



La evocación de los perfumes en el *Cantar de los Cantares*

The Evocation of Perfumes in the *Song of Songs*

Adriana Martinez

Universidad de Buenos Aires, Argentina

adrianamartinezdileo@gmail.com

Sumario:

1. Introducción
2. El mundo vegetal
 - 2.1 Las metáforas del perfume
3. Las imágenes visivas
 - 3.1 De la naturaleza acotada a la eclosión de los aromas
4. Conclusión

Resumen

El *Cantar de los Cantares* es el último de los cinco libros poéticos y sapienciales del Antiguo Testamento, según la versión de los Setenta. Quizás por su originalidad en la temática y en el lenguaje, suscitó variadas interpretaciones que se apoyaron tanto en la lectura literal como en la lectura alegórica. Puntualmente, su vocabulario de términos y expresiones del mundo vegetal y sus metáforas que recrean los sentidos, en especial el olfativo, evocan un universo de aromas. Así pues, nos proponemos rastrear en el poema las redes léxicas y semánticas del lenguaje vegetal que lo atraviesa y las rupturas o continuidades que se plasman en el plano icónico.

Palabras clave: *Cantar de los Cantares*; lenguaje vegetal; metáforas olfativas; imágenes visivas; Medioevo.

The evocation of perfumes in the *Song of Songs*

Abstract

The Song of Songs is the last of the five poetic and wisdom books of the Old Testament, according to the version of the Seventy. Perhaps due to its originality, gave rise to varied interpretations that were based on both the literal reading and the allegorical reading. Specifically, his vocabulary of terms and expressions from the plant world and his metaphors that recreate the senses, especially the olfactory sense, evoke a universe of aromas. Thus, we propose to trace in the poem the lexical and semantic networks of the plant language that crosses it and the ruptures or continuities that are reflected in the iconic plane.

Keywords: Song of songs; vegetal language; olfactory metaphors; visual images; Medieval.

1. Introducción

El perfume puede ser rastreado en las fuentes escritas o icónicas que en cierto modo lo rememorarán, lo evocan. Los testimonios más lejanos se encuentran en los pueblos de la Antigüedad donde el aroma se convierte en un elemento esencial del culto en cuanto es un vehículo para establecer contacto con los dioses.¹ En la cultura judeocristiana aparece en numerosos pasajes de las Sagradas Escrituras, sin embargo un texto como el *Cantar de los Cantares* se vuelve paradigmático ya que está atravesado por imágenes del mundo vegetal. Su léxico, sus metáforas, exaltan los sentidos y particularmente el del olfato. Olores y fragancias convocan al lector, lo instalan en un universo sensorial y lo invitan a seguir su sutil huella. En este artículo nos proponemos acercarnos a este poema para analizar las redes léxicas y semánticas que surcan el lenguaje y las representaciones visivas que se elaboran en la Edad Media.

El *Cantar de los Cantares* es, según la clasificación de los Setenta, el último de los libros poéticos y sapienciales del Antiguo Testamento. Escrito en hebreo antiguo y en un hebreo influenciado por el arameo, lengua común en el período postexílico, fue tradicionalmente atribuido a Salomón pues en el poema aparecen reiteradas referencias

¹ Jean-Pierre Albert, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates* (Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990), 79.

al monarca.² La crítica decimonónica especialmente consideró que habría sido redactado hacia el 915-913 a. C. mientras otros estudiosos plantean que es más reciente pese a tener alusiones a épocas arcaicas, y fundándose en un análisis lingüístico lo datan alrededor del siglo III a. C.³ El origen del *Cantar* también planteó algunas controversias. Se consideraron datos topográficos y menciones de especies vegetales y animales, así como alusiones a centros urbanos que señalaron el territorio palestino, ya sea la parte meridional, Jerusalén o En Guedi, o la septentrional, Damasco, Tirsá, Sarón, el Carmelo, el Líbano, el Amana o el Hermón.

El texto tiene ciento diecisiete versículos. La Biblia de Jerusalén divide la obra en ocho capítulos, con un prólogo, un epílogo y unos apéndices, pero algunos exégetas lo lo hacen en ciento cincuenta y dos cantos. Pertenece al bloque de los *ketuim* -los escritos- donde encabeza la sección de los *megillot* -los rollos- que se leían en las principales fiestas religiosas del antiguo Israel.⁴ Este himno amoroso tiene como protagonistas a la Sulamita y al rey que explicitan sus deseos por medio de diálogos, monólogos y soliloquios, y en ciertos momentos aparece en escena un coro, ya sean las muchachas de Jerusalén o las de Sión, que hace progresar el diálogo y le otorga una cierta estructura dramática.

