



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Ciencias Históricas
Programa de Magíster en Historia

Morfología del Discurso Visionario y Poético,
como Representación de la Historia,
en Hildegard von Bingen.-

Tesis para optar al grado de Magíster en Historia

Nombre: Italo Fuentes Bardelli
Profesor: José Marín Riveros

Santiago, Chile

2007

Praeteritum enim recordatio futurorum est exhibitio
El recuerdo de lo pasado es una manifestación de lo futuro

Suger de Saint Denis

All that you can't leave behind
Todo lo que no puedes dejar atrás

U-2

Inclinado sobre la mesa de trabajo, un monje extiende sus anotaciones. Un conjunto de bien dispuestas tablillas, unidas por correajes, le sirven de soporte. Prepararlas ha sido una labor previa. La cera, la buena cera cuidadosamente derretida, se ha extendido como la vida, para recibir al fino estilete que, delicadamente, traza las señales del tiempo. Dócil y disponible es símbolo de la resurrección (el rostro untado de Joseph Beuys) en donde cobrará nueva vida la silenciosa palabra o el decidido trazo que nombrará al mundo.

Otras veces, abre surcos sobre los cuales instala los signos. Abre curso a un muy bien distribuido sistema de regadío: la tinta, húmeda aún, armónicamente se distribuye en el folio. Curso regular, casi milenario, es orden armónico de las cosas que se distribuyen por el suave vellum del pergamino: nomina, designa, reemplaza, refleja como un espejo bien bruñado. La suave pluma se desliza por caminos ya recorridos en búsqueda de los desconocidos – per visibilia ad invisibilia.

Imaginamos a Isidoro, Walafried o Volmar. Sus mundos fueron talleres. Ahí confeccionaron sus manuscritos que, reunidos en cuadernillos, dieron luz a los codex de la biblioteca monástica.

Sin ellos la voz de una Hildegard difícilmente habría llegado hasta nosotros.

Para ellos mi agradecimiento.

INDICE

❖ Introducción	
Planteamiento del problema	5
Experiencia visionaria y discurso acerca de la historia	6
Contexto del discurso hildegardiano	11
Enfoque teórico y de análisis	13
Hipótesis y Objetivos	15
Conceptos de análisis: metáfora, figura y símbolo	17
La autora y los documentos	19
Abreviaturas y citas	23
❖ Capitulo I: Vox	24
Una voz profética	27
❖ Capitulo II: Codex	33
❖ Capitulo III: Visión	45
Cristianismo e Historia	45
Decir la Historia	46
La Historia en Hildegard	47
Una Historia en tiempos de crisis	51
Una Historia Visionaria: <i>vox, codex, iluminatio</i>	53
Un profetismo visionario e histórico	56
Visión, Símbolo y Apocalíptica	58
Apocalíptica	59
Épocas y Tonos	62
Tramas y tópicos apocalípticos	64
❖ Capitulo IV: Música e Historia	73
Los cinco tonos y los cinco tiempos históricos	80
Teoría de la música en Hildegard	83
El fundamento de la música	86
La forma musical en la obra de Hildegard	88
❖ Capitulo V: Imagen e Historia	93
Un plan en la forma de las miniaturas	96
La serie	98
Una representación diferente	102
Principio y fin	108
❖ Consideraciones Finales	113
❖ Bibliografía	118

INTRODUCCION.

Planteamiento del problema:

Aquí me interesa ingresar al estudio de la voz, escritura e imagen de una mujer del siglo XII, en el Occidente medieval. La revisión de su obra, posiblemente en lo más original de su creación, esto es, sus escritos basados en un particular modo de decir y de enunciar desde lo divino, a partir de una **experiencia visionaria**, que algunos estudios llaman escritura de *revelación* o *profética*, será nuestro cuerpo de estudio. También su obra poético-musical de carácter lírico y su *Vita*, (biografía que contiene relatos autobiográficos). Éstas y aquellas me permiten plantear la posibilidad de estudio de una trama discursiva, en torno a la historia, a partir de la cual es posible distinguir dispositivos morfológicos para su enunciación, particularmente, algunos referentes simbólicos, figurativos y metafóricos.

Cuando hablo de “morfología histórica” aludo, precisamente, a un estudio formal de los elementos constitutivos de un discurso en la medida que están dirigidos hacia una finalidad “histórica”, es decir, hacia aquello que, desde la perspectiva simbólico-cultural, en el nombrar cristiano, al menos desde San Agustín de Hipona, fue configurando un sentido del tiempo, una imbricación de los acontecimientos como trama universal, incorporando la tradición historiográfica helenística en combinación con el fundamento profético hebreo en una visión teleológica, apocalíptica y escatológica. Pero, sobre todo, me refiero al soporte poético y configurativo de dicho discurso, es decir, el estudio de su formalidad metafórico-simbólica como a sus estrategias persuasivas incitas en su propio texto (objeto-libro) y representación visual y auditiva: la obra de Hildegard von Bingen, en el siglo XII, contiene una pluralidad de lenguajes (vocal, textual, musical, visual) en donde es posible descubrir planos de referencia histórica, como también cruces y confluencias analógicas entre los mismos.

Un aspecto a revisar será algunas prácticas de la escritura medieval, a fin de conocer características de la “cultura de los manuscritos”, que nos ayuden a desbrozar la “palabra” de Hildegard desde la tradición monástica.

¿Desde dónde se escribe? ¿Cómo se conforma un *codex*? ¿Cuál es el status del libro medieval? Esto me llevará a revisar los monasterios como “lugares” de ordenamiento, clasificación y proyección de saberes y, al mismo tiempo, las bibliotecas como réplicas de ese orden. Desde esa plataforma surge el manuscrito como el espacio en donde la voz se convierte en trazo inaugural, sea en la grafía o en la iluminación, como símil de la *creatio ab origine*. El manuscrito medieval, en sus obras señeras, señala una zona de mediación entre lo divino y lo humano, desde el nivel concreto, material y técnico, para conducirnos hacia la sofisticada “obra”, de artesanos y artífices, integrando un nivel *aurático*¹ poético y de autoridad (el estatuto divino del Libro-Dios) que lo instala en un centro de referencia que permite la demarcación de límites y sentidos en los códigos de significación de la sociedad medieval.

Experiencia visionaria y discurso acerca de la Historia

En la experiencia visionaria de Hildegard von Bingen, que desde los comienzos de la cristiandad es posible reconocer como forma de relato (Apocalipsis de San Juan), en antecedente a la tradición hebrea, se actualiza un principio de *desplazamiento* en el discurso histórico cristiano.

Desde que en los círculos de escritores cristianos, la tarea de escribir historia apareció como *ethos* (Eusebio de Cesarea, Agustín de Hipona, Paulo Orosio) se conformará una doble vertiente. Una de ellas, la claramente historiográfica, es aquella que se instala desde la tradición de la antigüedad helenística, con clara intención de

¹ Hacemos referencia a la proposición de Walter Benjamin “La Obra de Arte en la Epoca de la Reproducción Técnica, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973. Benjamin considera que, en la obra artística tradicional, existe un valor definido por la autenticidad, unicidad y singularidad del original, lo que le otorga un nivel cultural a la “obra”, misteriosa, inagotable en su significación: “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”, p. 24.

registro secuencial, estableciendo una trama cronológica que con un carácter ecuménico (universal) , apologético y escatológico. Así, edifica y da textura al acontecer al interior de un discurso con “efecto de realidad”², textual-factual, que es soportado en el recurso retórico de la descripción y la demostración *eloquente* y que, en buena medida, está orientado a constituir la crónica de lo verdaderamente acaecido en la solvente tradición de la escritura de los *annales*, *chronicon* o *historia*.

Se trata de la búsqueda - en los hechos relatados por la historiografía pagana en confrontación con las Sagradas Escrituras y el propio registro cristiano (actas, cartas, archivos, como aquel de Cesárea) y a través de ellos - , de signos sincrónicos de un plan de salvación. Es una historiografía “revisionista” de aquella pagana para demostrar la verdad acerca de la superación de los *tempora antiqua* por los *tempora christiana*. El encargo que recibe el hispano Paulo Orosio de parte de su maestro africano Agustín es precisamente esto³: “...*me ordenaste, pues, que, de todos los registros de historias y anales que puedan tenerse en el momento presente, expusiera, en capítulos sistemáticos y breves de un libro, todo lo que encontrase*⁴...” Se trata de demostrar en un tiempo cronológico, secuencial y proyectivo que se instala desde el *Chronicon Universalis*, trama ecuménica que intenta descubrir el tejido que une acontecimientos de muy amplia índole, tanto en el espacio como en el tiempo: “desde el origen...”, pasando por crónicas étnicas y registros como los *annales*, hasta llegar a las *vita* de personajes destacados. Esto es lo que tradicionalmente conocemos como *historiografía* medieval.

En Hildegard, aunque estamos en el territorio de la historia, particularmente aquella que se denomina *historia de la salvación*, su índole es distinta y reconoce una genealogía peculiar. Se trata de la *historia profética* con claras características apocalípticas, que constituye un género histórico muy distinto a la historiografía tradicional de las crónicas, anales o “historias”, propiamente tales.

² Barthes, Roland, “El Discurso de la Historia”, en *El Susurro del Lenguaje*, España: Paidós Comunicación, 1987.

³ Orosio, Paulo. *Historias (Los Siete Libros de Historia contra los Paganos)*, Introd., Trad. y notas Eustaquio Sánchez Salor, España: Gredos, 1982.

⁴ *Ibidem*, p.79.

El modo de imbricación, el uso de *figuras*, el acento que adquiere la analogía simbólica, la actualización del origen y el pasado, en la promesa del futuro; el claro sentido teleológico y apologético, pero sobre todo, el papel desempeñado por la **experiencia visionaria**, como soporte hermenéutico para afirmar una verdad sobre el sentido de los **advenimientos**, inminentes a la luz de una **voz** afirmada desde la alteridad de lo luminoso, alto y sinfónico, esto es, lo divino, me permite reconocer la circunstancia histórica y cultural que, en algunos sujetos, suscita un lenguaje arcaizante para nombrar la materia histórica, *desplazamiento discursivo* que permite nombrar el límite de lo expresable: el lenguaje de la metáfora mística⁵.

Suponemos, para este nombrar, una especial condición existencial que, por ahora, podemos llamar “conciencia de crisis”, asunto que la misma *magistra* Hildegard refiere en su *Vita*⁶.

Este *desplazamiento* nos conduce a un discurso histórico visionario, conformado por la experiencia intempestiva del: “...*vi y oí...*” “...*vi y miré...*” como inaugura ella su primer escrito⁷

En la experiencia visionaria, la temporalidad diacrónica es entrecruzada y alterada por la simultaneidad temporal de un pasado-presente-futuro sincrónico, la secuencialidad es intervenida por la presencia del “in principio” de lo eterno, siempre potencialmente vigente y posible de actualizarse en la trayectoria de la argumentación hildegardiana: un “aquí y ahora siempre”, actualización constante del *origen* que busca direccionar la trayectoria de los acontecimientos hacia un fin prometido. Aquí la temporalidad es puro devenir hacia lo que *adviene*, signado y anunciado mediante una figuración.⁸

⁵ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus*, 6522. Para Wittgenstein el lenguaje es como una cartografía de la realidad, nombra lo posible. Sin embargo, lo inexpresable, a través del lenguaje, existe, en el límite que señala la metáfora. En dicho límite “se muestra, es lo místico” (*Das mystische*).

⁶ Theoderich von Hechternach, *Vita*, traducida por Victoria Cirlot en *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, España: Siruela 1997.

⁷ *Scivias*, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, en la edición de Trotta, Madrid, 1999.

⁸ Auerbach, Erich, *Figura*, Madrid: Trotta, 1998.

También podemos descubrir en la escritura visionaria un principio de *dislocación*, de cruce desde el espacio natural, como tópico geográfico⁹ hacia, como bien dice Peter Dinzelbacher¹⁰, un “lugar otro” fuera de lo natural inmediato: una *realidad otra*, hierofánica, no documentada (por lo menos en la disposición originaria), más allá de los límites de lo nombrable, aunque en una última instancia hecho lenguaje por la apertura que permite la imagen simbólica y el recurso metafórico.

Un fenómeno visionario inspirado, pero como lo manifiesta la vidente, *objetivo*: algo que acontece “ante sí” y no “desde sí”. Ver en el alma, pero con los ojos abiertos, ante sí. No se trata de onírica ni de arrobamiento intimista.

Desde esa dislocación, desde esa otra orilla, se vuelve a este mundo, con el imperativo del **anuncio**: voz pública, escritura monumental: CODEX.

En el proceso de *desplazamiento* desde la **historiografía** a la **historia-visión** vemos una fisura crítica del propio tiempo y también una singularidad de la voz visionaria y profética como poética del acontecer, interpretación (hermenéutica a través de la analogía metafórica, figural y simbólica) y conocimiento de los caminos de salvación (*Sci-vias* = “conoce los caminos”).

Hildegard se instala en un tiempo de fisura, hay una perspectiva consciente de *degradación*, de *pérdida*¹¹, que hace volverse hacia lo alto, lo vertical, lo que puede intervenir, en cualquier instante, la horizontalidad de la duración.

Este es un principio constitutivo de la historia de la salvación cristiana, que en períodos de especial sensibilidad frente a diversos motivos – herejías, desvíos doctrinales, crisis morales internas de la institución eclesiástica o declarada

⁹ Aludimos aquí al tópico de los proemios y laudes que “instalan” el relato en un contexto “real”. Así por ej. desde Paulo Orosio, pasando por Isidoro de Sevilla, hasta la *Crónica General de España* de Alfonso X el Sabio, en el siglo XIII

¹⁰ Dinzelbacher, Peter, *Vision und Visionliteratur im Mittelalter*, Ed. A. Hiersemann, Stuttgart, 1981. Agradecemos a Miriam Gusella Ebert por la traducción de la bibliografía desde la versión original en alemán.

¹¹ De Certeau, Michel. *La Fábula Mística*, México: Univ. Iberoamericana, 1983,.

corrupción – posibilita un cambio de eje, en la voz y escritura, desde el relato factual de los acontecimientos hacia el profético de los **advenimientos figurados**.

Lo anterior exige preguntarse por el valor y status histórico e historiográfico de la voz y escritura de Hildegard. Ello comporta y significa el realizar un estudio de su relato en cuanto género, uso de giros y metáforas y contenido ideológico de su escritura histórica en su época, es decir, situarnos en la formalidad poética y retórica de ese siglo XII. Una vía que nos ha aclarado, parcialmente, este panorama ha sido la recepción de sus escritos. Cuando consultamos a sus contemporáneos y aquellos que continúan en el siglo XIII, es decir, cuando buscamos su recepción como lectura, ésta tiene claramente un status histórico y afecta profundamente a algunos importantes escritores. Así vemos en el interesante estudio que realiza Hans-Joachim Schmidt¹²: este autor, en un interesante artículo, estudia la relación entre historia y profecía en la recepción de la obra visionaria de Hildegard, en algunos historiadores en las generaciones contiguas. Dicha recepción es contradictoria, gravita desde su absoluta negación – la obra del fraile Johannis Pecham (*Tractatus Tres: De Paupertate, annus 1270*) que considera a los escritos de Hildegard una “trampa del diablo” – pasando por la profunda revisión de los maestros de la U. de París – notable *inquisitio* – que, aunque de resultados contradictorios, acepta su inspiración desde el Espíritu Santo y reconoce su “autoridad carismática”, llegando hasta la importante aceptación que logró en el prior Gebeno (cisterciense de Ebenbach), en especial la aprobación del diseño histórico de las cinco épocas¹³.

¹² Schmidt, Hans-Joachim, *Geschichte und Prophetie. Rezeption der Texte Hildegards von Bingen im 13. Jahrhundert*, en: Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld. Internationaler wissenschaftlicher Kongress zum 900-jährigen Jubiläum 13-19. Sept. 1998 in Bingen, hrsg. v. Alfred Haverkamp, Mainz 2000, S. 489-517

¹³ Consúltese la biografía de Hildegard escrita por Theoderich von Hechternach, *Vita*, traducción op. Cit.

Lo decisivo es que su texto sirve de argumento para la interpretación de la historia, para concebir la construcción de un proceso histórico y para dilucidar un sentido temporal en los acontecimientos teándricos¹⁴.

Hildegard fue leída (y es leída) de acuerdo a la “utilidad” de cada tiempo como profetisa de la historia cristiana.

Contexto del discurso hildegardiano.

Desde mediados del siglo X d.C. y durante los XI y XII, éste último, siglo de nuestra *magistra* Hildegard, las devociones, creencias, rituales y creaciones simbólicas, en general, muestran un particular acento escatológico. Los escritos apocalípticos se hacen presente con especial intensidad desde distintos espacios sociales e ideológicos. Reformas y herejías, movimientos sociales populares y elaborados sistemas de pensamiento de élite, fenómenos anarquistas y místicos¹⁵, fenómenos institucionales y jerárquicos vinculados al Papado y al Imperio, participan de este mito ideológico.

La “actualización del mito escatológico”¹⁶ puede obedecer a distintas coyunturas, circunstancias y cambios experimentados en la precedencia y las postrimerías del año mil. El profetismo, que tiene por referencia fundamental la tradición veterotestamentaria, establece, a través de un lenguaje simbólico, figural y metafórico, un discurso de ruptura, de denuncia, de crítica frente a la realidad contingente en donde es pronunciado y, al mismo tiempo, anuncia lo venidero en una contradicción radical, como catástrofe histórica (y no necesariamente natural) y la esperanza en una justicia y paz finales. Desde esto emerge un universo común de imágenes, extraídas desde ese fondo común de los profetas del Antiguo Testamento como de la tradición apocalíptica de los apóstoles, y desde la propia experiencia con el tiempo presente. El tiempo que rodea al año mil, permea una atmósfera

¹⁴ Concepto que encontré por primera vez en la *Carta a los Historiadores* del Papa Celestino Sexto, obra del gran escritor italiano Giovanni Papini, y que describe la relación de la obra divina y humana.

¹⁵ La obra de Norman Cohn, *En Pos del Milenio*, Alianza: 1985, Madrid.

¹⁶ Carozzi, Claude. *Visiones Apocalípticas en la Edad Media, S.XXI, 2000*.

escatológica, tanto en el ambiente intelectual monástico como en algunos sectores populares. Actitudes ortodoxas y heréticas compiten por el desciframiento en torno a los elegidos y condenados de los últimos tiempos. Hay visiones radicalmente antieclesiásticas, en donde se niega la importancia de la Iglesia como mediadora histórica en la salvación, a través de la Gracia, el ministerio y los sacramentos. La concepción dualista, de inspiración gnóstica o maniquea, expresa la negación de toda presencia mundana en la salvación, materia, naturaleza y cuerpos forman parte de una creación diabólica, y sólo el espíritu tiene verdadero fundamento divino: este es un camino trazado por un voluntarismo antihistórico, individual, aunque comunitario en su apoyo, de salvación. Algunos integrantes de la Iglesia católica también expresarán, desde la doctrina o, como Joaquín di Fiore, desde los bordes de la doctrina, un pensamiento de relativa resolución histórica, en su concepción de las tres edades, pero de clara tensión con lo institucional eclesiástico.

Hildegard se instalaría en una visión unitaria de la creación y del ser humano, no despojada de conflictividad, la existencia histórica adquiere sentido como centro de un drama más amplio que envuelve el origen con el fin.

Este tipo de profetismo histórico, como decíamos, puede ser estimulado por circunstancias concretas, culturales o ideológicas de su presente. Así, una sociedad que se torna más compleja por una expansión económica y demográfica (“revolución del año mil” J. Le Goff), un mundo que se convierte en “inestable” (R. Fossier) y que crea movimientos sociales, cruzadas y ascenso de un laicado particularmente activo en lo intelectual (A. Vauchez), la aparición de un revisionismo monástico (G Duby) y otros factores constituyen una pluralidad de fermentos para estimular la interpretación del devenir. La escritura histórico-profética es una de sus manifestaciones.

La vida de Hildegard (1098-1179) transcurre al interior de este rico período: en el mismo año de su nacimiento Roberto de Molesme funda la reforma cisterciense (movimiento benedictino en el cual participará Hildegard). Los años anteriores ya habían mostrado signos importantes: los treinta primeros años después del año mil verifican un sinnúmero de reacciones ascéticas, místicas y milenaristas, más o menos

heréticas, más o menos ortodoxas. En el año 1049 el papa León IX inicia una reforma eclesiástica que llegará a su más alta intensidad con el papa Gregorio VII, entre los años 1076 y 1085. En el monasterio de Hirsau se constituye una reforma en 1069. La primera cruzada hacia Jerusalén se llama en 1096. Estos son algunos someros ejemplos de la vitalidad del período.

Los años de la vida de Hildegard son testigos de más acontecimientos significativos en la perspectiva escatológica: Bernardo de Claraval es elegido abad en 1115. En 1120 Norberto de Xanten inicia la reforma premonstratense, ambas reformas están concebidas a partir de la proximidad de nuevos tiempos y la construcción de una historia que prepare el camino hacia el fin. Georges Duby¹⁷, en ese precioso libro titulado *San Bernardo y el Arte Cisterciense*¹⁸ nos muestra esta certeza que acompaña la acción de los monjes: transformar el mundo con el trabajo, “acelerar la historia” con cánticos, como hicieron los Judíos ante las murallas de Jericó, ahora se trata de hacer caer las murallas históricas que los separan del Reino. Hacia 1140 se tienen las primeras noticias de la herejía cátara en Occidente. Hacia 1170 Pedro Valdo (valdenses) inicia su prédica. Desde el sur de la península itálica un monje, también cisterciense, hará sentir su pensamiento, desde el monasterio que fundó en 1190: Joaquín di Fiore. Ciertamente, ya Hildegard no se halla presente corporalmente viva, pero sus escritos consueñan con los de Joaquín, uno de los más importantes representantes del pensamiento escatológico.

Enfoque teórico y de análisis.

El presente escrito se construye desde el horizonte de la teoría de la historia, fundamentalmente, de aquella área que se ha venido preocupando del discurso historiográfico y el discurso acerca de la historia, y se afina en la obra de algunos

¹⁷ Duby, Georges. *San Bernardo y el Arte Cisterciense*, Madrid: Taurus, 1983.

autores que me han motivado a buscar, algunos indicios, en el mundo medieval y en la notable Hildegard : Paul Zumthor, Paul Ricoeur, Hayden White, Roland Barthes y Michel de Certeau forman parte de ese rescoldo al cual acudimos en busca de motivos para encender nuestro pequeño fuego. Desde otra orilla, desde el plano del análisis literario medieval, dos gigantes: Ernst Robert Curtius y Erich Auerbach han abierto una senda señera en el campo de la historicidad presente en el hecho literario.

Desde el plano de la teoría de la historia, en la Edad Media, destaco la obra que hace varios años atrás me sugirió un maestro, Héctor Herrera Cajas, cuando me invitó a leer *Teología de la Historia*¹⁹, de Henri-Irenée Marrou, obra abierta, sensible y sutil que me hizo comprender la importancia de la poética de la temporalidad humana. Luego, he tenido el gusto de compartir otras obras del mismo autor con la “generación del noventa” en cuanto estudiosos de la Edad Media en Chile.²⁰

En el camino, un descubrimiento significativo fue la obra de Iván Illich, por ahí, en el anaquel de una librería, nos hizo algunos guiños y se nos ofreció, desde la primera página, con una generosidad y claridad poco comunes: había una melodía que buscábamos hace tiempo y él la tarareaba muy bien. He tratado, con mi silbido, de realizar una pequeña variación que podría anunciar alguna interpretación más compleja y erudita que este modesto garrapateo, con más dedicación, en un tiempo próximo. También, pero de un modo más inicial, he ojeado algunas obras de Walter Benjamín²¹ y Ludwig Wittgenstein²² en donde he probado un néctar que se insinúa en algunas partes de este escrito, pero, ambos, son una tarea en marcha. Observo con admiración a algunos ex alumnos y ayudantes que han logrado sortear varios recodos antes que yo²³.

En todos los autores anteriores destaca la intención de hacer visible lo *historio-gráfico*, es decir, la *enunciación y escritura de la historia*. Lo evidente debe

¹⁹ Marrou, H.-I. *Théologie de l'Histoire*, París: Du Seuil, 1968.

²⁰ Destaco aquí al riguroso José Marín Riveros. Gran profesor, fino y perspicaz escritor, el más prolífico del momento, quien tuvo la paciencia de compartir este trabajo como guía.

²¹ Benjamín, W. *Op. Cit.*

²² Wittgenstein, L. *Tractatus*.

²³ Me refiero a mis queridos amigos Mateo Goycolea, compañero de ruta académica hace ya más de quince años, emergido desde las huestes literarias e Ignacio Ramos, joven estudiante de historia que ya lleva en su estandarte la pasión por las palabras de la historia y la música.

ser patentizado: la historia como lenguaje, relato o discurso epistémico no constituye una trama transparente y neutra, al contrario, reconoce un espesor, una opacidad, desde su origen, como mediación semántica y simbólica, aquello que hoy denominamos “giro lingüístico”. Desde esta perspectiva es posible analizarla a partir de su significación poética, entendiendo por esto, principalmente, su conformación metafórica, representativa, mimética, de una *realidad* que pretende re-presentar, re-instalar ante un lector, como también, desde la perspectiva de su significación retórica, es decir, como discurso que se construye considerando un *efecto persuasivo*, ya sea de convicción o franca seducción, en el lector (Barthes ha identificado, como constituyente fundamental del discurso histórico, el *efecto de lo real*, como núcleo de su retórica).

El plano desde el cual analizaremos el discurso de Hildegard lo hemos definido como *escritura acerca de la historia*, para diferenciarlo del texto propiamente *historiográfico*.

Hipótesis.

La obra escrita de Hildegard von Bingen integra distintos planos de enunciación considerando sus formas de prácticas y figuraciones escriturarias. En ella encontramos un rico epistolario, libros de descripción y explicación de la naturaleza (herbario, lapidario y bestiario) y del cuerpo humano y sus humores, con fines terapéuticos; cancioneros lírico y dramático, con escritura musical, entre otras. Parte de su obra, quizás la más significativa desde una perspectiva singular, es aquella referida a una particular vivencia personal que cruza su vida. Hacemos referencia aquí a su obra *visionaria* y poética, creada a partir de la necesidad de testimoniar su experiencia de visiones de origen divino, a lo largo de su vida, pero cuya escritura acontece desde el quinto decenio de su vida.

Es desde esta *escritura visionaria*, cuya enunciación se instala desde una voz divina, a partir del testimonio de una experiencia personal, en la forma de un conjunto de visiones proféticas, teológicas, cosmológicas y antropológicas, en donde vemos posible el estudio de un tipo de *escritura histórica*.

Asumiremos el estudio de estos textos, a partir de dos orillas, la primera de orden contextual: el estudio de algunas practicas orales y escriturarias monásticas en torno a los *scriptoria* (talleres de confección de códices) y el mundo de la biblioteca, como también, del libro manuscrito, *codex*, como símbolos y metáforas del mundo en orden del saber y en el orden del discurso.

La obra de Hildegard está inscrita en la cultura del libro monástico del siglo XII. La manuscritura en pergamino, considerando letra e imagen, está dotada de un status aurático que es necesario patentizar como práctica escrituraria y lectora.

La segunda orilla, interna, comprenderá un análisis morfológico del discurso, en búsqueda de los dispositivos escriturarios de representación histórica. Particularmente, nos referimos a planos de mediaciones simbólicas, figurales y metafóricas conformadoras de dicha representación.

Objetivo general.

Comprender algunos dispositivos de la obra visionaria y poética de Hildegard von Bingen, particularmente lo referente a planos metafóricos de su representación escrituraria (De Certeau. M.) y representación historiadora (Ricoeur, P.), en el contexto de la cultura monástica del siglo XII, con algunos de sus antecedentes en el Occidente Medieval.

Objetivos específicos.

1.- Realizar un estudio acerca de algunas *prácticas escriturarias* de la cultura monástica del siglo XII, a fin de determinar el status aurático y metafórico de la *voz* (oralidad como fundamento de escritura) y de la *obra-libro* (escritura monumental) como representación del orden de un saber.

2.- Realizar un análisis morfológico del discurso *visionario, profético-histórico y poético* de una autora del siglo XII, Hildegard von Bingen, desde el enfoque de la teoría escrituraria de la historia, estableciendo planos de representación a partir de la voz, el libro, la música y la imagen, como soportes de figuración.

Conceptos básicos.

La cultura medieval generó tres conceptos propios que nos permitirán interrogar el lenguaje figurativo y conformativo de Hildegard von Bingen.

Estos tres conceptos constituyen nuestras principales categorías que utilizaremos para el análisis de las palabras e imágenes visionarias hildegardianas referidas a la historia. Las tres las cruzaremos con las distintas dimensiones expresivas que hemos escogido a partir de su obra: voz, escritura, temporalidad, música e imagen. Cada una de ellas a dado lugar a un capítulo.

El nombrar el mundo puede implicar la creación poética de imágenes (lenguaje poético) que como *prefiguración* (H. White) le otorga *forma* a la realidad. Como imbricación, trama o relato, el principio fundamental de construcción, en la Edad Media, es la **analogía**: al mismo tiempo *nexo*, *representación* y *hermenéutica*.

El principio analógico es la más importante línea argumental de la **palabra** hildegardiana para la *formalización* de la historia.

La **metáfora** constituye, así, el primer eslabón de la cadena discursiva. Constituye no sólo el *tropo* base, reemplazando o, mejor, desplazando el signo, sino otorgando un nuevo sentido. El proceso de sustitución, que permite la imagen poética, no solo se cumple en el campo de la formalidad sino también en la direccionalidad de lo “real”, quizás hasta el límite en donde comienza el límite con lo innombrable (L. Wittgenstein). Aquí, con la metáfora, llegamos al plano que P. Ricoeur denomina “innovación semántica”. La historia, en cuanto a su morfología lingüística, es tensionada a un nuevo plano que la resignifica.

En el concepto de **figura** (E. Auerbach) encontramos una variante expresiva de la temporalidad. En la figura, el origen, pasado y memoria; lo dicho, lo escrito y lo visto, constantemente están sujetos a una *recapitulación parcial* en el presente, y se

anuncia lo futuro, como *recapitulación plena*. La **figuración** otorga un sentido teleológico a la realidad como interpretación de los acontecimientos que devienen como **advenimientos**. Aquí el sentido histórico-factual y el potencial sentido a descifrar (a través de la hermenéutica representativa de la figura) coexisten: “la estructura figural preserva el sentido histórico, lo interpreta de un modo revelador y solamente puede interpretarlo en cuanto lo preserva”²⁴. La figuración es fundamentalmente integrativa dentro del relato histórico cristiano. Lo que las cosas son está en su calidad de ser **duración**, *in fieri*, “están siendo” en vías a su plenitud, indisociadas de su origen. El pasado y el presente son parte de esa realidad que se completará, plenamente, en el futuro. El devenir tiene un sentido como *umbra futurorum*²⁵.

El **símbolo**, en cambio, constituye no sólo una propiedad de lo real, sino es una condensación de lo más sublime de lo real. Esto obedece a un concepto de mundo en la Edad Media: la naturaleza está en estado de incompleta, bajo el signo de una fisura. Demediada, conserva en algunos de sus elementos, palabras y cosas, la potencialidad de reunión. Los símbolos son aquellos fragmentos que tienen la cualidad de ser nexos con la otra parte ausente, perdida, invisible o inaudible. Son nexos bajo el signo del enigma, pero eficaces y actuantes en el mundo fenoménico.

Estos tres conceptos serán confrontados en las obras seleccionadas de la autora.

²⁴ Auerbach, E. *Figura*, p.120.

²⁵ *Ibidem*, p. 123.

La autora y los documentos.

La vida de Hildegard aconteció, desde su nacimiento en 1098, en la zona del Rin medio (Maguncia-Bingen). Su familia- noble- la entregó (cuando contaba con ocho años, según dice su *Vita*) al cuidado de Jutta von Spannheim (o Sponheim), monja benedictina que compartía el claustro masculino de Disibodenberg, desde su propia clausura. Allí aprendió a participar su vida, con su maestra y las otras discípulas, en la estimulante **cultura monástica** del siglo XII, que había recibido un nuevo empuje con la reforma de los cistercienses. Buena parte de lo que Hildegard plasmará, luego en sus obras, está en su infancia y esa larga *iuventus* bajo el signo de su hábito. Destaquemos al menos cuatro situaciones fundamentales:

= sus experiencias visionarias personales, desde la temprana infancia. Asunto que participará, de modo reservado, con su maestra, y que solo hará público a partir de los 42 años y siete meses, cuando la voz divina se lo ordene.

= su cultura textual (aunque no la reconozca desde su retórica de humildad) y simbólica, plenamente imbricada en lo que denominamos hoy como **románico**. El contexto que es necesario tener en cuenta es el papel fundamental del taller de manuscritos, scriptorium, y la biblioteca, en el **ethos** monástico benedictino. Aquí vale a pena destacar el sentido comunitario de la labor monástica: Hildegard habla y dice con otros que la acompañan, su maestra, sus discípulas, pero sobretudo, sus secretarios: Volmar, Gottfried, Guibert y, el póstumo Theoderich, sin los cuales su obra, quizás, no habría existido.

= su experiencia de mundo, en todo lo que significa como conciencia fenoménica natural e histórica. Aquí instalamos al monasterio como plataforma desde la cual se asume el mundo natural e histórico. A pesar de su clausura, los monasterios medievales tejen una rica trama de relaciones en el campo de la información cultural y política. Por ejemplo: el mundo de experiencias naturales: observaciones botánicas

a partir del huerto de plantas medicinales y del mismo uso del suelo como producción y la experiencia constructivo-arquitectónica que en el caso de Hildegard serán materia para sus metáforas poéticas. También, la **itinerancia** interclaustral y el **intercambio epistolar**, constituyen importantes vínculos a considerar.

= Finalmente, su particularidad de ser compositora musical y dramática: esta es la dimensión más significativa que ha tenido para mí. Si en la vida de los monjes benedictinos el canto es el centro de su *praktiké* y de su poética. Hildegard, elevada desde esta plataforma, lleva la música tanto en lo teórico-simbólico como en lo compositivo a un altísimo nivel. Pero aún tiene un interés especial para quienes se dedican a la historia: para ella la música interviene en la historia eficazmente, desde una ontología divina y la transmuta en melodía.

Hacia 1136, luego de la muerte de Jutta, Hildegard asume como *magistra* de su comunidad femenina. Cargo que ejercerá, con grandes dotes de conducción, hasta su muerte en 1179.

Pero será, en el centro de su vida, en 1141 (cuenta con 43 años) cuando comenzará a hacer poner por escrito (mediante sus distintos secretarios) su rica y variada obra.

La primera de ellas **Scivias** (Conoce los Caminos) es la obra desde la cual

Hacia 1151-1161, además de finalizar **Scivias**, compone la **Symphonia**.

Paralelamente consolida su “obra científica”: **Causa et Curae**, escrito en donde trata las posibles causas de ciertas afecciones y su tratamiento, describiendo y explicando la anatomía y funcionamiento del cuerpo humano y **Physica**, libro en el cual describe plantas, hierbas y sus efectos, como piedras y animales.

Hacia 1163 (y desde, probablemente, cinco años atrás), hace escribir **Liber Vitae Meritorum**, su segunda obra visionaria, compuesta con un contenido similar a su drama melódico **Ordo Virtutum** y el **diálogo** ubicado en la última parte de uno de los manuscritos del Scivias (Dendermonde Codex 9 D), en estos trata el conflicto del alma humana entre las virtudes divinas y las tentaciones diabólicas.

Hacia 1174, termina el **Liber Divinorum Operum**, su tercera obra visionaria, en donde retorna a la temática histórica y apocalíptica tratada en Scivias

Otra colección de escritos significativos de Hildegard es su variado epistolario.

Los documentos.

Scivias

Iniciada en 1141 y concluida en 1151, constituye la “salida del silencio” de Hildegard. Primera obra visionaria. He usado la traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, en la edición de Trotta, Madrid, 1999. Cada vez que se cite aparecerá así: *Scivias* y el número de página correspondiente a esta edición.

Symphonia Harmoniae Caelestium Revelationum

Obra realizada entre 1148 y 1175.

De la etapa originaria, contemporánea a la autora, se dispone de dos manuscritos: el **Dendermonde Codex 9 D** y el **Riesenberg Codex R**.

La **Symphonia** constituye la primera de las obras poético-musicales de Hildegard von Bingen, consiste en una colección de poemas melódicos (están escritos integrados a la partitura musical construida a partir de tetragramas que incorporan la notación musical cuadrada creada por Guido d’Arezzo, en Cluny, en el siglo X d.C.) , de características líricas, que se relacionan con el oficio más importante de la vida de los monjes y monjas benedictinos: cantar cotidianamente y en celebraciones anuales, como un modo de establecer vínculos entre lo humano y lo divino. El manuscrito **Dendermonde Codex 9 D** (modelo original de referencia para el presente trabajo) contiene, por ejemplo, 58 poemas musicales: 25 antífonas llanas, 9 antífonas votivas, 14 responsorios, 3 himnos, 5 secuencias y 2 sinfonías.

He consultado la versión bilingüe del equipo de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Chile, cuya traductora es María Isabel Flisfisch, con los comentarios y notas de María Eugenia Góngora, María José Ortúzar, Beatriz Meli e Italo Fuentes. Esta traducción fue editada como Hildegard de Bingen, *Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestiales*, Madrid: Trotta, 2003.

Liber Divinorum Operum

Escrito iniciado en 1163, constituye su tercera obra visionaria que termina hacia 1173-1174. He consultado la traducción inédita de María Isabel Flisfisch y María José Ortúzar con introducción y anotaciones de María Eugenia Góngora, obra realizada a través de un proyecto Fondecyt en el cual también participé.

Vita

Entre 1180-1190, el monje Theoderich de Echternach, elabora su biografía que contiene visiones relatadas, previamente, por la misma Hildegard. He consultado la edición y traducción de Victoria Cirlot, Madrid: Siruela, 2005.

Abreviaturas y citas

Las obras de Hildegard, ya contenidas y citadas en la introducción, serán citadas de la siguiente manera:

Scivias.....	<i>Scivias, p.....</i>
Liber Divinorum Operum.....	<i>L.D.O., p.....</i>
Symphonia Armonie Celestium Revelationum	<i>Symphonia, p...</i>
Vitae Sanctae Hildegardis.....	<i>Vita, p.....</i>

CAPÍTULO I

VOX

En Hildegard²⁶ se presenta la paradoja de la **voz** y la **escritura**:

“Y nuevamente oí una voz del cielo que me enseñaba estas palabras”²⁷. La **vox**, en cuanto aire, hálito, expiración vibrante, también es sonido. Pero es, en este caso, el sonido “*in principium*, es decir, *ab origo*”²⁸, *origen* que insufla vida, creación. En la representación metafórica que ella refiere es el aire que sostiene. Hildegard dirá que vuela como una pluma y que “*un fuerte viento la sostuvo para que no desfalleciera*”²⁹, también, que es inspirada por el Espíritu: “Pues ella es la investida con la inspiración del Espíritu Santo y tiene el temperamento a partir del aire”³⁰. Y en la *Vita* su biógrafo Theoderich von Echternach dirá “no vuela por sí misma, sino que el aire la lleva”.

Estas dos metáforas en las que se sostiene y se ve la *magistra* - aire y pluma – es decir, espíritu y cálamo, bien podrían ser **voz** y **escritura**.

Añadamos algo más, Theoderich nos muestra la experiencia de la “visitación” del Espíritu: “...según la medida que le quisiera dar el Espíritu Santo, que sopla donde quiere y lo reparte a cada uno como quiere, no podía dejar de levantarse y abrir al amado. Ora por la **voz**, ora por las **letras**, abriendo al amado el cerrojo de su puerta, perseguía fuera lo que había oído dentro”³¹, y luego, inmediatamente,

²⁶ Hildegard von Bingen (1098-1179), monja benedictina, de la reforma cisterciense.

²⁷ L.D.O., p.383

²⁸ Vid, Zumthor, Paul: el autor nos refiere el campo semántico de *os* (*boca*), “orificio” vinculados a *origo* (origen), en *Introducción a la Poesía Oral*, España: Taurus, 1991.

²⁹ Carta de Hildegard al Papa Eugenio III, en Cirlot, Victoria. *Vida y Visiones de H.v.B.*,p.117.

³⁰ L.D.O., p.384.

³¹ *Vita*, 53.

acontece la **figura**:”*Ciertamente, del mismo modo que en Elías la visitación es indicada por medio de una suave brisa*”³²

Si la **vox** es el aire fecundante (espíritu, alma, *pneuma*³³, hálito, *animus*) sonido, significante (aunque por la ley³⁴, se reconvierta en significado) ; el **verbum**, la palabra, es pronunciación³⁵, lenguaje, significado, pero en este caso, en Hildegard, sonido que comporta un **símbolo** del origen.

“*En la voz la palabra se enuncia como recuerdo*”³⁶, recuerdo del modelo de la palabra originaria y originante: “*In principium erat verbum...*”.³⁷

Pero, ¿la voz de Hildegard, (la suya y la “otra”, divina) pertenece a una oralidad en estado “salvaje”? ¿la oralidad del “bosque”? ¿la rudimentaria voz de una mujer ignorante?³⁸

¿una oralidad sin intervención alguna de escritura?

Hildegard no es la niña aldeana de oscuros o rústicos antecedentes que habla la lengua de los orígenes³⁹, aunque, al parecer, lo pretende: *Lingua Ignota*⁴⁰, se denomina el conjunto de palabras que ¿crea? ¿descubre? ¿ve? ¿escucha?

Aunque no tiene que, necesariamente, involucrar un claro indicio de relativa sofisticación cultural, lo cierto es que el círculo social en que se desarrolla su vida es de la nobleza del Rhin medio. Sus padres, su *magistra* Jutta, sus actitudes y modos de

³² Ibidem. Confróntese con 1 Re. 19, 12.

³³ Cf. Con el concepto de hombre espiritual (monje del desierto) = *pneumatikós*. Tb. Nota musical en cuanto a golpe de aire = *pneuma*, neuma.

³⁴ Julia Kristeva = la “ley del significado”, esto es, aunque desnudemos el significado de algo, inevitablemente el significante vuelve a crear un significado.

³⁵ labra = ¿labios?. Recordemos el canto que inaugura las vigilias en el canto benedictino y que escuchamos, por vez primera, en Lliu-Lliu, en tiempos del Padre Mauro Matthei: “*Señor ábreme los labios, y mi voz proclamará tu alabanza*”.

³⁶ Zumthor, Paul. *Introducción a la Poesía....* p.14.

³⁷ Evangelio de San Juan.

³⁸ Hildegard se describe a sí misma (y a su maestra) como “indocta” e “iletrada”.

³⁹ Aunque sí la buscó, desde su propio asomo visionario: una lista de palabras (¿originarias?) que excepcionalmente ocupó (cinco de ellas) en uno de sus poemas: *lingua Ignota*, (¿desconocida?, ¿olvidada?).

⁴⁰ Entre los manuscritos de Hildegard figura un listado de palabras de origen desconocido, probablemente surgidas de su inspiración, bajo el nombre de *Lingua Ignota*.

instalar su presencia, en sus cartas y visitas, su modo de formar a sus discípulas, etc. es decir, por muchas partes, aparece su “clase”: la aristocracia feudal del Rhin medio.

Su modo de inaugurar sus textos visionarios, de presentarse en sus escritos, de “salir del silencio”, no es algo extraño en la retórica monástica. El *topos de la humildad* es bien conocido en la tradición cristiana.

Nada quita que no creamos en él con cierta sinceridad, pero es un tópico discursivo. Instalarse desde abajo para decir las cosas más excelsas: ¡qué contrapunto!

Desde los primeros tiempos los cristianos hablarán a través del *sermo plebeius*⁴¹ para anunciar la buena nueva. Y dicho nivel se conservará, incluso, cuando los cristianos sean partícipes de la elite intelectual: lo más grande y sublime cabe en lo más simple y rústico.

Su voz supone algo más. Y esto no quita que creamos en su “experiencia”, pero, tal como ella misma lo creería en su singular mirada antropológica, es una voz de lo “Alto” que cobra cuerpo en alguien, que lo traduce en su modo de escuchar, de leer y de decir.

Los estudios de Dronke⁴², sondan los ecos de la **escritura** en Hildegard: su intertextualidad refiere lecturas. Su **voz** también se levanta desde la cultura tradicional de los monasterios, desde la biblioteca. La *magistra* refiere una memoria, como bien lo reconoce su *Vita*: salmos, melodías, el aprendizaje de un instrumento musical, pero un poco más que eso. Hay claras referencias a uno de los autores más leídos de la Edad Media: Isidoro de Sevilla, como también el Pastor de Hermas. Sus otras **voces**, libro de la Sabiduría, Salmos, Profetas, San Juan.

⁴¹ En la *Retorica ad Herennium* aparecen los tres niveles de estilo: elevado, mediano y llano. Este último llamado *sermo plebeius*. Vid. Murphy, J. J. *La Retórica en la Edad Media*, México: F.C.E., 1986.

⁴² Vid. Góngora, María Eugenia, “La Vita Sanctae Hildegardis Virginis, construcción de una vida ejemplar”, en *Revista Signos*, vol. 33, nº48, 2004, pp.21-34.

Estamos en la presencia de una voz que porta una memoria, ella misma lo reconoce como veremos más adelante, y no solo lecturas sagradas sino también de “filósofos”.

Hildegard es **voz** no sólo porque ella dice, sino porque también “es dicha”. Aquí entramos en otro campo de la “vocalización” de la palabra en la Edad Media: Hildegard es escrita y su texto se lee en voz alta: “...*el papa (Eugenio) ordenó que le presentaran los escritos de la beata Hildegard, que le habían traído del susodicho cenobio. Sosteniéndolos con sus propias manos como si fuera un recitador, los leyó públicamente ante el arzobispo, los cardenales y todos los que habían comparecido del clero...*”⁴³

Una voz profética

Hildegard se siente heredera no sólo de una tradición de la Palabra en el entorno monástico, sino se siente con la “Gracia” de la voz profética. Se trata del verbo kerigmático que, cuando Dios lo quiere, lo hace presente en la historia: “*En esta visión (visión primera de su Vita) comprendí los escritos de los profetas, de los Evangelios y de otros santos y filósofos sin ninguna enseñanza humana y algo de esto expuse, cuando apenas tenía conocimiento de las letras, tal y como me enseñó la mujer iletrada (Jutta). Pero también compuse cantos y melodías en alabanza a Dios y a los santos sin enseñanza de ningún hombre, y los cantaba, sin haber estudiado nunca ni neumas ni canto. Cuando todo esto llegó hasta la iglesia de Mainz y fue allí discutido, todos dijeron que venía de Dios y de la gracia profética por la que en otro tiempo habían hablado los profetas. Fueron presentados mis escritos al papa*

⁴³ *Vita*, p. 40.

Eugenio, que se encontraba en Trier. Con agrado hizo que fueran leídos delante de una gran asamblea y también los leyó para sí mismo”⁴⁴.

El *kerygma* de la palabra está en ser pronunciada, dicha, expuesta, anunciada. La **escritura** necesita ser leída en **voz** alta. Esto era, al parecer, no solo en las ceremonias formales, sino la costumbre de bisbisear o musitar, estaba integrada a la rutina o técnicas de lectura monástica. La lectura en silencio parece haber sido un arte difícil.

San Agustín se sorprendió al descubrir que San Ambrosio lo hacía. Esto que a nosotros nos puede parecer básico, pues lo ejercitamos desde la primera infancia, cuando nos enseñan a silenciar nuestros labios al leer, resulta más claro cuando, a quienes saben leer partituras musicales, les solicitamos una lectura en silencio. ¿cómo leer, para quien lo sabe hacer, una sinfonía escuchando los sonidos de los instrumentos mentalmente?⁴⁵

Los monasterios, esas “casas de lectura”⁴⁶, estaban muy lejos de ser silenciosas, la lectura es compartida: está el lector y el auditorio. Incluso si lee para sí mismo, pronuncia. Las palabras escritas adquieren vida, cuerpo acústico, eficacia simbólica.

Pero también Hildegard convierte su voz en poemas melódicos, sus *carmina*, incluídos en su *Symphonia*, refieren una y otra vez el principio vocal como sonido generativo. La música en Hildegard, sus poemas, sus partituras, evidencian una voz: tonos, modos (re, mi), ámbitos (una y medio a dos octavas), intervalos (quinta), armonías (organum), timbres (*feminea vox*, colores instrumentales). La voz puesta en

⁴⁴ Ibidem, p. 52-53.

⁴⁵ Quizás así componía L. van Beethoven.

⁴⁶ Steiner, Georges (*The End of Bookishness*) citado por Illich, Ivan, *En el viñedo del texto*, México: F.C.E., 2002, p.10.

escena: coros, instrumentos, actores, drama litúrgico: el *Ordo Virtutum*⁴⁷ completa el deseo de hacer de la voz un espacio poético.

Hildegard, pues, se ubica entre un querer decir y un deber decir, desde la voz a la escritura. “En la voz la palabra se enuncia como recuerdo”⁴⁸, efectivamente, Hildegard dice pronunciar la voz original, del principio, la voz arcana, creadora de mundo, la voz pura, fonema puro: significante, cuerpo, pura corpóridad tensionada hacia el sublime espacio de lo vibrante, aparentemente desmaterializada como aparece en la formula de clausura de algunas de sus canciones de la Sinfonía: *e u⁴⁹ o a e*. El significante se transforma en fonética como en el poema 48 con sus cinco palabras traídas desde la *ignota* tierra: Orzchis, Caldemia, Loifolum, Crizanta, Chorzta⁵⁰.

De este modo *vocalizar* se transforma en un gesto fundante, en donde un nuevo orden se inaugura, se denomina lo ausente, lo inexpresable (Ludwig Wittgenstein) “la enunciación de la palabra adquiere de este modo en sí misma, el valor de un acto **simbólico**⁵¹, es decir la palabra es cuerpo, fragmento, presencia de un a fuerza venida desde el origen, en donde el nombrar se instala en el límite de la

⁴⁷ Drama litúrgico completamente melódico de Hildegard.

⁴⁸ Zumthor, *Introducción a la poesía...I*, pág. 14,

⁴⁹ Vocales de clausura de un canto contenidas en ... “*seculo amen*”.

⁵⁰ *Symphonia*, p256. Poema nº 48

O ORZCHIS ECCLESIA <i>Item In Dedicacione Ecclesie</i>	¡IGLESIA INCONMENSURABLE! <i>Igualmente dedicada a la iglesia</i>
---	--

<i>O orzchis ecclesia Armis divinis precinta et iacincto ornate, tu es caldemia stigmatum loifolum et urbs scientiarum. O, o, tu es etiam crizanta in alto sono et es chorzta gemma</i>	<i>¡ Iglesia inconmensurable! Ceñida con la armas divinas y adornada con jacintos, tu eres el perfume de las heridas de los pueblos y la ciudad del conocimiento. Tú, tú has sido también ungida en noble sonido y eres fulgurante gema.</i>
---	--

⁵¹ *Ibidem*, p. 15

imposibilidad, allí donde es necesario el desplazamiento, donde “toda la articulación se hace metafórica”⁵².

En Hildegard la voz se constituye en un principio arcaizante que busca el fundamento original de la palabra (*verbum – logos*) y ese “*principium*” se encuentra, como decíamos anteriormente, en el profetismo: es decir, la voz del desierto, la voz del absoluto.

El lenguaje profético, discurso de anuncio y denuncia, sin formar parte de un sistema doctrinal acabado, perfila una comunidad de pensamiento que, en vistas a sus notable coherencia interna, debió implicar una estrecha tradición afirmada en la participación de la palabra oral.

A pesar de la singularidad de su acción, apariencia de individualismo, los profetas del Antiguo Testamento, arquetipos de Hildegard, constituyen un verdadero movimiento solidario “*en tiempos de Elías y Eliseo, nos encontramos con las corporaciones de profetas. Eran verdaderas congregaciones, organizadas perfectamente, establecidas por lo común cerca de los lugares de veneración religiosa especial, y a cuyos miembros se les daba el nombre de “hijos de los profetas”; “hijos” en el sentido semítico de miembros de una corporación, como había también los “hijos de los perfumeros” y los “hijos de los artífices”*”.⁵³

Sin duda, el grado de solidaridad más íntima está fundamentado sobre la participación de un lenguaje común, de características simbólicas: a pesar de que cada profeta tiene su propia circunstancia como “hombres de su tiempo y de su ambiente”.

A. Lods⁵⁴ nos muestra, caso por caso, la situación de cada profeta y su respuesta a su tiempo.

Así, el lenguaje profético señala el punto más alto del pensamiento histórico – visionario del Antiguo Testamento en su posibilidad de visualizar una síntesis de la experiencia vital y proceso espiritual del pueblo hebreo.

Lenguaje eminentemente metafórico aprehende, en una visión poética de la realidad, la totalidad de un mundo, proyectándolo en un nuevo sentido. El discurso

⁵² Ibidem, p. 16

⁵³ Ricciotti, G. *Historia de Israel* T.I, Miracle 1966, p. 237

⁵⁴ Lods, Adolphe *Histoire de la Littérature Hébraïque et Juive*, Paris: Payot, 1950.

profético, plasmado sobre este alto grado de conciencia – apertura de lo posible – se define dentro de este carácter como esencialmente paradójico: M. Congar⁵⁵ lo llama la “dialéctica profética”. Sin embargo esta ambigüedad esencial de su discurso, característica de su lenguaje simbólico, no corresponde a una ambigüedad en su acción: “los profetas son hombres de lo absoluto y de posiciones radicales; traen un mensaje de contradicción para todas las situaciones adquiridas”... a diferencia de los sacerdotes que... “son hombres de habituamiento y de tradición, que transigen de buen grado y se apegan a las situaciones adquiridas”⁵⁶.

De este modo es necesario comprender su lenguaje a partir de la fisura que permite la apertura de lo poético, significación propia de la riqueza plural de los símbolos⁵⁷.

En la perspectiva teleológica de la existencia humana y el sentido escatológico y apocalíptico del discurso visionario de los profetas, descubrimos una vía singular de la interpretación del acontecer humano: inauguran un primer gesto del pensamiento histórico, señalando la liberación del tiempo y del hombre en la superación de la “teogonía y cosmogonía del mito”⁵⁸

Así pues, la “voz – palabra” es en sí un **acontecimiento primordial** que, dentro de la tradición monástica cristiana, paradójicamente debe ser instalada en la superficie escrita del folio. Lo “vocal – auditivo” se convierte en “visual – escriturístico”. Dos gestos paralelos que en la convergencia del horizonte temporal parecen unirse.

La cristiandad vuelve escritura la palabra poética y abierta de los profetas y de Cristo. Sin embargo necesita de su pronunciación: el libro se debe leer en voz alta. Pasamos del acontecimiento originario al **acontecimiento reproductivo**. La temporalidad situacional de a palabra, a la especialidad predominante del escrito. Y

⁵⁵ Congar, M. *El Misterio del Templo*, Barcelona: Estela, 1964.

⁵⁶ Ibidem p. 75 y ss.

⁵⁷ Barthes, Roland *Critica y Verdad*, México: S. XXI, 1981, pp.52-56

⁵⁸ Cassirer, Ernst *Filosofía de las Forma Simbólicas*, T. II, México: F.C.E., 1979.

sin embargo, el *codex*, a través de su práctica lectora, aún sigue conservando la vitalidad de la voz y el sonido que proyecta.

La infinitud de la voz y de la palabra penetran, pues, en el espacio delimitado del folio, deviene escritura, autorizada, canonizada.

La palabra hecha escritura se intersticia en la institución eclesial que fija una doctrina. Se completa el símbolo, se armoniza el “arco y la lira”. La cristiandad institucional logra, sin pocos conflictos, hacer convivir estos dos extremos “la doble procesión del mensaje divino: *verbum et scriptura*”⁵⁹.

La voz seguirá sobreviviendo aunque hecha fórmula, en prácticas orales desde el escrito, en el ritual del claustro, en la liturgia del templo.

Ya en ese siglo XII comienza a manifestarse una tensión entre el nuevo mundo popular cuyo modo de expresión es predominantemente la oralidad, con sus creencias religiosas más próximas a la herejía, frente a aquella de la institución eclesial.

En general la sensibilidad religiosa popular prefiere la oralidad “la voz se identifica con el Espíritu viviente, secuestrada por la escritura”⁶⁰.

En el siglo siguiente muchas de estas sensibilidades populares constituirán las primeras colecciones de música religiosa profana, canciones de camino, peregrinaciones y procesiones festivas. Las nuevas voces de las lenguas romances darán origen a colecciones como las Laudes franciscanas de Cortona, las Cantigas a Santa María o las canciones del *Livre Vermell* de Monserrat.

En este mismo campo Hildegard constituirá un hito: será hacia el siglo XII que a la devoción popular de los Santos la irá sustituyendo la canonización basada en un proceso que reemplaza “la voz del pueblo” por la investigación y la sentencia de una élite de letrados. La escritura irá imponiéndose a la voz.

Hildegard, en este caso no pasará la prueba de la escritura, y, hasta hoy es Santa por devoción popular y no por canonización regular.

⁵⁹ Zumthor, P., *La letra y la voz de la literatura medieval*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 90

⁶⁰ *Ibidem*. P. 94

Hildegard permanecerá presente para nosotros, por el peso de su voz, hecha escritura.

CAPÍTULO II CODEX

La voz, principio y fuente, señala el imperativo...*scribe quae vides et audis*⁶¹. La escritura constituye la consolidación de la palabra. La *locutio* deviene *dictatio* y se configura en *scriptura*: el rasgo del “apunte” en la tablilla cubierta de cera (*tabella*), mediante el *stylus*, o el cuidadoso trazo, entintado, de la pluma bien preparada, sobre el suave *vellum* de pergamino son actos que, en el siglo XII, están precedidos del espesor de una *gran tradición*⁶².

El mundo monástico ha convertido al libro⁶³, vale decir el *codex*, en el eje de toda una cultura: ...”*escribe lo que ves y escuchas*”, le señala la voz divina a Hildegard, y ella “*con el alma trémula y de temor embargada*” e “*ignorante para escribir*” las deberá “*proclamar*” (...) “*con expresión fiel*”.

El imperativo es claro: ...”*escríbelo, no a tu gusto o al de algún otro ser humano, sino según la voluntad de Aquel que todo lo sabe, todo lo ve y todo lo*

⁶¹ *Scivias*, prólogo, p.15. Los textos en español que son citados más abajo corresponden al mismo prólogo del *Scivias*.

⁶² Hacemos referencia aquí al concepto utilizado por Peter Burke (*La cultura Popular en el Mundo Moderno*), para referirse, precisamente, a la cultura docta establecida mediante la escritura. Aunque es un argumento con implicación hacia el problema de lo moderno, bien podemos proyectarla hacia la Edad Media. Los matices pueden variar, pues Burke nos habla de la *Pequeña Tradición*, es decir, la sobrevivencia de una cultura popular, en el ámbito de lo oral, cuando la escritura se transforma en dominancia. En la Edad Media, aún en el siglo XII, la escritura no adquiere tal hegemonía, aunque la oralidad ha comenzado a convertirse en texto escrito (vid. Zumthor, P. *La Letra y la Voz de la Literatura Medieval*). Si no es posible hablar de *pequeña tradición* para la oralidad medieval, sí es posible decir *gran tradición* para la escritura monástica por la magnitud monumental del Libro como objeto y de la escritura por su sentido apodíctico.

⁶³ Aunque la palabra “libro”, es decir, *liber*, tuvo su origen mucho antes de la aparición del *codex* de pergamino: la palabra *liber* está vinculada al uso de la corteza de árbol.

dispone en los secretos de Sus misterios” (...) para, finalmente, rematar con un “*escribe y di*”.

Esta misión le es encomendada en su quinta década⁶⁴ a la visionaria que, para ello, contará con la labor comunitaria que le permiten los monasterios: la vemos en una actividad integrada al *scriptorium* de Disibodenberg⁶⁵, no solo de acuerdo a lo que señalan sus escritos, cartas y biografía, sino también en la iconografía de sus manuscritos. Entre los años 1141 a 1173, contará como *scriptor* (secretario y amanuense de primera mano) con el monje Volmar. Después de la muerte de este, le seguirá Gottfried (1174-1175), Guibert de Gembloux (1177-1180; la sobrevive) y, continúa su obra póstuma, finalmente, Theoderich von Echternach (autor de su *Vita*).

Este es un asunto capital: en Hildegard no asistimos a la vida de una mística retirada que, en secreto y silencio (como sucederá, después, con la *devotio moderna*, que ya tiene sus primeros signos en los siglos XIII y XIV) registra sus experiencias extáticas. No, aunque Hildegard guardó en el secreto de su alma, hasta sus cuarenta años, sus experiencias visionarias (solo llegando a confesarlas a su *magistra Jutta*), desde el momento que recibe la orden divina, éstas se hacen públicas y se integran a la labor del claustro. La tarea, *labor* (“obra”:*Opus*) de la transformación o transmutación, del *dicere* al *scribere*, - por mucho que la *vox*, es decir, el *verbum o “la palabra”*, mantenga aún el principio resonante del origen divino - en la actualidad arcaizante del románico del XII, es parte fundamental del *ethos* monástico.

La “Obra-Libro” y su espacio cobijante, pero también de culto, como son las bibliotecas de los monasterios y sus talleres de la fina artesanía de los códices, conforman una parte substancial del oficio de los monjes. Hoy, las claves de nuestra cultura, apenas nos permiten intuir el status del libro en la Edad Media. La

⁶⁴ Que de acuerdo a los estudios de la hermenéutica visionaria de Henri Corbin : ...” entre los gnósticos(...)a partir de la edad de cuarenta años, en el momento en que comienza a disminuir la actividad propia del cuerpo, cuando puede empezar a desarrollarse un estado espiritual”...que conduciría al Acontecimiento del símbolo, es decir, la visión de los arquetipos del alma. Corbin nos aproxima al problema de la visión no sólo como técnica alegórica o resquicio retórico, sino como fenomenología del alma. Vid. Cirlot, Victoria. *Vida y Visiones de H.v.B.*, Madrid: Siruela, 2001, pp.303-314.

⁶⁵ Primera comunidad a la que fue incorporada, de acuerdo a su biografía, a la edad de ocho años (hacia el año 1112). Monasterio predominantemente masculino que tenía anexada una clausura femenina a cargo de su maestra Jutta von Spannheim,

consideración de las prácticas escriturísticas deben partir desde este soporte: el libro constituye un significante **portador de sentido**, su status como objeto lo desplaza hacia la zona del significado: se lo atesora, sacraliza y construye un espacio *aurático*⁶⁶. A su alrededor crece y se fundamenta un mundo: la realidad plasmada desde lo **legible**.

El libro (codex), como factura, escritura, lectura y audición, supone no solo la “representación” de un mundo, sino “nomina”, “dice”, “significa”, “reemplaza” o, en definitiva, “es” el mundo, es decir, “reúne” y comporta una unidad, es el vértice en donde las cosas se “hallan”, esto es, “tienen lugar”. Todo esto está contenido en la noción del libro como **símbolo** del mundo: allí es posible la reunión de lo visible con lo invisible, el encuentro de la *vox fecunda* con la materia. No es extraño que, en las metáforas de la escritura se hable de un principio fecundante: escribir es como arar - o instalar las líneas, para cultivar viñas -, leer es cosechar⁶⁷.

De hecho, el concepto *legere*, en latín, nos reporta el sentido de recoger, reunir. Al parecer, la acción original comprometida, es decir, aquella que se remonta al sentido prístino, tiene que ver con reunir leña: *lignum* y *legere* participan de un mismo campo semántico originario.⁶⁸ También está la noción del libro como **speculum** en cuanto refleja la luz divina, es decir, la Sabiduría. Así, por lo menos, en un contemporáneo de Hildegard: Hugo de San Víctor⁶⁹.

¿Desde cuándo el libro (*codex*)?

La humanidad antigua conoció placas de greda y cerámica, también el *volumen*, es decir el rollo de papiro que, desde Egipto se difundió por el Mediterráneo. Esa es la imagen que debemos formarnos de las bibliotecas del Mar Muerto (Qumrân), Alejandría o Nag-Hammadi.

Aunque existen hallazgos anteriores, será a partir del siglo IV d.C., que comenzará a manifestarse con claridad el reemplazo del rollo de papiro por el códice

⁶⁶ Benjamin, Walter, *Op.Cit.*

⁶⁷ Vid. Illich, Ivan. *En el Viñedo del Texto*, México: F.C.E., 2002.

⁶⁸ Ibidem, p.79

⁶⁹ *Didascalicon*, *ibid.*, p.33 y ss.

de pergamino. Es un cambio funcional capital. Una alternativa plausible es la que señala Franz Altheim bajo el concepto *codificación*.⁷⁰ Esto es, bajo condiciones de crisis y decadencia, los Imperios desarrollan una proliferación exagerada de normas y leyes que es necesario consultar. El rollo aparece como muy poco práctico y es necesario construir un soporte que permita, rápidamente, el avance fragmentario en la lectura: el *codex* con su posibilidad de intervención más ágil de los folios, fue adoptado cada vez más. Un valor agregado lo constituirá, con el tiempo, y particularmente para nosotros, el material escogido: para los climas “europeos” el pergamino demostró ser extraordinariamente resistente, no así el papiro.

El uso del *codex* se irá integrando a las prácticas de las nuevas organizaciones políticas y de las comunidades cristianas de la Antigüedad Tardía y la Temprana Edad Media.

En la Antigüedad Tardía, las escuelas helenísticas señalan un nuevo sentido en el campo de las prácticas escriturísticas y lectoras, el coleccionismo, la erudición y el nuevo modelo de biblioteca, en donde existe una convivencia del *volumen* con el *codex*.

Surge una nuevo *sentido aurático* en el valor de los libros: como “despertadores de alma”, o “santísimos”⁷¹. Se irá estableciendo y profundizando su rango de constituir “memoria” de la humanidad. Las vías de esta nueva sensibilidad de registro, codificación, clasificación y enciclopedismo⁷² forma parte del desarrollo propio de la civilización mediterránea de la tardo antigüedad.

Sin embargo, en este mismo contexto sincrético, el libro cobrará una inusitada importancia en las comunidades cristianas, portadoras de la memoria hebrea y abiertas a un sincretismo ecuménico extraordinario. Aquí, y por la misma influencia de la práctica lectora, es bueno detenerse un momento en el antecedente israelita. El mundo hebreo está, como ya vimos en un escrito anterior, signado por la paradoja y la

⁷⁰ Altheim, Franz. *Le Declin du Monde Antique*, París: Payot, 1953, una aproximación muy general a su obra es *El Imperio hacia la Medianoche*, B.Aires: Eudeba, 1979.

⁷¹ Vid. Curtius, E.R. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México: F.C.E., 1975.

⁷² Véase por ej. el notable ensayo póstumo de H.-I Marrou, *¿Decadencia Romana o Antigüedad Tardía?*, Madrid: Rialp, 1985; Vogt, J. *La Decadencia de Roma. Metamorfosis de la Cultura Antigua*, Madrid: Guadarrama, 1968.

antítesis⁷³, en ella convivieron la práctica de una oralidad “desnuda” y la práctica de una extrema escritura⁷⁴. Diríamos la escuela de los “profetas del desierto” o los *nabí* itinerantes, por una parte, y, por la otra, los *rabí* de las comunidades urbanas o periféricas. Esta imagen paradójica está en la misma tradición cristiana: Cristo es palabra viva, **voz** por esencia. Solo en una ocasión (y su sentido es ambiguo) escribe sobre la tierra, mas la mayor parte de sus seguidores convertirán su palabra en **escritura**, al modo del Antiguo Testamento. El principio del libro como verdad, como palabra de revelación estable y consagrada ha comenzado en la primera cristiandad. Muy pronto la iconografía nos mostrará la imagen de Cristo y los apóstoles con libros abiertos.

En algún sentido esta **paradoja** se reactualiza en el siglo XII, en Hildegard: ella es **voz** autorizada, portadora de la *prima vox*⁷⁵, y sin embargo el imperativo es “**escribe**”.

Estos diversos núcleos cristianos seguirán “todos los caminos posibles” en su ánimo de llevar la palabra y el libro a la humanidad toda. Aunque, en rigor, la Biblia nunca fue “un” libro antes del siglo XII. Pensando en el *codex*, habría sido imposible la factura de un tomo, el tamaño y peso de los pergaminos de la Antigüedad Tardía no lo habrían permitido. De hecho la Biblia eran “los libros”. “Todos los caminos posibles” es un modo de decir muy próximo a su literalidad: Egipto y Siria, Asia Menor y el “translimes” danubiano, la península de los griegos y la itálica, Armenia y Etiopía, el norte de Africa e Hispania, Persia y la ruta hacia China, Galia y Britannia, Bretaña e Irlanda.

Dentro de la tradición monástica, el uso del libro aparece ya testimoniado en la primera Regla de San Pacomio⁷⁶, en Egipto. Tenemos las evidentes dudas, debido,

⁷³ Fuentes Bardelli, Italo. “Experiencia Desértica y Modelo Urbano en el Antiguo Testamento”, en *Revista de Historia Universal*, PUC, n° 9, 1988, pp.41-58.

⁷⁴ Vid. Tb. Ong, W. *Oralidad y escritura*., los salmos contienen la idea de palabra-libro.

⁷⁵ *Symphonia*, Poema 6, p. 58.

⁷⁶ Vid. San Pacomio. “Regla”, en *Cuadernos Monásticos*, n° 45, 1978, Argentina: Comunidades Monásticas del Cono Sur, pp. 231-269

precisamente a su localización, si se trata de *volúmenes* o *codex*. Sin embargo, lo que aparece como interesante en la Regla es la importancia de una *lectio*⁷⁷, dentro de la rutina de los monjes y la existencia de una posible *biblioteca*. Esto, para mediados del siglo IV, es una novedad, pues la *experiencia del desierto*, particularmente en aquella de los anacoretas, solitarios o en colonias, no registra tal preocupación. Muy por el contrario, se trata de un mundo con características poderosamente orales.

Un segundo momento, decisivo para lo que va a ser el desarrollo del monacato en las antiguas provincias latinas y nuevos reinos germánicos o en los “lugares desérticos” (bosques, islas solitarias, montañas), y que ya se instala en la tradición directa de Hildegard, es la *Regula Monachorum*⁷⁸ de San Benito de Nursia (com. s. VI).

La Regla demostrará ser, con el desarrollo de la vida de los monjes occidentales, una muy equilibrada unidad de normas cotidianas y se convertirá en la gran referencia de la práctica de los claustros en Occidente. En ella aparece con una meridiana claridad el ejercicio de la *Lectio*, en un principio con un fin claramente “divino”, pero que, lentamente, se irá ampliando hacia los territorios de la cultura antigua (sabiduría pagana) y de los propios escritos de los monjes, que muchas veces registraron la memoria oral de los grupos étnicos (conversos) que quedaron incorporados en su radio de acción. Aún así, el concepto de “taller” de libros o el espacio de su *collectio*, no quedan expresados en el texto del santo varón. Sin embargo, muy pocos años después, hacia el 555 o 558, en el sur de la península itálica, en la zona de Calabria, un hombre que se había desempeñado como *senador*, en la corte de Teodorico en Ravenna, en su edad madura, se retira para realizar una vida cristiana y funda un monasterio, *Vivarium*. En sus *Instrucciones*⁷⁹ hay capítulos especialmente dedicados al arte de la copia de manuscritos (caligrafía, ortografía, de

⁷⁷ Pacomio, Op. Cit. 17.- “ Si un anciano se equivoca cuando salmodia, es decir: cuando lee el salterio...”

25.- “Si alguien pide un libro para leer, lo recibirá. Pero alfil de semana lo devolverá...”

101” Los libros que a la tarde se vuelven a colocar bajo la ventana...”

⁷⁸ Colombás, García. *San Benito. Su Vida y su Regla*, Madrid: B.A.C., 1978.

⁷⁹ *Instituciones Divinarum et Humanum Artium*, vid. Por ej. Boehm, Laetitia, “La Educación y la Cultura Medievales, en *Historia de la Literatura. El Mundo Medieval*, vol. II, Madrid: Akal, 1989, pp.142-178.

hecho, Casiodoro realizó también un tratado *De Orthographia*) y de la fabricación de códices (encuadernación), taller al cual denominará *scriptoria*. En *Vivarium* podemos tener la imagen de un monasterio que ya, claramente, ha instalado, como una práctica central del monje, la lectura, la fabricación y la colección de libros, es decir la *Biblioteca*.

Un momento particularmente interesante en esta cultura de la **legibilidad** y de la escritura, es la Hispania visigótica, un ejemplo “memorable”, literalmente para la cristiandad medieval, pues es de los autores más leídos y que contó con una gran cantidad de manuscritos, fue San Isidoro de Sevilla (fines s. VI-com.S.VII d.C.). Hay muchas pistas que nos permiten suponer su recepción en Disibodenberg, monasterio de formación y media edad de Hildegard⁸⁰. Su obra, quizás la más leída durante toda la Edad Media, *Etimologiae*⁸¹, es un compendio de todas las materias significativas de la Temprana Edad Media: se trata de aquello que podríamos llamar “enciclopedia”, pero aquí vale la pena aclarar el concepto: se trata de una obra escrita desde la “memoria” de los manuscritos. Podemos imaginarnos a Isidoro en su monasterio, al interior de la biblioteca, clasificando, jerarquizando, en definitiva, estableciendo un **orden de la realidad**, pero a partir de lo **legible**. Isidoro nos habla de mundos distantes y cercanos, exóticos y normales, lo ordinario y detallista convive con lo extraordinario y estrambótico, lo realista con lo fantástico: ángeles, hombres y monstruos caben en su obra, en el tiempo histórico y en el espacio geográfico. Isidoro tiene especial cuidado en “**dar lugar**” a seres y cosas. En definitiva: existe todo aquello que está **escrito**, o, porque está escrito, existe: lo visible y lo invisible, en cuanto que pueden ser **nombrados**, y tienen lugar en los estantes. ¿Cómo habrá sido el **orden de la biblioteca** de Isidoro? No tenemos su descripción, pero la suponemos: está en el orden de sus manuscritos, en la trama de su texto, fascinante “tapiz” de características universales. La hermenéutica de las palabras, *etimologiae*, son su modo de imbricar la realidad a un pasado, pero también para realizar notables e increíbles analogías semánticas.

⁸⁰Vid. Dronke, P. “Retórica Medieval”, en *El Mundo Medieval, Historia de la Literatura*, Madrid:Akal, 1982.

⁸¹ *Las Etimologías*, versión bilingüe (latín-español), Madrid: B.A.C, 1982.

Es en la misma obra de Isidoro donde obtenemos datos muy precisos sobre el uso de los volúmenes de papiro y los *codex* de pergamino. También se expone describiendo algunas bibliotecas casi legendarias, paganas y cristianas. El uso de las tablillas de cera, los copistas, las plumas y los “borradores” (*scheda*). En tiempos de Isidoro, la biblioteca monástica ha adquirido un rostro reconocible, también ha adquirido la **auctoritas** de representar el mundo, las “Etimologías” son un ejemplo formidable.

Para la época carolingia, tanto en el continente como en Irlanda e Inglaterra, la vinculación monasterio-biblioteca constituye una síntesis esencial. La proliferación de copias manuscritas y el ejercicio de la lectura forman parte de las normas del Imperio en relación a su “reforma educacional”.⁸²

La *biblioteca* y el *scriptorium* se integran, pues, decididamente, en el “lugar” de una práctica muy especializada, en donde la escritura irá adquiriendo un status decisivo en la figuración de un **orden y fundamento de “realidad”**.

Un caso con particular importancia como fuente de información es el Diario del monje de Reichenau, Walafried Strabo, entre el 815 y el 825⁸³. Describe el uso de las *tabella*: “*al cabo de algunas semanas logré avanzar tanto, que no solamente pude leer con cierta soltura lo que escribían en mi tablilla encerada, sino también el libro latino que me dieron*”⁸⁴. También nos incorpora la enseñanza de la lectura exegética de la Biblia: “*el examen versó también sobre los relatos del Nuevo y Antiguo Testamentos, que habíamos cursado durante 4 años, y acerca de su sentido e interpretación*”⁸⁵. Como también nos informa acerca de la biblioteca de Reichenau, sus principales lecturas históricas: “*en la primavera empezó el estudio de la historia, de la cual ya teníamos algunos conocimientos por el martirologio que se leía en el refectorio y por los coloquios con nuestros profesores. La base fue el Chronicon de*

⁸² Un documento particularmente interesante fue traducido y publicado por el Centro de Estudios Clásicos de la Universidad Metropolitana, vid....., también, una obra de inestimable valor, en este campo, es las de P.Riché, *L'Education dans la Moyen Age*.....que podemos instalar, por su calidad, en continuación a aquella de H.-I. Marrou, *Historia de la Educación en la Antigüedad*, B. Aires, Eudeba, 1965.

⁸³ Walafried Strabo. *Diario*, en Homet, Raquel, Argentina: Tekné, 1985.

⁸⁴ Ibidem, p.60

⁸⁵ Ibidem, p.62

Beda, y como libro de consulta nos dieron aquel en el que el bibliotecario Regimberto había hecho reunir las crónicas de Eusebio de Cesarea, San Jerónimo, Próspero, Casiodoro, El obispo Jordanes y Mellitus. Además, leímos en la escuela en primer término a Salustio, y después Tito Livio, en cuya obra teníamos que analizar las reglas y formas retóricas (...) comentábamos algunos fragmentos de la Eneida de Virgilio y otros de Prudencio y Fortunato”⁸⁶. También nos presenta la enseñanza y la práctica de la música:

*“casi todos nosotros habíamos aprendido en años anteriores a cantar o tocar un instrumento; uno tocaba el órgano, que solo se empleaba para los acompañamiento de canto, en la iglesia principal; el otro pulsaba el arpa, un tercero tocaba la flauta, la trompeta o la trompa, algunos la cítara o la lira de tres cuerdas...”*⁸⁷.

Y un dato excepcional del comercio de libros y sus traspasos y donaciones entre los monjes:

*“empecé a leer a Homero; Dominus Grimaldo que estimada mucho a este autor e incluso había tomado su nombre, me regaló su propio manuscrito, que él había comprado en Aquisgrán a un griego de Constantinopla. Por otra parte, no nos faltaban ejemplares de Homero, pues Hatto y Erlebaldo habían comprado algunos, hacia 13 años, cuando, como embajadores del Rey Carlos, visitaron el emperador bizantino en Constantinopla”*⁸⁸

El mundo es visto a través del libro (legibilidad), y el libro es mundo y crea mundo. Como libro es *speculum*, vale decir, **símbolo**. En el “territorio” del códice el mundo encuentra un adelanto de la *recapitulatio* final: la palabra escrita, inscrita en el folio, conformada en imagen, integrada en el tomo, nomina, establece, funda y direcciona.

El libro es “metáfora viva”⁸⁹: es el espacio de la gran analogía, en donde lo separado es reunido y significado a la “luz” de sus páginas. También el mundo es

⁸⁶ Ibidem, p.63

⁸⁷ Ibidem, p.64

⁸⁸ Ibidem, p.64.

⁸⁹ Aludimos aquí al título de una de las obras señeras de Paul Ricoeur

como un libro - *omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum*⁹⁰ -que refleja lo prístino de la creación.

Así sucede con un contemporáneo de Hildegard - Hugo de San Víctor - que llega a decir en su *Didascalicon*: “ *Todo el mundo (...) sensible es como un libro escrito por el dedo de Dios. (...) Cada una de las criaturas es como una figura, no inventada por decisión humana, sino puesta por el juicio divino en orden a la manifestación de la invisible sabiduría de Dios*”⁹¹

El siglo de Hildegard, ese siglo XII, posee una extraordinaria importancia en las prácticas lectoras, pero también hermenéuticas. A la manera de un libro, la naturaleza se abre al desciframiento

El siglo XII constituye posiblemente la época más alta de la cultura del manuscrito en Occidente, no tanto por su cantidad (es muy probable que el XIII y el XIV lo superen con creces), sino en su significación cultural, época sensible en dónde la voz aún resuena y la escritura se instala en su lado atenta a su escucha: escribir, entonces es escoger las voces que quedarán trazadas en el pergamino hasta la plenitud de los tiempos. Escribir es conformar (forma) lo que se dice. Por cierto, el antiguo oficio de la copia y del comentario de otros escritos se mantiene, la intertextualidad reina por doquier en los *scriptoria* y en las bibliotecas, pero lo novedoso del siglo XII es la proximidad de voz y escritura (Zumthor).

No es extraño que en este siglo “aparezcan” (en el sentido de acontecimiento escritural, pues el proceso de la oralidad es muy anterior) con vigor las lenguas vernáculas y junto a epopeyas, leyendas y canciones, comiencen a ser trazadas y reconocidas en la *gran tradición* (Burke).

Zumthor llama a este tiempo el periodo de la *oralidad mixta* y, cuando la escritura comienza, lentamente, a modificar la expresión de la voz: *oralidad segunda*.

⁹⁰ Alain de Lille.

⁹¹ “*Universus enim mundos(...)sensibilis quasi quidam liber est scriptum digito Dei(...) et singulae creature quasi figurae quedam sunt, non humano placito inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilem Dei sapientiam*” traducción bilingüe fragmentaria de *Didascalicon VII*, por Jaques Pi, Jessica, en *La Estética del Románico y Gótico*, España: Antonio Machado Libros, 2003, p. 128-129.

Hasta el siglo XII los textos pasan por la voz “en virtud de una situación histórica que hace de este tránsito vocal el único modo posible de interpretación – de socialización – de estos textos”⁹².

La época del manuscrito es la del “hombre escribiente” (McLuhan), y está en una proximidad límite con lo oral.

Se trata de una artesanía muy sofisticada: el mismo monasterio (desde Casiodoro en Vivarium, s. VI d.C.) ha deslindado un espacio propio: el *scriptorium*. El artesano, o el grupo de ellos, están en el dominio de la obra desde la preparación de las materias primas hasta su entrega, a quien corresponda.

La existencia de Hildegard está rodeada de este ambiente: en Disibodenberg o en Rupertsberg, el mundo de los manuscritos formaba parte de sus principales preocupaciones. Es posible, como se lee en su *Vita*, que ella misma halla supervisado no sólo los originales de sus obras en cuanto texto e imagen, sino la misma escritura de su biografía. El contacto que ella sostendrá con sus secretarios habla de este sentido de comunidad entre el *dictator* y el *scriptor*.

Cuando existe en vida el escritor, se trabaja en conjunto: Hildegard siguió de cerca no sólo el texto de sus tres secretarios consecutivos, sino también la factura de sus *illuminatio*.

Hablar de los manuscritos, partir desde ellos, desde su materialidad implica toda una noción de construcción del libro – texto. Frente a una imagen facsimilar, o simplemente fotográfica de un manuscrito medieval apreciamos la cantidad de detalles y precisiones que requirió su confección: tintas, algunas fabricadas de colorantes vegetales, otras de polvo de oro y plata, también minerales, algunas traídas desde el mar, obtenidas de líquidos de moluscos como el valioso púrpura; hojas de pergamino cuidadosamente pulidas por un monje batanero, lo suficientemente pulidas como para que un pincel o una pluma se deslicen sin obstáculo, guías de madera y compases (como aquellos se utilizaron en Lindisfarne y Kells en Irlanda). En el centro el texto mayor de escritura solemne, en las orillas las marginalia en donde se

⁹² Zumthor, P. *La Letra y la Vozl*, p.24

trazan los diseños más audaces: es el espacio no reglamentado, en donde es posible la creación abierta y propia de cada *scriptor*.

Así, al compás del badajo, las palabras van tomando forma entre oficio y oficio, al ritmo de las horas, como tejiendo la vida sobre la clara superficie del *vellum*.

CAPITULO III:

VISION E INTERPRETACION HISTORICO-APOCALIPTICA.

Cristianismo e historia.

La cristiandad primera, aquella que participó de la “voz”, esto es, del “decir” de aquel *homo viator*⁹³ que fue Jesús, tramó una existencia de itinerancia y oralidad. Este era un modo que se identificaba profundamente con una forma de vida profética. La gran diferencia está en que los profetas del desierto pusieron en movimiento su palabra en condiciones radicales y gestaron una ética del éremo, y el Nazareno, aunque emergió posiblemente desde esa orilla (San Juan Bautista) y tuvo algunas “temporadas” eremíticas, claramente escogió las comunidades aldeanas y urbanas para pronunciar su decir: la verdad, el camino y la vida. Estas tres palabras muestran de un modo esencial el *ethos* originario del cristianismo. En ellas se muestra con notable acento el símbolo hodológico⁹⁴ que adoptará la existencia y temporalidad de muchos de sus seguidores: estos “hombres del camino” literalmente cultivarán y desarrollarán esta “metáfora de la vida” en procesiones, periplos y peregrinaciones. “Ponerse en camino” equivaldrá a convertirse en cristiano. Pero la metáfora será llevada aún más allá, desde el tópico espacial será conducida a aquel temporal: la vida, el tiempo, la historia, son el camino que conduce a un futuro, al tiempo de la promesa, del adviento, de la esperanza. *On the Road*.

Todo esto señala, desde ya, esta preocupación por descifrar los enigmas de la ruta. ¿Hasta dónde era posible quedarse contemplando las montañas y valles, las construcciones humanas y culturales? ¿Hasta dónde había que considerar todo ello como perecedero? Estamos aquí, pero de paso, porque pertenecemos al *advenir*, como peregrinos de un tiempo en *devenir*. ¡Cuántas veces nos encontraremos con estas reflexiones! La Epístola a Diogneto, las cartas de San Jerónimo, los sermones de San Agustín, muchas veces nos refieren esta condición vital.

⁹³ Hombre del camino.

⁹⁴ Del griego *hodos* = camino.

Pero, si la Historia es parte consustancial del camino, habrá que considerar sus signos: los cristianos desarrollarán una notable **vocación hermenéutica** para registrarlos e interpretarlos. Escribir Historia será, pues, asumir la memoria del pasado hebreo, pero también de todo pueblo, cultura o civilización humana; pero y así, significará considerar su desciframiento a fin de descubrir su sentido, para proyectar los pasos del presente. La historia como relato, oral y escrito, será parte de la tarea de las primeras comunidades cristianas. Desde aquí se desprenderán las dos tradiciones de escritura histórica que señalan dos modos distintos de imbricación en la trama y en los mecanismos interpretativos: **historiografía** e **historia profético-visionaria**.

Decir la Historia en Hildegard

Hildegard dice acerca de la historia de la humanidad. Su decir y su modo de decir es distinto al de las voces de sus antecesores y contemporáneos que “escriben historia”. Sin embargo, para los auditores y lectores de su época, su obra no sería tan extrañamente “histórica” como para nosotros. Si su palabra y escritura no están instaladas desde la historiografía monástica tradicional de la Edad Media, sí trata de un particular género y trama conocido en la época: se trata de una historia de la salvación, relatada a partir de un supuesto visionario y profético, como aquella de Daniel, Isaías o San Juan Evangelista.

“Dice” desde otra genealogía del discurso. “Dice” desde aquel vértice originario y arcaico del Antiguo y Nuevo Testamentos: desde el relato del Génesis, desde los libros sapienciales y los proféticos, desde los evangelios y desde el Apocalipsis.

Decir visionaria y proféticamente implica la palabra de “otro”: uno que habla desde el sentido pleno y se expresa mediante el lenguaje enigmático de los símbolos, metáforas y figuras. Dice, a través de sus portavoces, para todos. Advierte, anuncia y descifra. Dice instalado desde el “in principium” y señala “ad finis”. La Voz que anuncia, a través de Hildegard, manifiesta un devenir de las cosas y los hombres,” *Creatio*”, y se instala en el tiempo, un vez más, como *signum*, para la humanidad:

“...anuncia y escribe estas visiones, no según las palabras de los hombres, ni según el entendimiento de su fantasía, ni según sus formas de composición, sino tal como las ves y oyes en las alturas celestiales y en las maravillas del Señor; proclámalas como el discípulo que, habiendo escuchado as palabras del maestro, las comunica con expresión fiel, acorde a lo que este quiso, enseñó y prescribió. Así dirás también tu, oh hombre, lo que ves y escuchas; y escríbelo, no a tu gusto o al de algún otro ser humano, sino según la voluntad de aquel que todo lo sabe, todo lo ve y todo lo dispone en los secretos de sus misterios”.⁹⁵

La Historia en Hildegard.

La Historia, en Hildegard, son los hechos de la “tradición”, aquella que la cristiandad ha ido consagrando desde su origen, particularmente la que, por sustrato cultural originario y apropiación, podríamos denominar “memoria hebrea”. La práctica de la lectura de “los libros”⁹⁶ del Antiguo y Nuevo Testamento formaba parte de un sistema exegético que distinguía varios “planos” de desciframiento que luego quedarán formalizados en “los cuatro sentidos”⁹⁷. En las escuelas cristianas, en la práctica de la *lectio* monástica, los relatos de la memoria hebrea y cristiana son parte consubstancial a la concepción central de su noción de mundo: la historia es el

⁹⁵ *Scivias*, p.15.

⁹⁶ Recordemos que, en la experiencia de la biblioteca monástica, vale decir, en el “orden de los manuscritos”, no existe “la” Biblia como unicidad material. Esto es, el Antiguo y Nuevo Testamentos, son “los” libros,” los” tomos. Habría sido improbable, considerando el material escogido (pergamino) y la confección monumental de la artesanía de los *scriptoria*, consolidar en un solo tomo tal cantidad de texto. Su volumen y peso habrían limitado extremadamente su uso.” La” Biblia será una experiencia moderna, cuando los libros disminuyan su volumen y los nuevos materiales (*vellum* delgadísimo o, mejor, aún, el papel) permitan obtener un peso menor

⁹⁷ Vid. De Lubac, Henri. *Exégese Médiévale, les Quatre sens de l'écriture*, Paris: 1959-1962. La interpretación múltiple de las Escrituras quedarán establecidas, como el modelo clásico de los cuatro niveles o sentidos – histórico, alegórico, tropológico o moral y anagógico – con la obra de Guibert de Nogent (1053-1124), quien lo aconsejará para la predicación.

espacio “real” del drama teándrico. Se trata de un Dios que establece relación con una humanidad “en” el tiempo, “en” la historia. Aún es más, es un Dios que “ingresa” plenamente al tiempo mediante su encarnación, es decir, su “teofanía” hay que entenderla de modo radical. No se trata sólo de una “aparición” hierofánica, sino constituye una “perpetración”⁹⁸ en la *Creatio*, es decir, en el cosmos y la naturaleza.

El tiempo deviene en historia, transformando el relato de la existencia humana, instalándola en una temporalidad proyectada hacia un futuro. Los personajes de este tipo de trama y relato se distancian de los arquetipos míticos y épicos. Accedemos así a una variante inédita. Esto lo observa Auerbach⁹⁹, en su segundo capítulo de *Mimesis*, cuando refiere el fragmento de Abraham e Isaac comparándolo con aquel del primer capítulo, vale decir, el fragmento de la Odisea que se detiene en la “herida de Ulises”. Este acontece en un “primer plano”, un presente constante que, gracias al genio homérico, demora, se retarda, en la “modelación sensible de los fenómenos”: el mundo aparece como acabado (en el sentido del dicho artesanal), sus perfiles y partes aparecen como plenas. Todo está dicho en ese presente intenso, profundo (en el sentido de un pintor). Todo está en ese “ahí”, todo “dicho”. ¿Hasta dónde este sentido de plenitud se proyecta en la percepción general del mundo helénico? En su historiografía, ¿por ejemplo? Es un camino que podría recorrerse. Sin embargo, bástenos esto para ir a lo planteado por el autor frente al texto veterotestamentario:

en el fragmento de Abraham e Isaac (escena del sacrificio) se pone en evidencia algo muy distinto: la realidad establece planos distintos, la acción está inacabada y al mismo tiempo contiene una genealogía: **adviene**, entre un pasado y un futuro no evidenciado. Abraham es, como sujeto, por su “historia” y sus posibles acciones no están dentro de un programa prototípico: es un relato “velado” que es necesario desocultar, reclama interpretación, es decir, una **hermenéutica**.

⁹⁸ Concepto central de G. Van der Leeuw, *Fenomenología de la Religión*, México: F.C.E., 1975, que comporta la idea de una presencia divina total que invade desde lo material hasta lo más sublime el mundo. Por lo mismo “per-petra”, es decir, interviene, cruza, modifica radicalmente y para siempre.

⁹⁹ Auerbach, Erich. *Mimesis. La Representación de la Realidad en la Literatura Occidental*, México-B.Aires: F.C.E., 1950.

La acción de los patriarcas, sus itinerancias en búsqueda de la tierra de promisión, sus gestos, sus vinculaciones con los signos divinos, no están evidenciados en el *momentum* sino se van desbrozando, y develando sus sentidos posibles, a medida que su propia vida, en su duración, a través de su temporalidad, lo permite. Cada *momentum* exige una interpretación peculiar, y el conjunto de ellos, muestra la **trama**, el sentido, la promesa. La duda en el presente de Abraham, es una duda vital. Esta tensión permite la superación del fatalismo en el relato: aquí no hay una épica helénica, pero tampoco una tragedia. Es la historia, como nueva trama. Este es un punto muy decisivo, pues bajo la apariencia de un discurso fundacional, aparentemente mítico, se muestra una temporalidad sorpresiva, enigmática. Los personajes homéricos y los trágicos, como nos dice Auerbach, son siempre los mismos en su individualidad temporal, sus acciones son previsibles de acuerdo a ese perfil *ne varietur*: Ulises es uno, siempre. Abraham o Jacob, varían en el tiempo. Son individuos vivos. Ulises es unívoco. Abraham y Jacob son equívocos: ese es el espacio de la historia.

En Hildegard, este sentido oculto y ambiguo de los signos, en la historia del hombre, está presente. Nada de esto quita el sentido providencial, teleológico de la historia. Pero no es un relato de destino. La acción divina es enigmática y el ser humano está elevado desde una equivocidad, fundamento de su libertad. Un relato temporal cuyo eje es la humanidad en el tiempo: el drama del hombre, sujeto privilegiado de la creación, del cosmos y de la historia: (...) ”*por eso en el recóndito secreto de la Deidad aparece el hombre con su forma propia y no los ángeles ni ninguna otra criatura, porque mi Unigénito tomó forma humana*” (...).¹⁰⁰

(...)” *El ángel, sin el peso del cuerpo terrenal, es tan sólo un soldado de la armonía celestial, luminoso y puro, que contempla eternamente a Dios; pero el hombre, abrumado entre la podredumbre de su cuerpo, es un intrépido combatiente, glorioso*

¹⁰⁰ Scivias, p. 273

*y santo, con la obra renovada que, merced al Señor, se realiza en su cuerpo y en su alma”(...).*¹⁰¹

De igual modo los *signa* divinos, son susceptibles de desciframiento, mas no pueden ser usados como fetiches por intervención humana. La *Vox* lo declara, a través de Hildegard: “*Sí, cuando Me complace, las cinturas revelan Mis designios, como un orfebre que, al fabricar una moneda, graba en ella una determinada figura: la moneda solo mostrará esa imagen que le fue labrada, pero no tendrá potestad alguna por el grabado que ostente, ni sabrá cuándo querrá el artesano modificarlo...*”¹⁰²

Y en el centro del tiempo equívoco está instalada la libertad histórica, el libero arbitrio sin el cual la temporalidad humana carecería de profundidad y de alternativa enigmática: (...)” *el hombre puede elegir, según su voluntad, el rumbo que prefiera, encaminarse adonde quiera con el propósito de obra como llevando su mano: hacer el bien con la ayuda de Dios por la Gracia, o cometer el mal por instigación del demonio con el hechizo de sus artes; y el hombre ve todo esto reflejado en la ciencia de la razón. Porque en esta ciencia contempla lo bueno y lo malo y, así, surge en él el deseo de elegir entre las dos causas, el bien o el mal, según su voluntad*”¹⁰³

Las visiones de Hildegard nos presentan una temporalidad humana abierta, que tiene como escenario al cosmos entero y a la historia universal (la humanidad toda) como sujeto. El soporte fundamental de esta trama es la historia del Antiguo Testamento como memoria histórica y la profecía como promesa de futuro, es decir, de sentido final. Pero es un sentido que constantemente, a la luz de los signos históricos, debe ser reinterpretado. Tal cuestión reclama una **hermenéutica**: en Hildegard esto está dado por la analogía, sea en su aspecto **simbólico, figural o metafórico**.

¹⁰¹ Scivias, p. 295

¹⁰² Ibid., p. 55.

¹⁰³ Ibid., p.290.

La Historia como lectura de las Sagradas Escrituras es la “materia” que ella reconoce como la base de su conocimiento que , al menos parcialmente, aparece aludida en su *Vita*: “Esta mujer (Jutta von Spannheim¹⁰⁴) la educó en la humildad y la inocencia, le instruyó en el salterio decacorde y le enseñó a gozar de los salmos de David”¹⁰⁵. Theoderich también nos informa aquí de su formación musical¹⁰⁶. La exégesis de las Sagradas Escrituras, dentro de sus cuatro sentidos, establece la lectura histórica. Este “status” del texto revelado es central en la tradición judeocristiana. Esto no sólo tiene que ver con una *interpraetaio a posteriori* sino el espesor mismo del lenguaje y la configuración de su trama, otorgan este “efecto”¹⁰⁷

Una Historia en tiempos de crisis.

La biografía de Theoderich incluye textos autobiográficos de Hildegard, pues su *Vita* la había comenzado, en vida, con su secretario Gottfried de Echternach. Este reemplazó al primero, Volmar, el cual había fallecido en el año 1173, después de completar veintidós años de colaboración. Así fue, pues, que Gottfried, en 1174, llegó al monasterio de Rupertsberg¹⁰⁸, fundado por la *magistra*, y comenzando la biografía, murió en 1176. Al año siguiente llegará un tercer secretario, el monje Guibert de Gembloux, dispuesto, entre otras cosas, a continuar el escrito (se ha conservado un

¹⁰⁴ La *Magistra* de Hildegard en Disibodenberg. Desde los “ocho años” (aunque algunos discuten la fecha y la edad), edad a la que ingresó a la “clausura” y fue, aparentemente, discípula exclusiva durante un buen tiempo.

¹⁰⁵ Theoderich von Echternach, *op. Cit.* P. 38.

¹⁰⁶ Hildegard nos volverá a informar, luego, sobre este instrumento musical que es el Salterio de las diez cuerdas. Vid. Cap. Sobre música.

¹⁰⁷ El “efecto” está vinculado a la consideración de que en lenguaje también “dice” en cuanto participa de un plano retórico, persuasivo, “elocuente”, figurativo.

¹⁰⁸ *Vita*, (edic. Cirlot), p.51.

fragmento original¹⁰⁹) quien interrumpirá su labor después de la muerte de Hildegard (1179). La misión le será encomendada a Theoderich quien completará la obra.

En la *Vita*, aparecen, pues, textos en primera persona en donde Hildegard se sitúa frente a su propio tiempo. Ella se siente providencialmente instalada en “tiempos difíciles”, lo dice con claridad: *“En el año mil cien después de la Encarnación de Cristo, la doctrina de los Apóstoles y la justicia incandescente, que habían sido el fundamento para cristianos y eclesiásticos, empezó a abandonarse y pareció que se iba a derrumbar. En aquel tiempo nací yo...”*¹¹⁰

Como ya lo dijimos en la introducción, el fin del siglo XI y el siglo XII, contienen una muy densa carga histórica. Dentro de lo que afirma Hildegard, al menos habría que integrar la reforma de Gregorio VII, tremendo hito tanto al interior de la organización, jerarquías y disciplina eclesiástica, como en la convivencia de la misma con los poderes externos, así como la fundación de la orden del Císter, a la cual fue incorporada. Sin embargo no fue fácil la consolidación de tales medidas en un mundo intervenido por factores históricos complejos, de tremendas proyecciones históricas. Bástenos aquí señalar la conciencia de Hildegard frente a estos fenómenos. En su obra *Scivias* una y otra vez refiere tales circunstancias con claro sentido apocalíptico, cuando hace hablar a las Virtudes: *“Rápido, levantémonos todos a una, que Lucifer despliega sus tinieblas por la haz de la tierra. Construyamos baluartes y afiancémoslos con torreonos celestiales, ah, que el Demonio es acérrimo enemigo de los elegidos del Señor. Pues sí como al principio quiso y trató de ganar la cima, embriagado en su claridad, ahora quiere y trata de ganar el mundo, cubriéndolo con sus sombras...”*¹¹¹

O de modo históricamente más preciso: *“Porque algunos hombres (...) enviados de la tierra maldita (el Aquilón), entran con astutas añagazas en la obra divina: ora roban furtivamente, ora saquean a la luz del día; embriagados en su delirio se atreven a devorar los oficios establecidos por Dios con el vil dinero de la horrible negritud diabólica, y así conturban a la Iglesia con su insensata furia (...) su silbido de*

¹⁰⁹ Vid. Cirlot, V. *Vida y Visiones*....p.94.

¹¹⁰ *Vita*, p.51

¹¹¹ *Scivias*, p.413.

*jactancia emponzoña la Iglesia mientras arrebatan las potestades (...) no los reconozco en estas dignidades que obtuvieron por sí mismos (...) Por eso los hombres viles gobiernan con frecuencia, sobre el pueblo común y útil...*¹¹² La *Vox* acusa aquí a los simoníacos¹¹³, tan combatidos por Gregorio VII.

Las referencias de Hildegard a la castidad y el matrimonio, las virtudes y los ritos, las instituciones eclesiásticas y los herejes nos hablan de las circunstancias inestables y cambiantes del siglo. La voz de Hildegard se instala proféticamente: todo *anuncio* requiere la denuncia de los tiempos presentes.

Una historia visionaria: vox, codex, illuminatio.

La imagen abierta, polivalente, de la visión, se reporta al texto a través de la voz, se consolida en la trama de la tradición escrita, desde la retórica bíblica y hagiográfica, y retorna a la imagen iconográfica de la ilustración; ciclo lleno del espesor de significantes y significados. En el último capítulo ingresaremos, desde un ángulo particular, a una vía de interpretación iconográfica.

La experiencia imaginaria e icónica de la visión, simbólica, metafórica – actualización del lenguaje profético – instala una hermenéutica basada en la interpretación analógica y figurada de los acontecimientos, desciframiento de lo visto por medio de la Voz. Este doble proceso de presentar y explicar forma parte intrínseca de la tradición judeo-cristiana. En la sinagoga, sobre todo en la escuela rabí basada en la escritura¹¹⁴, en donde a la lectura le sigue la exégesis.

En Cristo vemos este proceso desde la orilla de la oralidad desnuda: Cristo es la Palabra Viva, el *verbum* encarnado, el *logos* teofánico: habla en parábolas que, luego, él mismo a sus discípulos las explica. Sus parábolas se insertan en el arte de la analogía, la correspondencia y la metáfora y su fin, persuasivo, preceptivo y profético

¹¹² *Scivias*, p. 423

¹¹³ Aquellos que han comprado los cargos eclesiásticos.

¹¹⁴ Vid. Ong, Walter. *Escritura y Oralidad*, