



La metáfora nupcial desde la mirada sinfónica de Hildegarda de Bingen*

Cecilia Avenatti de Palumbo**

Para citar este artículo: Avenatti de Palumbo, Cecilia. "La metáfora nupcial desde la mirada sinfónica de Hildegarda de Bingen". *Franciscanum* 161, Vol. LVI (2014): 197-220.

Resumen

El artículo se propone interpretar *Scivias* y *Symphonia*, dos obras del corpus de Hildegarda de Bingen (teóloga, poeta, mística y visionaria del siglo XII cristiano, quien fue proclamada Doctora de la Iglesia por Benedicto XVI en octubre de 2012), a partir de la hermenéutica bíblica desarrollada por Paul Ricoeur en torno a la metáfora nupcial. El análisis de los textos logra demostrar que la música es el elemento distintivo de la nupcialidad hildegardiana y, por tanto, su aporte a la recepción del libro bíblico del Cantar de los Cantares.

Palabras clave

Hildegarda de Bingen, Cantar de los Cantares, metáfora nupcial, Paul Ricoeur.

Este estudio fue expuesto en el *Coloquio: Hildegarda de Bingen, doctora para la Iglesia del siglo XXI*, realizado por la Facultad de Filosofía y Letras y la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, en Buenos Aires, el 23 de octubre de 2012.

Doctora en Letras por la Pontificia Universidad Católica Argentina, donde actualmente se desempeña como Profesora Titular Ordinaria de Estética en las facultades de Filosofía y Letras, Teología y Ciencias Sociales, Políticas y de la Comunicación. Ha publicado libros y artículos, participado en reuniones científicas en su país y en el extranjero. Sus investigaciones giran en torno al diálogo entre Literatura, Estética y Teología. Se ha especializado en Hans Urs von Balthasar y actualmente lleva adelante proyectos de investigación sobre la poesía mística y sobre Paul Ricoeur. Es directora de las Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, y fundadora de Alalite (Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología) y de la Sección Literatura, Artes y Hermenéutica Bíblica. Recientemente ha sido designada como vicepresidente de la Sociedad Argentina de Teología por período 2013-2016.

The bridal metaphor from the look of Hildegarda of Bingen

Abstract

The article intends to interpret *Scivias* and *Symphonia*, two works of the corpus of Hildegard von Bingen (theology, mystical and visionary poet of the 12th century Christian, who was proclaimed a doctor of the Church by Benedicto XVI in October 2012), from the biblical hermeneutics developed by Paul Ricoeur around the bridal metaphor. The analysis of the texts manages to demonstrate that music is the distinctive element of the hildegardian thought and therefore her contribution to the reception of the biblical Book of the Song of Songs.

Keywords

Hildegard of Bingen, Song of songs, bridal metaphor, Paul Ricoeur.

La figura de Hildegarda de Bingen no solo se destaca como santa y doctora en teología, como música, poeta y científica, sino que también ocupa un lugar relevante en la historia de la lectura y recepción creativa del libro bíblico del *Cantar de los cantares*¹. Heredera de la tradición alegórica y tipológica patristica iniciada por Orígenes² y contemporánea de los comentarios de los cistercienses Bernardo de

-
- 1 Para una visión panorámica de la historia de la interpretación del *Cantar*, cf. Pablo R. Andíañach, *Cantar de los cantares. El fuego y la ternura* (Buenos Aires: Lumen, 1997), 31-36; Víctor Morla, *Poemas de amor y de deseo. Cantar de los Cantares* (Estella-Navarra: Verbo Divino, 2004), 58-81. Para una historia desde la perspectiva hermenéutica de la recepción lectora, cf. Paul Ricoeur, «La metáfora nupcial», en ed. André LaCocque y Paul Ricoeur, *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos* (Barcelona: Herder, 2001), 285-303.
 - 2 Cf. Orígenes, *Comentario al Cantar de los Cantares* (Madrid: Ciudad Nueva, 1994), 62 y 79-80 (Prólogo 3,15-16 y 1,1,1-5); Manlio Simonetti, «Introducción», en Orígenes, *op. cit.*, 26-27; Samuel Fernández Eyzaguirre, «Introducción», en Orígenes, *Homilías sobre el Cantar de los Cantares* (Madrid: Ciudad Nueva, 2000), 15-19.

Claraval y Guillermo de Saint-Thierry³, por su origen visionario, su interpretación teológica y su recreación plástica y poética del *Cantar* representan un aporte de singular valor. Para demostrarlo, seguiremos metodológicamente la huella trazada por Paul Ricoeur, quien al considerar el *Cantar* desde la perspectiva de la «metáfora nupcial» como camino hermenéutico de superación de la antinomia entre la lectura alegórica y la naturalista-erótica⁴, estableció la innovación semántica como posibilidad de ampliar la comprensión del texto bíblico y de sus recreaciones desde el horizonte del lector.

Nuestra primera hipótesis es que las visiones de *Scivias* y los cánticos poéticos de *Symphonia*⁵ –que pertenecen a la primera etapa de su producción entre 1141 y 1161–⁶ pueden ser interpretados desde la «metáfora nupcial», de acuerdo con el sentido que Ricoeur confiere a la «metáfora viva»: un «ver como» en el que lo semejante es percibido en lo desemejante, sin sustitución de los términos, sino manteniendo la tensión e interacción de los mismos⁷. Si de este «ver como» se sigue la capacidad de innovación semántica y la referencialidad como lo propio de la vitalidad de la metáfora, cabe preguntarnos cuáles son los términos de la semejanza en la desemejanza que entran en juego en la nupcialidad hildegardiana. Sobre la base de esta primera cuestión, nuestra segunda hipótesis es que el elemento musical, que atraviesa la totalidad de su pensamiento teológico y de sus expresiones estéticas otorgándoles unidad y coherencia, constituye la nota distintiva y original de la «metáfora nupcial» hildegardiana que proponemos definir como sinfónica.

3 Cf. Jean Leclercq, *El amor a las letras y el deseo de Dios. Introducción los autores monásticos de la Edad Media* (Salamanca: Sígueme, 2009), 117-120; 243-294; Eva Reyes Gacitúa, *El Espíritu Santo, origen de la sponsalidad. En la Expositio super Cantica canticorum de Guillermo de Saint-Thierry* (Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2012), 13-21; Marie-Madeleine Davy, *Iniciación a la simbólica románica* (Madrid: Akal, 1996) 68-73.

