



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

ESTUDIO COMPARATIVO DEL  
CANTAR DE LOS CANTARES  
TRADUCIDO POR CASIODORO DE  
REINA Y *CÁNTICO ESPIRITUAL* DE  
SAN JUAN DE LA CRUZ

---

Marc Buxeres Pedret

TUTORA: DRA. LOLA JOSA

Trabajo Final de Máster  
Máster en *Estudios Avanzados*  
*en Literatura Española e Hispanoamericana*  
Facultat de Filologia i Comunicació  
Curso 2021-2022



### DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO

Yo, D./D<sup>a</sup> Marc Buxeu, con NIF/NIE. [REDACTED] estudiante del Máster oficial *Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana*, impartido por la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, en el curso ~~2021~~-2022, como autor/a de este documento académico, titulado

Estudio comparativo del Cantar de los cantares traducido por Caridona de Reina y Cántico espiritual de San Juan de la Cruz

y presentado como TFM para la obtención del título correspondiente,

### DECLARO

QUE este trabajo final de máster es fruto de mi trabajo personal, que no he copiado y que no he empleado ideas, formulaciones, citas integrales o ilustraciones extraídas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara, estricta y explícita su origen tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

QUE soy conocedor/a de que según el Artículo 11.7 (capítulo II) de la Normativa reguladora de l'avaluació i la qualificació dels aprenentatges (Consell de Govern de 27 de febrero de 2020) el plagio en cualquier actividad evaluable comporta la calificación de 0.

Barcelona, a 2 de septiembre de 2022

Fdo.: Marc Buxeu

**Resumen:** El Cantar de los cantares representa una de las obras más bellas del canon bíblico. Su interpretación más humana nos lleva a sumergirnos en todo el universo de la mística hebrea donde laten los orígenes de nuestra civilización occidental. Su lectura, estudio e interpretación se vuelven imprescindibles para comprender el fundamental concepto del eros que emana de cada verso de este poema. Así pues, el presente trabajo pretende adentrarse en el mundo de la exégesis bíblica desde una óptica comparativa de la traducción que ofrecen Casiodoro de Reina y la exégesis poética que realiza San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual*, dos personalidades fundamentales e imprescindibles para comprender la bellísima revolución humanista castellana que se opuso a la ortodoxa Europa del siglo XVI.

**Palabras clave:** Casiodoro de Reina, San Juan de la Cruz, exégesis bíblica, mística hebrea, Cantar de los cantares

**Abstract:** El Cantar de los cantares represents one of the most beautiful literary works in the biblical canon. Its more humane interpretation leads us to immerse ourselves in the universe of Hebrew mysticism where the origins of our Western civilization are found. Its reading, study and interpretation become essential to understand the fundamental concept of eros that emanates from each verse of this composition. Thus, this piece of work aims to delve into the world of biblical exegesis from a comparative perspective of the translation offered by Casiodoro de Reina and *Cántico espiritual* of San Juan de la Cruz, two fundamental personalities that will help understand the beautiful humanist revolution that populated orthodox Europe in the 16th.

**Keywords:** Casiodoro de Reina, San Juan de la Cruz, biblical exegesis, jewish mystical, Cantar de los cantares

## **Índice:**

### **1. Introducción**

### **2. Objetivos**

### **3. Metodología**

### **4. Estado de la cuestión**

### **5. La mística hebrea ante el dogma del catolicismo**

5.1. La revolución humanista del siglo XVI

5.2. *Veritas hebraica y veritas graeca*

5.3. La mística hebrea

5.3.1. Nociones básicas

5.3.2. El poder de la palabra

5.3.3. La fuerza femenina

5.3.4. El Árbol de la Vida: el corazón de la cábala hebrea

5.3.5. La voluntad de vacío: la desnudez y el fin de la idolatría

5.4. Un cantar en el que convergen todas las raíces

5.4.1. La importancia de la creación

5.4.2. Un lugar idílico para el encuentro amoroso

5.5. Los autores

5.5.1. Casiodoro de Reina y *La Biblia del Oso*

5.5.2. San Juan De la Cruz y *Cántico espiritual*

### **6. La traducción de Casiodoro de Reina y *Cántico espiritual***

6.1. Diferencias léxicas entre la traducción de Casiodoro de Reina y la traducción transliteral del hebreo del Cantar de los cantares

6.2. Las huellas de la traducción de Casiodoro de Reina en el *Cántico* de San Juan

6.3. Hebraísmo en el *Cántico espiritual*

6.4. La reestructuración del Cantar de los Cantares en *Cántico espiritual*

6.4.1. Análisis del Cantar de los Cantares

6.4.1.1. Capítulo 1

6.4.1.2. Capítulo 2

6.4.1.3. Capítulo 3

6.4.1.4. Capítulo 4

6.4.1.5. Capítulo 5

6.4.1.6. Capítulo 6

6.4.1.7. Capítulo 7

6.4.1.8. Capítulo 8

6.4.2. La trama del Cantar de los Cantares en *Cántico espiritual*

**7. Conclusiones**

**8. Bibliografía**

**9. Anexos**

## 1. Introducción

"Ninguna cosa es más propia a Dios que el amor; ni al amor hay cosa más natural que volver al que ama en las mismas condiciones y genio del que es amado". Con estas palabras empieza Fray Luis de León su prólogo de *Traducción literal y Exposición del Cantar de los Cantares de Salomón* (García de la Concha, 2019, p. 31). En efecto, el poema hebreo, escrito entre el siglo IV y III a.C, es una de las obras más singulares del canon bíblico. A pesar de que se haya leído en clave neoplatónica, su interpretación más literal y humana se ha mostrado imprescindible para comprender el preciso concepto del eros que subyace en la mística hebrea (Pikaza, 2010, p. 103) y que se intentará explicar y desarrollar en este trabajo.

Por lo tanto, leyendo el Cantar, nos encontramos frente a un poema de amor de una pareja que descubre en sí misma los valores de la creación originaria. Es un canto integral de la unión de un hombre y una mujer que se encuentran, se separan y se "dicen" su amor, con un fuerte protagonismo de los motivos de la naturaleza y de la geografía israelita tanto por ser característicos de ella o por carencia (Josa, 2021, p.91). Los dos amantes aparecen como iguales, sencillamente humanos, son testigos de su propio amor hecho palabra y carne. Intervienen los dos sin razonamientos, ni demostraciones, simplemente cantan, se separan, se añoran, se alaban y, de esa forma, se crea un efecto en el que sentimos que están solos en el mundo y son portadores de la vida en todas las dimensiones de la creación. La fuerte tensión poética que impera en toda la composición es una prueba más de que al encontrarse descubren en sí mismos todo el universo.

En este trabajo, analizaremos las principales características del legado hebreo en el Humanismo renacentista castellano insertándolas en un contexto histórico muy particular: un siglo XVI reformista que se opuso a la violenta ortodoxia católica europea. La fuerte represión ideológica llevó a la persecución de grandes intelectuales que defendieron el derecho del ser humano a reencontrarse con sus raíces y a que se les desvelara la verdad que estaba escrita en las Sagradas escrituras originales no manipuladas por ningún interés político, económico o teológico.

Finalmente, parece interesante remarcar que el Humanismo es una corriente de pensamiento y de sensibilidad que no se presta a definiciones cerradas, sencillas e indiscutibles (Santidrián, 2007, p. 17). Los valores que se presentan en esta época han condicionado nuestra manera de pensar y de interpretar nuestro mundo, situando al ser

humano en el centro de todas las reflexiones intelectuales y artísticas. De ahí, el valioso interés que tiene estudiar una época tan decisiva en la historia de la humanidad. Es en ese período donde Dios aparece como la máxima representación del amor humano; es poesía que no se revela en una ley moral, dogma o rito sagrado, sino a través de la palabra y la experiencia universal del amor. Así pues, el Cantar de los Cantares no es un libro propio de una religión, sino un conjunto de versos aplicables al conjunto de la historia de la humanidad. No sorprende que, en ese mismo momento, surgiera tanto interés por recuperar el texto bíblico de mayor importancia en nuestra historia humana, uno de los libros más bellos de la Biblia y de la literatura universal.

## 2. Objetivos

Este trabajo se insiere en el campo del análisis puramente filológico y literario para poder comprender y estudiar los procesos de traducción ha llevado a cabo Casiodoro de Reina y cotejarlos con *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Asimismo, analizaremos las dos obras filológica y exegéticamente para centrarnos en las etimologías hebras y los conceptos cabalísticos que alientan el léxico de cada uno de los versos. Posteriormente, teniendo en cuenta que San Juan realiza una exégesis poética del Cantar de los cantares, examinaremos la influencia de la traducción de Reina en su *Cántico*, así como la reordenación que realiza del poema bíblico.

Como se intentará demostrar, esta es una investigación extremadamente necesaria que viene a cubrir una laguna capital en nuestra historia literaria y del pensamiento. La Biblia sigue siendo un terreno selvático lleno de interpretaciones falsas y contradicciones (Josa, 2021, p.17). Las corrientes más ortodoxas y dogmáticas católicas han intentado borrar el rastro que ha dejado tras de sí estudios cabalísticos y las grandes aportaciones de los místicos humanistas del siglo XVI que intentaban recuperar la espiritualidad hebrea, siendo conscientes de que la única forma de comprender nuestro mundo espiritual era volviendo a los orígenes más sagrados y no dejándose llevar por una línea de pensamiento tendenciosa y al servicio de los intereses económicos y políticos.

No quisiera terminar sin remarcar que este trabajo es fruto de mis inquietudes intelectuales y es el resultado de un segundo estadio de investigación que tuvo como punto de partida el Trabajo de Final de Grado. En estas páginas dejo asentada la base para la investigación que desarrollaré en mi futura tesis doctoral.



### 3. Metodología

En primer lugar, se ha procedido a la lectura atenta de la traducción del Cantar de los cantares de Casiodoro de Reina, cotejándola con la versión transliteral del hebreo. Para ello, se ha recurrido a una Biblia interlineal, el *Antiguo testamento interlineal hebreo-español. Libros históricos (II) y libros poéticos tomo III* de la editorial Clie, que ofrece el significado y las raíces de las palabras hebreas, proponiendo diversas acepciones de un mismo vocablo. La lengua hebrea bíblica es extremadamente compleja ya que cada letra de su alfabeto posee un valor numérico. Por tanto, cada palabra se construye a partir de muchas combinaciones y pueden darse errores de traducción si no se es muy riguroso. Así pues, este recurso ha permitido poner el trabajo de Casiodoro de Reina a la luz de la traducción transliteral del Cantar de los cantares que nos ha ofrecido el tomo III del *Antiguo testamento interlineal hebreo-español* y en la que hemos podido apreciar de qué modo el autor ha acomodado de diferentes maneras la estructura del hebreo a la gramática española para embellecer, muchas veces, el poema y dotar a su escrito de cohesión literaria.

Por otro lado, ha sido imprescindible para esta propuesta de investigación la nueva edición de *La Biblia del Oso* de Casiodoro de Reina publicada por Alfaguara en 2021. El poema del Cantar de los cantares, así como las referencias bíblicas que se presentan a lo largo del trabajo provienen de esta edición.

Finalmente, se ha intentado ver qué influencia tenía la traducción en el *Cántico* de San Juan, analizando el léxico deudor al trabajo de Reina. En este caso, se ha recurrido al estudio de la Dra. Lola Josa (2021) y a su trabajo de exégesis poética y bíblica del *carmelita descalzo*. Se analizará, además, la reordenación que San Juan fijó en sus canciones del poema bíblico más importante de nuestra historia.

#### **4. Estado de la cuestión**

El mundo de la exégesis bíblica sigue siendo un terreno pantanoso en España debido a la férrea vigilancia de la ortodoxia católica que, como se ha anunciado anteriormente, ha hecho todo lo posible por eliminar el rastro de lo que ellos consideraban heterodoxia. Hay pocas investigaciones abiertas sobre este tema, a pesar de que su estudio sea fundamental para comprender nuestra manera de concebir y comprender el mundo. Por tanto, este trabajo pretende ser una pequeña aportación en todo este universo que se presenta como un campo árido que aguarda ser regado y trabajado.

Para esta investigación, ha sido fundamental el estudio de la doctora Lola Josa del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. La contextualización histórica, los análisis de las canciones, así como los principales métodos exegéticos que presenta en su proyecto han nutrido este trabajo e iluminado muchos aspectos de la lectura del Cantar de los Cantares.

## **5. La mística hebrea: un enemigo de la dogmática ortodoxia cristiana**

Erróneamente, se suelen asociar los términos de religión y mística. Comúnmente, se concibe la religión como la única expresión posible de la espiritualidad sin comprender que es una más entre otras propuestas. En efecto, aunque pueda parecer contradictorio, son dos palabras que no tienen en absoluto el mismo significado y diferenciarlo permite comprender de forma más sucinta la esencia de este trabajo y de las pocas líneas de investigación abiertas al respecto.

En efecto, “religión”, cuya etimología es “religare” que significa “reunir”, se entiende como una acumulación de normas, de ritos y de leyes que llevan a vivir una espiritualidad petrificada, teatralizada y complaciente solo en las apariencias. Los seguidores de las religiones suelen tener templos o iglesias donde poder, a través de ritos, conectar con su divinidad. El cristianismo o el judaísmo, en Occidente, son un ejemplo de ello; El islam, en Oriente y en los países de tradición musulmana.

Sin embargo, al contrario, la mística se entiende como un camino de unión con Dios donde la libertad es el fundamento de cada etapa. Un místico es un sujeto incómodo para la ortodoxia porque desafía con su modo de vivir y concebir la realidad a todo dogma o ley impuesta por el ser humano. En el caso de la mística hebrea, se define a Dios, el *Ein Sof*, como la expresión del infinito. Teniendo el ser humano una condición y un raciocinio finitos, podemos llegar a preguntarnos cómo podemos creer en algo que no comprendemos, qué nos lleva a adorar un concepto que escapa a cualquier entendimiento. Por tanto, los hebraístas son partidarios de que no se debe creer en Dios, sino más bien hacerlo y, para eso, no se necesitan forzosamente lugares sagrados. Dios está en cada uno de nosotros.

Durante siglos, la Iglesia católica bajo el mandato del Vaticano se ha instalado en una mentira bíblica para preservar privilegios y el poder de controlar las conciencias. La Biblia se ha establecido en clave teopolítica y se nos ha privado del verdadero significado de las Sagradas Escrituras.

### **5.1. La revolución humanista del siglo XVI**

El siglo XVI representa el inicio de la fisura del catolicismo más ortodoxo y dogmático que capitalizó la idiosincrasia del momento. La enorme crisis de fe que sufre la conciencia europea a lo largo de los siglos XVI y XVII es incuestionable. En España,

con una Inquisición omnipresente y una fuerte persecución de lo que se consideraba heterodoxia, resultó difícil el asentamiento de las bases de un cristianismo que huía de toda superficialidad y que profesaba una espiritualidad interior, siguiendo la línea más erasmista (Josa, 2021, p.79). En efecto, los humanistas criticaban con vehemencia aquello que se ha referido anteriormente, las falsas apariencias, la teatralización y la ornamentación de una fe que, según ellos, debía brotar de lo más interior del ser humano. Así pues, el Cantar de los Cantares no es más que una metáfora de resistencia y excepcionalidad puesto que nos permite sumergirnos en las fuentes bíblicas originarias del Antiguo Testamento, fuertemente perseguido por la ortodoxia, dejando de lado la línea oficial ofrecida por La Vulgata con un sinnúmero de errores de traducción y manipulada con fines imperialistas y controladores de las conciencias. Por lo tanto, el ejercicio de la traducción se encontraba en el corazón de los debates literarios y políticos, permitiendo la reapropiación de los tesoros literarios del pasado. (Vidal, 2019, p. 25). No es de extrañar que la filología se convirtiera en una ciencia fundamental que permitía profundizar y ahondar en la verdad hebraica, concepto fundamental en este trabajo que se desarrollará en el siguiente apartado.

Los humanistas fueron conscientes del enorme peligro que suponía que los cristianos más ortodoxos mataran en nombre de Dios y, por consiguiente, impusieran la tiranía en aras de una divinidad que parecía justificar la humillación, el castigo y la matanza en masa entre seres humanos. (Josa, 2021, p. 80) Defendieron la libertad y el amor por encima de cualquier vejación o intento de dominación. Solo así podía conectarse de la forma más pura con Dios.

## ***5.2. Veritas hebraica y veritas graeca***

En la Europa del siglo XIII, comenzó la persecución y aniquilación del Talmud, el referente testigo de la valiosa tradición rabínica de la Biblia hebrea. Sin embargo, a pesar de las prohibiciones, los cristianos más leales al Evangelio no pudieron evitar recurrir a maestros judíos porque eran la clave para comprender y estudiar la Biblia en su esencia. Por lo tanto, es evidente que eran conscientes de la necesidad de tener versiones de los textos hebreos y de la sabiduría de la espiritualidad judía. Para ello, era imprescindible tener conocimiento de su lengua y de los métodos exegéticos hebreos, que se desglosarán en el siguiente punto, y que permitían iniciarse en el estudio bíblico. Sin embargo, todos aquellos defensores de las traducciones hebreas y de la necesidad de recurrir a los

Sagradas Escrituras hebreas fueron cruelmente perseguidos, fenómeno que dificultó su tarea y la propagación del verdadero mensaje de Dios.

Con la llegada del siglo XVI, nos encontramos con dos corrientes de pensamiento referentes a la concepción de la verdad de los textos bíblicos. En primer lugar, la *veritas graeca*, ferviente defensora de la interpretación sugerida por La Vulgata, traducción del siglo IV de San Jerónimo. En efecto, en el año 325, con la muerte del emperador romano Constantino y su bautizo in extremis antes de morir, el cristianismo se volvió la religión oficial del Imperio romano que dominaba gran parte de lo que hoy en día conocemos como Europa. Al oficializar este credo, necesitaban ordenar aquellos textos que entrarían dentro del canon y los que deberían quedarse apartados y escondidos. Así pues, se convocó el Concilio de Nicea ese mismo año, una reunión episcopal de los máximos cargos eclesiásticos con el fin de discutir sobre la situación del cristianismo en aquel momento y con la intención de aposentar las bases de una nueva religión.

Teniendo en cuenta todas estas etapas, puede entreverse, desde un inicio, la manipulación política a la que son sometidas las Sagradas Escrituras y los intereses teopolíticos de una nueva religión que solo busca el control de las conciencias. Años más tarde, en el siglo XVI, muchos de los seguidores de la *veritas graeca*, que apoyaban la traducción de San Jerónimo, acusaron a los que defendían la otra verdad de heterodoxia siendo afines a la Inquisición y a todos los aparatos censores del momento.

