. S. Schroer, T. Staubli, *Die Körpersymbolik der Bibel*, Darmstadt, 1998.

<sup>40</sup> M. Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, New York, Pantheon Books, 1970.

¿Quién es ese que viene de Edom  
de Bosra, con ropa carmesí?  
¿Quién es ese, majestuoso en su atuendo  
pletórico de fuerza en su avance?  
Soy Yo, que guerreo victorioso  
con poder para dar el triunfo.  
(Is 63,1)

El «guerrero divino», el mismo Yahveh o su lugarteniente en la tierra, el Mesías, como lo identifica el *Apocalipsis* (19,15), viene de combatir en el desierto como vengador de la sangre, en defensa del derecho conculcado, con sus ropas carmesíes, del color de la sangre (*dam*) del vencido Edom ('rojo')<sup>41</sup>:

¿Quién es ese que crece como el Nilo  
y encrespa sus aguas como los ríos...?  
(Jer 46,7-8)

El Nilo representa a Egipto que en su *hybris* se promete un día de triunfo, convertido, por el contrario, en el día de victoria del «guerrero divino», el Señor de los ejércitos (v. 10), frente a los guerreros egipcios y sus aliados (*gibbor*, vv. 5,6,9,12). Las aguas que surgen o se encrespan parecen ser las del Caos de los textos mitológicos, haciendo aquí de Egipto el monstruo del caos destructor, vencido y sacrificado por Yahveh<sup>42</sup>. El mitema del caos vencido nos introduce en el tema del gran discurso con el que Yahveh responde a Job, el cual arranca con estos versos:

¿Quién es ese que ensombrece mi consejo  
hablando sin conocimiento?  
Cíñete los lomos como un hombre:  
te interrogaré y me informarás.  
(Job 38,2-3)

La pregunta se repite al inicio de la respuesta de Job, en una forma abreviada que no respeta el paralelismo del verso: «¿Quién es ese que ensombrece mi consejo sin conocimiento?» (*Job* 42,3). Puede tratarse de una interpolación tomada del verso inicial del discurso de Yahveh<sup>43</sup>. Sin embargo, esta repetición, puesta en boca de Job, señala precisamente la cuestión básica planteada en el discurso divino, en la respuesta de Job y en el libro que lleva su nombre: «¿Quién es Job?», «¿Quién es ese hombre?».

<sup>41</sup> L. Alonso Schökel - J. L. Sicre Díaz, *Profetas. Comentario I*, Madrid, Cristiandad, 1980, pp. 374-6.

<sup>42</sup> R. P. Carroll, *Jeremiah. A Commentary*, Philadelphia, The Westminster Press, 1986, p. 764.

<sup>43</sup> M. H. Pope, M.H., *Song of Songs*, p. 348.

La pregunta «¿Quién eres tú...?» constituye la fórmula inicial de un exorcismo, como atestiguan el salmo apócrifo de Qumrán 11QPsAp<sup>a</sup>, el *Testamento de Salomón* y el *Evangelio de Bartolomé*. Se trata de una fórmula de identificación, que viene seguida por la propia presentación del correspondiente demonio («Yo soy/me llamo X»), el cual revela datos sobre su lugar de residencia, actividad demoníaca específica y el ángel encargado de neutralizarlo<sup>44</sup>. Un antecedente egregio de esta pregunta puede encontrarse en el relato iranio sobre el cruce del «Puente de la Retribución» (el Puente *Chinvat*):