4 Paul Ricoeur, «La metáfora nupcial», *op. cit.*, 275-311.

5 Se cita por las siguientes versiones: Hildegardis Bingensis, «Scivias», en ed. J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, 197 (Paris: Apud Garnier fratres, 1882); Hildegarda de Bingen, *Scivias: Conoce los caminos* (Madrid: Trotta, 1999); Hildegardis Bingensis, «Simphonia Armonie Celestium Revelationum», en Peter Dronke et alia, *Hildegardis Bingensis Opera Minora* (Turnhout: Brepols 2007); Hildegard de Bingen, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales* (Madrid: Trotta, 2003).

6 Cf. cronología en Azucena A. Fraboschi, *Hildegarda de Bingen. La extraordinaria vida de una mujer extraordinaria* (Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2004), 13-18.

7 Cf. Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (Madrid: Cristiandad, 1980), 237-291.

Primero mostraremos las marcas nupciales en el texto hildegardiano a partir de la identificación de las figuras femeninas de *Sapientia* y *Caritas* con *Ecclesia* como la Esposa alegórica del *Cantar*. Luego presentaremos la *symphonia* o armonía musical como la innovación de sentido que inaugura la lectura hildegardiana de la metáfora nupcial. Finalmente, proyectaremos esta perspectiva sobre los lenguajes de la «nueva evangelización» a partir de la cual ha propuesto considerar su doctorado el papa Benedicto XVI⁸.

1. *Sapientia* y *Caritas* como figuras esponsales: otra lectura alegórica del *Cantar*

1.1 *Experiencia visionaria y lenguaje simbólico en el contexto cultural del siglo XII*

Las visiones de Hildegarda fueron interpretadas y expresadas en el contexto del lenguaje teológico y estético de su tiempo. Místicos y visionarios de todos los tiempos coinciden en recurrir al lenguaje de su ámbito cultural y religioso para expresar su *experiencia* de la acción de Dios, la cual sea objetiva o subjetiva es siempre personal y contextualizada⁹. Hildegarda no fue la excepción a esta regla de oro fenomenológica en torno a la cual se articula la relación entre experiencia y lenguaje: ni experiencia pura sin lenguaje, ni pura construcción lingüístico-cultural sin experiencia, sino experiencia «y» lenguaje, porque como dice Ricoeur «toda experiencia es una síntesis de presencia e interpretación»¹⁰.

8 «Y así el título de Doctora de la Iglesia Universal otorgado a Hildegarda de Bingen tiene un gran peso para nuestro tiempo y para las mujeres. (...) Por su capacidad de hablar con quienes están alejados de la fe y de la Iglesia, Hildegarda es un testigo creíble de la nueva evangelización». Benedicto XVI, «Carta Apostólica por la que Santa Hildegarda de Bingen, Monja Profesa de la Orden de San Benito, es proclamada Doctora de la Iglesia universal», *L' Osservatore Romano* 7 (8-9 octubre de 2012).

9 Cf. Alois Maria Haass, «Mística en contexto», en ed. Victoria Cirlot y Amador Vega, *Mística y creación en el siglo xx. Tradición e innovación en la cultura europea* (Barcelona: Herder, 2006), 63-85; Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico* (Madrid: Trotta, 2003), 36-64.

10 Citado por Juan Martín Velasco, *op. cit.*, 43. Al estudio de esta temática he dedicado un artículo publicado recientemente: cf. Cecilia Inés Avenatti de Palumbo, «¿Visionaria o mística? Hildegarda de Bingen en la encrucijada de lenguaje y experiencia del misterio cristiano», *Teología* 108, Vol. XLIX (2012): 11-24.

Inserta en el contexto lingüístico de la teología monástica del siglo XII, que estaba centrada en la *experiencia del deseo de Dios*¹¹, Hildegarda expresará su visión del misterio de Dios en el *lenguaje simbólico* de raíces bíblicas y lo interpretará en los términos de la *exégesis alegórica* de la patrística desarrollada a partir de los *Comentarios al Cantar* de Orígenes. En sintonía con esta forma sapiencial, Benedicto XVI señala que «las visiones místicas de Hildegarda son ricas en contenidos teológicos, hacen referencia a los principales acontecimientos de la historia de la salvación, y usan un lenguaje principalmente poético y simbólico»¹².

Al igual que el resto de sus contemporáneos, la abadesa de Bingen frecuentó el *Cantar*, que según Leclercq fue «el libro más leído y comentado en los claustros medievales»¹³, y asumió la interpretación de Orígenes quien, sobre la base alegórica ya realizada por la exégesis hebrea que había interpretado a los amantes del *Cantar* como Yahvé e Israel, sustituyó el sentido literal por el sentido espiritual provocando la consecuente abolición del erotismo, los cuales fueron alegorizados, tipológicamente, como el Esposo y la Esposa en el par Cristo e Iglesia, y, psicológicamente, en el par Cristo y el alma eclesial. Así lo entendió su primer biógrafo Theoderich von Echternach, cuando subrayó «que se le podrían aplicar [a Hildegarda] los versos del *Cantar de los cantares*: "Mi amado metió la mano por la hendedura; y por él se estremecieron mis entrañas" (Cant. 5,4)»¹⁴.

1.2 Alegorías femeninas del Cantar: Ecclesia, Sapientia y Caritas

Hildegarda asumió el lenguaje de la interpretación alegórica tradicional para expresar sus plásticas visiones, pero introdujo la innovación de concebir la sponsalidad eclesial bajo las figuras femeninas de *Sapientia* y *Caritas* que describió como virtudes o energías divinas.

11 Cf. Jean Leclercq, *op. cit.*, 243-294.

12 Benedicto XVI, «Santa Hildegarda de Bingen (II)», en *Figuras femeninas del medioevo* (Buenos Aires: Agape Libros, 2011) 11.