Por otro lado, e imprescindible en este trabajo, se encuentra la *veritas hebraica* defendida, entre otros, por San Juan de la Cruz o Fray Luis de León. Se convirtió en la necesidad cristiana de conocer la lengua hebrea y poder vivir la revelación de la Palabra de Dios (Josa, 2021, p. 69). Era la manifestación de una alianza entre cristianos y judíos, provenientes de un origen común, una verdad que les unía y les permitía acercarse a la meditación hebrea desde una misma óptica. Se llevaron a cabo traducciones de la Biblia hebrea, como *La Biblia del Oso* de Casiodoro de Reina que presentaremos posteriormente. En efecto, el Renacimiento español se caracterizó por la dedicación y estudio de los biblistas enfocándose en el Antiguo Testamento, aunque encontramos ejemplos de traducciones antes del siglo XVI como la *Biblia del Alba* traducida al romance por el rabino Rabí Mosé Arragel en 1422. Parecía inconcebible que, en la Península Ibérica, conocida como la tierra del *Zohar (Libro del esplendor)*, pudiera interrumpirse el fructífero intercambio de sabiduría entre maestros y discípulos, ya fueran judíos o cristianos. (Josa, 2021, p. 69)

Sin embargo, los defensores de esta verdad hebraica fueron cruelmente perseguidos por los partidarios de la *veritas graeca* que, después del Concilio de Trento en 1545, no podían considerar otra versión moralmente aceptable que no fuera la de la Vulgata. De hecho, en la Universidad de Salamanca tuvo lugar una fuerte persecución y castigo contra los que abogaban por la vuelta a los orígenes judíos. Por lo tanto, como vía de escape, los humanistas que profesaban esta fe se apropiaron literalmente de las enseñanzas y comentarios de la traducción judía sin remitir a las fuentes para evitar citar autoridades que descubrieran referencias a rabinos. Tuvieron que esconderse y, en algunos casos como el de San Juan, quemar todos sus documentos referentes al estudio exegético bíblico para no acabar quemados en una hoguera.

Por ende, la fuerte represión dificultó la libre circulación de su mensaje que solo abogaba por el derecho de los seres humanos a que se les revelara el verdadero mensaje de Dios. No podían sucumbir ante aquellos que deseaban imponer el orden mediante el fanatismo y la intransigencia de la teocracia.

### **5.3. La mística hebrea**

#### **5.3.1. Nociones básicas**

La Escuela de Salamanca, encabezada por grandes personalidades como Fray Luis de León Gaspar de Grajal, tuvo mucha relevancia durante el siglo XVI por concentrar personalidades e intelectuales fundamentales del momento. Su reforma cristiana pasaba por la defensa del Antiguo Testamento, una defensa de la unión imprescindible entre cristianos y judíos. Ambas espiritualidades compartían raíces y la única diferencia residía en que los primeros alegaban que el mesías venía de fuera y los otros que se encontraba en el interior y que debía realizarse introspectivamente.

No es de extrañar que se desatara un creciente interés por traducir del hebreo al castellano las Sagradas Escrituras originales que, según ellos, contenían el verdadero saber, el único camino posible de unión con Dios. Fray Luis de León, teólogo y miembro de la Universidad de Salamanca en el siglo XVI, encarcelado en vida por sus ideales, tradujo del hebreo el Cantar de los cantares por petición de un familiar. Su interés por reconocer como legítimo el Antiguo Testamento y negarse a aceptar una traducción latina manipulada con fines políticos le llevó a estar perseguido por la Inquisición y a tener que defenderse en un proceso que se extendió cinco años. El estudio del poema bíblico de amor más hermoso que algunos – como el Rabir Akiva Ben Iosef– consideraron como el

*sancta sanctorum*, “santo de los santos”, se convirtió en un símbolo de resistencia y fue más fuerte que cualquier represión, censura e intento de control religioso. De esta manera, estudiar el amor se convirtió en la forma de ahondar nada más que en la unión entre lo humano y lo divino. Por tanto, estudiándolo, se estudiaba la manera de poder *hacer* a Dios.

Por otro lado, el estudio del lenguaje se volvió imprescindible en todo el universo de la exégesis bíblica. En efecto, todo lo que existe toma forma en nuestra realidad a través de las palabras. Por tanto, estas son creadoras de realidad y la mística hebrea se convierte en una experiencia lingüística. Por ese motivo, para poder introducirnos en todo este universo, parece imprescindible distinguir los tres métodos exegéticos empleados a la hora de traducir textos bíblicos del hebreo al castellano. En primer lugar, está la temurá, que se interesa al significado bíblico más oculto intercambiando las letras de una palabra y estudiando qué posibilidades semánticas ofrece. Después, se encuentra el notaricón que se construye mediante la combinación de las iniciales o letras finales de varias palabras. Finalmente, y quizá el más significativo para este trabajo, la guematria, que estudia y medita la Biblia a través del valor numérico de las letras del alfabeto hebreo. Es decir, del número resultante de las palabras, de la combinación de los números con las letras y de las iluminaciones intelectuales que se desprenden de la agrupación de palabras que son sinónimas por el número: lo que se conoce como la matemática del verbo.

Para ser más precisos, es importante destacar que la lengua hebrea es considerada lengua sagrada por ser energía creadora. Cada letra del hebreo bíblico es una piedra fundacional, una medida, una densidad, una energía cuya vibración afecta a lo visible y a lo invisible de la Creación (Josa, 2021, p. 85). Por ende, no puede ser falsificada ni adulterada por intereses algunos ajenos a la Palabra Sagrada y se transforma en un portal necesario para la experiencia mística ya que las letras y números son los códigos con los que el Dios infinito se revela en la Biblia (Josa, 2021, p. 85).

Finalmente, es importante matizar que los cabalistas están alejados de fábulas, interpretaciones poéticas, filosóficas o morales vacías. Se basan en la estructura de la lengua hebrea, en la matemática que subyace de la palabra y huyen de todo elemento ajeno a lo plasmado en los Libros Sagrados. No se trata de una libre interpretación, sino del estudio riguroso del mensaje de Dios oculto en los textos originarios.

### 5.3.2. El poder de la palabra

Para comenzar este apartado, parece pertinente remarcar que la palabra es creadora de realidades, la piedra de fundamento de toda creación. En efecto, la poesía, por ejemplo, es considerada como una experiencia transhumana relacionada con el ejercicio del autoconocimiento, el amor a Dios, la búsqueda de la sabiduría y la realización divina. No es de extrañar que la filología fuera reivindicada como la ciencia fundamental por el Humanismo del siglo XVI ya que era la disciplina que permitía desentrañar el mensaje oculto de Dios en las Sagradas Escrituras. De hecho, el autoconocimiento y la sabiduría pasan por el alfabeto ya sea el evangélico o el de los paganos. Asistimos, de esta manera, a una reivindicación del paganismo y una equiparación de las letras sagradas con las profanas. Del mismo modo, es de notable valor apreciar que el Cantar de los Cantares está escrito en términos eróticos profanos para verbalizar con vigor las efusiones de amor divino y convertirlas en una propuesta de estudio y meditación. (Josa, 2021, p. 92)

Asimismo, Dios crea con el verbo: “Y dijo Dios: “sea la luz”, y fue la luz” (Génesis, 1:3). En la mística hebrea, lo nombrado y el nombre se funden en uno y son lo mismo. De ahí, la importancia de la sonoridad de la lengua, de la alabanza que permite elevar un cántico que une el cielo con la tierra, lo divino con lo humano. Así pues, el lenguaje es el conductor de la experiencia espiritual e incluso es la experiencia espiritual en sí (Josa, 2021, p. 85). Se usa, además, el estilo directo para enfatizar este aspecto y crear un diálogo que aleje el texto de cualquier relato narrativo o ficticio. Ciertamente, lo primero que hizo Dios fue hablar y la creación se vehiculó a través de la palabra; así que, en las letras y en los sonidos está comprendida la realidad que se manifiesta en cuanto es dicha. Cuando se dice, ocurre. “Ahabah”, “amor” en hebreo, es numéricamente sinónimo de Dios y deletrear esta palabra no es otra cosa que practicarlo y *hacerlo*.

Cada letra del hebreo bíblico es importante, una de las llaves para acceder al Árbol de la vida – cuyo significado y explicación se realizarán en uno de los apartados siguientes. Por lo tanto, las veintidós letras que conforman el alfabeto constituyen el depósito de poderes o energías procedentes de los mundos divinos (Laennen, 2006, p. 283). La guematria, el método que estudia la matemática del Verbo y que arraiga en la Península desde la segunda mitad del siglo XIII, es un procedimiento exegético que estudia el mensaje sagrado a través del valor numérico de las letras, de las palabras y de las relaciones que, conforme al número, se establecen entre términos y conceptos (Josa, 2021, p. 86).



Podemos entender que la exégesis sea tan necesaria como lo son los comentarios capaces de desentrañar lo que dice un texto bíblico ya que la expresión última es el resultado de un proceso de formación y comprenderlo es asistir al *hacer* divino.

### **5.3.3. La fuerza femenina**

La Escuela de Castilla tenía como objetivo principal ahondar en los orígenes de la guematria mística, reinterpretarla y difundirla por el mundo. La principal singularidad de la escuela cabalista castellana fue el descubrimiento decisivo de la mística medieval donde se atribuía un protagonismo de la potencia femenina en el hacer divino en cada una de las fases de la creación.

Se concibe una divinidad sexualmente diferenciada que, a partir de la potencia femenina (la que recibe) y masculina (la que da), se produce la creación, la “Vida intradivina”. Es de esperar que, en aquella época, esta concepción tan rompedora respecto al dogma católico se leyera en términos audazmente eróticos y que el Cantar de los cantares representara a la perfección la tensión entre las dos energías creadoras adquiriendo un carácter completamente despatriarcalizante. En la composición poética, los dos amantes aparecen al mismo nivel, se buscan y se necesitan el uno al otro. La Esposa canta la belleza de su esposo, lo invita a yacer con ella, a fundir sus almas en una, a beber vino y a consumir su amor. Según los místicos, no hay una mejor representación humana de un Dios que, al fin y al cabo, es sinónimo de amor.

En el libro de oraciones del hebraísmo, se nos muestra la profunda unión entre estas dos potencias cuando se afirma que: “[La liturgia se realiza] en nombre de la unión del Santo, sea Él bendito, con su Divina Presencia”. Se puede apreciar el atributo femenino (“Él”) y el atributo divino femenino (“Divina presencia”), dos naturalezas complementarias que engendran una nueva vida: una existencia del todo sacralizada e iluminada. En efecto, las figuras de Adán y Eva (Génesis 1:27), fundamentales en la historia de Occidente al ser el origen de todo, han pasado por un profundo proceso de helenización. Se les ha estudiado por toda la teología que durante siglos ha fundamentado la ortodoxia católica. Sin embargo, en la mística hebrea, no se los concibe como seres humanos, sino como estados de conciencia. Así pues, Adán sería el estado cognitivo en su pureza y, por ende, potencia dadora. En cambio, Eva, “Javá” en su origen, es la sombra de Adán, no es el estado cognitivo en su pureza, sino más bien el entendimiento. Por ese motivo, se la considera potencia receptora. De ahí que los hebraístas del siglo XVI

reivindicaran la importancia del poder femenino en toda la creación y en el camino de conocimiento que lleva directamente a la recepción del aliento del *Ein Sof*.

Otro ejemplo clave que toman es a María, la madre de Jesucristo, el Mesías. Sin embargo, si seguimos con la línea de pensamiento hebraica, nos damos cuenta de que tampoco es una mujer, sino la helenización del principio femenino bíblico (Josa, 2022). No engendra a un varón, engendra a un hijo de lo humano. Se produce, por tanto, una sacralización de la conciencia cuando nace el hijo de Dios. El alma despierta y empieza su camino para sacralizarse y concebir a su hijo. Nace, muere y vuelve a nacer. Esto se explica por la importancia que adquiere el movimiento en todo el mundo hebreo puesto que no existe lo estático en lo divino.

Finalmente, existe una expresión femenina del *Ein Sof* dado que la hembra es la que da a luz y, por tanto, es el alma la que recibe el aliento de Dios y permite llegar al estado cognitivo puro, a la conciencia plena del ser humano.

#### **5.3.4. El Árbol de la Vida: el corazón de la cábala hebrea**

El Árbol de la Vida, adjuntado en el Anexo 1, es el esquema de la creación del universo y de la psicología humana. Un esquema con el que los cabalistas meditan y estudian lo cosmológico y lo humano (Sabán, 2011, p. 381). Conocerse a uno mismo para conocer al universo: esa es una de las premisas más importantes de la tradición hebraísta.

En efecto, el Árbol de la Vida se convirtió en un pilar fundamental para poder encontrarse con Dios, para poder hacerlo. En definitiva, un mapa para poder realizar el infinito dentro de la finitud. Mediante el estudio de este esquema de la Creación, el ser humano puede realizarse en el autoconocimiento y despertar la consciencia de las dimensiones que componen su mente, su alma (Josa, 2021, p. 65).

Fue en el *Sefer Yetzirá* o *Libro de la Creación* donde quedaron definidos, por primera vez, los 32 senderos místicos de Sabiduría, las 22 letras y las 10 *sefirot*, las diez emanaciones del infinito en la creación. Cada una de estas diez *sefirot* es un atributo de la divinidad y su estudio se vuelve imprescindible para poder aproximarse a Dios. De ahí que, en el hebraísmo, no se necesiten Iglesias, ni conventos. El Árbol de la Vida nos da la respuesta: cada esfera es una *sefirá*, una parte del camino y la divinidad se encuentra en todas partes. Es una espiritualidad alejada de toda teatralización y que aboga por la búsqueda interior y el autoconocimiento. Las diez *sefirot* están interrelacionadas con los

22 canales que no son más que las 22 letras del alfabeto hebreo. Sumándolas, encontramos los 32 senderos de la sabiduría que nos llevan al encuentro de Dios.

En la parte inferior, se encuentran las pulsiones humanas, físicas y psicológicas. La primera sefirot tiene como nombre *Malhud*, el reino, donde se encuentra todo lo humano, todo aquello que tiene una vida material en la existencia. La última de todas, en cambio, es *Kéter*, la corona, y es el último estadio del Árbol de la vida, el punto más cercano y último para conectar y recibir el aliento del Ein Sof. De hecho, es un primer punto tan elevado que no es posible diferenciarlo de la luz del Infinito (Sabán, 2012, p. 32). Se suele concebir la poesía como “la expresión del Kéter”, es decir, de un saber casi divino dentro de unos límites armonizados. Cada vez que nos acercamos al *Ein Sof*, nos acercamos a nuestra propia esencia. Por consiguiente, todo ascenso al exterior divino genera un descenso en nuestra interioridad, ya que nuestra esencia interior está conectada con la luz exterior del *Ein Sof* (Sabán, 2012, p. 77). A lo largo de nuestra vida, realizamos un ascenso y descenso constante por las diez *sefirot*. Fuimos creados finitos y, dada esta finitud estructural, móviles (Sabán, 2012, p. 79). El movimiento se convierte, por tanto, en una de las claves para comprender nuestra existencia. De hecho, existe una sefirá oculta, invisible, que representa el conocimiento y la capacidad cognitiva: *Daat*. A medida que se sube y se baja del árbol de la vida, la vamos haciendo. Cuando llegamos a ella, tenemos que volver a empezar. El avanzar y el retroceder es el movimiento de la cópula, de ahí su gran importancia en todo el mundo cabalístico. Además, no se trata de llegar a cierto punto para quedarse o de culminar un camino con un punto de llegada. El movimiento siempre está presente: no existe lo estático en lo divino. Sin embargo, no debe comprenderse como un arriba y abajo, se trata de una simultaneidad de dimensiones que conviven y se plasman esquemáticamente a través de este mapa de la creación.

Josa (2021) resume de forma sucinta la importancia del Árbol de la vida que, en efecto, es el centro de la mística hebrea. Para todo camino, es necesario una guía, un mapa que permita comprender las diferentes etapas por las que se transita. Así pues, este esquema no permite interpretaciones vacías o especulaciones esotéricas que solo buscan confundir al lector y controlar su conciencia. La palabra y el libro bíblico ofrecen unas pautas que deben cumplirse para poder hacer a Dios:

Todo conocimiento, sabiduría y creencia debían estar arraigados en lo que cada palabra, versículo y libro bíblico proponen para una meditación metódica y de saber hebreo. Ello invalidaba cualquier especulación alejada de los parámetros

espirituales consignados con rigor por la verdad hebraica, dado que cada letra y lexema en la Biblia son el origen de significados insospechados que guían y conducen a Dios (p. 68).

### **5.3.5. La voluntad de vacío: la desnudez y el fin de la idolatría**

El verbo, como se ha apuntado en apartados anteriores, es clave en la espiritualidad hebrea. No se debe creer en Dios, se debe hacer a Dios. Por ende, si se impone la fe, la creencia se vuelve idolatría y nos alejamos de su verdadero mensaje. Por ese motivo, la experiencia se vuelve requisito indispensable en toda la espiritualidad hebrea. En efecto, los dos últimos ídolos con los que se enfrenta el ser humano son la identidad y la palabra: el abuso de la razón y la imposición de la fe. De ahí la importancia del silencio en lo místico.

En primera estancia, es remarcable ver que encontramos una equivalencia numérica entre tres palabras que, dada su estrecha relación, se vuelven sinónimas: Amor (“Ahabah”), unidad (“Ejad”), y vacío (“Bohu”). De hecho, tal y como afirma Josa (2021), “en el vacío, en la vacuidad y desde ella, es donde se da la anhelada y excepcional vivencia del amor” (pp. 92-93). En efecto, el vacío será fundamental en toda la mística hebrea e imprescindible para poder encontrarse con Dios. Edén, el Paraíso terrenal que la Biblia define como el lugar donde habitaron los dos primeros seres humanos, al revés significa “vacío” y, por ende, desnudándose de todo lo que está relacionado con la identidad y el ego se asciende hacia el *Ein Sof*: la nada lleva a *Kéter*. Es por ese motivo que la Sulamita, que no es más que la conciencia sacralizada, desnudamente se ofrece a Salomón. Se convierte en la materialización de la nada que pide Dios a la consciencia. De manera que el vacío es donde Dios pone a prueba a la fuerza del Espíritu. Todo tiene que acabarse si se quiere la entrega completa a la divinidad, porque, para unirse con Él, el alma tiene que estar vacía y libre. En palabras de San Juan, el místico castellano más importante e influyente del siglo XVI, el alma tiene que estar libre, “vaciada y desnuda y purificada de todo apetito” (Ruano, 2005, p. 269). Por tanto, la voluntad tiene que andar en busca de Dios fundada en vacío.

Siguiendo con esta línea, no sorprende que los hebraístas del momento emplearan la desnudez como la mejor representación de la necesidad de vacío. De ahí la importancia del Cantar de los cantares y de la desnudez de los dos protagonistas que se buscan despojados de cualquier vestimenta, pero, sobre todo, de cualquier rasgo identitario.

Además, el amor vertebra toda la composición y, para hacer a Dios, es necesario amar y, paralelamente, el desnudo o el vacío, tal y como apunta la equivalencia numérica entre estas palabras. En efecto, el amor requiere de grande desnudez, de que caigan los velos conforme la mente se sacraliza (Josa, 2021, p.98). Cuanto más nos acercamos a Dios, más sentimos su vacío. Sabán (2012) expone claramente esta necesidad dentro de la creación en su tesis:

Para posibilitar la Creación se produjo un movimiento especial de fuga del *Ein Sof* de un punto de sí mismo para crear el vacío. Ese punto no existía, sino que fue creado por el propio movimiento de fuga. Nada se podía manifestar fuera del *Ein Sof* sin un vacío (p. 86).

Por otro lado, las cinco dimensiones del alma participan en la desnudez de Dios y de la conciencia sacralizada. En efecto, el cuerpo es ya el primer nivel. El descubrimiento de *Daat*, la sefirá oculta, lleva a la soledad radical del Yo, al olvido y enajenación de todas las cosas. Por tanto, el vacío lo sustenta todo: se dan los tránsitos necesarios en el proceso de la unión última con Dios en esta sefirá. San Juan de la Cruz la describe usando la metáfora de la “interior bodega” que aparece a lo largo de su *Cántico*. Se trata de un lugar donde los amantes se desnudan – literal y metafóricamente – y se preparan para entrar en contacto con Dios. Así pues, el cantar más bello transformó el amor erótico y sexual en símbolo divino.

El místico carmelita era pleno conocedor de todos estos pasos necesarios: el vacío del ego y de la identidad. Tal y como afirma Ceronetti (2001), “el carmelita sabía que la desnudez es el mismo Dios” (p. 138) o, en palabras del propio San Juan, “los bienes de Dios no caben sino en corazón vacío” (Ruano, 2005, p. 217). Para comprobarlo, no hay más que fijarse en la reforma de la orden que propuso junto a Teresa de Jesús. Se concibieron a ellos mismos como apóstoles que meditaban y oraban y que ayudaban a los más necesitados o a los buscadores y anhelantes de Dios, a aquellos que no poseían nada material, pero tenían a Dios en el corazón. Quisieron descalzar, desnudar la orden que a lo largo de los siglos se había alejado de la razón de ser del Carmelo y había cedido al consuelo de la vanidad y el comercio del mundo (Josa, 2021, p. 100). Sin embargo, eran plenamente conscientes de que no iba a ser un camino fácil y, de hecho, no lo fue. Se desataron grandes persecuciones y les costó – como al mismo San Juan – una larga estancia en prisión recibiendo un trato inhumano y cruel. No es de extrañar que se usara

el símbolo del camino de subida para relatar la dificultad de desnudarse y, por ende, de descalzarse y de vaciarse.

#### **5.4. Un cantar en el que convergen todas las raíces**

##### **5.4.1. La importancia de la creación**

La creación, en la mística hebrea, se concibe como un entramado de tejidos en el que, a través de las letras, podemos ir encontrando el equilibrio y comprender que todo es uno. Josa (2021) la define de la siguiente forma:

La creación se explica gracias a un sistema de coitos, de uniones entre padres y madres que conciben e iluminan todo cuanto el ser humano puede alcanzar a comprender y experimentar, desde lo puramente biológico hasta lo más intangible y sutil de la espiritualidad. (p. 90)

En el momento en el que entra en contacto, el *Ein Sof* busca la creación y este proceso se posibilita a través de un sistema de copulaciones. En efecto, y tal y como se ha comentado en apartados anteriores, el deseo es sagrado en la espiritualidad hebrea. De ahí que el Cantar de los cantares sea una obra tan preciosa que expresa a la perfección la búsqueda del deseo y el gozo como único camino posible para acercarse al infinito. Una potencia femenina y masculina que, al fin y al cabo, se buscan para copular. Rabí Akiva reivindicó la magnitud espiritual de una relación sexual, plena, entregada y conscientemente elevada. Defendió que “la Divina Presencia” está presente en el acto sexual porque su posibilidad de habitar en el mundo depende de la fecundidad del ser humano (Josa, 2021, p. 89). Y eso exactamente es lo que encontramos y lo que desprende el poema *sancta sanctorum*.

##### **5.4.2. Un lugar idílico para el encuentro amoroso**

Resulta evidente que el entorno que rodeará al encuentro amoroso jugará un papel crucial en todo el poema. En efecto, los dos protagonistas se encuentran en una geografía paradisiaca, un oasis creado por el amor con una naturaleza muy presente e idealizada. Así pues, la unión de los amantes no es más que la manifestación del amor divino de los orígenes. Se trata de un cantar en el que participa toda la Creación, los minerales, la vegetación, los cuerpos celestes, todos los terrestres, y al que Dante, por ejemplo, no pudo menos que atribuirle el movimiento del sol y las estrellas (Josa, 2021, p.91).

El bucolismo lírico omnipresente en toda la composición crea un efecto poético y legitima el amor de los dos esposos. La naturaleza participa en el encuentro amoroso, lo propicia y lo permite. Así pues, encontramos múltiples metáforas y comparaciones que remiten al campo léxico del campo, así como nombres propios de ciudades cercanas a Israel. De esta manera, no es de extrañar que se hagan constantes alusiones a viñas, árboles y vegetales para vehicular la descripción del ser amado y así materializar el deseo más profundo y sagrado que sienten el uno por el otro.

## **5.5. Los autores**

### **5.5.1. Casiodoro de Reina y *La Biblia del Oso***

Casiodoro de Reina fue uno de los pensadores más representativos del Humanismo español del siglo XVI. En efecto, es el traductor de la *Biblia del Oso*, una traducción fundamental al romance del Antiguo Testamento que contiene el poema de amor bíblico más importante de nuestra historia: el Cantar de los Cantares. Además, su proyecto también contenía una traducción no controlada por intereses políticos y decisiones arbitrarias del Nuevo Testamento. Empezó el ambicioso proyecto de su traducción guiado por la convicción del humanismo de la Reforma (Josa, 2021, p. 73) y por un compromiso espiritual de servicio al pueblo (Josa, 2021, p. 74). Este acto lo llevó a ser fugitivo de la Inquisición y exiliado en diferentes países europeos donde abanderó los valores de la espiritualidad interior y defendió la obligada relación que debía haber entre el creyente y el Libro. Y, es que, como afirma Azúa (2019) “su vida fue una verdadera novela de aventuras”. Casiodoro de Reina criticó vehementemente la Vulgata, única versión de la Biblia autorizada después del Concilio de Trento en 1545, que, desde su punto de vista, contenía demasiados errores que alejaban a los fieles de la verdadera Palabra de Dios y no podía considerarse un libro de referencia y, más aún, un libro sagrado. Le resultaba intolerable que únicamente pudiera leer la Biblia en romance quien tuviera el permiso del inquisidor o del obispo, ya que eso significaba que nadie podría hacerlo (Josa, 2021, p. 73). Por lo tanto, su objetivo estaba claro: deseaba liberar al pueblo de la tiranía de una institución manipuladora e impía. Sin embargo, su revolución nunca fue violenta, sino que empleó la escritura como instrumento clave para derrotar la hegemonía del catolicismo a través de la palabra de Dios. Por ese motivo, no se le considera una personalidad teológica, característica de aquellos años de enfrentamientos dogmáticos, sino, sobre todo, un caso único de tolerancia en un siglo fieramente intolerante (Azúa, 2019).

Como era de esperar, las corrientes más católicas ortodoxas caracterizaron su traducción como "heresiarca" y la Inquisición prohibió la difusión e impresión de cualquier copia. En 1562, se quemó una efigie de su persona para mostrar el rechazo de la Iglesia católica a cualquier acto que desprendiera un rastro de heterodoxia. Felipe II, el monarca que reinaba en aquel momento, ordenó quemar el original para impedir que las copias se reprodujeran y redactó la orden de detener a Casiodoro allá donde se encontrara para darle un castigo ejemplar e incluso condenarlo a muerte. Tal y como relata Azúa (2019), su vida estuvo marcada por episodios violentos y se convirtió en el enemigo de varias religiones:

El episodio crucial fue su huida de Sevilla antes de que, como a sus compañeros (seguramente unos 50), le quemaran vivo los esbirros de la Inquisición. Pero una vez a salvo en Ginebra, en 1557, poco dura su tranquilidad. Los calvinistas eran tan intolerantes como los católicos y al poco se vio perseguido por el propio Calvino, que había quemado vivo a Miguel Servet cuatro años antes por sus ideas sobre la Trinidad.

Sencillamente, su traducción estaba guiada por la convicción de los principios del humanismo cristiano de la Reforma. Defendía que, a través de la Palabra Divina y de las Sagradas Escrituras, cada creyente tenía la oportunidad de ser sacerdote de sí mismo, sin necesidad de recurrir a sobornos, mentiras, miedos o ritos vacíos. Por ende, su traducción tenía como objetivo la concordia cristiana y el ataque al "diabólico" catolicismo romano, responsable de la destrucción y corrupción de la Iglesia católica.

La portada de su traducción, adjuntada en el Anexo 2, es digna de comentario puesto que nos proporciona algunas claves interpretativas que guiaron su pensamiento. Se ilustró con la imagen de un oso junto a un árbol cuyo tronco está agujereado por un gran mazo que pende de una de las ramas. En el hueco del árbol hay un panal del que salen y entran abejas que revolotean en torno al árbol y al oso, que está con la boca abierta y dispuesto a saborear la miel que va sacando con la garra izquierda. Detrás del árbol, abierto en el suelo, se ve un libro con alguna hoja movida por el viento o el revolotear de las abejas. Y, en la página de la derecha, en el margen inferior, está escrito YHWH, el Tetragrama, el Nombre Sagrado del Dios de Israel que es ensalzado y proclamado como Dios único en la Consolación de Israel de Isaías (40), el libro bíblico al que remite, precisamente, el lema del pie de la ilustración del oso que se alimenta de miel. Se encuentra la transcripción: "La Palabra del Dios nuestro permanece para siempre. Isa.



40”. El “Dios nuestro” es el Dios de Israel, dato que se ve respaldado por su transcripción hebrea del Tetragrama.

El oso es un emblema del escudo de la ciudad de Berna donde se encontraba una de las imprentas más importantes del momento. Sin embargo, el elemento que merece ser destacado es la miel ya que nos remite directamente al Cantar de los cantares. En efecto, en su traducción, Salomón le dedica unas palabras a la Sulamita afirmando que “He comido mi panal y mi miel” (Cantar de los cantares, 5: 1). Y, es que, la miel en hebreo se traduce como despertar, el despertar al que conduce la revelación de Dios. Por tanto, parece ser una invitación a adentrarse en el huerto, en el Paraíso, para saborear la miel de la revelación de la Palabra del Dios de Israel.

### **5.5.2. San Juan de la Cruz y *Cántico espiritual***

San Juan de la Cruz fue una de las personalidades que más influyeron en el Renacimiento en lengua castellana, la mente más poderosa del Humanismo español. Nació en la marginalidad, huérfano de padre, de la mano de una madre pobre, en un pueblo de Ávila y el hambre fue siempre una de las muchas sombras con las que tuvo que lidiar. Pikaza (2010), lo describe a la perfección cuando afirma lo siguiente:

Debemos recordar que Juan de la Cruz no es un platónico sin más, sino un poeta y hombre espiritual que se sitúa en un lugar privilegiado del despliegue filosófico-religioso del Renacimiento, en un momento clave de la historia europea. (p. 114)

En efecto, su formación fue sólida dado que se licenció en teología en la Universidad de Salamanca y era un profundo conocedor de las lenguas sagradas, como el hebreo. Dedicó su vida al estudio, a la introspección y a los demás sin esperar una recompensa de cualquier índole. Defendió la verdad hebrea y la importancia de conocer los orígenes bíblicos que fundamentaban nuestra sociedad para comprender cuál era el camino correcto para conectar con Dios, el único camino posible. Su dedicación y estudio lo convirtieron rápidamente en el blanco de la Inquisición que lo condenó a estar encarcelado durante casi nueve meses en el convento de Nuestra señora del Carmen, en el extremo oriental de Toledo. En una celda minúscula, alimentándose de lo poco que le ofrecían y en un estado físico deplorable, consiguió sobrevivir y aprovechó el silencio para componer una de las mejores obras de la literatura universal. Lejos de ceder, soportó la ofensa de quienes pretendían comprar su voluntad y obligarle al arrepentimiento (Josa, 2021, p. 56).

Precisamente, en una oquedad de seis pies de ancho y unos diez de largo, con un respiradero de tres dedos, fue concebido el *Cántico espiritual* (Josa, 2021, p. 53). Fue una de sus obras fundamentales, junto a *Llama de amor vivo* y *Noche oscura del alma*, entre otras creaciones. Se apropió de las métricas cultas renacentistas y para su *Cántico* empleó la lira, una estrofa de cinco versos compuesta de tres versos heptasílabos y dos endecasílabos con la disposición 7a, 11B, 7a, 7b, 11B, que había sido introducida en la Península por Garcilaso de la Vega.

San Juan era conocedor de la Biblia hebrea de memoria y escribía sus poemas con una precisión matemática de la transcripción de las Sagradas escrituras. De esta manera, enseñaba a sacralizar la conciencia, a divinizarse y permitía al lector ser portador de la experiencia mística. Escribía para un círculo pequeño sin pensar que iba a ser leído, ni mucho menos pensó tener un impacto tan grande y colaborar en la destrucción del dogma católico. Era consciente de que la poesía era la última experiencia que lo humano puede vivir en esta tierra en relación con el absoluto. Debía ser la encarnación de la alabanza de Dios ya que, de hecho, el místico hebreo está obligado a consignarla por escrito. De esta manera, y como se ha explicado en apartados anteriores, la vivencia de la divinidad se convierte en una experiencia lingüística: diciéndolo, se *hace*.

En cuanto a su obra principal, *Cántico espiritual*, está compuesta por 39 estrofas. La crítica literaria señaló una última estrofa atribuida erróneamente a San Juan. Cualquier estudioso de la tradición hebrea se percata rápidamente de este error dado la importancia del número 39 que remite al Cántico y a la oración de los hebreos por excelencia: “Oh, Israel que celebra que Dios es uno”.

El poema apareció en Francia en 1622 mal traducido, algunos de sus otras composiciones ya habían visto la luz, pero esta, dado su componente “heterodoxo”, se encontró con muchas trabas. San Juan convierte el Cantar de los cantares en el fundamento, la base de su obra y realiza una exégesis poética del poema bíblico más importante de nuestra historia. Así pues, *Cántico espiritual* se convierte en la expresión poética para *hacer* a Dios. El motor principal de la redacción de esta obra fue siempre el de la búsqueda de una soledad extrema que diera cuerpo al Espíritu desde el recogimiento, la oración y el silencio (Josa, 2021, p. 59).

San Juan, además de realizar una exégesis poética del Cantar de los cantares, introduce el Génesis como libro bíblico fundamental para su *Cántico*. Retoma ciertos

elementos que están presentes en toda la composición: la figura de Adán, la expulsión del Paraíso, la búsqueda del regreso al paraíso, la salida del pueblo hebreo de Israel y su exilio a Egipto, las penurias de la esclavitud en tierra egipcia y el regreso a Israel del pueblo judío tras ser liberado del emperador. En efecto, *Cántico* comienza como el Génesis, pero a diferencia de este último, el que pregunta es Dios a Adán y no al contrario: “¿Dónde te escondiste, Amado?”. Adán se esconde al ver que ha comido un fruto prohibido y es ahí donde comienza la historia de amor entre Dios y la Humanidad.

A modo de conclusión, vemos la importancia que supuso la difusión de una composición que tenía las claves para comprender el camino de unión con Dios. Los dogmas de fe y el fuerte control represivo del momento no permitieron profundizar en el estudio de un texto fundamental en nuestra historia europea. *Cántico espiritual* se convirtió en la expresión por antonomasia de Dios, mostraba el camino para unirse con la divinidad y recuperaba una tradición que había sido víctima de malas interpretaciones y de apropiaciones con fines perversos y malvados.

Pikaza (2010), en su artículo, resume a la perfección el sentido de la obra que marcó un nuevo rumbo en la espiritualidad europea, sembrando la destrucción en el dogma católico y sus intentos de control:

El Cántico Espiritual interpreta la vida como parábola de amor y así revela y canta su despliegue, en notas de pasión enamorada, pasión en la que Dios mismo aparece inmerso en el amor de comunión, como fondo y garantía, como verdad. y «esencia» (en sentido radical, no ontológico, en sentido platónico) del amor enamorado. Ese *Cántico Espiritual* es un cantar distinto, en el sentido externo, ni tiene pretensiones de originalidad literaria, pues San Juan de la Cruz no ha querido inventar algo que fuera no sabido, sino decir nuevamente con su voz lo que ya se venía diciendo en una larga historia de amor, cuya cumbre y «verdad» revelada es el Cantar de los Cantares (no Platón), desde la perspectiva del Renacimiento occidental (siglo XV-XVI), según su experiencia. (p. 112)

## 6. La traducción de Casiodoro de Reina y *Cántico espiritual*

### 6.1. Diferencias léxicas entre la traducción de Casiodoro de Reina y la traducción transliteral del hebreo del Cantar de los cantares

Antes de comenzar con el estudio comparativo de las dos obras principales de este trabajo, parece pertinente detenerse en la traducción de Casiodoro de Reina y ponerla a la luz de la versión transliteral del hebreo del Cantar de los cantares para ver qué decisiones tomó a la hora de redactarla. Para ello, se han elaborado ocho tablas, una para cada uno de los capítulos del Cantar, en el que se compara el léxico de las dos traducciones, analizando la definición literal de la palabra hebrea, así como la derivación original de esta última.

Una vez que se han anotado las palabras traducidas de forma distinta, se ha usado un código de colores para diferenciar diferentes categorías. En primer lugar, los términos que difieren, pero que son sinónimos; por otro lado, aquellos que son diferentes sin ser sinónimos, a pesar de que se aprecie la influencia de la raíz hebrea; finalmente, aparecen aquellas palabras que Reina ha escogido, pero que no presentan una relación de sinonimia y no comparten una relación etimológica.

Este trabajo de análisis filológico permitirá apreciar con mayor facilidad en el apartado siguiente la influencia léxica que ha tenido la traducción de Casiodoro de Reina en el *Cántico espiritual* de San Juan.