2. El mundo vegetal

Se ha destacado, no sin razón, la originalidad del Cantar en el uso de términos que le son propios así como una cincuentena de expresiones que no aparecen en los demás libros escriturarios. Pero además se relevaron préstamos extranjeros como es el caso de *pardes* “jardín, paraíso” de origen persa y de *qinnamón* “cinamomo”, *nerd* “nardo” y *argaman* “púrpura” de origen sánscrito.

En la descripción del paisaje aparecen los vocablos colinas, vegas, montañas, campo, estepa y un lugar puntual, el Líbano, que está indisolublemente unido al concepto de jardín. A pesar de la diversidad siempre se trata de amplios espacios poblados de abundante flora y fauna, en muchos casos exótica. La fauna aúna animales domésticos como los rebaños, y animales en libertad como tórtolas, ciervos y gacelas, panteras y leones.

Luis Alonso Schökel y José Ojeda, trads. (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1967), 20.

³ Numerosos autores abordaron esta cuestión, en muchos casos con criterios divergentes. Víctor Morla Asencio, *Los libros sapienciales y otros escritos* (Estella: Editorial Verbo Divino, 1994), 46-464. Julia Kristeva, “Le Cantique des cantiques”, *Pardès* 2002/1 (Nº 2-33), 65-78.

⁴ Pablo Uribe Ulloa, “El Cantar de los Cantares. Una propuesta de lectura estructural”, *Alpha* Nº 46, 2018, 263.

La flora, en tanto, presenta una profusión de especies. Se citan: árboles en general y en particular cedros, cipreses, palmeras, manzanos e higueras, nogales. Plantas como viñas y triguales y aromáticas como áloe, incienso, mirra, canela, cinamomo, azafrán, cañas aromáticas, bálsamos.

Los frutos que aparecen con asiduidad son: racimos de vid, mandrágoras, granadas, higos y manzanas. Y entre las flores se nombran capullos de vid, flores de ciprés, macizos de lirios, narcisos, azucenas, nardos, rosas de Sarón, amapolas, alheñas.

Estos términos se reiteran con cierta variabilidad, por ejemplo el nardo en tres ocasiones y la granada en once, creando redes léxicas y semánticas que enlazan el lenguaje vegetal del poema.⁵ Este entramado discursivo conforma, pues, un universo sensorial en donde la vista se complace en la repetición de palabras como hermosura y en una abundancia de colores. El gusto se deleita con el vino, la leche, la miel, los frutos exquisitos como las uvas, los dátiles, los higos, las manzanas, el licor especiado y las tortas de pasas. El olfato se embriaga de perfumes, de los aromas de áloe, de incienso, de mirra, de bálsamo, de nardo, de canela y de cinamomo. El oído escucha las voces de los amantes y el tacto se despierta en el contacto de sus bocas y sus cuerpos.

2. 1 Las metáforas del perfume

Si bien en el poema cada uno de los sentidos tiene una fuerte carga simbólica el olfato, recordemos, estuvo largamente asociado a Cristo. San Pablo en su *Epístola a los Corintios* nos dice:

“¡Gracias sean dadas a Dios, que nos asocia siempre a su triunfo en Cristo, y difunde por todas partes, a través de nosotros, el olor de su conocimiento! Pues nosotros somos para Dios el buen olor de Cristo, que se expande entre los que se salvan y entre los que se pierden: para los unos, olor de “muerte que mata; para los otros, olor de “vida” que vivifica”.⁶

Siguiendo la misma línea argumental Bernardo de Claraval distingue tres perfumes en el Esposo del *Cantar*-Cristo, el de la contrición, el de la devoción y el de la compasión. Tres perfumes que asimila a tres unciones, la de los pies, la de la cabeza y la de todo el cuerpo. Tres perfumes que asimila a tres unciones, la de los pies, la de la cabeza y la de todo el cuerpo.⁷

⁵ Virginie Minet-Mahy, “Étude des métaphores végétales dans trois commentaires sur le Cantique des cantiques (Origène, Apponius, Bernard de Clairvaux)”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 46, 2003, 160.

⁶ II Cor. 2, 14-15.

⁷ San Bernardo, *Sermones sobre el Cantar de los Cantares* (Madrid: B.A.C., 1987), 100.

El cisterciense plantea además que los patriarcas y los profetas ya tenían sobre ellos el perfume de Cristo, es decir un conocimiento del Verbo, pero este olor de sabuduría lo dejaron encerrado. Sin embargo este olor, por la Encarnación, exhala de la boca de los evangelistas y por la exégesis de los textos sagrados que encuentra los sentidos escondidos en Cristo.⁸

La alegoría del aroma del Señor a través de las plantas del *Cantar de los Cantares* lleva implícito el reconocimiento de que el conocimiento divino aún no se concluyó. Los hombres deben ascender hacia las luces de la inteligencia y seguir el rastro del perfume espiritual exhalando su propio olor.