13 Jean Leclercq, *op. cit.*, 117.

14 Victoria Cirlot (ed.), *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Barcelona: Siruela, 2009), 49-50.

Alegóricamente interpretada, *Ecclesia* es la predestinada Esposa de Cristo y así la representa en la parte central de *Scivias* (II, 6 *Sacrificio de Cristo y la Iglesia*), pero por ser su actividad principal sapiencial y creadora, Hildegarda concibe a *Sapientia* y *Caritas* también como figuras esponsales que identifica recíprocamente¹⁵, acercándose de este modo a la recuperación de la dimensión erótica que la espiritualización alegórica había excluido. Por ello, Barbara Newman, no duda en afirmar que «en el corazón de su universo espiritual, Hildegarda coloca la numinosa figura que llama *Sapientia* o *Caritas*, una forma visionaria que trasciende la alegoría y alcanza la estatura de una teofanía»¹⁶.

La integración armónica se presenta de modo paulatino. Mientras en la tercera parte de *Scivias* (III, v. 3, 8, 9) las figuras *Sapientia* y *Caritas* aparecen distinguidas una de la otra, en *Simphonia* el elemento musical las armoniza hasta identificarlas. El Amor aparece como la primera de las cinco imágenes de *La torre de la premonición* (*Scivias* III, v. 3) y entre las virtudes de *La columna de la Salvación* (*Scivias* III, v. 8). Sabiduría forma parte de *La columna de la palabra de Dios* (*Scivias* III, v. 4, 15) y de *La torre de la Iglesia* (*Scivias* III, v. 9). En cambio en la forma poético-musical de *Simphonia* ambas figuras se unifican. Así, en la antífona 4, *Sabiduría* aparece en su plenitud como manifestación divina creadora que abraza al mundo con *Amor*. Que del *Amor* proviene el poder de la *Sabiduría* queda así expresado en el poema «O virtus sapientiae!» [¡Potencia de la sabiduría!]:

15 Cf. Barbara Newman, *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine* (Berkeley- Los Angeles: University of California Press, 1997), 48-49.

16 *Ibid.*, XXII.

O virtus sapientie,
 que circuiens circuisti,
 comprehendendo omnia
 in una via, que habet vitam
 tres alas habens,
 quarum una in altum volat
 et altera de terra sudat
 et tertia undique volat.

Laus tibi sit,
 sicut te decet
 o sapientia.

[Potencia de la Sabiduría!,
 que girando giraste
 abrazándolo todo
 en una sola órbita que tiene vida
 y tres alas tiene,
 de las cuales una vuela hacia lo alto,
 y la otra desde la tierra mana
 y la tercera vuela por doquier.
 ¡Que haya alabanza para ti,
 como te corresponde,
 Sabiduría!]¹⁷

Sapientia se presenta aquí como dinamismo incesante del amor creador en las tres dimensiones del *deseo* de Dios, de la *viriditas* como fertilidad que proviene de Dios y que de allí se expande por la tierra y el amor que *abraz*a y *envuelve*, consumando el *acuerdo armónico* entre el microcosmos y el macrocosmos. Similar identificación consonante entre *Sapientia* y *Caritas* se advierte en la antífona novena llamada «*Karitas habundat*» [La caridad abunda]:

17 «O virtus sapientiae» [¡Potencia de la sabiduría!], en Hildegard de Bingen, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, op. cit., 51.

Karitas
 habundat in omnia,
 de imis excellentissima
 super sidera
 atque amantissima
 in omnia,
 quia summo regi
 osculum pacis dedit.

[La Caridad
 abunda en todas las cosas,
 desde lo más profundo
 hasta más allá de las estrellas
 la que más ama
 todas las cosas,
 porque le dio el beso de la paz
 al sumo Rey.]¹⁸

Fuerza vital y espiritual, *Caritas*, que unida a *Sapientia* todo lo abarca, es la Esposa de Dios que en el *Libro de los merecimientos de la vida* (III, 8), en clara alusión al *Cantar* bíblico, exclama: «Yo soy la esposa amante en el trono de Dios, y Él no esconde nada de mí. Yo mantengo el lecho real y todo lo que le pertenece a Dios me pertenece también a mí»¹⁹. El beso de la unión amorosa, que desea la amante del *Cantar*, es la causa del amor excesivo que se derrama inagotable sobre el mundo y el hombre, anunciando lo que el elemento musical confirmará como el fundamento más profundo de la relación entre Dios y su creación: que en el principio era la acción del amor, no solo en el origen mítico del mundo, sino en la cotidianidad de la presencia divina en la vida histórica del hombre. La unión no es fin sino comienzo, no es meta que deba ser alcanzada con esfuerzo desde el hombre, sino don entregado en abundancia. A pesar del carácter innovador de las figuras esponsales de *Amor* y *Sabiduría*, la superación de la alegorización se consume en virtud de la incorporación de la música como segundo

18 «Karitas abundat» [La caridad abunda], *Ibid.*, 67-68.

19 Hildegarda de Bingen, *El libro de los merecimientos de la vida* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011).

elemento de innovación hildegardiana. Siguiendo a Newman y Dronke, Flisfisch destaca que Hildegarda «fue la primera autora mística que personificó a *Caritas* como hermosa figura femenina»²⁰. También es femenina *Sapientia*, el «alter ego» de *Caritas*, en quien se consuman «las nupcias eternas del Esposo con la humanidad». Por ello, ellas se encuentran unidas a *Ecclesia*, figura concebida como «la epifanía final de lo femenino e, históricamente, la última manifestación del secreto eterno»²¹. Será por este motivo que Balthasar al referirse a la escucha como disposición del teólogo, haya señalado que «frente a la revelación no se da una objetividad científica neutral y desinteresada. Solo se da el diálogo personal de Palabra y fe, Cristo e Iglesia en el misterio del *Cantar de los cantares*. Si la Iglesia entiende es santa; y en la medida que es santa entiende»²².

Dos fragmentos poéticos evidencian la sponsalidad que une a estas dos figuras en la tercera. Entre los *Himnos a la Iglesia*, se destaca la antífona 47 cuando dice «Que se regocijen ahora las entrañas maternas / de la Iglesia, / porque en *suprema sinfonía* / sus hijos / se han establecido en su regazo»²³. La unidad se manifiesta como sinfonía, manifestación teofánica del amor concebido en la figura del regazo materno que es la misma que en *Scivias* representa *Cuerpo místico* (II, v. 5). La figura musical que rige el dinamismo de esta antífona se entrecruza con la figura sponsal de la antífona 49 que dice: «¡Fulgurante luz de las estrellas, / deslumbrante figura elegida / para las *nupcias reales*, / brillante gema!»²⁴. De este modo, la música que unifica a estas tres figuras femeninas sponsales nos lleva hasta el umbral del segundo planteo de nuestro trabajo, a saber,

20 María Isabel Flisfisch, «Las figuras femeninas en la *Symphonia* de Hildegard de Bingen: *Caritas*, *Sapientia* y *Ecclesia*», *Revista Chilena de Literatura* 62, (2003): 129.

21 *Ibid.*, 135.

22 Hans Urs von Balthasar, «Teología y santidad», en *Ensayos teológicos I Verbum Caro* (Madrid: Cristiandad, 1964), 261.

23 «Nunc gaudeant» [«Que se regocijen ahora»], en Hildegard de Bingen, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, *op. cit.*, 253-254.

24 «O choruscans lux stellarum» [«Fulgurante luz de las estrellas»], *Ibid.*, 262.

el papel de la *symphonia* en la recreación hildegardiana del *Cantar de los cantares* desde la hermenéutica de metáfora nupcial.

2. La *symphonia* como innovación semántica de la metáfora nupcial hildegardiana

No obstante su pertenencia a esta tradición patristica y monástica de la mística nupcial, la incorporación de la música como eje de la configuración de su pensamiento otorga tal originalidad a su obra que hace que la nupcialidad subsista más allá de la caída de su significado espiritual, que se sostenía en el vínculo entre tradición alegórica y condición monástica, tradición hoy transfigurada en virtud de la valoración cristiana de la sexualidad. En esta parte, primero, situaremos el papel de la música en la cosmovisión de Hildegarda; segundo, nos referiremos al sentido ricoeuriano de metáfora nupcial, que metodológicamente nos ha permitido la incorporación de la música junto al amor en el mismo campo semántico de referencia; y, tercero, definiremos cuál es la nupcialidad que la música revela a partir de la innovación semántica de la metáfora hildegardiana.

2.1 El papel de la música en la cosmovisión de Hildegarda

De la tradición pitagórica medieval, que se difundió a través de la obra *De institutione musica* de Boecio, Hildegarda hereda la concepción que distingue entre música mundana o de las esferas, música humana, en la que se integran alma y cuerpo y la música instrumental o artificial. Sin embargo, mientras la escuela pitagórica se interesaba por la música especulativa en desmedro de la corporalidad del canto, Hildegarda tenía el canto en alta estima, al punto que consideraba el sonido como principio divino, razón por la cual hay quienes se inclinan por ubicarla en la tradición musical neoplatónica²⁵.

25 La hipotética relación se habría dado entre Hildegarda y el teórico carolingio Regino de Prün, «quien asociaba la música humana de Boecio con el canto y distinguió la música artificial de la natural valorando más esta segunda». María Isabel Flisfisch, «Introducción», en Hildegard de Bingen, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, op. cit., 23. Cf. Barbara Newman, «Introduction», en Hildegard of Bingen, *Simphonia* (New York: Cornell University Press, 1998), 20.

En este contexto, Barbara Newman señala que «la palabra *symphonia* era empleada en la Edad Media muy libremente y podía significar tanto melodía como armonía, o simplemente música en general, tanto vocal como instrumental»²⁶, y por ello propone traducir el título «*Symphonia armonie celestium revelationum*» como «*Música armoniosa de los misterios celestiales*»²⁷. Esta obra está compuesta por poemas, en su mayoría litúrgicos, con anotación musical. Palabra y música participan del mismo carácter revelado de las visiones, a tal punto, que se ha propuesto considerarlas como «visiones auditivas»²⁸.

Según Fuentes²⁹, para Hildegarda, el sonido emerge como el primer gesto de la creación antes que la luz, por eso la música está en el principio y permanece en el cosmos, en el alma humana y en los instrumentos, en la tensión dramática que existe entre su condición de creación original, la caída con su consecuente pérdida de la armonía y el camino hacia la reintegración de la unidad por la música. Este drama musical se da en una dirección descendente –la música en tanto revelada viene desde lo alto y resuena en el hombre y en el mundo– y ascendente –la música en tanto recordada cobra forma en la voz humana y en los instrumentos–. La síntesis de ambas direcciones es Cristo, ya que él encarna la «prima vox» descendente y a la vez se hace eco del lamento de la creación. Así, en la antífona 6, le canta al «¡Pastor de almas / y voz primera, / por la que todos fuimos creados!»³⁰ y en la antífona 7, cuando dice: «¡Sangre derramada, / que en lo alto resonaste, / cuando todos los elementos / se confundieron / con un temblor / en una voz de lamento, / porque la sangre de su Creador los tocó!»³¹.

26 *Ibid.*, 11.

27 *Ibid.*, 12.

28 Ítalo Fuentes Bardelli y María José Ortúzar Escudero, «Música e Historia en Hildegard von Bingen», *Revista Chilena de Literatura* 62 (2003), 148.

29 Cf. Ítalo Fuentes Bardelli, «La música en la *Symphonia* de Hildegard von Bingen», en *Coloquio Mujeres de la Edad Media: escritura, visión, ciencia: a novecientos años del nacimiento de Hildegard von Bingen* (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1998) 79-89.

30 «O pastor animarum / et o prima vox, / per quam omnes creati sumus, / [...]», «O pastor animarum» [¡Oh pastor de las almas!], en Hildegard de Bingen, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, *op. cit.*, 58.

31 «O cruor sanguinis / qui in alto sonuisti, / cum ominia elementa / se implicuerunt / in lamentabilem vocem / cum tremore, / quia sanguis creatoris sui illa tetigit: /», «O cruor sanguinis» [¡Sangre derramada!], en Hildegard de Bingen, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, *op. cit.*, 61.

Puente entre lo material y lo inmaterial, entre la eternidad y la historia, en el eje melodía y palabra se gesta la unión propia de la forma simbólica³². La resonancia en el mundo de la «primera voz» es llevada a cabo por los coros angélicos, que son las «voces más prístinas que ayudan en la tarea divina de hacer fluir las armonías fecundantes, produciendo consonancias en el universo, el alma humana y la naturaleza»³³. Uno de los textos fundamentales para la teoría de la música hildegardiana es la «Carta a los prelados de Maguncia» que escribe un año antes de su muerte entre 1178 y 1179, en defensa ante la injusta prohibición del canto litúrgico a la que había sido sometida la comunidad benedictina a su cargo³⁴. Señala allí el «acuerdo» entre lo exterior y lo interior que produce la música, el «origen divino» descendente de la armonía, ante la cual el canto humano es respuesta, la «afinidad» originaria entre el canto angélico con el humano y la posibilidad de recuperarlo por la revelación descendente y la memoria ascendente de la voz. El hombre tiene «vocación sinfónica», pues «en la voz de Adán residía el sonido de toda armonía y la dulzura de todo arte musical», que recupera cada vez que canta y que «pierde cada vez que las discordias, escándalos o injustas represiones» lo alejan de la armonía primera.

Teológicamente, el cuerpo de Cristo es a María por medio del Espíritu Santo, como la música armoniosa es a *Ecclesia* por medio de la acción del Espíritu que los inspira. La dignidad corporal de la música queda sintetizada por Hildegarda en la imagen que indica que «el cuerpo es el vestido del alma, que tiene una voz viva, y por eso conviene que el cuerpo unido al alma cante sus alabanzas a Dios con esa voz»³⁵.

.....

32 Ítalo Fuentes Bardelli y María José Ortúzar Escudero, *op. cit.*, 148.

33 *Ibid.*, 149.

34 Para la cuestión de las fuentes y el contexto de esta Carta n.º 23, cf. Delia Buisel De Sequeiros, «La carta de Hildegarda de Bingen al capítulo de Maguncia y el origen del canto litúrgico de las Horas», en ed. Azucena A. Fraboschi, *Desde el fulgor de la Luz Viviente... Hildegarda, abadesa de Bingen* (Buenos Aires: Educa, 2007), 85-96.

35 Las referencias a la Carta 23 de Hildegarda está tomada de la traducción inédita de Azucena Fraboschi. *Hildegardis Bingensis Epistolarium* (Turnhout: Brepols, 1991-93), 91.

Así «el alma es sinfónica» porque puede responder cantando e interpretando instrumentos en la materialidad de su cuerpo y por todo ello está llamado el hombre a configurar el décimo coro angélico³⁶. Si bien, señala Clara Cortázar, este concepto no es de Hildegarda sino que «ella lo heredó de Pitágoras, de Platón en el *Timeo*, de Boecio y de San Agustín»³⁷, sin embargo, el acento en la corporeidad de la música y el origen visionario del dinamismo descendente y ascendente son propios de la abadesa de Bingen. La sinfonía conduce hacia lo divino a partir de la materia y lo eterno originario se actualiza en el tiempo histórico, en virtud del carácter de duración la música, con lo cual se logra una concordancia entre historia, música y creación divina³⁸. Es el misterio de la Encarnación del Verbo presentificado en la encarnación del sonido en la voz y los instrumentos humanos, por medio de lo cual se produce el encuentro con Dios y con los hombres que cantan reunidos. Como concluyen Fuentes y Ortúzar, «la música no solo está integrada en el ritmo y melodía de los poemas, cosa que de suyo sería suficiente, sino forma parte substancial del contenido de sus visiones y de la arquitectura de su cosmos»³⁹.

En su circularidad histórica (creación, caída y reintegración), la música es anterior a la historia en tanto es «*vox prima*» presente en la palabra creadora, y la supera al final pues pertenece a lo eterno en tanto se proyecta en el cosmos celestial como sinfonía⁴⁰. «Tal vez la música –arriesgan Fuentes y Ortúzar– antes que la alegoría desarrollada en sus obras visionarias, era la traducción más fiel de lo que le presentaba Dios a su oído, del mensaje divino que ella escuchaba»⁴¹. A partir de esta insinuación nosotros proponemos ahora mostrar que en *Symphonia*, la música supera a la alegoría, en razón de que la música es una metaforización del amor.

36 *Ibid.*, 61-66.

37 Cf. Clara Cortázar, «Hildegarda de Bingen compositora: nova et vetera», en ed. Azucena A. Fraboschi, *Desde el fulgor de la Luz Viviente... Hildegarda, abadesa de Bingen*, op. cit., 97-122.

38 Cf. Ítalo Fuentes Bardelli y María José Ortúzar Escudero, *Ibid.*, 156.

39 *Ibid.*, 153.

40 Cf. *Ibid.*, 156.

41 *Ibid.*, 158.

2.2 La metáfora nupcial de Paul Ricoeur en la *symphonia hildegardiana*

La propuesta hermenéutica de Paul Ricoeur sobre la «metáfora viva» nos guiará en la etapa conclusiva de nuestra reflexión. Señalaremos aquí solo algunos puntos sobresalientes en vistas a su aplicación al texto hildegardiano. En primer lugar, destaca el autor el *efecto de torsión o impertinencia semántica* que se opera en virtud de la reunión de campos semánticos heterogéneos, los cuales no se anulan sino que se mantienen en tensión en virtud de una interpretación cuya referencialidad es el mundo del texto⁴². En segundo lugar, también subraya que la metáfora poética suspende la función descriptiva para liberar una *función referencial* más originaria. Esta función referencial del discurso poético es cercana a la de la revelación en tanto desoculta un arraigo originario que había permanecido oculto⁴³.

Cuando aplica este proceso a la hermenéutica del *Cantar de los cantares*⁴⁴, Ricoeur afirma que, a diferencia del mito genesiaco que narra el comienzo de inocencia del amor, este poema bíblico *canta* el renacimiento continuo de la inocencia del amor en el corazón mismo de la existencia cotidiana. Metafóricamente, lo que el lenguaje poético libera es la comprensión del vínculo nupcial como amor libre y fiel, que ni exige ni excluye lo conyugal. Ricoeur observa que la liberación del sentido nupcial –vínculo que expresa la fidelidad y libertad del amor– se produce en las marcas de lo erótico que estructuran el texto bíblico, marcas que constituyen el sentido literal, el cual, por efecto de la metaforización, queda suspendido para dar lugar a la referencia segunda, que es donde se produce la innovación de sentido. A tal punto la nupcialidad se expresa en el lenguaje erótico que, para Ricoeur, si

42 Tres supuestos teóricos de la metáfora viva a tener en cuenta al momento de comprender y aplicar la propuesta ricoeuriana de interpretar el Cantar de los Cantares desde la metáfora nupcial son: la referencialidad, la semejanza y la innovación de sentido, tema que hemos abordado recientemente: cf. Cecilia Inés Avenatti de Palumbo, «La metáfora nupcial como provocación a la literatura y a la teología», *Teoliteraria* 4, Vol. 2 (2012): consultada en noviembre 13, 2013. www.teoliteraria.com/tlj/index.php/tlj/article/view/63.

43 Cf. Paul Ricoeur, «Nombrar a Dios», en *Fe y Filosofía. Problemas del Lenguaje Religioso* (Buenos Aires: Almagesto-Docencia, 1990), 105-106.

44 Cf. Paul Ricoeur, «La metáfora nupcial», *op. cit.*, 275-311.

este fuera sustituido por el sentido espiritual, la experiencia mística enmudecería pues carecería de medios para expresarse. Lo erótico no es una ilusión sino una figura de la totalidad del amor que, junto con la figura espiritual, refieren a la nupcialidad como vínculo.

Desde el punto de vista literario, la crítica coincide en considerar el *Cantar* como un texto ni narrativo ni dramático, sino lírico. De acuerdo con esto, al interpretar la estructura literaria del texto la atención no ha de ponerse ni en la trama ni los personajes ni en la historia, sino en el canto. Más allá de las etapas recorridas hasta la fijación definitiva del texto, lo cierto es que desde su aceptación canónica en el siglo II gracias a la intervención del Rabí Aqiba⁴⁵, este libro bíblico fue titulado por una expresión superlativa. La expresión "הַשִּׁירִים שִׁיר - šîr haššîrîm", del hebreo pasó al griego "Ἄσμα Ἀσμάτων" y luego al latín *Canticum canticorum*, refiriendo en todos los casos a la condición musical del poema en su máxima potencialidad, razón por la cual podría traducirse como «el mejor de los cantares», «el cantar por excelencia», «el más sublime de los cantares»⁴⁶. Ricoeur advierte en su análisis la importancia de la música en el proceso de metaforización cuando al referirse al sentido de los movimientos del Amor en el espacio del poema, señala que la consumación del amor entre los amantes (por ejemplo en Cant 5,1 o 6, 3) no es descripta sino cantada. Desde la perspectiva de la teoría hildegardiana de la música podríamos preguntarnos si no será acaso porque el canto mismo es la consumación del amor⁴⁷.

Al aplicar el proceso metafórico ricoeuriano a la obra de Hildegarda, la fuerza de gravedad de la *symphonia*, que en su cosmovisión todo lo atraviesa y abraza, provoca una expansión del campo semántico de la nupcialidad hacia un nuevo sentido que se opera en virtud de la música. Así como para Ricoeur la metáfora nupcial estructuraba la totalidad del texto bíblico del *Cantar*, así también Hildegarda, sobre la base de la centralidad cósmica y escatológica de su «teología

45 Cf. Víctor Morla, *op. cit.*, 23-25.

46 Cf. *Ibid.*, 20-21.

47 Paul Ricoeur, «La metáfora nupcial», *op. cit.*, 281.

de la música»⁴⁸, encuentra en la armonía sinfónica la clave para la configuración de su obra. Dicho en lenguaje hermenéutico, el mundo del texto hildegardiano en el que se manifiesta la verdad es la música. Quizás en vista de esta riqueza intuida, la *Carta apostólica* de su proclamación como Doctora de la Iglesia universal, señale en uno de sus párrafos que «el lenguaje de Hildegarda, caracterizado por un estilo nuevo y eficaz, recurre espontáneamente a expresiones poéticas que se distinguen por su claro simbolismo, a lo que se añaden sus fulgurantes intuiciones, las analogías concisas y las sugestivas metáforas»⁴⁹.

2.3 *La nupcialidad que la música revela: la innovación semántica de la metáfora*

En la parte final de nuestra exposición mostraremos los indicios de lo nupcial-musical en los últimos poemas de *Symphonia*. El canto 66, titulado «O dulcissime amator», al igual que el siguiente, son los únicos poemas que aparecen acompañados por la forma «symphonia», la cual a diferencia de los otros tipos poético-musicales (como las antifonas, responsorios, himnos y secuencias) no tiene sentido litúrgico, lo que ha sido interpretado como una referencia explícita a la sinfonía como «melodía preexistente, no una creación, sino una visión», «eco del paraíso o sonido anterior al eco de los ángeles o de las armonías celestiales»⁵⁰. Citamos algunas de las estrofas más explícitamente referidas al imaginario nupcial del *Cantar*:

O Dulcissime amator,
o dulcissime amplexator:
adiuva nos custodire
virginitatem nostram.
[...]

48 Cf. Christine V. Paintner, «La estética como vinculación entre la práctica espiritual y el cultivo de la virtud en la teología de la música de Hildegardis de Bingen», *Cuadernos Monásticos* 151 (2004): 485-505.

49 Benedicto XVI, «Carta Apostólica por la que Santa Hildegarda de Bingen, Monja Profesa de la Orden de San Benito, es proclamada Doctora de la Iglesia universal», *op. cit.*, n.º 3.

50 Hildegard de Bingen, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, *op. cit.*, 376.

5. Nunc te advocamus te
sponsum et consolatorem,
qui nos redimisti in cruce.

6. In tuo sanguine
copulaste sumus tibi
cum desponsatione
repudiantes virum
et eligentes te,
filium dei.

7. O pulcherrima forma,
o suavissime odor
desiderabilium deliciarum,
semper suspiramus post te
in lacrimabili exilio.
Quando te videamus
et tecum maneamus?

8. Nos sumus in mundo,
et tu in mente nostra,
et amplectimur te in corde,
quasi habeamus te presentem.

[...]

10. Da nobis societatem cum illa
Et permanere in te, o dulcissime sponse,

[...].

[1. ¡Tú, el más dulce amante,
el de los más dulces abrazos!,
ayúdanos a defender
nuestra virginidad.

[...]

5. Ahora te invocamos
Esposo y Consolador,
que nos redimiste en la cruz.

6. En tu sangre
nos hemos unido a ti en esponsales
renunciando a un varón
y eligiéndote a ti,
Hijo de Dios.

7. ¡[Tú], la más hermosa forma!
¡[Tú], la más dulce fragancia
de deseables delicias!
¿Cuándo podremos verte
y permanecer contigo?

8. Estamos en el mundo,
y tú en nuestra mente,
y te abrazamos con el corazón
como si estuvieras presente.

[...]

10. Danos alianza con ella
y concédenos permanecer en ti, dulcísimo esposo.]⁵¹

Tras las huellas de Newman, coincide la crítica en afirmar la relación de este poema con la piedad nupcial tradicional procedente de la lectura origenista y del «medio emocional de los sermones de San Bernardo acerca del *Cantar*»⁵². Sin embargo, las marcas en el texto poético tales como «dulce amante», «dulces abrazos», «Esposo

51 «O dulcissime amator. Symphonia virginum» [¡Tú, el más dulce amante...! Sinfonía de las vírgenes], *Ibid.*, 373-376.

52 Cf. *Ibid.*, 377 y 379.

y consolador», «unido en esponsales», «hermosa forma», «dulce fragancia», «deseable delicia», son imágenes nupciales que adquieren valor metafórico cuando son interpretadas en la intersección con las metáforas sinfónicas. Estas marcas musicales las encontramos en otros poemas que constituyen la serie de *Cantos misceláneos* con que se clausura la obra poética *Symphonia*, donde se alaba al Dios Trino como «música y vida»⁵³, y donde María dice en referencia a la Encarnación: «[Dios] ha plantado en mis entrañas / toda clase de música»⁵⁴. Los dos campos semánticos heterogéneos que se reúnen en la metáfora nupcial hildegardiana son el amor y la música. Si la música es para Hildegarda revelación de la armonía celeste y la *symphonia* es melodía preexistente, entonces, lo que la música revela es que la nupcialidad como vínculo se encuentra en el origen de todo amor que, por ser tal, es libre y fiel. Según esto podríamos afirmar que para Hildegarda el Esposo es «amante dulcísimo» porque es música. Y, por lo tanto, a la pregunta por el contenido de los poemas de Hildegarda, podríamos responder que hablan del amor y de la música como armonía cósmica e histórica, de la *symphonia* como manifestación de la creación original, la caída y la reintegración, que son los caminos del vínculo nupcial en su libertad y fidelidad.

«Estas obras nacen de una íntima experiencia mística, y proponen una eficaz meditación acerca del misterio de Dios»⁵⁵, dice Benedicto XVI en la *Carta Apostólica* del doctorado. Los dos elementos propios de la mística están presentes en Hildegarda: por ello, piden las vírgenes se les conceda la experiencia de la unión cuando dicen «estamos en el mundo / y tú en nuestra mente», «te abrazamos con el corazón», «concédenos permanecer». Haber expresado en el lenguaje de la metáfora nupcial-musical el misterio de Dios es una novedad que aguardó novecientos años para ser comprendida como tal. Hoy

53 «Laus trinitati, / qui sonus et vita / ac creatrix ómnium / in vita ipsorum est, [...]», «Laus Trinitati» [Alabanza a la Trinidad], *Ibid.*, 387.

54 «[...] et in visceribus meis / omne genus musicorum, / in omnibus floribus tonorum constituit: // [...]». «O Fili dilectissime» [Amadísimo Hijo], *Ibid.*, 390-391.

55 Benedicto XVI, «Carta Apostólica por la que Santa Hildegarda de Bingen, Monja Profesa de la Orden de San Benito, es proclamada Doctora de la Iglesia universal», *op. cit.*, n. 3.

cuando los caminos de la mística y de la belleza son transitados como respuesta al desafío de la nueva evangelización, la nupcialidad y la música se presentan junto a la mística y la belleza también como lugares teológicos a explorar.

Bibliografía

- Andiñach, Pablo R. *Cantar de los cantares. El fuego y la ternura*. Buenos Aires: Lumen, 1997.
- Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés. «¿Visionaria o mística? Hildegarda de Bingen en la encrucijada del lenguaje y experiencia del misterio cristiano». *Teología* 108, Vol. XLIX (2012): 11-24.
- _____. «La metáfora nupcial como provocación a la literatura y a la teología». *Teoliteraria* 4, Vol. 2 (2012): consultada en noviembre 13, 2013. www.teoliteraria.com/tlj/index.php/tlj/article/view/63
- Balthasar, Hans Urs von. «Teología y santidad». En *Ensayos teológicos I Verbum Caro*, 235-268. Madrid: Cristiandad, 1964.
- Benedicto XVI. «Santa Hildegarda de Bingen (I)». En *Figuras femeninas del medioevo*, 7-9. Buenos Aires: Agape Libros, 2011.
- _____. «Santa Hildegarda de Bingen (II)». En *Figuras femeninas del medioevo*, 11-15. Buenos Aires: Agape Libros, 2011.
- _____. «Homilía en la Santa Misa para la apertura del sínodo de los obispos y proclamación como Doctores de la Iglesia de San Juan de Ávila y de Santa Hildegarda de Bingen». Roma, Plaza de San Pedro, 7 de octubre de 2012.
- _____. «Carta Apostólica por la que Santa Hildegarda de Bingen, Monja Profesa de la Orden de San Benito, es proclamada Doctora de la Iglesia universal». Vaticano: *L'Osservatore Romano*, 8-9 octubre 2012.