A continuación, se presentan las ocho tablas:

**Tabla 1: Tabla comparativa de las diferencias léxicas del capítulo 1 de la traducción transliteral del hebreo del Cantar de los cantares y la traducción de Casiodoro de Reina**

Palabra fijada en la traducción transliteral	Palabra en la traducción de Casiodoro de Reina	Libro y versículo	Definición literal de la palabra hebrea	Deriva de la palabra hebrea
Buenos	Mejores	(1:2), (4:10)	Bueno (como adjetivo) en sentido más amplio	<i>Tob</i> : ser bueno
Fragancia	Olor	(1:3), (2:13), (4:10)	Olor: imagen de un olor que vuela, que se eleva	<i>Rúakj</i> : oler o percibir

Perfume	Ungüento	(1:3)	Grasa, específicamente líquida	<i>Shamán</i> : aceitoso o líquido
Doncellas	Mozas	(1:3)	Muchacha: en sentido de persona que vela por otra	<i>Alám</i> : velar de la vista
Llévame	Tírame	(1:4)	Sacar, usado en una gran variedad de aplicaciones (sembrar, hacer, marchar...)	No deriva de ninguna palabra. Raíz primitiva.
Introducir	Metiome	(1:4), (2:4)	Ir o venir	Raíz primitiva
Conmemorar	Acordarnos	(1:4)	Marcar o recordar	Raíz primitiva
Negra	Morena	(1:5), (1:6)	En penumbra	<i>Shakjár</i> : idea de la penumbra en la madrugada
Tiendas	Cabañas	(1:5)	Tienda de campaña	<i>Ajál</i> : aclarar
Fijéis	Miréis	(1:6)	Aparecer	Raíz primitiva
Enojaron	Airaron	(1:6)	Arder de cólera, celos	Raíz primitiva
Pusiéronme	Hiciéronme	(1:6)	Poner	Raíz primitiva
Apacientas	Repastas	(1:7)	Cuidar de un rebaño	Raíz primitiva
Descansar	Tener majada	(1:7)	Agazaparse	Raíz primitiva
Pisadas	Rastros	(1:8)	Talón, sendero	<i>Acáb</i> : atrapar por el talón

Cuentas	Clavos	(1:11)	Jefe	<i>Nacód</i> : marcar
Diván	Recostadero	(1:12)	Encerrando en un cuarto	<i>Sabáb</i> : revolver, rodear, circundar
Nardo	Espigue	(1:12)	Aromático	De origen foráneo
Bolsita	Manojico	(1:13)	Paquete, partícula	<i>Tsarár</i> : estorbar, restringir
Pechos	Tetas	(1:13), (4:5), (7:3), (7:8), (8:8), (8:10)	Pecho de una mujer o animal	<i>Shud</i> : hincharse
Almeña	Cofer	(1:14)	Aldea, betún	<i>Kafár</i> : cubrir
Amiga	Compañera	(1:15), (2:2), (2:10), (2:13), (4:1), (5:2)	Asociada mujer	<i>Raá</i> : cuidar
Agradable	Suave	(1:16)	Delicioso	<i>Naém</i> : mostrarse de acuerdo
Puro verdor	Florido	(1:16)	Verdor	De una raíz que no se usa que significa “estar verde”
Cipreses	Hayas	(1:17)	Ciprés (o algún árbol elástico)	<i>Berosh</i> : lanza o instrumento musical (hecho de la madera de un árbol)

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 2: Tabla comparativa de las diferencias léxicas del capítulo 2 de la traducción transliteral del hebreo del Cantar de los cantares y la traducción de Casiodoro de Reina**

Palabra fijada en la traducción transliteral	Palabra en la traducción de Casiodoro de Reina	Libro y versículo	Definición literal de la palabra hebrea	Deriva de la palabra hebrea
Hijas	Doncellas	(2:2), (2:7), (2:10), (2:11), (5:8), (5:16)	Hija	<i>Baná</i> : construir
Del bosque	Monteses	(2:3)	Bosque	Raíz que no se usa: “Espesar con verdor”
Hijos	Mancebos	(2:3)	Hijo, nieto, súbdito	<i>Baná</i> : construir
Casa	Cámara	(2:4)	Casa, familia	<i>Baná</i> : construir
Bandera	Estandarte	(2:4)	Bandera	Ostentar, levantar una bandera
Tortas de pasas	Flascos de vino	(2:5)	Pastel	<i>Esh</i> : fuego
Gacelas	Gamo	(2:7), (2:9), (2:17)	Gacela hembra	<i>Tsabá</i> : desplegar un ejército contra
Cervatillo	Cabrito	(2:9), (2:17), (4:5)	Cabra o venado hembra	<i>Ul</i> : el cuerpo
Muro	Pared	(2:9)	Pared, muralla	De una raíz que no se usa significa compactar
Celosías	Rejas	(2:9)	Enrejado	<i>Kjarák</i> : trenzar
Aparecido	Mostrado	(2:12)	Aparecer	Raíz primitiva
			Ramita (podada)	<i>Zamár</i> : podar una vide / tocar partes

Poda	Canción	(2:12)		de un instrumento musical / estar erecto
Tierra	Región	(2:12)	Tierra (completa o una parte)	De una raíz que no se usa que significa ser firme
Madurado	Metido	(2:13)	Embalsamar, también madurar	Raíz primitiva
En flor	En cierce	(2:13), (2:15)	Flor de la vid	Derivación incierta
Grietas	Agujeros	(2:14)	Grieta en rocas	De una raíz incierta que significa refugiarse
Secreto	Escondido	(2:14)	Cubierta	<i>Satár</i> : esconder
Semblante	Vista	(2:14)	Vista, apariencia	<i>Raá</i> : aparecer
Precioso	Hermosa	(2:14)	Apropiado, hermoso	<i>Naá</i> : hermoso, ser agradable
Cazadnos	Tomadnos	(2:15)	Agarrar	Raíz primitiva
Arruinar	Echar a perder	(2:15)	Pervertir, destruir	Raíz primitiva
Sople	Apunte	(2:17), (4:6)	Soplar, pronunciar	Raíz primitiva
A vueltas	Tórnate	(2:17)	Revolver, rodear	Raíz primitiva
La hendidura	Bether	(2:17)	Un lugar escabroso en Pal, Beter	<i>Batar</i> : picar, hacer pedazos

Fuente: Elaboración propia



**Tabla 3: Tabla comparativa de las diferencias léxicas del capítulo 3 de la traducción transliteral del hebreo del Cantar de los cantares y la traducción de Casiodoro de Reina**

Palabra fijada en la traducción transliteral	Palabra en la traducción de Casiodoro de Reina	Libro y versículo	Definición literal de la palabra hebrea	Deriva de la palabra hebrea
Lecho	Cama	(3:1)	Cama, dormir, por eufemismo relación carnal	<i>Shakáb</i> : acostarse (descanso, relación sexual, muerte...)
Lo agarré	Trabé	(3:4)	Agarrar	Raíz primitiva
Le plazca	Él quiera	(3:5)	Doblar, agradarse con deseo	Raíz primitiva
Columnas	Varas	(3:6)	Columna, nube	De una raíz que no se usa que significa estar erecto
Perfumado	Sahumada	(3:6)	Ahumar	<i>Catár</i> : fumigación en un lugar cerrado
Litera	Cama	(3:7)	Cama	Natá: estirar o esparcir
Expertos	Diestros	(3:8)	Aguijonear, enseñar	Raíz primitiva
Espada	Cuchillo	(3:8)	Instrumento cortante	<i>Kjaráb</i> : desolar, destruir, matar
Cadera	Muslo	(3:8)	Muslo, pierna, lomo	De una raíz que no se usa que significa ser suave
Miedo	Temores	(3:8)	Alarma	<i>Pakjád</i> : quedar azorado, temer en general
Palanquín	Tálamo	(3:9)	Carro, carroza	Problema de derivación

Respaldo	Solado	(3:10)	Pasamano	<i>Rafád</i> : esparcir, tender, refrescar
Asiento	Cielo	(3:10)	Carruaje, asiento (de un vehículo)	<i>Racáb</i> : montar, despachar
De púrpura	De grana	(3:10)	Púrpura (el color o la cosa teñida)	De origen foráneo
Tapizado	Solado	(3:10)	Cuadrangular, bordar	<i>Saráf</i> : estar en fuego, encender
Boda	Desposorio	(3:11)	Boda	<i>Kjatá</i> : dar (una hija) en matrimonio
Alegría	Gozo	(3:11)	Jovialidad	<i>Samákj</i> : iluminar, estar alegre o jovial

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 4: Tabla comparativa de las diferencias léxicas del capítulo 4 de la traducción transliteral del hebreo del Cantar de los cantares y la traducción de Casiodoro de Reina**

Palabra fijada en la traducción transliteral	Palabra en la traducción de Casiodoro de Reina	Libro y versículo	Definición literal de la palabra hebrea	Deriva de la palabra hebrea
Tu velo	Tus copetes	(4:1), (4:3), (6:6)	Velo	De una raíz que no se usa que significa sujetar a
Descienden	Se muestran	(4:1), (6:4)	Brincar (como cabra)	Raíz primitiva
Van emparejadas	Paren mellizos	(4:2), (6:5)	Estar completo	Raíz primitiva
Se eche en falta	Amovedera	(4:2), (6:5)	Afligido, de duelo	<i>Shakól</i> : arrojado, aborto espontáneo
Escarlata	Grana	(4:3)	Carmesí	De derivación incierta

Frases	Habla	(4:3)	Pasto, potrero; también habla	<i>Dabár</i> : arreglar, hablar
Encantadores	Hermosa	(4:3)	Apropiado, hermoso	<i>Náa</i> : hermoso
Armería	Enseñar	(4:4)	Algo alto, esbeltez	Raíz que no se usa que significa elevarse como torre
Paveses	Escudos	(4:4)	Escudo (protegiendo a la persona)	<i>Shalát</i> : dominar, gobernar
Fuertes	Valientes	(4:4)	Poderoso, guerrero	Gabar: ser fuerte
Defecto	Mancha	(4:7)	Defecto (físico o moral)	De una raíz que no se usa que significa manchar
Guaridas	Moradas	(4:8)	Cueva, escondrijo	De una raíz que no se usa sign. morar juntos
Leopardos	Tigres	(4:8)	Manchar por goteo (por las manchas del leopardo)	De una raíz que no se usa que significa filtrar o ser límpido
Robado	Quitado	(4:9)	Encerrar, descorazonar	Raíz primitiva
Perla	Collar	(4:9)	Collar (como si estrangulara)	<i>Anác</i> : bromear
Bálsamos	Espicias aromáticas	(4:10), (5:13)	Bálsamo, aroma	De una raíz que no se usa que significa ser fragante
Manantial	Fuente	(4:12)	Tazón para aceite (por redondo)	<i>Galál</i> : revolver
Parque	Paraíso	(4:13)	Parque	De origen foráneo

Escogidos	Suaves	(4:13)	Algo valioso, como un producto o fruta	De una raíz que no se usa que significa ser eminente
Almeñas	Cánforas	(4:13)	Aldea y planta de alheña	<i>Kafár</i> : cubrir
Nardo	Espique	(4:14)	Nardo, aromático	De origen foráneo
Cálamo	Caña	(4:14)	Caña (un elemento que remite a la erección)	<i>Caná</i> : erigir, crear
Viento del Norte	Aquilón	(4:16)	Usado solo del norte como cuadrante (tenebroso y desconocido)	<i>Tsafán</i> : esconder, acaparar o reservar
Viento del Sur	Austro	(4:16)	El sur	<i>Yamín</i> : localmente, sur
Fluyan	Caigan	(4:16)	Mojar o derramar por goteo	Raíz primitiva
Aromas	Espicias	(4:16), (5:1)	Bálsamo	De una raíz que no se usa que significa ser fragante
Exquisitas	Dulce	(4:16)	Algo valioso, como un producto o fruta	De una raíz que no se usa que significa ser eminente

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 5: Tabla comparativa de las diferencias léxicas del capítulo 5 de la traducción transliteral del hebreo del Cantar de los cantares y la traducción de Casiodoro de Reina**

Palabra fijada en la traducción transliteral	Palabra en la traducción de Casiodoro de Reina	Libro y versículo	Definición literal de la palabra hebrea	Deriva de la palabra hebrea
Entrado	Vine	(5:1)	Ir o venir	Raíz primitiva
Perfecta	Paloma	(5:2)	Completo, querido	<i>Tamám</i> : completar
Bucles	Cabellos	(5:2)	Mechón, rizo	<i>Cuts</i> : cortar
Me he Quitado	Me he desnudado	(5:3)	Despojar	Raíz primitiva
Túnica	Ropa	(5:3)	Camisa	De una raíz que no se usa que significa cubrir
Conmovieron	Rugieron	(5:4)	Hacer un sonido fuerte	Raíz primitiva
Destilaron	Gotearon	(5:5)	Rezumar	Raíz primitiva
Pestillos	Aldabas	(5:5)	Hueco de la mano o palma	<i>Kafáf</i> : curvar
Cerradura	Candado	(5:5)	Perno, pasador	<i>'Naál</i> : sujetar con una barra o cuerda
Retirado	Pasado	(5:6)	Partir (dar la vuelta)	Raíz primitiva
Golpearonme	Llagaronme	(5:7)	Golpear (ligeramente o severamente)	Raíz primitiva
Se llevaron	Quitáronme	(5:7)	Elevar	Raíz primitiva

Murallas	Muros	(5:7)	Muro de protección	Raíz que no se usa significa unir
Encontráis	Hallardes	(5:8), (8:1)	Avanzar, aparecer o salir	Raíz primitiva
Contaréis	Hagáis saber	(5:8)	Anunciar (siempre de boca a alguien presente)	Raíz primitiva
Sonrosan	Rubio	(5:10)	Rosado	<i>Adám</i> : rubor o enrojarse
Descuella	Más señalado	(5:10)	Ostentar, levantar una bandera	Raíz primitiva
Puro	Fino	(5:11), (5:15)	El oro en sí mismo (como refinado)	<i>Pazáz</i> : refinar
Corrientes	Arroyos	(5:12)	Cama o valle de una corriente	<i>Asaf</i> : reunir para cualquier propósito
Bañadas	Lavan	(5:12)	Lavar (el todo o una parte de algo)	Raíz primitiva
Engaste	Abundancia	(5:12)	Ser llenado de, en una aplicación amplia	Raíz primitiva
Riberas	Flores	(5:13)	Lecho (piramidal) de flores	<i>Gadal</i> : torcer, grande
Hierbas aromáticas	Especias	(5:13)	Hierba picante	<i>Racákj</i> : perfumar
Barras	Anillos	(5:14)	Anillo (por redondo)	<i>Galál</i> : revolver
Piedra de Tarsis	Jacintos	(5:14)	Una gema	<i>Tarshísh</i> : la región de la piedra

Obra	Blanco	(5:14)	Tela	<i>Ashát</i> : lacio, lustroso
Alabastro	Mármol	(5:15)	Cosa blanqueada, mármol	De una raíz que no se usa que significa blanquear
Asentadas	Fundadas	(5:15)	Fundar, establecerse	Raíz primitiva
Aspecto	Vista	(5:15)	Vista (el acto de ver), apariencia	<i>Raá</i>
Encanto	Codiciar	(5:16)	Delicioso. Objeto de afecto o deseo.	<i>Kjamád</i> : deleitarse

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 6: Tabla comparativa de las diferencias léxicas del capítulo 6 de la traducción transliteral del hebreo del Cantar de los cantares y la traducción de Casiodoro de Reina**

Palabra fijada en la traducción transliteral	Palabra en la traducción de Casiodoro de Reina	Libro y versículo	Definición literal de la palabra hebrea	Deriva de la palabra hebrea
Parterres	Eras	(6:1)	Algo apilado	<i>Arág</i> : anhelar, suspirar por
Encanta	Desear	(6:3)	Apropiado o hermoso	<i>Navá</i> : celebrar con alabanzas
Imponente	Espantosa	(6:3), (6:9)	Espantoso	De una raíz que no se usa que significa espantar
Turbaron	Vencieron	(6:4)	Instar severamente	Raíz primitiva
Partida	Pedazos	(6:6)	Rebanada	<i>Palákj</i> : tajar, partir, perforar
Preferida	Escogida	(6:8)	Amado, puro, vacío	<i>Barar</i> : aclarar, seleccionar

Dio a luz	Engendró	(6:8)	Tener hijos, engendrar	Raíz primitiva
Dichosa	Bienaventurada	(6:8)	Ser recto, honesto	Raíz primitiva
Asoma	Se muestra	(6:9)	Inclinarse hacia afuera	Raíz primitiva
Plantas verdes	Frutales	(6:10)	Planta verde	De una raíz que no se usa que significa ser tierno
Brotaba	Florecían	(6:10)	Florecer	Raíz primitiva
Mi pueblo noble	Ami-nadab	(6:11)	Pueblo (como unidad congregada)	<i>Amám</i> : asociar, eclipsar
Vuélvete	Tómate	(6:11), (6:12)	Volverse, retirarse	Raíz primitiva
Contemplar	Mirar	(6:12)	Mirar fijamente, contemplar (con placer)	Raíz primitiva

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 7: Tabla comparativa de las diferencias léxicas del capítulo 7 de la traducción transliteral del hebreo del Cantar de los cantares y la traducción de Casiodoro de Reina**

Palabra fijada en la traducción transliteral	Palabra en la traducción de Casiodoro de Reina	Libro y versículo	Definición literal de la palabra hebrea	Deriva de la palabra hebrea
Pasos	Pies	(7:1)	Golpe, sigue	<i>Paám</i> : dar golpecitos, impulsar
Sandalías	Calzados	(7:1)	Sandalia, pantufla	<i>Naál</i> : sujetar, calzado con pantuflas
Curvas	Cercos	(7:1)	Envoltorio	<i>Kjamác</i> : envolver



Joyas	Ajorcas	(7:1)	Baratija	<i>Kjalá</i> : gastado o entretener
Artífice	Excelente maestro	(7:1)	Experto	<i>Amán</i> : ser genuino o certero
Copa	Taza	(7:2)	Tazón (como golpeado hasta darle forma cóncava)	<i>Nagán</i> : llevar el ritmo de una tonada con los dedos
Vino mezclado	Falta bebida	(7:2)	Vino reducido	De una raíz que no se usa significa mezclar (agua con vino)
Crías	Cabritos	(7:3)	Venado joven	<i>Afár</i> : ser gris
Esebón	Jesbón	(7:4)	Jeshbón, un lugar al este del Jordán	<i>Kjasháb</i> : festonear o interpenetrar
Carmelo	Grana	(7:5)	Nombre de una colina y de una población en Pal	<i>Kéem</i> : jardín o viñedo
Encantadora	Suave	(7:6)	Mostrarse de acuerdo	Raíz primitiva
Encantos	Deleitoso	(7:6)	Lujo	<i>Anág</i> : ser suave, afeminado, lujoso
Talle	Estatura	(7:7)	Altura	<i>Cum</i> : levantarse
Palmera	Palma	(7:8)	Palmera	De una raíz que no se usa que significa estar erecto
Frutos	Racimos	(7:8)	Rama	De una raíz que no se usa que significa puntiaguado

Derecho	Suavemente	(7:9)	Igualdad, parejo, prosperidad	<i>Yashár</i> : estar derecho, enderezar
Deseo	Contentamiento	(7:10)	Anheló	<i>Shuc</i> : correr detrás de o hacia
Pernoctemos	Moremos	(7:11)	Detenerse (usualmente para pasar la noche)	Raíz primitiva
Viñas	Han florecido	(7:12)	Jardín o viñedo	Una raíz que no se usa de significación incierta
Añejas	Viejas	(7:13)	Viejo	<i>Yashén</i> : envejecer, rancio o inveterado
Reservado	Guardado	(7:13)	Esconder, proteger	Raíz primitiva

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 8: Tabla comparativa de las diferencias léxicas del capítulo 8 de la traducción transliteral del hebreo del Cantar de los cantares y la traducción de Casiodoro de Reina**

Palabra fijada en la traducción transliteral	Palabra en la traducción de Casiodoro de Reina	Libro y versículo	Definición literal de la palabra hebrea	Deriva de la palabra hebrea
Despreciarían	Menospreciasen	(8:1)	Faltar al respeto	Raíz primitiva
Guiaría	Llevaría	(8:2)	Impulsar hacia adelante, dirigir, llevar lejos	Raíz primitiva
Aromatizado	Adobado	(8:2)	Perfumería, especerías (para dar sabor)	<i>Racákj</i> : perfumar
Zumo	Mosto	(8:2)	Mosto o jugo fresco de uva	<i>Asás</i> : exprimir el jugo

Plazca	Quiera	(8:4)	Inclinarse, agradarse con deseo	Raíz primitiva
Apoyada	Recostada	(8:5)	Reclinar	Raíz primitiva
Sello	Signo	(8:6)	Anillo de sellar	<i>Kjatám</i> : encerrar, sellar
Cruelles	Duros	(8:6)	Severo	<i>Cashá</i> : ser denso, duro o severo
Destellos	Brasas	(8:6)	Brasa ardiendo	<i>Saráf</i> : estar en fuego, encender
Anegarán	Abrirán	(8:7)	Borbotar, inundar, limpiar, conquistar	Raíz primitiva
Fortuna	Hacienda	(8:7)	Riqueza	<i>On</i> : capacidad, poder, riqueza
Almenado	Palacio	(8:9)	Pared, fortaleza	<i>Tur</i> : hilera, pared
Atentos	Escuchar	(8:13)	Levantar las orejas, prestar atención	Raíz primitiva
Montes	Montañas	(8:14)	Monte o cordillera de colinar	<i>Jarár</i> : monte
Balsameras	Espicias	(8:14)	Planta de bálsamo	De una raíz que no se usa que significa ser fragante

Fuente: Elaboración propia

## 6.2. Las huellas de la traducción de Casiodoro de Reina en el *Cántico de San Juan*

Para este apartado, se ha elaborado, de nuevo, una tabla para apreciar las convergencias léxicas entre las dos obras, partiendo de la referencia del apartado anterior. Así pues, aquellas palabras que Reina usaba en su traducción y que diferían de la traducción hebrea, se encuentran en el *Cántico de San Juan*, confirmando la estrecha

relación que existe entre ellas y viene a confirmar también que el Descalzo tuvo que leer la versión de Casiodoro para elaborar su obra.

A continuación, se adjunta dicha tabla:

**Tabla 9: Tabla comparativa de las convergencias léxicas de *Cántico espiritual* y la traducción de Casiodoro de Reina del Cantar de los Cantares**

Palabra del <i>Cántico</i> idéntica a la de la traducción de Casiodoro de Reina	Verso del <i>Cántico</i>	Libro y versículo del Cantar de los cantares de Casiodoro de Reina
Majadas	v. 7	(1:7)
Montes	v. 12, v. 144, v. 174	(2:3)
Flores	v. 13, v. 19, v. 101, v. 105, v. 123	(1:16), (5:13), (7:2)
Mirando	v. 23, v. 112, v. 119, v. 120, v. 197	(6:12)
Hermosura	v. 25, v. 121, v. 173	(2:14), (4:3)
Quiero	v. 30, v. 50	(3:5), (8:4)
Llagan	v. 33, v. 41, v. 111	(5:7)
Fuente	v. 51	(4:12)
Paloma	v. 58, v. 162	(5:2)
Escudos	v. 76	(4:4)
Adobado	v. 80	(8:2)
Hallada	v. 98, v. 118	(5:8), (8:1)

Cabello	v. 106, v. 107	(5:2)
Moreno	v. 118	(1:5), (1:6)
Austro	v. 128	(4:16)
Olores	v. 130	(1:13), (2:13), (4:10)
Dulces	v. 136, v. 188	(4:16)
Gamos	v. 143	(2:7), (2:9), (2:17)
Mosto	v. 181	(8:2)
Aminadab	v. 198	(6:11)
Cerco	v. 199	(7:1)
Vistas	v. 201	(2:14), (5:15)

Fuente: elaboración propia

Tal y como se puede apreciar en la tabla elaborada, parece evidente que San Juan leyó y se inspiró de la traducción de Casiodoro de Reina a la hora de escribir su *Cántico*. En efecto, hay algunos términos que vienen a confirmar este postulado. En primer lugar, la palabra “hermoso”, “hermosura” es muy recurrente en la traducción de Reina y aparecen también en la del carmelita. La versión hebrea se decanta más por “precioso” (2:14)<sup>1</sup> o “encantadores” (4:3).

Por otro lado, el símbolo de la paloma es importantísimo en todo el poema bíblico y aparece en varias ocasiones. Símbolo que San Juan retoma: “Vuélvete, Paloma,” (v.

---

<sup>1</sup> El libro y el versículo hacen referencia a la traducción transliteral del Cantar de los cantares del Tomo III *Antiguo Testamento interlineal hebreo-español. Libros históricos (II) y libros poéticos* editado por Clie en 2009

58). Sin embargo, en la traducción transliteral, no se traduce literalmente como el animal, sino que se opta por el adjetivo sustantivado “perfecta” (5:2) cuya significación hace referencia a estar completo, a ser querido. Por tanto, se crea una estrecha relación en el símbolo de la “paloma” como un apelativo afectivo que desprende amor y que confirma el fuerte vínculo que uno a los dos esposos.

En cuanto a las descripciones físicas y gozosas que se llevan a cabo tanto en el *Cántico* como en el Cantar de los cantares, los términos que usa San Juan son idénticos a los que emplea Reina y vienen a confirmar la obligada lectura que existió de su traducción. Así pues, encontramos términos como “cabello” (vv 106 y 107) – en la versión transliteral se decanta por “Bucles” (5:2) –, “moreno (v. 118) – “Negra” (1:5), (1:6), en la otra traducción. Además, se asemeja al Amado a varios animales para vehicular la descripción amorosa. Sin embargo, aunque en la traducción hebrea aparezca el término “Gacela” (2:7), (2:9), (2:17), Reina, y a su vez San Juan, se decantan por “Gamo” (v. 143). No menos relevante es la elección de “olores” (v. 130) en vez de “fragancia” (1:3), (2:13), (4:10); o de “mosto” (v. 181) en lugar de “zumo” (8:2).

Finalmente, aparecen ciertos elementos que despejan cualquier duda en cuanto a la influencia de la traducción de Casiodoro de Reina en San Juan. En efecto, son palabras que remiten a nombres propios o a adjetivos que no tienen relación directa con la etimología hebrea. En primer lugar, la personificación del viento del sur bajo el nombre de Austro, que aparece en Reina, se plasma en el *Cántico* del carmelita: “ven, Austro, que recuerdas los amores” (v. 128). Por otro lado, el adjetivo “adobado” (v. 80) que describe al vino se traduce en la versión transliteral como “aromatizado” (8:2) y cuya raíz etimológica hace referencia a la perfumería.

En último lugar, la referencia explícita a “Aminadab” (v. 193) – cuya traducción literal es “mi pueblo noble” (6:11) – confirma el fuerte vínculo que existe entre las dos obras de este trabajo. La elección léxica que opera Reina en su traducción permite a San Juan hacer referencia al exilio del pueblo judío en Egipto y cerrar su composición ya que “Aminadab” remite a la figura de Akenatón, Faraón egipcio. Un faraón que es obedecido en la tierra de la esclavitud, y es diabólico porque pone a prueba y combate – como diría el carmelita – al hebreo, la persona de Espíritu que busca a Dios hasta encontrarlo (Josa, 2021, p. 336). Por tanto, el carmelita lee y recupera la traducción al romance que le permite elevar su *Cántico* y conferirle un lugar selecto en toda la espiritualidad hebrea

dándonos las claves exegéticas del poema bíblico más importante de la historia de Occidente.

### 6.3. Hebraísmo en el *Cántico espiritual*

Se ha intentado demostrar, a lo largo de este trabajo, que San Juan de la Cruz era pleno conocedor de la mística hebrea y que escribió *Cántico espiritual* basándose en los fundamentos de esta tradición. Así pues, su honda formación filológica y teológica le permitieron crear uno de los poemas con más relevancia en todo el panorama espiritual del siglo XVI.

En efecto, cuando redacta su *Cántico*, convierte el Cantar de los cantares en el fundamento, en la base de su poema. Las claves exegéticas del *Sancta sanctorum* pasan, por tanto, a la obra del carmelita y esta última debe ser sometida, a su vez, a otra exégesis poética. En la obra se describe de forma precisa y sucinta la ascensión del alma por los diferentes niveles hasta llegar a ser capaz de recibir el aliento del *Ein Sof*. Sin embargo, como se ha apuntado en apartados anteriores, no se trata de un camino progresivo con una meta final. Al contrario, cuando se llega a la estrofa 39, al final del poema, el alma vuelve a bajar. Según San Juan, a lo largo de nuestra vida, vamos subiendo y bajando continua e ininterrumpidamente por los diferentes niveles de conciencia del alma. En efecto, solo la muerte representa la quietud; por tanto, nada es estático, una vez llegado al estado máximo se vuelve a bajar y todo vuelve a comenzar.

Por tanto, antes de proceder con la explicación y el análisis de los diferentes niveles en las que se divide, parece pertinente definir correctamente el término de “alma”, ya que puede confundir en cuanto a su definición. Así pues, se comprende el alma como la conciencia humana, el poder cognitivo y el poder de conocer. El autor la divide en cinco niveles que pasan a describirse, a continuación.

El primero de todos es *Nefesh*, el nivel de la conciencia física, el cuerpo y las necesidades más materiales: el hambre, la sed y todos aquellos instintos relacionados con la supervivencia. Seguidamente, se encuentra *Ruaj* que se traduce como aliento, porque es a partir de allí que comenzamos a ser responsables de nuestros actos y se toma conciencia de que es a través del verbo que creamos. Este estadio engloba todo el mundo de las emociones y de los sentimientos. El tercer nivel es *Neshamá*, un nivel de iluminación donde se adquiere ya la conciencia de que existe algo más allá de lo físico y lo emocional. Es aquí donde el poder cognitivo comienza a sacralizarse y nace el alma

divina. Para ello, debe producirse la absoluta corrección del deseo egoísta. Después, llega *Jaiá* situada en la sefirá invisible del conocimiento, conocida como *Daat* en el Árbol de la Vida. El proceso de sacralización se activa y eso supone un desequilibrio en el ser. Es en este estado donde nacen las crisis existenciales ya que se produce la disolución del ego, de la identidad, requisito indispensable para conectar con Dios. Podría definirse como el ensamblaje de todas las partes para comenzar el camino hacia la unidad. Finalmente, el último nivel es *Ieshidá*, el máximo nivel para el ser humano. El poder cognitivo se une al *Ein Sof*, la conciencia alcanza su máximo nivel de sacralización. Todo se vuelve uno, se recupera la unidad que perdieron Adán y Javá en el Paraíso.

Por otro lado, San Juan divide su poema en tres nupcias cuya división es la siguiente: las primeras van de la estrofa 1 a la 26; las segundas, de la 28 a la 32, y las terceras, de la 35 a la 38. En la estrofa 39, termina el poema dando cuenta de que no se ha producido la experiencia mística. Será interesante apreciar que los cinco niveles del alma coinciden con cinco de las sefirot y, paralelamente, cada una de las nupcias corresponde a una o a varias etapas del camino de la plena experiencia mística.

En el caso de las primeras, el alma comienza en *Neshamá*. En efecto, la Esposa comienza con una pregunta: “¿Dónde te escondiste, amado?” (v. 1). Se nos muestra la crisis que padece la conciencia al ver que no somos esa identidad que defendemos con vehemencia. Nace el hambre de eternidad, de infinitud. Se toma conciencia de que somos tiempo, que debemos lidiar con la finitud, pero que hay algo que se nos escapa. Empieza a florecer una experiencia interior que no podemos expresar porque nos faltan palabras. Por tanto, se presenta una problemática, una paradoja: una vida interior de la que no podemos dar cuenta al no tener un lenguaje que lo permita. Comienza el sufrimiento, tenemos que vivir en el momento de la dualidad, pero se anhela la concordia, la unidad original. En efecto, el inicio genético del *Cántico* concuerda con el inicio bíblico del Génesis. Es un nivel de la conciencia que vislumbra que la humanidad encarna esa alma que es eterna, pero mortal. Ahí se presenta la dualidad que crea sufrimiento en el ser humano y que deberá superar para encontrar la unidad y la plena realización de la conciencia.

En las segundas nupcias, se da el paso de la *Neshamá* a la *Jaiá* y representa la etapa más dura y difícil. En efecto, la identidad debe disolverse para poder completar el camino. De estas nupcias, nace el hijo de Dios dado que el hijo del ser humano pasa a convertirse en su hembra. Es decir, cuando la divinidad y la conciencia salen al encuentro. Es el más



explícito de los encuentros con Dios y se dan en estas nupcias. Es ahí donde se viven las verdaderas crisis existenciales dado que la renuncia al deseo y al ego suponen uno de los grandes retos de la humanidad.

Finalmente, las terceras nupcias se dan en *Kéter* y suponen el éxtasis que significa salir de la realidad fragmentada, culmina con la *Ieshidá*. Aquí la conciencia y Dios son uno y reina el silencio, fundamental en todo el mundo místico e imprescindible para completar la experiencia.

En último lugar, constatamos que el símbolo de la “interior bodega” (v. 82) tiene muchísima relevancia en cuanto al enfoque cabalístico ya que remite directamente a *Daat*, la sefirá oculta. En efecto, en ella es donde se rompe el último subterfugio del yo. El descubrimiento de esta sefirá tiene lugar cuando se queda en el vacío, sin apoyos, ni tan siquiera el de la identidad (Josa, 2021, p. 205). Y, es que, el conocimiento de *Daat* invisible supone caer en el vacío existencial, en el no conocimiento, en el olvido y la alienación de todas las cosas. Encontramos, de hecho, la explicación por la que la Amada, después de beber en “la interior bodega” del Amado, cuando sale, “ya cosa no sabía” (v. 85). San Juan de la Cruz describe la ascensión del alma por el Árbol de la Vida y, a propósito de este aspecto, escribe lo siguiente:

Esta “bodega” que aquí dice el alma es el último y más estrecho grado de amor en que el alma puede situarse en esta vida, que por eso la llama “interior bodega” [...]. De donde se sigue que hay otras no tan interiores, que son los grados de amor por do se sube hasta este último. Y podemos decir que estos grados o bodegas de amor son siete (Ruano, 2005, p. 118).

En realidad, al conocimiento de *Daat*, se llega tras haberlo perdido todo; justo el estadio anterior antes de poder ganarlo Todo, de alcanzar la consciencia de *Kéter* y recibir el aliento del *Ein Sof*. Esto es justo lo que le ocurre a la Amada al beber en la “interior bodega”, sale sin saber nada, dispuesta y preparada para poder llegar al estadio final. Adquiere conciencia de que no sabe, de su no conocimiento. Estamos, pro tanto, frente la transformación en Dios que deja limpia, pura y vacía el alma.

#### **6.4. La reestructuración del Cantar de los Cantares en *Cántico espiritual***

El Cantar de los cantares, como se ha intentado demostrar a lo largo de este trabajo, es una de las obras cumbre del canon bíblico y de la literatura universal. San Juan de la

Cruz era consciente de la importancia que tenía el *sancta sanctorum* y, por ese motivo, lo reestructura en un *Cántico* que tiene una progresión ascendente que se intentará explicar en este apartado. Sin embargo, antes parece pertinente detenerse en el análisis y estudio de los ocho capítulos del Cantar de los cantares para poder comprender la reestructuración que opera el carmelita.

#### **6.4.1. Análisis del Cantar de los Cantares**

##### **6.4.1.1. Capítulo 1**

En el capítulo primero, siguiendo la estela de la traducción transliteral del hebreo, Casiodoro de Reina comienza atribuyendo la autoría del poema a Salomón y calificando la composición de "canción de canciones" (1:1)<sup>2</sup>, con lo que ya se intuye su componente único y sagrado. Seguidamente, interviene la Esposa expresando el deseo de ver a su amado del que no puede desatarse porque si no llega la flaqueza del cuerpo y el desmayo. Se realiza una comparación entre el amor y el vino: “mejores son tus amores que el vino” (1:2). Y, es que, en efecto, tanto en Reina como en San Juan de la Cruz, el vino va a tener un peso simbólico ya que alegra el corazón, inyectando esperanza, volviendo al individuo osado, seguro y saludable (García de la Concha, 2019, p. 93). Los versos que siguen son una presentación de la Esposa que se describe a sí misma como "morena" (1:5) debido a la exposición al sol - ya que sus hermanos la obligaron a trabajar a descuidar su propia viña - pero “de codiciar” (1:5). Aquí vemos claramente un componente simbólico del color de la piel y se insiste en la belleza del alma de la Esposa usando el símil del "Cédar" (1:5) que es blanco por dentro y negro por fuera.

En el séptimo verso, la amada declara las ganas que tiene de encontrarse con su esposo. Está determinada a ir a buscarlo donde haga falta porque el verdadero amor no espera, se ofrece (García de la Concha, 2019, p. 94). Acto seguido, aparece por primera vez su amado y la alusión al mundo pastoril que estará omnipresente en todo el poema: “rastros del rebaño” (1: 8). La Esposa le ruega que le diga dónde se encuentra, manifiesta las ganas que tiene de ir a buscarlo y de encontrarlo. El dolor por la ausencia se convierte, pues, en un motor de búsqueda del amor.

---

<sup>2</sup> El libro y el versículo hacen referencia a la traducción del Cantar de los cantares de Casiodoro de Reina que aparece en *La Biblia del Oso* que editó Alfaguara en 2021.

A continuación, comienza la primera descripción de la Esposa en boca del amado a través de comparaciones con el mundo animal: "yegua" (1: 9) y remite a la hermosura, a la gentileza y a la fertilidad. También encontramos alusiones geográficas que permiten poner en evidencia la superioridad de la Esposa frente a las otras mujeres: "carros del Faraón" (1:9), clara alusión al rey, a la tierra y reino de Egipto. Después, siguiendo con esta línea, se afirma que la Esposa no necesita complementos ya que, en la ausencia de ellos, en su máxima naturalidad, radica su belleza: "Hermosa son tus mejillas entre los zarcillos, tu cuello entre los collares" (1:10). Se insiste en la idea de regalo, "zarcillos de oro" (1:11), creando un efecto poético que confirma el vínculo poderoso que existe entre ellos.

La Esposa vuelve a intervenir y se acoge a imágenes olorosas para expresar su gran gozo. Así, "mi espigue dio su olor" (1:12) es la materialización del deseo insistiendo en la importancia que tiene el sentido del olfato. En efecto, en los dos versos siguientes se hace uso de metáforas que remiten a este sentido e insisten en la importancia de la atmósfera olfativa. Encontramos, por ejemplo, alusiones a la "mirra" (1:13) y al "racimo de Cofer" (1:14). Por otra parte, vuelve a aparecer la imagen del vino del que ya hemos destacado su importancia en el poema anteriormente con la idea de las "viñas de Engadi"(1:14).

Esta parte termina con dos intervenciones que tienen la misma construcción. Comienza el Esposo declarando la hermosura de su amada y destaca los ojos cuyo valor simbólico es digno de comentar ya que constituyen el espejo del alma y son considerados el más noble de los sentidos. Por lo tanto, se insiste en que sus ojos son de "paloma" (1:15). Es decir, grandes, llenos de resplandor y de un movimiento bellísimo. Seguidamente, la Esposa comienza de la misma manera, declarando la belleza de su amado y lo invita a venir con ella: "Nuestro lecho florido" (1:16). Vemos, de nuevo, el uso de metáforas que remiten a la naturaleza e insisten en el bucolismo de la escena. El último verso es digno de comentario: "Las vigas de nuestras casas son de cedro, las tablazonas, de hayas" (1:17). El cedro es un árbol de grueso tronco y apreciamos que se insiste en la idea de que su amor es fuerte, robusto y que los protege de cualquier mal. Se sienten refugiados y de ahí que se asemeje con la idea de la "casa" que remite a la protección. En cambio, el "ciprés" – que aparece en la traducción transliteral - es un símbolo de unión entre el cielo y la tierra. Por lo tanto, es importante destacar su figura

puesto que el amor carnal y espiritual que se expresan mutuamente les permite entrar en contacto Dios.

#### **6.4.1.2. Capítulo 2**

El capítulo segundo se inicia con la intervención de la Esposa en la que emplea una estrategia para hacerse valer, para que su amado la quiera más, la acompañe y, en ningún momento, la deje: “Yo soy el lirio del campo, y la rosa de los valles” (2:1). Vemos cómo la naturaleza, de nuevo, vuelve a jugar un papel fundamental ya que las metáforas empleadas rebosan bucolismo.

En efecto, los tres primeros versos constituyen un diálogo basado en la repuesta del uno y del otro. El Esposo pone en valor la belleza de su esposa comparándola con la belleza de las otras mujeres que los rodean y para ello vuelve a hacer referencia a elementos naturales: "Como el lirio entre las espinas, así es mi compañera entre las doncellas" (2:2). De esta manera, se aprecia que la flor que nace entre espinas es tanto más amada y preciada cuanto más aborrecibles son las espinas en las que nace (García de la Concha, 2019, p. 103). La Esposa le contesta poniendo en valor los atributos de su amado comparándolo con un "manzano" (2:3) que es bello, fuerte y con muchos frutos. Seguidamente, se introducen elementos que nos remiten directamente al erotismo y a la consumación del acto sexual manifestando una posesión entera y perfecta: "su fruto ha sido dulce a mi paladar" (2:3).

Después de estas declaraciones, la Esposa comienza a desfallecer a causa de tantos regalos y deleites. Se declara a sí misma "enferma de amor" (2: 5), por lo tanto, no se trata de un mal físico sino de una enfermedad del alma. El vino vuelve a aparecer como remedio ya que su olor y sabor curan el corazón desmayado: "Sustentadme con flascos de vino" (2:5). Sin embargo, la Esposa no se conforma con esto y sigue pidiendo socorro de su desmayo. Parece demostrar que el remedio de los enamorados es verse y demostrar que se aman recíprocamente (García de la Concha, 2019, p. 104). Por ese motivo, llama a su esposo, para que la retenga en sus brazos: "Su izquierda esté debajo de mi cabeza / y su derecha me abrace" (2:6).

A continuación, aparece un coro de personajes – que reutilizará San Juan en su *Cántico* – y que estará presente en todo el poema: "Yo os conjuro, oh doncellas de Jerusalén" (2:7). En efecto, el Esposo las invoca para que no despierten a la Esposa que se ha quedado dormida y que la cuiden en su ausencia.

Cuando despierta, la Esposa nota su ausencia y no puede vivir sin él. La escena se llena de mucho movimiento manifestada con largas enumeraciones, gerundios y verbos que remiten a la velocidad y a la acción: "viene saltando" (2:8), "está detrás de nuestra pared" (2:9), "mirando" (2:9), "mostrándose" (2:9). Se presente aquí el juego del amor que consiste en esconderse, acechar y no mostrarse. Además, se sigue insistiendo en la ligereza de la escena haciendo alusión a animales que van a toda velocidad y que remiten simbólicamente a la masculinidad: "al gamo o al cabrito de los ciervos" (2:9).

Seguidamente, la naturaleza vuelve a adquirir un papel fundamental como vehículo para expresar el amor de los dos amantes. En efecto, se hace referencia a las estaciones del año que van cambiando y a elementos primaverales: "ha pasado el invierno" (2: 11), "las flores se han mostrado en la tierra" (2:12), "el tiempo de la canción es venido" (2:12). Todo parece favorecer a que el amor nazca y dé sus frutos en un contexto en que la naturaleza adopta un protagonismo evidente. Cuando el Esposo vuelve a intervenir, retoma la imagen de la "paloma mía" (2:14) para referirse a su amada, para describir un amor que será firme para siempre. Le insinúa y la invita al encuentro: "muéstrame tu vista" (2:14), "hazme oír tu voz" (2:14).

Posteriormente, se habla de un peligro que acecha materializado en la imagen de las "zorras" (2:15) Otra vez destacamos la importancia del mundo animal para vehicular toda la interpretación que subyace del poema. Aparecen, de nuevo, las "viñas" (2:15) que simbolizan el amor del Esposo y la Esposa. En efecto, se afirma que "nuestras viñas están en cierne" (2:15) lo que es evocador de un principio, de una vulnerabilidad que puede echarse a perder si no se cuida y no se protege. Por ese motivo, hay que cuidarlo de cualquier peligro que pueda dañarlos.

Finalmente, interviene la amada con una declaración que viene a confirmar el profundo amor que sienten el uno por el otro: "Mi amado mío es mío, y yo suya" (2:16). En efecto, nos muestra claramente la unión y fusión a la que aspiran . De nuevo, aparecen las alusiones animales que remiten a la masculinidad: "gamo" (2:17), "cabrito de los ciervos" (2:17). En último lugar, parecería pertinente destacar el apunte geográfico al que hacen mención las dos traducciones: "los montes de Bether" (2:17). *Bether* significa división, tal y como hacen los montes. Con estas palabras vuelve la Esposa en sí, viéndose sola y conociendo su engaño.

### 6.4.1.3. Capítulo 3

En esta parte, a diferencia de las demás, un fuerte componente narrativo en el que la trama que nace de la ausencia del ser amado tiene mucho protagonismo. Se inicia con un lamento de la esposa que no está en su lecho y no encuentra a su esposo. La insistencia que aparece en el plural del sustantivo "noches" (3:1) refuerza la preocupación de la Esposa al no estar cerca de él y la desconfianza y los celos la llevan a salir a buscarlo: "busquélo, y no lo hallé" (3:1).

Su frustración y desesperación se ve acrecentada cuando no lo encuentra a pesar de recorrer todas "las calles y las plazas" (3:2). Sin embargo, está dispuesta a todo por encontrar a su amado, nada la detendrá y no se espanta ni enflaquece el amor por ningún poder humano. En efecto, de nuevo destaca que "busquélo, y no lo hallé" (3:2).

El carácter narrativo del poema que se ha mencionado anteriormente se plasma a través de diálogos de la Esposa con personajes que se va encontrando. En este caso, aparecen en su camino los guardas de la ciudad a los que pregunta dónde se encuentra su esposo: "¿Habéis visto al que ama mi alma?" (3:3). Finalmente, encuentra a su amado, al que no quiere soltar después de todo lo que le ha costado encontrarlo, y lo mete en casa de su madre. Percibimos la repetición de la estructura que ha usado antes el hombre cuando su amada dormía: "no despertéis, ni hagáis velar al amor, hasta que él quiera" (3:5). Se vuelven a conjurar a las doncellas de Jerusalén que tienen la misión de velar por el ser amado mientras duerme.

En adelante, se introduce un nuevo personaje colectivo encarnado por los pastores compañeros del Esposo que intervendrán hasta el final del capítulo. Estos festejan con voz de admiración a los nuevos casados. Volvemos a destacar la importancia de los olores: "como varas de humo, sahumada de mirra y de incienso y de polvos aromáticos" (3:6). Según la Sagrada Escritura, es sabido que la gente de Palestina usaba muchos y preciosos olores. Compara a la Esposa con esta columna que trae consigo un excelente olor y que iguala el más precioso de los perfumes. El término "sahumada" remite a un elemento que, siendo bueno en sí, mejora con la adición de otro. Por lo tanto, se insiste en el maravilloso olor que desprendía la mujer.

Seguidamente, se da paso a la aparición de la figura de Salomón y a la descripción de sus palacios a través de metáforas bélicas que refuerzan la maravilla. En primer lugar, se alaba el palacio del rey de Israel: la cama, el exterior, la defensa que rodea el fuerte. En

efecto, se afirma que "He aquí que la cama de Salomón sesenta fuertes la cercan de los fuertes de Israel" (3:7). Por lo tanto, los que lo defienden son conocedores del arte de guerra, soldados preparados que son escogidos por su destreza y su fuerza: "diestros en la guerra" (3:8). A continuación, aparece la imagen del trono de Salomón descrita con imágenes de regocijo y admiración en unos materiales que nos remiten al lujo, brillo y riqueza: "sus columnas hizo de plata" (3:10), "solado de oro" (3:10), "su cielo de grana" (3:10) Finalmente, se contextualiza y comprendemos que se trata del día de la de boda: "el día de gozo de su corazón" (3:11). Por consiguiente, es un momento de máximo regocijo, placer y pasión que el rey quiere compartir con todos los que ama, con su pueblo.

#### **6.4.1.4. Capítulo 4**

Todo este capítulo es una alabanza llena de gracia del Esposo a la Esposa: habla de sus facciones insistiendo en su belleza. Comienza maravillándose de la excesiva hermosura de su amada. Se insiste en la repetición de la estructura: "He aquí que tú eres hermosa, oh compañera mía, he aquí que tú eres hermosa" (4:1). La descripción se inicia por los ojos, donde más se descubre la belleza, la fuente de comunicación. Los compara, de nuevo, a los de una "paloma" (4:1) y se descubren a través de sus cabellos que le ocultan un poco el rostro: "entre tus copetes" (4:1). La siguiente comparación, a propósito de justamente su cabello, sorprende. Los dos autores traducen que el cabello de la Esposa es como "una manada de cabras" (4:1), imagen que nos remite al mundo pastoril, encarnado por la figura del Esposo, y que muestra la gran cantidad de pelo, su uniformidad y su color oscuro.

Después, sigue con los dientes que sigue con la atmósfera del verso anterior puesto que se habla de un "manada de ovejas trasquiladas" (4:2), dada su uniformidad, y nos lleva a la conclusión de que son blancos puesto que "suben del lavadero" (4:2), iguales, menudos y bien justos debido a que "amovedera no hay entre ellas" (4:2).

Por otro lado, los labios para que sean hermosos deben ser delgados y tener un color rojizo: "como un hilo de grana" (4:3); por lo tanto, se nos remite a la rojez de los de la Esposa y a su finura. Continúa hablando de su cuello que es comparado a una torre, lo que nos muestra que es largo y derecho: "Tu cuello, como la torre de David" (4:4). Es más, se insiste en que está "edificada para enseñar" (4:4); es decir, que es tan bello que está concebido para ser visto y admirado. Finalmente, el Esposo acaba con sus senos describiéndolos como "dos cabritos mellizos de gama" (4:5) lo que insiste en su

perfección ya que, por un lado, se aprecia la ternura de los gamos y, por otro, la igualdad y el equilibrio por ser mellizos.

Una vez abordado los aspectos físicos más destacables, el amado concluye que toda su mujer es hermosura y que no hay ningún rastro de imperfección en ella: "Tú toda eres hermosa, oh compañera mía, y no hay mancha en ti." (4:7). Por todo ello, decide llevársela consigo porque no puede estar separado de ella, no puede alejarse y se excusa diciendo que es a causa de su belleza: "Conmigo del Líbano, oh esposa, conmigo vendrás del Líbano" (4:8). En estos versos, el autor crea un efecto poético y enfático repitiendo la misma estructura sintáctica. En efecto, en el verso siguiente afirma sentirse encadenado y preso por los amores de su amada: "Quitado me has mi corazón, hermana, quitado me has mi corazón con uno de tus ojos" (4:9).

A continuación, el Esposo afirma que querer a su amada le da más satisfacción que el vino, elemento cuyo valor simbólico ya hemos destacado anteriormente: "Cuánto son mejores que el vino tus amores" (4:10). Por otro lado, vuelve a aparecer la importancia de los olores con las constantes referencias a "olor de tus ungüentos" (4:10), "especies aromáticas" (4:10). Finalmente, aparece la imagen del huerto que es digna de comentar. Bien es sabido que esta última está empapada de simbolismo; de hecho, es el lugar donde se lleva a cabo el acto amoroso, donde se encuentran los amantes y consuman su amor. Es más, se habla de "fuente de huertos" (4:15) con lo que se ve que la belleza de la amada es tan abundante que se asemeja al agua para regar los huertos y que den su flor. Se crea, por lo tanto, una imagen poética a través de elementos naturales que refuerzan la pasión y el amor que sienten los dos amantes.

En último lugar, parece oportuno destacar que en el decimosexto verso se lleva a cabo una apóstrofe y vuelta poética. Habiendo hablado del huerto, el Esposo dirige su canto a los vientos "Aquilón" (4:16), un viento frío que sopla del norte, y "Austro" (4:16), un viento que sopla del sur, pidiendo al primero que se vaya y que no dañe ni queme su lindo huerto, y al segundo que ayude a que broten las plantas. Por tanto, personifica a dos vientos dándoles un nombre e invocándolos. Nos percatamos de que, en esta traducción, además, el Esposo finaliza su intervención de esta manera: "Y coma de su dulce fruta" (4:16), una clara invitación al deseo, al acto sexual y a la fusión de las almas carnales

#### **6.4.1.5. Capítulo 5**



El capítulo quinto se inicia con una nueva alusión al mundo olfativo: " Yo cogí mi mirra, y mis especias" (5:1). Seguidamente, interviene el Esposo para incitar al deleite, a la pasión y a embriagarse: "Comed, amigos, bebed, amados, y embriagaos" (5:1).

Sin embargo, de golpe nos transportamos a otro espacio y tiempo. Interviene la Esposa afirmando que está durmiendo en su cama, aunque no está tranquila porque está lejos de su amado y su corazón vive en él: "Yo duermo, y mi corazón vela" (5:2). De repente, aparece el Esposo: "La voz de mi amado, que toca a la puerta" (5:2). Para la Esposa, son palabras de regalo y muestran el amor que siente, el afecto con que la llama para moverla a abrir a aquel de quien tanto es amado. En efecto, el Esposo describe a su amada como un ser acabado y perfecto usando, de nuevo, el símil de la paloma: "paloma mía, entera mía" (5:2). No obstante, sorprende bastante la situación porque su amada pone cualquier excusa para no abrirle. Es un momento irónico incluso cómico, porque vemos que ha estado quejándose de que no vivir sin su amado y, ahora que llega, se aferra a cualquier cosa para no levantarse. Parece ser un juego de amor, de estrategia para hacerse valer ante su amado: "He desnudado mi ropa: ¿cómo la tengo de vestir? He lavado mis pies, ¿cómo los tengo de ensuciar?" (5:3).

Seguidamente, la escena se intensifica ya que el amado no puede esperar más e introduce la mano por el resquicio de la puerta. La Esposa experimenta muchas emociones fuertes que la hacen estremecerse: "mis entrañas rugieron dentro de mí" (5:4). Finalmente, decide levantarse e ir a abrirle. De nuevo, la cuestión del olor se pone en valor a través de la "mirra" (5:5). Sin embargo, para su sorpresa, al llegar, no está. Así que, se llena de congoja y tristeza y se insiste en lo nerviosa que se pone cuando no lo encuentra: "Busquélo y no lo hallé, llamélo, y no me respondió" (5:6), " Parece que el Esposo quiere castigar a su amada por no haberlo abierto, de ahí que cuando la oye ir a abrir la puerta desaparezca.

Así pues, la Esposa decide salir en su busca y la intensidad de la escena va en aumento cuando se encuentra con unos guardias que la golpean y la hieren. El amor desmesurado que siente por su amado la lleva a encontrarse con peligros y amenazas que la dañan: "Hiriéronme, llagáronme, quitáronme mi manto de encima" (5:7). Acto seguido, la mujer decide invocar, de nuevo, a las doncellas de Jerusalén, el personaje colectivo que ya había aparecido anteriormente. Está tan desesperada que acude a las vecinas para solicitarles ayuda. En efecto, afirma estar enferma de amor que, en ningún caso, debe interpretarse

con una connotación negativa; al contrario, esta afirmación es la prueba de que está entregada en alma y cuerpo a su amado: "de amor estoy enferma" (5:8).

En ese momento, se introduce una descripción del amado propiciada por la pregunta que hacen estas doncellas de Jerusalén: "¿Qué es de tu amado más que los otros amados?" (5:0). La Esposa aprovecha la pregunta para, como ha hecho su amado en el capítulo anterior, describirlo. En primer lugar, comienza señalando su color de piel que, en contraste con el suyo, es "blanco, rubio" (5:10). Además, añade que destaca entre los demás hombres gracias a su belleza lo que justifica por qué sale a buscarlo en plena noche y con peligros acechando: "más señalado que diez mil" (5:10). Se entiende que es un hombre que sobresale de la multitud, es fácilmente reconocible, pero, por puro deleite de estar enamorada, prosigue con su descripción. Después, se detiene en su gentil cabeza, redonda, bien proporcionada, sin ninguna falta. Para manifestar esta perfección la compara al "oro fino" (5:11), muy frecuente en cualquier lengua asemejar la perfección al oro. Por otro lado, queda puesto de relieve el canon de belleza oriental con cabellos negros y ondulados: "sus cabellos, crespos, negros como el cuervo" (5:11).

Prosigue con los ojos y, de nuevo, aparece la imagen de la paloma: "Sus ojos como de las palomas" (5:12). Sin embargo, esta vez van más allá y las describen "junto a arroyos" (5:12) lo que insiste en esta belleza ya que, al salir del agua, las palomas tienen unos ojos centelleantes y relucientes. Además, se "lavan en leche" (5:12) con lo que el componente de blancura se pone de manifiesto y confirma la idea de que el amado es perfecto.

A continuación, se detiene en sus mejillas y en los labios que están descritos a través del sentido del olfato. Se produce, por tanto, una sinestesia que refuerza el efecto poético del verso. Se intenta transmitir la idea de perfección a través de la pureza de los olores que desprenden el Esposo: "Sus mejillas, como una era de especias aromáticas" (5:13), "sus labios, lirios que gotean mirra que pasa" (5:13).

La Esposa sigue alabando los atributos de su amado y esta vez describe las manos y el vientre. Destacamos la presencia omnipresente en este verso del lujo y del refinamiento. En efecto, las manos son presentadas como si estuvieran torneadas de oro y acabadas con piedras preciosas: "anillos de oro engastados de jacintos" (5:14). Por otra parte, se detiene en el vientre y, para ello, hace referencia al marfil de los colmillos de los elefantes para

insistir en la blancura y hermosura del pecho de su esposo. Además, como ha hecho anteriormente, vuelve a hacer referencia a joyas preciosas que insisten en esta perfección: "su vientre, blanco marfil cubierto de zafiros" (5:14).

Finalmente, termina con la descripción de sus piernas con la que se quiere mostrar la firmeza y perfecta proporción de la figura masculina asimilándolas a obras arquitectónicas con bases sólidas: "columnas de mármol fundadas sobre basas de oro fino" (5:15). Después de describirnos detalladamente, desde la cabeza hasta los pies, la figura de su amado, la Esposa intenta resumir su propósito con un verso que transmite la majestad y hermosura del que ama. Para ello, recurre a la imagen del monte Líbano cuya representación nos remite a un monte alto con preciosa vegetación: "Su vista, como el Líbano, escogido como los cedros" (5:15). En último lugar y como era de esperar, termina su descripción mencionando el paladar descrito como dulce y que irremediamente lleva al deseo: "Su paladar, dulcísimo: y todo él de codiciar" (5:16). Remarcamos el énfasis que añade a su traducción con el uso del superlativo.

#### **6.4.1.6. Capítulo 6**

El capítulo sexto comienza con el personaje de la Esposa que ha encontrado a su amado y sabe dónde se encuentra: "Mi amado descendió a su huerto" (6:1). Destacamos, de nuevo, la presencia de este elemento simbólico que nos remite, por un lado, al lugar donde los enamorados consuman su amor y, por otro, al mundo pastoril que envuelve todo el poema. Una vez más, aparecen referencias a los olores que envuelven la escena: "las eras de la especia" (6:1). La amada vuelve a declarar que los dos amantes forman un solo ser porque ella pertenece a su amado, su corazón es suyo, así como su alma: "Yo soy de mi amado, y mi amado es mío" (6:2).

Posteriormente, el Esposo interviene en la escena tomando la palabra. Al verla, no puede evitar hacerle cumplidos: "Hermosa eres tú, oh compañera mía, como Thyrsa" (6:3). Es doblemente efectivo el cumplido cuando el nombre hebreo *Tirzah* nos remite al deleite. Además, la compara con Jerusalén, ciudad sagrada: "de desear, como Jerusalén" (5:3). En efecto, el Esposo se siente eclipsado, no habría poder ni resistencia alguna contra su hermosura, y para transmitirlo recurre a metáforas bélicas: "Espantosa, como banderas de ejércitos" (5:3).

A continuación, el Esposo inicia un elogio de la belleza de su amada, tal y como ha hecho ella en el capítulo anterior. Comienza por los ojos y va descendiendo. La manera

que tiene de poner en valor la belleza de su amada es muy singular porque, en vez de decirlo explícitamente, le pide que no lo mire porque no sabrá retenerse y no es capaz de ver tanta belleza: "Aparta tus ojos de delante de mí, porque ellos me vencieron" (6:4). Después, y tal y como se ha hecho en el capítulo cuarto, se describen el cabello y los dientes asimilándolos a "manadas de ovejas" (6:5) destacando así su uniformidad y belleza que nos sitúa en el contexto pastoril. En cuanto a los dientes, matiza también que "suben del lavadero" (6:5) por lo que se insiste en su color blanco y que todas "paren mellizos" (6:5), se destaca, por tanto, su uniformidad.

Ulteriormente, el Esposo declara su amor afirmando que, aunque quiera a otras doncellas o princesas y esté con ellas, el amor que siente por la Esposa es incomparable a cualquier otra sensación. Por eso, está seguro de su amor por ella: "Sesenta son las reinas, ochenta las concubinas, y las mozas, sin cuento;" (6:7). Sin embargo, "Mas una es la paloma mía, la perfecta mía" (6:8), de esta forma se pone de manifiesto que es la más especial de todas, la que más quiere. Las demás mujeres de Salomón, en vez de tenerle envidia, alaban la belleza de la Esposa y esto no hace más que acentuar su hermosura: "Las reinas y las concubinas la alabaron" (6:8).

Una vez finalizado el elogio de su amada, el Esposo relata a su Esposa qué hizo una vez que se le negó la entrada a la casa. Se produce una referencia bíblica del Antiguo testamento para transmitir la idea de gran velocidad: "mi alma me ha tornado como los carros de Ami-nadab" (6:11). Cabe remarcar, nuevamente, la importante presencia de la naturaleza que juega un papel esencial en todo el encuentro amoroso. En efecto, el bucolismo omnipresente permite expresar mejor la idea de invitación al deleite, al disfrute: "descendí para ver los frutales de los valles, para ver si florecían las vides, si florecían los granados" (6:10).

#### **6.4.1.7. Capítulo 7**

El séptimo capítulo se inicia con una exclamación de las doncellas de Jerusalén que elogian la belleza de la Esposa. Esta vez, sin embargo, comienzan desde los pies y van subiendo hasta la cabeza. En primer lugar, alaban el buen aire y movimiento del calzado de la "hija del Príncipe" (7:1) que no solo se usa para hacer mención a alguien de linaje real, sino que se usa para cualquier persona que tiene rasgos excelentes. La palabra hebrea para "príncipe" es *Nadib* que significa "generoso de corazón", y esta ha de ser la virtud de un buen príncipe. Por lo tanto, siguiendo con el significado etimológico, la estarían

designando como la hija del "noble" o la hija del "generoso". Además, se insiste en la proporción perfecta y bonita de sus piernas asimilándolas a piedras preciosas: "Los cercos de tus muslos son como ajorcas" (7:1).

Después, continúan hablando de su ombligo perfectamente proporcionado, como "taza redonda" (7:2), y su vientre es hermoso como si estuviera envuelto de flores: "Tu vientre, montón de trigo cercado de lirios" (7:2). Nuevamente, encontramos la comparación de sus pechos con "dos cabritos mellizos de gama" (7:3), analogía que ya hemos interpretado anteriormente, así como la asimilación de su cuello como una "torre de marfil" (7:4) que nos lleva a pensar que es alto, blanco y liso. Todas las características necesarias para ser un cuello perfecto.

En cuanto sus ojos, son grandes, redondos, bien rasgados y llenos de resplandor. Lo deducimos gracias a la alusión a las "pesqueras de Esebón junto a la puerta de Bath-rabbim" (7:4) que nos llevan a la imagen de un estanque lleno de agua clara. Nos percatamos de dos alusiones geográficas que nos sitúan en Israel: "Esebón", una ciudad, y "Bath-rabbim", una puerta que daba a una gran plaza donde siempre había mucha gente. Finalizando con la descripción del rostro, acaba hablando de su nariz con otra mención al monte Líbano, aquel lugar paradisíaco que aparece en las Sagradas Escrituras: "Tu nariz, como la torre del Líbano" (7:4).

Seguidamente, vemos, de nuevo, una alusión a los olores. Se habla del "olor de tus narices, como de manzanas" (7:8). El olor de las manzanas sería, pues, una alusión a la suavidad y dulzura de su aliento. Para finalizar, el Esposo recurre a una exclamación que confirma lo que se ha venido afirmando hasta el momento, en la belleza y dulzura de la Esposa: "Qué hermosa eres, y cuán suave, oh amor deleitoso" (7:6). De nuevo, vuelve a aparecer la imagen del vino para describir lo gozoso de su paladar: "Y tu paladar, como el buen vino" (7:9).

De golpe, se detiene el momento descriptivo de los versos anteriores con un postulado que ya ha venido apareciendo en capítulos anteriores: "Yo soy de mi amado, y conmigo es su contentamiento" (7:10). Vuelve a aparecer, pues, la idea de pertenencia. La Esposa siente que es suya, su amor es tan fuerte que se complementan el uno en el otro. No necesita a ninguna más, se siente satisfecho emocional, espiritual y carnalmente.

Por tanto, ella lo invita al campo para que puedan huir del estorbo e inquietudes de la ciudad y recojan los bienes y deleites de la vida retirada. Se crea una gradación con

elementos rurales que nos remiten al deseo y a la recreación. Así que, la Esposa desea huir de todo rastro humano para estar a solas con su amado. De hecho, afirma que se entregará ahí: "Allí te daré mis amores" (7:12). Se crea, nuevamente, un ambiente bucólico en el que se lleva a cabo una idealización de la naturaleza, un entorno que propicia el encuentro amoroso. Además de ver florecer los árboles y la vegetación, también disfrutarán del sabor de los frutos que son dulces. Frutos frescos, sabrosos y recién recogidos: "y en nuestras puertas hay todas dulzuras, nuevas y viejas; amado mío, yo las he guardado para ti" (7:13).

#### **6.4.1.8. Capítulo 8**

La última parte se inicia con una oración que, en la lengua hebrea, expresa el deseo y el placer que siente al estar con su amado y regocijarse con él: "¡Oh quién te me diese como hermano que mamaste las tetas de mi madre!" (8:1). La Esposa verbaliza que no quiere dejar nunca de besar a su amado utilizando la imagen del niño pequeño, del hermano que es mimado por su madre. Nuevamente, vuelve a aparecer el símbolo del vino como materialización del deseo: "Que te hiciese beber vino adobado, del mosto de mis granadas" (8:2).

Después, vemos cómo la Esposa desfallece y se desmaya viendo que le falta aquella facilidad para gozar totalmente de su amado. Le pide que la salve, como ya ha hecho en el capítulo segundo, abrazándola con la mano izquierda debajo de su cabeza: "Su izquierda debajo de mi cabeza, y su derecha me abrace" (8.3). De nuevo, el Esposo interviene y pide a las demás dueñas que la dejen dormir hasta que se despierte del desmayo, que no interfieran en su sueño.

Cuando se despierta, por primera vez su amado vez declara abiertamente su amor, queriendo que en el corazón de su amada no haya otra imagen más que la suya: "Ponme, como un sello, sobre tu corazón" (8:6). Después, pronuncia uno de los versos más preciosos y relevantes de todo el poema que marcan las pautas de la espiritualidad hebrea: "fuerte es, como la muerte, el amor" (8:6). En efecto, es tan grande el amor que siente por ella que no se puede comparar con la fuerza que tiene la imagen de la muerte. Es maravilloso ver cómo, a través de dos conceptos paradójicos - el amor y la muerte - se crea un efecto poético que no hace más que reforzar la intensidad de la unión de los amantes. Además, se habla de las "sus brasas, brasas de fuego, llama fuerte" (8:6) donde

se nos muestra que son brasas fuertes, vivas, que no se apagan ni con agua porque no es un fuego terrenal, sino que simboliza el fuego del amor.

Al final del capítulo, vemos cómo el Esposo se ocupa del pasto y ella de las viñas. Sin embargo, como no quieren estar separados, le pide a su amada que cante una canción que solo conozcan ellos dos para notarse cerca: “¡Ah, la que estás en los huertos! Los compañeros escuchan tu voz: hazme oír” (8:13). Una interpretación posible cuando dice que “los compañeros escuchan” sería que él le pide que cante fuerte para que todos los hombres sepan de su amor y no osen acercarse a ella. Se presenta, por tanto, la faceta más humana de este amor encarnada a través de los celos que nacen de una pareja que se quiere.

En último lugar, interviene la Esposa con un reclamo para que su amado venga a visitarla y a demostrarle su amor de tanto en cuando. Insiste en que necesita verlo rápido y ligero; para ello, y como es típico de toda esta composición poética, se alude al mundo animal: “gamo” (8:14), “cabrito de los ciervos” (8:14). Por lo tanto, el poema se cierra con una manifestación de estos dos amantes que no pueden hallarse el uno sin el otro. Vemos realizado, en su estado máximo, el eros humano. Así pues, la pasión, el deseo y el amor por el otro son los motores esenciales para crear un vínculo espiritual y el único posible con Dios.

#### **6.4.2. La trama del Cantar de los Cantares en *Cántico espiritual***

San Juan de la Cruz, al elaborar una exégesis poética del Cantar de los cantares, reordena el *Cántico* para darle un sentido y una progresión ascendente. Comienza, de hecho, con la pregunta de la Esposa que busca a su Amado: “¿Adónde te escondiste, /amado, y me dejaste con gemido?” (v. 1), tal y como encontramos en el Cantar en el primer capítulo la búsqueda de la Amada: “Hazme saber, oh tú a quien mi alma ama, dónde repastas, dónde haces tener majada al mediodía” (1:7). Esa misma estrofa contiene otra alusión al Cantar a través de la imagen del “ciervo” que huye habiéndola herido: “sé semejante al gamo, o al cabrito de los ciervos sobre los montes de Bether” (2:17).

Seguidamente, la Esposa afirma estar dolida por el amor que siente: “decidle que adolezco, peno y muero” (v. 10), clara alusión al postulado de la Amada que se declara “enferma de amor” (2:5). En la tercera estrofa del *Cántico*, se elabora una enumeración de los lugares que visitará para encontrar a la persona amada, haciendo referencia a elementos naturales y urbanos que insisten en la decisión irrevocable que ha tomado: “iré

por esos montes y riberas” (v. 12), “y pasaré los fuertes y fronteras” (v. 15). En efecto, así se inicia el capítulo tercero del Cantar cuando la Amada afirma que “levantarme he, y rodearé por la ciudad; por las calles y por las plazas buscaré al que ama mi alma. Busquélo y no lo hallé (3:2).

Las siguientes dos estrofas se relacionan con el personaje colectivo que aparece en las dos obras: las criaturas, en San Juan, y las doncellas, en Reina. En ambos casos, son invocadas para solicitar ayuda: “decid si por vosotros ha pasado” (SJ<sup>3</sup>, v. 20), “Yo os conjuro, oh doncellas de Jerusalén, que si hallardes a mi amado, que le hagáis saber que de amor estoy enferma” (CR<sup>4</sup>, 5:8). De nuevo, en la sexta estrofa se insiste en la enfermedad de amor que padece la Esposa que encontrábamos en el capítulo segundo del Cantar, siempre con una connotación positiva: “¡Ay, quién podrá sanarme!” (v. 26).

Por otro lado, la violencia que se encuentra en la séptima estrofa nos remite a la que encontramos en Reina cuando traduce “halláronme los guardas que rodean la ciudad, hiriéronme, llagáronme, quitáronme mi manto de encima” (5: 7). San Juan usa, en efecto, la misma palabra al afirmar que “todos más me llagan” (v. 33).

Posteriormente, la Esposa afirma que la única cura para su enfermedad es el amor de su amado. No desea tener ojos para nadie más, solo para el que es poseedor de su alma y en la que tiene su contentamiento: “véante mis ojos, / pues eres lumbre dellos, / y solo para ti quiero tenellos” (vv. 48–50). De hecho, esto ocurre en el Cantar cuando la Esposa secuestra el corazón de Salomón con una sola mirada de sus ojos: “Quitado me has mi corazón con uno de tus ojos” (4:9). Además, en la estrofa siguiente, se describe el lugar donde el Amado eleva la experiencia mística, la “cristalina fuente” (v. 51) que nos remite al propio proceso de unión (Josa, 2021, p. 160).

En otro orden de ideas, se puede afirmar que uno de los símbolos más relevantes de las dos obras es el de la “paloma”. En la decimosegunda estrofa, se asimila esta imagen con la Esposa cuando el amado la reclama: “Vuélvete, paloma” (v. 58). En el Cantar, se usa este símbolo para vehicular la descripción gozosa que siente el Esposo. Se equipara a los ojos de su amada a “las palomas que están junto a los arroyos de las aguas” (5:12).

---

<sup>3</sup> Se usa esta abreviatura para hacer referencia al *Cántico* de San Juan.

<sup>4</sup> Se usa esta abreviatura para hacer referencia a la traducción de Casiodoro de Reina del Cantar de los cantares



Al contrario de lo que ocurre en el Cantar hebreo, en el que hay dos noches – una, en la que la Esposa se encuentra en ausencia de su Amado (3:1); la otra, testigo de la unión (7:12) -, las noches que describe San Juan son siempre noches de boda. El poema bíblico diferencia la oscura soledad del alma de lo que es la noche nupcial (Josa, 2021, p. 184). Así pues, en la canción 14, encontramos la descripción de una celebración del encuentro en la que se produce la plena experiencia del amor.

En la estrofa decimoquinta, se describe “el lecho florido” (v. 72), equiparable al que describe Reina en su traducción: “He aquí que tú eres hermoso, oh amado mío, también suave, también nuestro lecho florido” (1:16). Después, se hace una clara referencia al “vino” como elemento que invita al gozo, a la entrega y a la consumación del amor: “al adobado vino, / emisiones de bálsamo divino” (SJ, vv. 80-81); tal y como aparece en el Cantar hebreo: “que te hiciese beber vino adobado, de mosto mis granadas” (CR, 8:2).

Seguidamente, se produce la alusión más poderosa de todo *Cántico* a una de las partes más significativas y relevantes del Cantar. En la estrofa 18, la Esposa se entrega al Esposo, le promete fidelidad, fusionándose en uno, dejando atrás todo lo que no sea su amor. Asimismo, esta entrega plena se encuentra en el poema bíblico: “Ponme, como un sello, sobre tu corazón, como un signo sobre tu brazo; porque fuerte es, como la muerte, el amor” (8:6). Son fragmentos testigos de la importancia del vínculo y del amor que se sienten el uno por el otro. Además, en la siguiente estrofa, la Esposa afirma “no tener otro oficio,/ que ya solo en amar es mi ejercicio” (vv. 95-96), tal y como se encuentra en la traducción de Reina: “Yo soy de mi amado, y conmigo es su contentamiento” (7:10).

En las Canciones 21 y 22, encontramos una descripción indirecta de los atributos de la Amada y de las razones por las cuales el Esposo la quiere y se ha quedado prendado de ella: “En solo aquel cabello / que en mi cuello volar consideraste” (vv. 107-108), “mirástele en mi cuello, / y en él preso quedaste, / y en uno de mis ojos te llagaste” (vv. 109-111). Esta descripción aparece en el Cantar en los cuatro primeros versos del capítulo cuarto, donde el Esposo realiza una descripción de su amada desde la cabeza hasta los pies. En la estrofa 25, hay una alusión a los peligros ajenos que pueden afectar a la relación amorosa, asimilada a una viña, entre los dos protagonistas: “Cogednos las raposas, / que está ya florecida nuestra viña” (vv. 122-123). Esta alteridad peligrosa también aparece en el segundo capítulo del poema bíblico: “Tomadnos las zorras, las zorras pequeñas, que echan a perder las viñas, mientras nuestras viñas están en cierne” (2:15).

A continuación, la Esposa realiza una personación de uno de los vientos, “Austro”, invocándolo y solicitando su ayuda: “ven, austro, que recuerdas los amores, /aspira por mi huerto” (vv. 128-129). Del mismo modo, Reina también personifica este viento y al final del capítulo cuarto, lo nombra en boca del Esposo: “Levántate, Aquilón, y ven, Austro; sopla mi huerto” (4:16). Además, aparece en la siguiente estrofa, uno de los símbolos más representativos del lugar donde se lleva a cabo la consumación del amor: “el huerto”. En efecto, la Esposa desciende al “huerto deseado” (v. 133) para reposar sobre “los dulces brazos del amado.” (v. 136). En el Cantar hebreo, se nos describe, también esta escena, cuando la misma Esposa es la que afirma lo siguiente: “A la huerta de los nogales descendí para ver los frutales del valle, para ver si florecían las vides” (6:10).

Otro emplazamiento relevante en las dos composiciones es el manzano, donde se desposan los amantes y, en ambos casos, se relaciona con la imagen de la madre violada o con dolores: “Debajo del manzano, / allí conmigo fuiste desposada” (SJ, vv. 137-138), “donde tu madre fuera violada” (SJ, v. 141), “Debajo de un manzano te desperté; allí tuvo tu madre dolores, allí tuvo dolores la que te parió” (CR, 8:5).

En las dos siguientes estrofas, se vuelve, de nuevo, a enumerar elementos de la fauna y la flora con la intención de invocarlos para que protejan a la Esposa y “duerma más seguro” (v. 151): “¡A las aves ligeras, / leones, ciervos, gamos, saltadores, / montes, valles, riberas; / aguas, aires, ardores,” (vv. 142-145). En efecto, esta misma invocación aparece dos veces en el Cantar, una para cada uno de los amantes, que piden a las doncellas de Jerusalén que protejan al otro y que no osen despertarlo hasta que él o ella quieran: “Yo os conjuro, oh doncellas de Jerusalén, por las gamas o por las ciervas del campo, que no despertéis, ni hagáis velar al amor, hasta que él quiera” (2:7). Siguiendo con esta línea, en las canciones 33 y 34 se vuelve a realizar una invocación, esta vez a las “ninfas de Judea” (v. 153), y el Esposo le pide a su amada que se esconda y que solo se muestre a él porque no quiere compartirla. La misma idea, de nuevo, se encuentra en el capítulo segundo del Cantar: “Paloma mía, en los agujeros de la peña, en lo escondido de la escalera; muéstrame tu vista, hazme oír tu voz, porque tu voz es dulce y tu vista hermosa” (2:14).

En las estrofas 33 y 33, se opera de nuevo una comparación con el símbolo de la “paloma”, anteriormente comentado, que nos remite a la que se da en el Cantar en el capítulo 5 donde se equiparan los ojos del amado con unas palomas recién salidas del

“arroyo” y “blancas como la leche” (5:12). Posteriormente, en las canciones 36 y 37, se vuelve a mencionar el lugar donde consumarán su amor, donde gustarán “el mosto de las granadas” (v. 181) cuya referencia se da en boca de la Esposa: “Levantémonos de mañana a las viñas, veamos florecer las viñas, veamos florecer las vides, si se abre el cierno, si han florecido los granados: allí te daré mis amores” (7:12).

Finalmente, la última estrofa termina, como se apuntado en apartados anteriores, con la referencia explícita a “Ami-nadab” (v. 198) y, por ende, al éxodo de los judíos a manos del Faraón egipcio. En el Cantar aparece esta mención cuando el Esposo declara: “No sé, mi alma me ha tornado como los carros de Ami-nadab” (6:11), en el que se muestra a un alma despojada de todo, que ha perdido su lugar y a la que se le obliga a partir de lo que conocía, dispuesta a recibir la gracia divina, el aliento del *Ein Sof*.

## 7. Conclusiones

Este trabajo ha pretendido ser un testimonio de la importancia que debería tener la mística hebrea, no solo en el estudio histórico del siglo XVI, sino en el conocimiento del pensamiento judeocristiano que ha fundamentado Europa. La ortodoxia católica ha intentado, a lo largo del tiempo, borrar todo rastro o clave exegética alejada de sus dogmas, leyes e imposiciones. El intento de controlar las conciencias siempre fue más fuerte que las ganas de conocer el verdadero mensaje sagrado, las claves y pasos para buscar a Dios. Místicos y personalidades fundamentales del Humanismo desentrañaron unas pautas que habían estado presentes durante toda la Edad Media y que testimoniaban la obligada relación que debía haber entre judíos y cristianos en la Tierra del Sefar.

En un primer momento, se ha podido confirmar que Casiodoro de Reina, en su traducción, toma decisiones alejadas de la traducción transliteral para embellecer su poema, dotarlo de cohesión y elevarlo como un canto que busca y anhela la unidad perdida. Las múltiples tablas realizadas han puesto de manifiesto aquellas decisiones para, posteriormente, cotejarlas con el *Cántico* de San Juan. El carmelita, como ha quedado demostrado, tuvo que haber leído la primera traducción en castellano de la Biblia del Oso dado que el léxico que emplea es muy similar y demasiado coincidente en muchos versos y, sobre todo, si tenemos en cuenta su formación humanística y teológica.

Por otro lado, el Descalzo toma como referencia el poema bíblico más bello de nuestra historia, el Cantar de los cantares, convirtiéndolo en la base de su *Cántico*. Elabora una exégesis del texto y lo reordena para darle una progresión ascendente. El movimiento que encontramos en el Cantar hebreo está mucho más ordenado en la obra de San Juan. Se nos presenta a un alma anhelante de unidad, que se ve perdida y que busca encarecidamente a su Amado, su otra mitad, para poder estar completa y en paz consigo misma. Transitará por los diferentes niveles de la conciencia que nos remiten directamente al esquema cabalístico por excelencia, el *Árbol de la Vida*, que presenta los atributos de la divinidad y el camino para recibir su aliento.

Finalmente, cabe remarcar que, en el Cantar, encontramos descripciones gozosas de los miembros del cuerpo humano que son la manifestación más precisa y la única expresión humana posible del amor en su plenitud. La desnudez, el erotismo tan presente en los versos nos acercan a la divinidad y lo físico se convierte, por lo tanto, en revelación y don porque amar es descubrir al otro su propia belleza, la que no se puede ver. Así pues,

el amor requiere de gran desnudez, de que caigan los velos conforme la mente se sacraliza. Tal y como hemos visto, la naturaleza es crucial en todo el poema porque juega un papel esencial, siendo partícipe del encuentro amoroso y propiciándolo. Con todos estos elementos, no podemos hacer otra cosa que reafirmar la importancia de este poema y la belleza que emana en cada verso. No nos sorprende que su estudio siga siendo objeto de interés y de necesidad para comprender los orígenes de nuestra civilización. No perdamos de vista que la Biblia es la gran historia de amor entre Dios y la humanidad y que solo el amor puede permitirnos el regreso al Paraíso.

## 8. Bibliografía

*Antiguo Testamento interlineal hebreo-español. Libros históricos (II) y libros poéticos tomo III.* (2009). Clie.

AZÚA, F. de. (27 de diciembre de 2019) Casiodoro de Reina: relevancia religiosa, grandeza literaria. *El País*. Recuperado el 26-06-2022 de: [https://elpais.com/cultura/2019/12/24/babelia/1577178931\\_658466.html](https://elpais.com/cultura/2019/12/24/babelia/1577178931_658466.html)

CERONETTI, G. (2001). *El cantar de los cantares*. Acantilado.

CIRLOT, J. (2021). *Diccionario de símbolos*. Siruela.

FERNÁNDEZ, S. (2009). *El Cantar de los cantares en el humanismo español. La tradición judía*. Universidad de Huelva.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (2019). *Cantar de cantares de Salomón Fray Luis de León*. Vaso Roto.

JOSA, L. (2021). *Cántico espiritual de San Juan de la Cruz a la luz de la mística hebrea*. Lumen.

JOSA, L. (2022). *La medida del mundo. Palabra y principio femeninos*. Athenaica Ediciones.

KRUPA, M. (2016). Mandorla: la mística y lo corpóreo en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz y *El fulgor* de José Ángel Valente. *Revista de Literatura*, 597-620. Recuperado el 23-06-2022 de: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/403/418>

LAENEN, J. H. (2006). *La mística judía. Una introducción*. Trotta.

LAITMAN, M. (2010). *La guía de la sabiduría oculta de la Cábala*. Nowtilus.

LUZZATO, M. (1998). *El filósofo y el cabalista*. Índigo.

SABÁN, M. (2005). *La matriz intelectual del judaísmo y la génesis de Europa*. [s. e.].

SABÁN, M. (2012). *El misterio de la creación y el árbol de la vida en la mística judía: una interpretación del Maasé Bereshit*. Universitat Rovira i Virgili.

SANTIDRIÁN, P. (2007). *Humanismo y Renacimiento*. Alianza Editorial.

STEINER, G. (2004). *Un prefacio a la Biblia hebrea*. Siruela.

PIKAZA, X. (2010). Del Cantar bíblico al *Cántico* de San Juan de la Cruz. Sobre el Principio de Amor en Occidente. *Pliegos de Yuste*, 102-116. Recuperado el 13-08-2022 de: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n1112pliegos/pdfs/107-116.pdf>

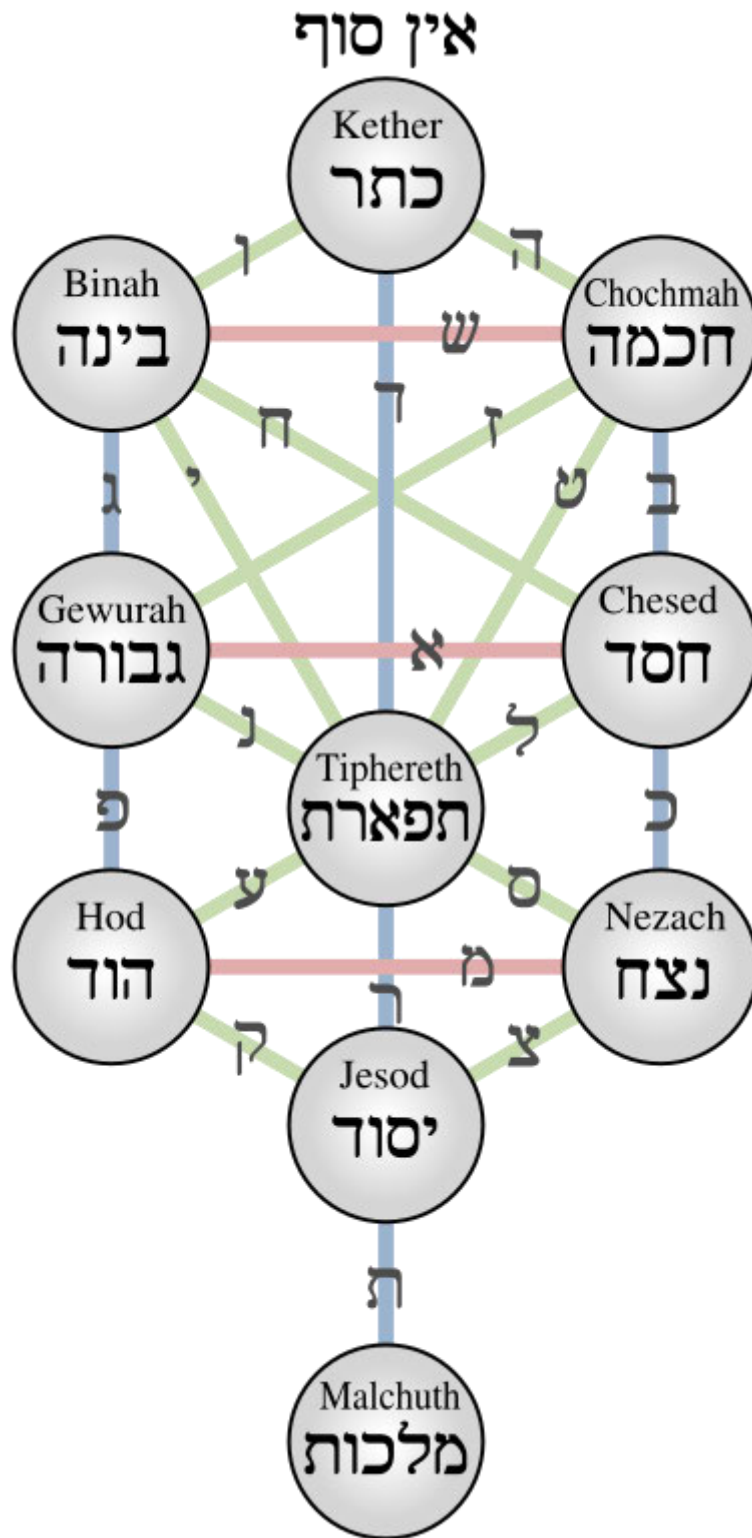
REINA, C. de. (2021). *La Biblia del Oso*. Alfaguara.

RUANO, L. (2005). *San Juan de la Cruz: Obras completas*. Biblioteca de autores cristianos.

VIDAL, M. (2019). Fray Luis de León, traducteur des psaumes. Le retour à la veritas hebraica. *Tsafon*. Recuperado el 01-09-2022 de [:https://journals.openedition.org/tsafon/1653](https://journals.openedition.org/tsafon/1653)

## 9. Anexos

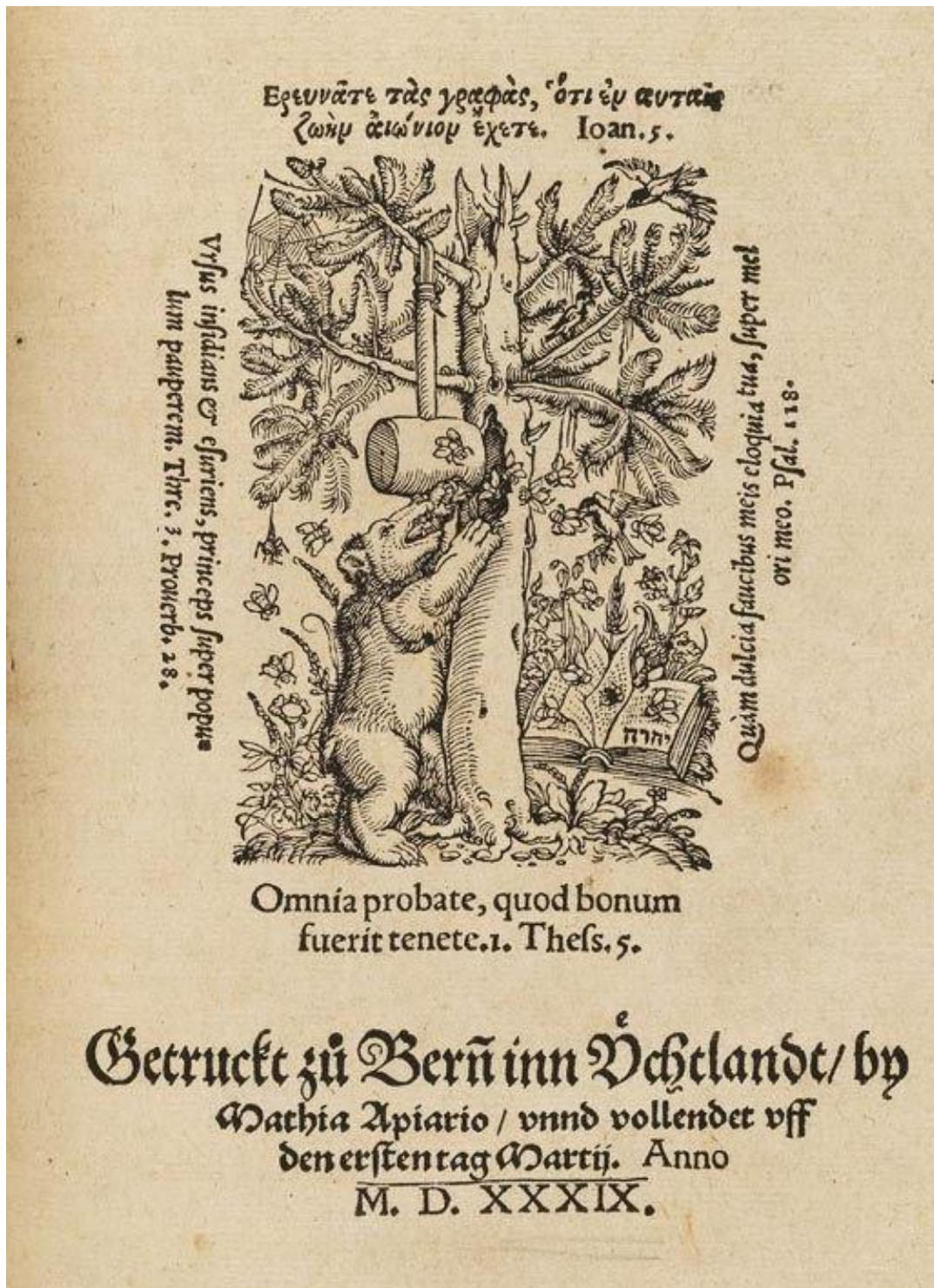
### Anexo 1: El árbol de la Vida (*Etz Ha-Jaim*) y los 32 senderos de la sabiduría



Fuente: <https://www.wikiwand.com/es/C%C3%A1bala>



Anexo 2: La portada original de *La Biblia del Oso*



Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/283304632785717816/>