Este léxico asociado a las connotaciones sensuales de los sentidos, en particular del olfato, se reitera una y otra vez. Los perfumes de los bosques: “Nuestro lecho está hecho de frond, las vigas de nuestra casa, de cedro, nuestros artesonados, de ciprés” Ct., 1, 16-18 y los de los jardines: “... mi nardo exhala su fragancia” Ct. 1, 13; los de las flores “¡Soplad en mi jardín, que exhale sus aromas! Ct. 4, 16 y los que despiden el incienso y la mirra “¿Qué es eso que sube del desierto, parecido a columna de humo, sahumado de mirra y de incienso, de polvo de aromas exóticos?” Ct. 3, 6 permiten describir metafóricamente, ya sea la del amor entre el rey y la Sulamita, ya sea la ascensión hacia la Salvación. La progresión espiritual se plasma en la imagen del aroma, de modo que para el cristiano seguir el aroma es acercarse a la Verdad. El imaginario vegetal se transforma en un camino de exégesis en el que “el perfume de las plantas y de los frutos encarna el deseo de alcanzar el Logos divino y saborear el fruto, el licor o el vino, el de alcanzar la unión entre el Verbo y el alma”.⁹

3. Las imágenes visivas

Pedro Abelardo en *In Hexaemeron* señala que el *Cantar de los Cantares* así como el inicio del Génesis y la visión de Ezequiel constituyen los textos más oscuros de las Sagradas Escrituras.¹⁰ Quizás por esta razón este diálogo apasionado entre el Esposo y la Esposa suscitó variadas interpretaciones entre ellas la de la tradición judía que desde el siglo II le asigna un carácter alegórico entendiéndolo como una conversación entre Yahvé y el pueblo de Israel. Los autores cristianos siguieron la misma línea exegética aunque, en cuanto a su reconocimiento de texto fundante, le aportaron nuevas

⁸ San Bernardo, 60, 8.

⁹ Virginie Minet-Mahy, 186.

¹⁰ Petrus Abelardus, *In Hexameron*, PL 178, col. 731.

significaciones. Para Hipólito y Orígenes era la alegoría de las bodas de Cristo con la Esposa entendida como la Iglesia o como el alma individual especialmente a partir del siglo XI. Ambrosio y Jerónimo a menudo se refirieron a la Esposa como la figura de la Virgen María, interpretación que es retomada en el siglo XII. Precisamente en el llamado siglo mariano surgen numerosos comentarios que asimilan la Esposa del *Cantar* a la Virgen de ahí que María se vuelve entonces una figura tipológica de la Iglesia, madre y esposa de Cristo.¹¹

3.1 De la naturaleza acotada a la eclosión de los aromas

Pese a que los manuscritos iluminados del *Cantar* conforman un *corpus* disperso podemos señalar ciertas particularidades. En las Biblias ilustradas, así como en los comentarios, luego del versículo inicial que aporta información sobre la obra y su autor, el siguiente instala el tema del amor que se expresa con el beso de los protagonistas.¹² Beso que unos versículos más adelante se explicita como un intercambio de perfumes: “... qué suave el olor de tus perfumes” Ct. 1, 3; “... la fragancia de tus perfumes” Ct. 4, 10; “... tu aliento, aroma de manzanas” Ct. 7, 9.¹³ El versículo 2 *Osculetur me osculo oris sui* (¡Que me bese con besos de su boca!) comienza con una inicial historiada. En la mayoría de los casos una O es el marco que contiene a los protagonistas, el *sponsus* y la *sponsa*, ya sea sedentes, ya sea de pie, uno junto al otro, pero sin ningún atributo identificador y escasas o nulas referencias al mundo vegetal y a los aromas. Justamente en un comentario de Beda sobre el poema, *Beda super Cantica canticorum*, realizado hacia 1130, actualmente en el King’s College, ms. 19, en el folio 21v (Fig.1) la frase se explicita visualmente a través de los protagonistas sedentes, ambos nimbados, abrazándose y besándose. La relación amorosa se subraya por la superposición de sus nimbos y por la unión de sus asientos, además de los gestos de cariño como el contacto de sus manos y de sus bocas.¹⁴ El beso, puntualmente, es definido en el *Cantar* como un intercambio de perfumes (Ct. 1, 2-3): “¡Qué me bese con besos de su boca! Mejores son que el vino tus amores, que suave el olor de tus perfumes...”. La imagen manifiesta el pensamiento de san Beda que estima que el poema es una alegoría de los misterios de

¹¹ Carlo Dezzuto, *Il Cantico dei Cantici nel XII secolo: una presenza davvero significativa* (*Studia monastica* 48, Barcelona: 2006), 82-86.