- Bingen, Hildegarda de. *El libro de los merecimientos de la vida*. Introducción, traducción y notas por Azucena A. Fraboschi. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.
- _____. *Epistolarium*. Turnhout: Brepols, 1991-93.
- _____. *Libro de las Obras Divinas*. Traducido por María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora y María José Ortúzar. Barcelona: Herder, 2009.
- _____. «Scivias». En *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, editado por J.-P. Migne, 197. Paris: Apud Garnier fratres, 1882.
- _____. *Scivias: Conoce los caminos*. Traducción por Antonio Castro Zafra y Mónica Castro. Madrid: Trotta, 1999.
- _____. *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*. Traducido por María Isabel Flisfisch; introducción y comentarios por María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora, Italo Fuentes, Beatriz Meli y María José Ortúzar. Madrid: Trotta, 2003.
- _____. *Symphonia. Introduction, translations, and commentary by Barbara Newman*. New York: Cornell University Press, 1998.
- _____. «Symphonia Armonie Celestium Revelationum». En *Hildegardis Bingensis Opera Minora*, editado por Peter Dronke y otros. Turnhout: Brepols, 2007.
- _____. «Ordo virtutum». En *Hildegardis Bingensis Opera Minora*, editado por Peter Dronke y otros. Turnhout: Brepols, 2007.
- Buisel de Sequeiros, Delia. «La carta de Hildegarda de Bingen al capítulo de Maguncia y el origen del canto litúrgico de las Horas». En *Desde el fulgor de la Luz Viviente... Hildegarda, abadesa de Bingen*, editado por Azucena A. Fraboschi, 85-96. Buenos Aires: Educa, 2007.

- Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2005.
- _____. (ed.) *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Barcelona: Siruela, 2009.
- Cortazar, Clara. «Hildegarda de Bingen compositora: nova et vetera». En *Desde el fulgor de la Luz Viviente... Hildegarda, abadesa de Bingen*, editado por Azucena A. Fraboschi, 97-122. Buenos Aires: Educa, 2007.
- Cymbalista, Cándida María. «Hildegarda». *Cuadernos Monásticos* 151 (2004): 469-484.
- Davy, Marie-Madeleine. *Iniciación a la simbólica románica*. Madrid: Akal, 1996.
- Fernández Eyzaguirre, Samuel, «Introducción». En Orígenes. *Homilías sobre el Cantar de los Cantares*, 5-40. Madrid: Biblioteca de Patrística, Ciudad Nueva, 2000.
- Flisfisch, María Isabel. «Las figuras femeninas en la *Symphonia* de Hildegard de Bingen: Caritas, Sapientia y Ecclesia». *Revista Chilena de Literatura* 62 (2003): 127-144.
- _____. «Introducción». En Hildegard de Bingen. *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, 15-31. Madrid: Trotta, 2003.
- Fraboschi, Azucena. *Bajo la mirada de Hildegarda, abadesa de Bingen*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.
- _____. *Hildegarda de Bingen. La extraordinaria vida de una mujer extraordinaria*. Buenos Aires: Educa, 2004.
- Fraboschi, Azucena. *Scivias de Hildegarda de Bingen. Lectura y comentario al modo de una lectio medievalis. Primera Parte*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2009.
- _____. *Santa Hildegarda de Bingen. Doctora de la Iglesia*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.

- Fuentes Bardelli, Ítalo. «La música en la *Symphonia* de Hildegard von Bingen». En *Coloquio Mujeres de la Edad Media: escritura, visión, ciencia: a novecientos años del nacimiento de Hildegard von Bingen*, 79-89. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1998.
- Fuentes Bardelli, Ítalo y Ortúzar Escudero, María José. «Música e Historia en Hildegard von Bingen». *Revista Chilena de Literatura* 62 (2003): 145-163.
- González de Cardedal, Olegario. *Cristianismo y mística. Santa Teresa de Jesús - San Juan de la Cruz*. Buenos Aires: Educa, 2013.
- Haas, Alois Maria. «Mística en contexto». En *Mística y creación en el siglo xx. Tradición e innovación en la cultura europea*, editado por Victoria Cirlot y Amador Vega, 63-85. Barcelona: Herder, 2006.
- Leclercq, Jean. *El amor a las letras y el deseo de Dios. Introducción los autores monásticos de la Edad Media*. Salamanca: Sígueme, [1963] 2009.
- Morla, Víctor. *Poemas de amor y de deseo. Cantar de los Cantares*. Estella (Navarra): Verbo Divino, 2004.
- Newman, Barbara. *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*. Berkeley- Los Angeles: University of California Press, [1987] 1997.
- _____. «Introduction». en Hildegard of Bingen, *Simphonia*, 1-63. New York: Cornell University Press, [1988] 1998.
- Orígenes. *Comentario al Cantar de los Cantares*. Introducción y notas de Manlio Simonetti, traducido por Argimiro Velasco Delgado. Madrid: Ciudad Nueva, [1986] 1994.
- _____. *Homilias sobre el Cantar de los Cantares*. Introducción, traducción y notas por Samuel Fernández Eyzaguirre. Madrid: Ciudad Nueva, 2000.

- Ortiz, María Esther. «Algunos aspectos literarios en *Symphonia*, de Hildegarda de Bingen». En *Desde el fulgor de la Luz Viviente... Hildegarda, abadesa de Bingen*, editado por Azucena A. Fraboschi, 149-158. Buenos Aires: Educa, 2007.
- Paintner, Christine V. «La estética como vinculación entre la práctica espiritual y el cultivo de la virtud en la teología de la música de Hildegardis de Bingen». *Cuadernos Monásticos* 151 (2004): 485-505.
- Ricoeur, Paul. «La metáfora nupcial». En *Pensar la Biblia. Estudios Exegéticos y Hermenéuticos*, editado por André Lacoque y Paul Ricoeur, 275-311. Barcelona: Herder, 2001.
- _____. *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad, [1975] 1980.
- _____. «Nombrar a Dios». En *Fe y Filosofía. Problemas del Lenguaje Religioso*, 99-123. Buenos Aires: Almagesto-Docencia, 1990.
- Reyes Gacitúa, Eva. *El Espíritu Santo, origen de la sponsalidad. En la Expositio super Cantica canticorum de Guillermo de Saint-Thierry*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2012.
- Simonetti, Manlio. «Introducción». En Orígenes. *Comentario al Cantar de los Cantares*, 7-31. Madrid: Ciudad Nueva, [1986] 1994.
- Velasco, Juan Martín. *El fenómeno místico*. Madrid: Trotta, 2003.

Enviado: 15 de marzo de 2013
Aceptado: 27 de agosto de 2013