Y cuando el alma del que se salva atraviesa el puente, la anchura del puente parece que es de una parasanga. (80) Y cuando el alma del que se salva pasa, va acompañada del bienaventurado Sroch. (81) Y sus buenas obras le salen al encuentro en forma de una doncella, más hermosa y bella que cualquier mujer de la tierra. (82) Y el alma del que se salva dice: “¿Quién eres tú? Pues sobre la tierra nunca vi una doncella más bella y hermosa que tú”. (83) En respuesta, replica la forma de la doncella: “No soy una doncella, sino tus buenas obras, oh joven cuyos pensamientos y palabras, obras y devoción fueron buenos... (108) Entonces le sale al encuentro una doncella que no tiene ninguno de los rasgos de una doncella. (109) Y el alma del condenado dice a tan desgraciada moza: “¿Quién eres tú? Porque en la tierra nunca vi una criatura tan espantosa y contrahecha como tú”. (110) Y en respuesta le dice la horrible moza: “No soy ninguna moza, sino que soy tus obras, tus horribles obras, tus malos pensamientos, tus malas palabras, tus malas obras y tu mala devoción»<sup>45</sup>.

Así pues, la pregunta «¿Quién eres tú?» se dirige a un ser del otro mundo, en particular a un demonio al que es preciso identificar para poder neutralizarlo mediante un exorcismo. De igual modo, el personaje presentado a través de la pregunta «¿Quién es ese/esa que...?» es siempre una figura de orden superior, una reina en el *Cantar*, el mismo Yahveh o su lugarteniente en la profecía de Isaías y un rey o su reino en la de Jeremías<sup>46</sup>. La princesa del *Cantar* y el «guerrero divino» de Isaías vienen del desierto donde ha tenido lugar una batalla histórica que en los poemas correspondientes alcanza dimensiones míticas y cósmicas. De la estepa o a través de

<sup>44</sup> P. A. Torijano, *Solomon the Esoteric King. From King to Magus, Development of a Tradition*, Leiden: Brill, 2002, pp. 41-87.

<sup>45</sup> M. Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, IV *Las Religiones en sus Textos*, Madrid, Cristiandad, 1978, pp. 375.

<sup>46</sup> En el salmo 24 se trata del propio Dios Yahveh:

¿Quién es ese Rey de la Gloria?  
Yahveh, héroe valeroso;  
Yahveh, héroe de la guerra...  
¿Quién es ese Rey de la Gloria?  
Yahveh de los Ejércitos  
Es el Rey de la Gloria.

ellá vendrá el Mesías y regresarán también los exiliados en los tiempos mesiánicos, una vez que en la estepa hayan sido vencidas las fuerzas del caos simbolizadas por el mismo desierto. Por ello, la pregunta con la que Yahveh inicia su discurso de respuesta a Job, «¿Quién es ese que...?», no puede menos de referirse a un personaje superior, más que humano, sobrehumano incluso, un dios menor al que Yahveh se digna hablar como a un hombre, con la ironía de aceptar dejarse informar por quien carece de conocimientos. El Job rebelde que ha retado a Dios a que comparezca en juicio adquiere en el poema dimensiones de un dios menor o de un ser celeste, más insumiso a Yahveh que el propio Satán de Job 1-2. Yahveh ha de salir en propia defensa. Lo hace con un discurso en el que, lejos de aplastar al hombre Job conforme a las interpretaciones usuales del discurso divino, se muestra más bien a la defensiva o reconociendo al menos a Job una categoría mayor que la de un simple humano privado de conocimiento.

Lo cierto es que la pregunta «¿Quién es ese/esa que...?» ocupa lugares determinantes en la estructura de la pieza literaria en la que aparece, sea al comienzo de un decisivo discurso divino (Job 38,2-3), al inicio de un oráculo (Is 63,1) o de un poema (Cant 6,3 y 8,5) o al final de otro (Cant 6,10). Junto a lo significativo del emplazamiento, la pregunta «¿Quién es ese/esa que...?» alcanza un mayor significado por el hecho de urgir la identificación del personaje misterioso o sobrehumano que suscita la pregunta y mueve la acción del poema.