¹² Marchesin, Isabelle, *Le corps et le salut: quelques aspects de l'illustration du Cantique des cantiques au Moyen Âge. Atti del convegno internazionale dell'Università degli studi di Milano e della Società internazionale per lo studio del Medioevo latino (SISMEL)*, Gargano sul Garda, jun. 2006, (Milan: Italie). En línea: <https://www.academia.edu/Le...>

¹³ Las citas están tomadas de: *Nueva Biblia de Jerusalén* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998).

¹⁴ Isabelle Marchesin, 283.

Cristo y su Iglesia representados en las figuras del Esposo y la Esposa, pero también alude al olfato que percibe los sutiles olores del ser amado.



Fig. 1. *Beda super Cantica Canticorum*, c. 1130. King's College ms. 19, folio 21v. Pergamino. <https://Visual-aermariano.blogspot.com/201/11/cantar-de-los-cantares.html>

En otros casos, como en la Biblia de Winchester realizada entre los años 1150-1175 para la catedral de la ciudad,¹⁵ conservada en la Bibliothèque nationale de France, Latin 16745, en el folio 112v (Fig. 2) se presenta a la pareja de pie, también dentro de una inicial O, en este caso con un borde más elaborado y con un cuerpo con un marco geométrico y un fondo dorado. El Esposo, nimbado, rodea amorosamente con su brazo derecho a la Esposa al tiempo que pone su mano izquierda bajo su mentón; ella en tanto está coronada y sostiene la maqueta de una iglesia y un *labarum* terminado en una cruz. De esta manera se pone en imagen el versículo 2,6: “Su izquierda está bajo mi cabeza, me abraza con la derecha” pero además explícita la exégesis que identifica a la Sposa, aquí portando atributos como la corona y el *labarum*, como *Ecclesia*-María.¹⁶

¹⁵ Esta Biblia fue encargada probablemente por el obispo de Winchester, Enrique de Blois. El texto fue escrito por un solo escriba y se rastrearon al menos seis iluminadores que utilizaron entre otros pigmentos, lapislázuli y oro.

¹⁶ En la liturgia de la Fiesta de la Asunción se apela a estos versículos como segunda antífona de alabanza. Chiara Frugoni, *Le Moyen Âge par ses images* (Paris: Les belles lettres), 268.



Fig. 2. Biblia de Winchester, c. 1160-1175. Bibliothèque nationale de France, Latin 16745, folio 112v. Pergamino. <https://omci.inha.fr/s/ocmi/item/152>

En la misma línea interpretativa otras imágenes son más complejas como la que aparece en un códice con escritos de Honorio d'Autun, realizado alrededor de 1170 en el monasterio de Benediktbeuern, en Baviera, actualmente conservado en la Biblioteca del Estado de Baviera Clm 4550 (Fig. 3).

Honorio escribe hacia el 1170, *Sigillum sanctae Mariae*, un tratado con indicaciones sobre la manera de celebrar una de las fiestas marianas, la de la Asunción, con un comentario sobre el *Cantar de los Cantares*. Honorio como otros comentaristas de la primera mitad del siglo XII, considera que el poema entraña una anticipación de los acontecimientos vividos por la Virgen cuyo cuerpo carnal asciende al Cielo para estar junto a su Hijo. Señala además el matrimonio en clave de alegoría de Cristo y de María, la reina del Cielo. Justamente en el folio que precede al texto, a modo de portada, la esposa coronada, la reina del cielo, está en la Jerusalén celeste sentada junto a su esposo. Cristo la abraza y ambos sostienen, ella con su mano izquierda y él con su mano derecha, un báculo. El esposo simultáneamente acaricia, con su mano izquierda la mejilla de la Iglesia, la que está en el mundo, la que guía a los hombres, una figura femenina sin corona y vestida con un hábito monacal, sedente junto a un árbol, único elemento vegetal que aquí alude al mundo terreno.



Fig. 3. Honorio d' Autun, Comentario al Cantar de los Cantares, c. 1170. Biblioteca del Estado de Baviera, Clmc 4550, portada. Pergamino.
<https://www.wdl.org/fr/item/13452/manifest>

Las imágenes que hemos presentado continúan, con particularidades por cierto, una línea exegética. Sin embargo, aparecen especialmente durante el siglo XIII otras expresiones que en ciertos casos remiten a lo que los autores contemporáneos denominan intertexto. Tal es el caso de una biblia que Manfredo, rey de Sicilia, encomendó a un taller de Nápoles que ya había realizado otros encargos reales. Datado hacia el tercer cuarto del siglo XIII, el manuscrito latin 40, hoy en la BNF, presenta en el f. 232v (fig. 4) a los protagonistas nuevamente en una inicial historiada.

La O alberga aquí al Rey, el enamorado, que el texto identifica con Salomón (Ct. 1,1; 3,7) sedente, que ofrece un fruto a la Sulamita que está de pie, cercana a él pero separada por un árbol.¹⁷ Pese a que el paisaje se reduce a un árbol podemos inferir que busca evocar un jardín. En el poema reiteradamente (Ct. 4, 12; 6,2; 8, 13) se define a la Esposa como un huerto cerrado, una fuente y una reina de los jardines. Como bien señala LaCocque es la voz de la joven la que accede al jardín, a ese espacio idílico que cobija a los amantes, lejos de la ciudad. A través de ella se accede metafóricamente a la realidad paradisíaca que ella representa.¹⁸ Y a través de ese espacio se evoca, pues, la exuberancia de los perfumes. No obstante la estructura compositiva de la imagen se

¹⁷ Sonnet, en cambio, plantea un argumento sumamente interesante sobre la autoría del poema: “Le “Je” qui parle au masculin dans le poème ne se laisse pas identifier (sans plus) avec celui de Salomon. Ce “Je” est lié à la figure d’un amant aux visites toujours furtives, à la personne d’un berger vivant aux marges de la société urbaine (et dès lors peu assimilable au roi, qui siège dans la ville). Dans la finale, ce “Je” se distingue par ailleurs explicitement de Salomon... Jean-Pierre Sonnet, “Le Cantique, entre érotique et mystique: sanctuaire de la parole échangée”, *Nouvelle Revue Théologique*, 119 N° 4 Octobre-Décembre 1997, 485. En línea: <https://www.nrt.be/it/articoli/le-cantique-entre-erotique-et-mystique-sanctuaire-de-laparole-echangee-422>

¹⁸ André LaCocque y Paul Ricoeur, *Penser la Bible* (Paris: Seui, 1998), 390

asemeja a la iconografía de los primeros Padres aunque con la inversión de los roles que asumen cada uno de ellos. El relato del Génesis (2, 3) evoca la vegetación exuberante y la profusión de perfumes mientras que en Génesis (3, 6) se alude a la desobediencia de Eva que ofrece el fruto prohibido a Adán. En la imagen es el Amado quien ofrece el fruto a su Amada; y el árbol no es el del bien y el mal sino uno de los que ofrece frutos y aromas.

Este deslizamiento podría hacernos conjeturar que estamos frente a una plasmación visiva literal pero esta lectura en paralelo entre el jardín del Génesis y el del Cantar fue planteado por varios comentadores. San Gregorio Magno, entre otros, señala que el alma expulsada por Paraíso por el pecado peregrina en la tierra pues perdió su visión espiritual y no puede ya acceder al llamado de Dios. Por esto en el *Cantar de los Cantares* se habla del amor físico para que el alma sea tocada, se tempere y salga de su letargo. Que pueda escuchar entonces las expresiones que le eran familiares y exaltada desde el amor más bajo, ascienda al amor más elevado, el de Dios.¹⁹

Los capítulos del Génesis actúan como hipertextos, ya sea para establecer la lectura del Cantar como una continuidad que desarrolla el júbilo de los primeros Padres en el Paraíso, o bien como una confrontación entre ambos textos pues en el Cantar se exalta el erotismo, el amor libre, no domesticado. Esta imagen retoma en cierto modo estas dos posturas hermenéuticas.²⁰



Fig. 4. Biblia. Cantar de los Cantares, tercer cuarto del siglo XIII. BNF, ms. latin 40, f. 232v. Pergamino 255 x 180 mm.

<https://archivesetmanuscripts.bnf/ark:/12148/cc61846j>

¹⁹ Citado en: Roberson, Duncan, *Lecto Divina. The Medieval Experience of Reading*, Collegeville, Min: Cistercian Publications Series 238, 2011, p. 172

²⁰ André LaCocque y Paul Ricoeur, 387; 406.

Si bien como señalamos en las imágenes las referencias al paisaje son mínimas, constreñidas a representación de un árbol o a lo sumo como en el manuscrito latín 40 donde se agreña un fruto, es recién en los últimos siglos medievales donde la naturaleza comienza a ocupar un lugar preponderante y no solo limitarse a ser un mero marco referencial.

Hacia la segunda mitad del siglo XV el *Cantar de los Cantares* fue impreso por un sistema de planchas de madera en las que el paisaje no solo es el continente de las escenas sino que, a su vez, se carga de contenido.

Estas planchas fueron realizadas por un grabador anónimo que interpretó el poema como un canto de amor entre Cristo y su madre. La primera edición de xilografías del *Canticum canticorum* se data alrededor del año 1465 y se habría realizado en los Países Bajos con la particularidad que, no presenta un texto con ilustraciones sino sólo dieciséis planchas que contienen cada una dos imágenes apaisadas ubicadas una sobre la otra. El autor anónimo representó a los personajes rodeados de filacterias en donde aparecen versículos del *Cantar*, único registro textual a modo de *tituli*. Por otra parte, las imágenes no están dispuestas siguiendo el orden de la obra por lo tanto hay una selección de versículos, en muchos casos extrapolados lo que manifiesta una determinada intencionalidad. Estos grabados inspiraron obras similares como un incunable de autor anónimo realizado unos años más tarde, hacia los años 1478-1480 aproximadamente, en la región renana, posiblemente en Maguncia o en Estrasburgo, hoy conservado en París, en la Bibliothèque Nationale de France.

En este conjunto de planchas xilografiadas del Cantares hechas en tinta negra sobre papel aparece representado el comitente en la primera escena, una abadesa, lo que indicaría que esta obra fue realizada en una abadía femenina. Este hecho no es extraño ya que en los conventos se leía la primera parte del *Cantar de los Cantares* durante los oficios de la octava de la Asunción, mientras que la segunda parte se leía durante la octava del Nacimiento de la Virgen. Pero además María era el modelo, el referente espiritual de las comunidades femeninas y la unión del Esposo y de la Esposa simbolizaba la unión mística, la que anhelaban, a la que aspiraban las hermanas.²¹

Tomaremos aquí una de las planchas, precisamente el folio 15 (Fig. 5).

²¹ V.V. A. A., *Sur la terre comme au ciel. Jardins d' Occident à la fin du Moyen Age* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002), p. 49.



Fig. 5 *El Cantar de los Cantares*, Maguncia? Estrasburgo?, c. 1478-1480.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33420564h>

Justamente en el registro superior aparecen dos grupos, del lado derecho el Esposo representado con nimbo y la Esposa, nimbada y coronada, sentados uno junto al otro y del lado izquierdo tres doncellas también sentadas, ambos rodeados por filacterias. Es interesante considerar la filacteria que envuelve a la pareja en donde se transcribe el versículo 7, 9 del *Cantar*: “Serán tus pechos racimos de uvas, tu aliento, aroma de manzanas”. En el texto latino, en cambio, se lee “*Erunt uvera tua sicut votri vinea odor oris tui sicut malorum puniceorum*”, pero en la filacteria se produce una modificación pues se reemplaza la palabra *ubera* por *verba*, “*Erunt verba tua...*” o traducido al castellano “Serán tus palabras como racimos de uva...”, quitándole el sentido literal más cargado de erotismo y reemplazándolo por una lectura simbólica, quizás por tratarse de una obra realizada para una comunidad monástica femenina. En la

imagen, Cristo y la Esposa tienen en sus manos sendos racimos de uvas pero además, por detrás aparece una cerca de viñas. La viña entendida en un campo semántico amplio -los racimos, las cepas, la vendimia, el vino- está cargada de un profundo simbolismo tanto en los textos testamentarios como en los comentarios exegéticos asociado a Cristo y a la Iglesia; baste recordar a modo de ejemplo las palabras del Señor recogidas por Juan: “*Yo soy la vid verdadera, y mi Padre es el viñador. El corta todo sarmiento que en mí no da fruto, y limpia todo el que da fruto*”²² o el comentario de san Buenaventura en su tratado *Vitis mystica* que dice que Jesús es “*la viña verdadera, árbol de vida [...] situado en el mismo centro del Paraíso, Señor Jesús cuyas hojas son un remedio y cuyos frutos confieren la vida eterna, flor y fruto muy bendecidos por María*”.²³ Bernardo de Claraval por su parte utiliza la figura de la viña para aludir a la progresión espiritual. El lenguaje vegetal sirve pues para transferir por medio de la metáfora del racimo de uvas - aquí las palabras- la Sabiduría del Creador que se ofrece a su Iglesia y a los hombres.²⁴

El grupo de las jóvenes acompañan con las palmas un canto de alabanza conformando una meta-imagen del *Cantar*. El jardín aquí no aparece cerrado sino abierto, apenas contenido visualmente por una empalizada delante de la que se ubican los Esposos, empalizada que se convierte simbólicamente en un fragmento del Paraíso.²⁵

En el registro inferior en tanto se representa un Cristo con nimbo crucífero frente a un jardín amurallado, rodeado de querubines nimbados armados con escudos y espadas, cuya puerta está custodiada por un ángel nimbado; en el interior la Fuente de la Vida y la figura de la Virgen también nimbada y coronada que mira hacia su amado. En la filacteria que rodea al Esposo se lee: “*Eres huerto cerrado hermana y novia mía, huerto cerrado, fuente sellada*”,²⁶ mientras que en la que acompaña a la Esposa aparece: “*¡Despierta, cierzo, llégate, ábrego! ¡Soplado en mi jardín, que exhale sus aromas!*”.²⁷ Estos versos seleccionados del canto 4 instalan dos paradigmas, uno referido al lugar - huerto cerrado y por extensión fuente sellada- y el otro a los perfumes de las plantas y

²² Cf. Juan, 15, 1-2.

²³ “*Ego sum vitis vera, etc. O Iesu, benigna vitis, veni! Lignum vitae, quod est in medio paradisi, Domine Iesu Christe, cuius folia sunt in medicinam, fructus vero in vitam aeternam; benedicte flos simul et fructus benedictae virgae.*” San Buenaventura, *Vitis mystica - Prologus*, 662. PL, 184-725(Madrid: BAC, 1946)

²⁴ “...Para el varón sabio, la viña es su vida, su alma, su conciencia. Y así, el varón prudente no dejará en sí mismo nada inculto, nada desierto...” Serm. 63, 2. Bernardo, 1140. Virginie Minet-Mahy, 184-185.

²⁵ VV. A. A., *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin de Moyen Age*, 47-49.

²⁶ Ct., 4, 12: “*Ortus conclusus soror mea sponsa ortus conclusus fons signatus*”.

²⁷ Ct.: “*Surge aquilo veni auster perfla ortum meum et fluent aromata illius*”.

las flores de ese jardín. En los versículos ubicados sobre los ángeles se completa la composición: “*¡Fuente de los jardines, pozo de aguas vivas que fluyen del Líbano!*”.²⁸ Estos últimos versos conforman a nivel discursivo la “voz” del narrador, el coro, mientras que los textos de las filacterias que acompañan a Cristo y a María entablan un diálogo como en el texto referencial. En el registro visual se destaca la potente estructura de ese jardín cerrado por un muro almenado con una gran puerta de ingreso. La imagen está rebatida lo que permite ver en su interior algunas matas que rememoran la vegetación exuberante descrita en el *Cantar* y la Fuente de Vida. La Esposa, como señalamos, porta una corona lo que remite a uno de los epítetos que se dan a María, la de ser la reina de los cielos, por lo que la imagen está explicitando la lectura del *Cantar* que asocia la figura de la Esposa a la Virgen. La representación de Cristo, de mayor tamaño siguiendo el recurso estilístico de la perspectiva jerárquica, haciendo *pendant* con el ángel que protege el ingreso al jardín, convierten ese espacio en un Paraíso recuperado; el ángel porta una cruz en su nimbo y asume una actitud piadosa que se corresponde con la de Cristo. Si él es un nuevo Adán, el ángel es otro ángel que no lleva la espada de fuego sino que presenta a la vista la palma de su mano en un gesto de humildad.

Estas planchas explicitan el planteo de Alonso Schökel sobre la estructura temática del *Cantar* con énfasis en el drama teatral. Las diversas escenas cuentan con personajes: él, ella, ellos, ellas y un coro que interactuó tanto en el registro textual como en el visual.²⁹

Los grabados cumplen una función didáctica y devocional puesto que estaban destinados a la contemplación y a la meditación. En ellos no existe una separación de la imagen y del texto sino una imbricación de ambos. En las filacterias que acompañan al Esposo y la Esposa se condensa un fragmento seleccionado del texto que primero ancla la imagen, la fija, la sitúa en una estructura, la del *Cantar*, y además actúa como relevo en cuanto el signo icónico y el signo lingüístico se interrelacionan en un discurso que los potencia. Como bien señala Guglielmo Cavallo, la imagen funciona como texto y el texto como imagen, en tanto texto e imagen conforman términos de una continua disolución, de una frontera ambigua.³⁰

²⁸ *Ct.*, 4, 15: “Fons ortorum puteus aquarum viventium quae fluunt impetu de lybano”.

²⁹ Pablo Uribe Ulloa, Pablo, 269.

³⁰ Guglielmo Cavallo, “Testo e immagine: una frontera ambigua”, en *Testo e immagine nell’alto medioevo* (Spoleto: Centro di Studi sull’alto medioevo, 1994), 64.

4. Conclusión

El *Cantar de los Cantares* es una colección de poemas, breve pero compleja que invita a una lectura plural. Y es justamente esta ambigüedad textual la que generó en la Antigüedad y sigue haciéndolo aún, numerosos comentarios que podríamos definir como búsquedas afanosas del sentido último del texto.

Por nuestra parte, buscamos señalar las redes léxicas y semánticas que atraviesan el *Cantar* a través del lenguaje vegetal y de las metáforas que exacerban los sentidos, con especial énfasis en el olfativo. El perfume se evoca a través de las palabras que se deslizan constantemente del sentido literal al sentido metafórico y de ellas a las imágenes.³¹ En efecto, la treintena de comentarios que conservamos que fueron realizados mayoritariamente en los ámbitos monásticos desde los Padres de la Iglesia hasta fines del siglo XII, inspiraron las plasmaciones icónicas del poema.³²

Si bien las representaciones visivas se focalizaron en los personajes principales, el Esposo y la Esposa, y se contentaron mayoritariamente con dar cuenta de la postura exegética de los comentaristas sin dar mayor cabida al universo vegetal, los grabados tardomedievales instalaron un nuevo protagonista, el jardín, lugar de encuentro del amado con la amada. Espacio protegido que los cobija, en donde crecen la mirra y el incienso, el nardo y la alheña que exhalan sus fragancias. Un jardín, pues, envuelto por los perfumes, que provoca una embriaguez de aromas.

Referencias bibliográficas

Albert, Jean-Pierre, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

Cantar de los Cantares, Alonso Schökel y Ojeda, José (trads.), Madrid, Ediciones Cristiandad, 1967.

Cavallo, Guglielmo, “Testo e immagine: una frontiera ambigua”, en *Testo e immagine nell’alto medioevo*, Spoleto, Centro di Studi sull’alto medioevo, 1994.

³¹ “Autour de l’odeur de sainteté

³² Paul Ricoeur sistematizó las diversas interpretaciones en cuatro momentos: el de la transferencia analógica entendida como intercambio de sentidos entre el texto y el lector; el del comentario exegético patrístico tipológico y alegórico que crea un significado nuevo mediante la reinterpretación; el comentario alegórico moderno que considera que este significado alegórico es el elegido por el autor del *Cantar* y por último una interpretación que no plantea certezas sino dudas acerca de la proyección que los rabinos y los Padres de la Iglesia hicieron sobre la relación de Dios con los hombres y agrega que, si quitarle todo contenido erótico para encauzarlo en la doctrina cristiana, no se vuelve otro alegorismo que originó confusiones duraderas. LaCocque, André; Paul Ricoeur, *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos* (Barcelona: Herder, 2007), 286-287; 291-292; 296-297.

Dezzuto, Carlo, Il Cantico dei Cantici nel XII secolo: una presenza davvero significativa, *Studia monastica* 48, 2006.

Frugoni, Chiara, *Le Moyen Âge par ses images*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

Kristeva, Julia, “Le Cantique des cantiques”, *Pardès* 2002/1, n° 2-33.

LaCocque, André; P. Ricoeur, *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*, Barcelona, Herder, 2007.

LaCocque, André; Paul Ricoeur, *Penser la Bible*, Paris, Seuil, 1998.

Marchesin, Isabelle, *Le corps et le salut: quelques aspects de l'illustration du Cantique des cantiques au Moyen Âge. Atti del convegno internazionale dell'Università degli studi di Milano e della Società internazionale per lo studio del Medioevo latino (SISMEL)*, Gargano sul Garda, jun. 2006, Milan, Italie, p. 283. En línea: <https://www.academia.edu/Le>

Minet-Mahy, Virginie, “Étude des métaphores végétales dans trois commentaires sur le Cantique des cantiques (Origène, Apponius, Bernard de Clairvaux)”, *Cahiers de civilisation médiévales*, 46, 2003.

Morla Asencio, Víctor, *Los libros sapienciales y otros escritos*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1994.

Petrus Abelardus, *In Hexameron*, PL 178, col. 731.

San Bernardo, *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, Madrid, B.A.C., 1987.

San Buenaventura, Madrid, BAC, 1946, Tomo II *Vitis mystica – Prologus*, p. 662. PL, 184-725

Uribe Ulloa, Pablo, “El Cantar de los Cantares. Una propuesta de lectura estructural”, *Alpha* N° 46, 2018.

VV.AA., *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin de Moyen Age*