La Amada a la que se refiere la citada pregunta al final del *Cantar* sube del desierto apoyada en su Amado (8,5-7):

¿Quién es esa que sube del desierto  
apoyada en su Amado?  
Bajo el manzano te desperté  
allí te concibió tu madre  
la que te dio a luz te concibió allí.  
Ponme como amuleto sobre tu pecho  
como un sello en tu brazo  
Porque el Amor es fuerte como la Muerte  
encarnizada la pasión como el Seól  
sus centellas, centellas de fuego  
ardiente llamarada  
La Aguas abisales no podrán apagar el Amor  
ni anegarlo los Ríos.

La Amada sube del desierto tras la victoria contra las fuerzas del mal y del caos. La referencia al desierto supone alusiones mitológicas similares a la de 3,6: «¿Quién es esa que sube por el desierto / como columnas de humo...?», como también a las de los textos ya aludidos de Is 63,1 y Jer 46,7-8. El desierto es sinónimo del mundo inferior. Las «columnas» de humo, nombradas también y sólo en Joel 3,3, se mez-



clan en esta profecía con portentos en los cielos y en la tierra, sangre y fuego que presagian el día apocalíptico de Yahveh. La diosa Ishtar tenía especial relación con el desierto como indica su propio epíteto «Señora de la estepa» (*belit tseri*). El mismo título ostentaba la diosa Ashtart en ugarítico, *ttrt sd*, «Ashtart de la estepa».

Seguidamente la amada se ofrece como amuleto o sello contra la Muerte<sup>47</sup>, asumiendo el papel mitológico de luchadora contra el poder de la muerte y del Seól, como una nueva Anat en el mito de Baal ugarítico o una nueva Isis en el egipcio de Osiris. Esta lucha contra la muerte se inició ya «bajo el manzano», en el jardín del paraíso amenazado por el desierto que lo cincunda y por la Serpiente de la estepa: «allí te concibió tu madre / allí la que te dio a luz te concibió». La alusión al relato del Génesis y a Eva, la primera mujer, es evidente. La Amada se convierte así en el prototipo de una nueva mujer que no cede a la serpiente como hizo Eva, como hizo Eva seguida por Adán, dando así entrada a la muerte en el mundo. La nueva mujer del *Cantar* lucha contra 'Muerte', la antigua divinidad *Môt*, hasta inflingirle a ella misma la muerte, salvando de tal modo finalmente su jardín paradisiaco, como en el mito de la «Lucha entre *Ba`alu* y *Môtu*» (KTU 1.5-6)<sup>48</sup>:

*`Anatu*, la Doncella, le buscó.  
Como el corazón de la vaca por su ternero,  
    como el corazón de la oveja por su cordero  
    así el corazón de *`Anatu* por *Ba`lu*.  
Cogió al divino *Môtu*  
    con un cuchillo le partió,  
con un bieldo le bieldó  
    en el fuego le quemó  
con piedras de molienda le trituró  
    en el campo lo diseminó.  
Su carne la comieron, sí, los pájaros  
    sus trozos los devoraron las aves  
    la carne a carne fue invitada.

La Amada salva su viña-jardín-paraíso (*qerem* o 'carmen'), siendo proclamada 'Señora de los jardines' o 'moradora de los jardines' (*hayôshebet baganîm*), como indica el inicio de cada uno de los vv. 11, 12 y 13:

<sup>47</sup> La traducción «como amuleto sobre tu pecho», en lugar de la más literal «como sello en tu corazón» pretende significar el valor de amuleto contra la muerte de este sello, interpretado generalmente como muestra del deseo de la compañía incesante del amado.

<sup>48</sup> Del Olmo Lete, G., *Mitos y leyendas de Canaán según la tradición de Ugarit*, Madrid: Cristiandad, 1981, 227.

Salomón tenía una viña en Baal-Hamón...  
Yo tengo mi propia viña...  
Señora de los jardines...

El título «Señora de los jardines», aunque menos literal que el de «moradora», tiene aquí un mayor significado por su oposición al de «Señora de la estepa» (*supra*) y por su paralelismo con el de «Señora de los animales» (cfr. *infra*). Las figuras paralelas del «Señor/Rey/Dios de los animales» y de la «Señora/Reina/Diosa de los animales» son conocidas tanto en los textos como en la iconografía del antiguo Oriente<sup>49</sup>.

La Amada pronuncia el verso «Yo tengo mi propia viña...», con la satisfacción de haber dado la vuelta a su queja inicial: «y mi viña, la mía, no la supe guardar». El quiasmo formado por estos versos situados al inicio y al final del poema (1,6 y 8,12) da unidad al conjunto de poemas que constituyen el *Cantar*. Indica, por otra parte, que en ambos versos se trata de la viña de la Amada<sup>50</sup>. Si «Salomón tenía una viña», la Amada la tiene también: «Yo tengo mi propia viña».

Es frecuente oponer dos interpretaciones irreconciliables del *Cantar*: la una literal, de fuerte contenido erótico, y la otra alegórico-mística, judía o cristiana, que hace de Dios y de Israel o de la Iglesia los protagonistas amorosos del poema<sup>51</sup>. Sin embargo, esta oposición no capta la pluralidad de sentidos y de interpretaciones inherente a unos textos poéticos cargados de connotaciones míticas que, a partir de la propia literalidad del texto, generaban espontáneamente otros vuelos alegórico-místicos. Negar la posibilidad de éstas es negar la realidad de aquellas. El sentido del *Cantar* se encuentra en la totalidad de estos planos de sentido.

La Amada o la Reina del *Cantar* puede convertirse así en prototipo de la nueva mujer, paralelo del prototipo de nuevo hombre que presenta el libro de *Job*, ambas figuras opuestas a la Eva y al Adán del relato del Paraíso en el libro del *Génesis*. Aquellos dos libros son una reinterpretación de éste bajo una nueva perspectiva, en gran medida de sentido contrario<sup>52</sup>. El *Cantar* presenta una visión positiva de la sexualidad y de las relaciones hombre-mujer, frente a la negativa del *Génesis*.

<sup>49</sup> Un sello de Megiddo del s. XIV a.C. representa el motivo de la diosa desnuda flanqueada por un toro y un león junto al árbol (de la vida), ligado a la diosa, que aparece a su vez flanqueado por un querubín y una figura humana, O. Keel - S. Schroer, *Schöpfung. Biblische Theologien im Kontext altorientalischer Religion*, p. 60.

<sup>50</sup> «The vineyard in question can scarcely be any other than that of the Lady of the Canticle, the same mentioned as unguarded in 1:6. The crucial question here is whether the speaker is the bride or the groom. If the groom speaks, declaring dominion over his spouse's body, it is classic male chauvinism. If the female here asserts autonomy, this verse becomes the golden text for women's liberation», M. H. Pope, *Song of Songs*, p. 690.

<sup>51</sup> C. E. Walsh, *Religion, the Erotic, and the Song of Songs*, Minneapolis, Fortress Press, 2000.

<sup>52</sup> Respecto a *Job*, Steiner, G., *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001, p. 53; respecto al *Cantar*, Weems, J. Renita, "Song of Songs", *The Women's Bible Commentary*, eds. Carol A. Newsom and Sharon H. Ringe, Louisville, Kentucky, Westminster - John Knox Press, 1992, pp. 156-160, p. 160.

El verso del *Cantar* «Yo soy de mi Amado y por mí es su deseo» (7,11) invierte también el sentido de la sentencia del *Génesis* dirigida a Eva: «Tendrás ansia de tu marido y él te dominará» (3,11). Aquellos dos libros ofrecen igualmente un juicio crítico respecto a la afirmación de que el mundo creado no es sino bueno, tal como proclamaba el relato de la creación: «Y vió Dios que era bueno...» (Gn 1).

Los poemas de *Job* y del *Cantar* se mueven en un mundo real, posterior a la expulsión del paraíso, en el que subsisten fuerzas del caos que amenazan incesantemente el orden establecido. Como los dioses menores de los mitos mesopotámicos o los ángeles caídos del *Génesis*, Job se rebela contra un orden que considera injusto, pues premia al malvado y condena al inocente. Hace frente por ello a la opinión de sus amigos bienpensantes, quienes le acusan de pecado y creen merecida su desgracia pues tienen por seguro que ha quebrantado los principios del buen orden establecido. Tras rechazar uno a uno los argumentos de los amigos, Job exige a Dios que comparezca ante el tribunal divino en el que está seguro de ser declarado inocente. Al final del poema, el poeta hace hablar al mismo Dios, el cual parece apabullar a un hombre que nada conoce de la naturaleza y de la historia. Sin embargo, a través de la alegoría de los animales salvajes representativos del caos, el Leviatán y Behemot entre ellos, deja traslucir, por el contrario, que Dios, como «Señor de los animales», prosigue todavía su lucha contra las fuerzas caóticas que amenazan su creación<sup>53</sup>. La Amada del *Cantar*, «señora del jardín», participa también, junto con su Amado, en la lucha contra el caos y la Muerte en el desierto. El *Cantar* constituye así un ejemplo señalado de paralelismo de género en el reparto de papeles entre el varón y la mujer ideales que lo protagonizan.

El libro de *Proverbios* da un paso más al hacer de «Doña Sabiduría» primicia y principio (*arjé*) de las obras de la creación en las que Ella participa manifestando su gozo y satisfacción. El poema correspondiente, *Proverbios* 8,22-31, se integra en la primera parte del libro (caps. 1-9), cuyos paralelos mitológicos, egipcios en particular, hacen pensar que se trata de un material elaborado a partir de textos antiguos, aunque en época posterior al Exilio<sup>54</sup>:

Me creó Yahveh primicia de su andadura  
la primera de sus obras  
Desde siempre fui formada  
desde el principio, cuando el origen de la tierra

<sup>53</sup> G. Fuchs, *Mythos und Hiobdichtung. Aufnahme und Umdeutung altorientalischer Vorstellungen*, Stuttgart, 1993; G. Fuchs - G. Knoörzer (eds.), *Tier, Gott, Mensch – Beschädigte Beziehungen*, Frankfurt, a.M., 1998.

<sup>54</sup> Este poema ha sido objeto de numerosos estudios, entre ellos, Chr. Maier, “Das Buch der Sprichwörter. Wie Weibliche Weisheit entsteht...”, *Kompendium Feministische Bibelauslegung*, eds. Luise Schttruff - Marie-Theres Wacker, Gütersloh, 1998, pp. 208-220; R. Zimmermann, *Geschichtsmetaphorik und Gottesverhältnis. Traditionsgeschichte und Theologie eines Bildfelds in Urchristentum und antiker Umwelt*, Tübingen, Mohr, 2001.

Cuando aún no existían los abismos fui engendada  
     no había entonces manantiales rebosando aguas  
 Antes de que se asentasen las montañas  
     antes de las colinas fui concebida  
 Aún no había hecho Yahveh la tierra y las estepas  
     ni los primeros terrones del orbe siquiera  
 Allí estaba yo cuando acomodó el cielo  
     mientras delimitaba el horizonte sobre el abismo  
 Sujetaba las nubes en lo alto  
     y fijaba las fuentes del abismo  
 Al dar al mar sus límites  
     [*y que no traspasasen las aguas su mandato*]  
     al asentar los cimientos de la tierra  
 Estaba yo a su lado como confidente  
     todo gozo era yo cada día  
 Todo el tiempo disfrutando en su presencia  
     deleitándome con lo firme de su tierra  
     [*gozando con los hermanos*].

Se ha comparado esta figura femenina de la Sabiduría con la de la diosa Hathor ante el padre de los dioses, Re, el cual, según el relato egipcio de la lucha entre Horus y Seth, procedente de la época de Amenemet I (1991-1962 a.C.), se muestra cansado de su labor creadora<sup>55</sup>. *La Sabiduría* viene a cumplir así una función de Musa inspiradora de la creación.

El poema del Salmo 45, que muestra evidentes puntos de contacto con el *Cantar*, se estructura en dos estrofas paralelas, la primera referida al rey, la segunda a la reina, en el día de su boda y entronización. El fácil paso de una a otra (v. 10) hace imperceptible su distinción. La Amada y el Amado del *Cantar* renuevan la creación como corresponde al rey y a la reina ideales:

Eres el más bello de los hombres  
     la gracia fluye de tus labios  
     pues Dios te ha bendecido por siempre  
 ¡Valiente, cíñete al flanco la espada!  
     por tu gloria y esplendor  
 Triunfa en tu gloria  
     cabalga por la causa de la verdad  
     trota por la justicia clemente

---

<sup>55</sup> O. Keel - S. Schroer, *S Schöpfung. Biblische Theologien im Kontext altorientalischer Religionen*, p. 221.

Te lance tu diestra hacia hazañas atroces  
 los pueblos caerán a tus pies  
 Tus flechas, afiladas, traspasarán  
 el corazón de los enemigos del rey  
 Dios, tu trono es eterno  
 tu cetro real es cetro de derecho  
 Amas la justicia y detestas la opresión  
 con razón Dios, tu Dios, te ha ungido  
 con óleo de júbilo sobre tus compañeros  
 Todos tus vestidos huelen a mirra  
 a áloe, a acacia perfuman  
 Desde palacios de marfil te festejan las arpas  
 Hijas de reyes están entre tus favoritas  
 en pie a tu derecha la gran dama  
 en oro de Ofir envuelta  
 (vv. 3-10).

Escucha, hija, mira  
 inclina el oído  
 olvida tu pueblo y tu familia  
 Quede el rey prendado de tu belleza  
 pues él es tu señor  
 inclínate ante el rey  
 Hija de Tiro, los más ricos del pueblo te agasjarán  
 han de halagarte con regalos  
 Y así  
 majestuosa, entra la hija del rey con su vestido en oro brocado  
 ante el rey es conducida  
 Las damas de su séquito, sus compañeras, te son presentadas  
 Con alegría las llevan  
 en el palacio real entran con algazara  
 (vv. 11-16).

El poema ensalza la figura del rey al modo de un monarca oriental: hombre bendecido por Dios con belleza y gracia naturales, guerrero probado en batallas por la causa de la justicia, merecedor por ello de la unción y de un trono duradero en el que haga justicia. El esquema básico es el establecido: el rey es bendecido con dones naturales abundantes, vence en batalla a las fuerzas del caos y es entronizado en el palacio entre fiestas y aclamaciones. La segunda estrofa centra la mirada en el momento en el que la que va a ser reina avanza con su séquito para sentarse junto al rey en el trono. El poema se transforma entonces en canto de bodas, finalizando con una promesa de continuidad para la dinastía, celebrada y renombrada («tu nombre») entre los pueblos que podían haber sido antaño sus enemigos.

Este poema tiene visos de himno profano, ligeramente transformado a lo divino, aun cuando la distinción profano-sagrado no es adecuada para comprender estos textos bíblicos. Ya en época precristiana este salmo fue interpretado en forma simbólica o alegórica, al igual que el *Cantar*: el rey es aquí el mesías de Yahvéh y la reina el pueblo de Israel. En versión cristiana y en la línea señalada por la *Carta a los Hebreos* (1,8-9), Cristo es el rey y la Iglesia la reina. Este salmo incluye el término «palacios», que dio nombre más tarde a la literatura mística de *hekhhalot* en torno a la visión del trono divino o *merkabah*.

Algunos textos bíblicos emparejan las figuras del rey y de la reina o princesa con una misma fórmula, referida a uno y a otra: «Pídemelo y te lo daré». En el sueño de incubación previo a la ceremonia de entronización el rey presentaba a su dios los deseos que esperaba ver satisfechos. Yahveh declara entonces a Salomón «Pídemelo y te lo daré», concediéndole sabiduría para gobernar con buen juicio, además de la larga vida que pedían los reyes (1 Reyes 3). El salmo 2 ensalza las figuras del Dios-Rey, del rey histórico y del rey mesiánico a través de referencias a la ceremonia de entronización en el templo-palacio, recogiendo la fórmula: «Pídemelo y te daré las naciones por herencia / los confines de la tierra en propiedad» (v. 8). En una versión del relato sobre la revuelta de Jeroboán contra Salomón, conservada en la versión griega de los Setenta, el faraón trata a Jeroboán como un verdadero pretendiente al trono al dirigirse a él con la fórmula: «Pídemelo y te lo daré». Igualmente el rey persa Asuero dice a Ester: «Pídemelo, y te daré hasta la mitad de mi reino» (*Ester* 5,3), como el rey Herodes juró «darle lo que pidiera» a la hija de Herodías, de nombre Salomé, según una tradición posterior. Esta fórmula constituye un caso más de paralelismo de género en la prosa narrativa de la Biblia.

Para finalizar, quisiera llamar la atención sobre la correspondencia entre la forma poética y oracular de *anuncio* de la venida de un vástago, héroe o mesías salvador, y su correlato narrativo, el relato de *anunciación* a la mujer que concebirá y dará a luz al descendiente que perpetuará la dinastía o salvará al pueblo oprimido. Así, el anuncio a Abrahán, «Haré tan numerosa tu descendencia que no se podrá contar», se convierte en anunciación a su concubina: «Mira, estás encinta y darás a luz un hijo y lo llamarás Ismael, porque el Señor te ha escuchado en la aflicción...» (Gen 16,10-12). Numerosos textos poéticos anuncian la venida de un vástago, generalmente a través de metáforas de orden vegetal como *renuevo*, *germen* o *rama*:

Saldrá un renuevo del tocón de Jesé,  
brotará un vástago de su raíz.  
Sobre él se posará el espíritu del Señor:  
Espíritu de prudencia y sabiduría.  
(Is 11,1)

Mirad que llegan días –Oráculo del Señor–  
 en que daré a David un vástago legítimo.  
 Reinará como rey prudente,  
 y administrará la justicia y el derecho en el país;  
 en sus días se salvará Judá, habitará en paz Israel,  
 y éste será su nombre con el que le llamarán:  
 “Señor, justicia nuestra”.

(Jer 23,5-6)

En aquellos días y en aquella hora  
 suscitaré a David un vástago legítimo  
 que hará justicia y derecho en toda la tierra

(Jer 33,15, > LXX)<sup>56</sup>.

El relato de la *anunciación* a María, madre de Jesús, en el evangelio de Lucas (1,26-38) sigue los modelos bíblicos de las anunciaciones a Agar, madre de Ismael, y a Ana, madre de Jesús (1 Sam 1-3). Cabe afirmar que toda promesa o anuncio profético de un descendiente que ha de asegurar la pervivencia del pueblo, continuar la dinastía davídica o salvar a Israel como rey-mesías, tiene su contrapartida en una *anunciación* dirigida a una mujer, que sólo se hace explícita en algunas narraciones, pero que es obligada para la realización de aquella promesa o profecía. De este modo, la correspondencia entre las funciones de la mujer y del varón alcanza tanto al orden de la naturaleza como al de la historia.

---

<sup>56</sup> El mismo motivo se encuentra en Zac 6,1: «Ahí está el hombre llamado Germen / que construirá el templo / –su descendencia germinará–», y 3,8: «Son figuras proféticas de que yo he de traer a mi siervo *Germen*». En Qumrán aparecen las mismas imágenes: «Saldrá un renuevo del tocón de Jesé... el retoño del David...» (4QDestrucción de los Kittim, 4Q 285 fg. 5, pp. 2-3); «Yo haré alzarse tu semilla detrás de ti... Esto (se refiere al) *retoño de David* que se alzaré...»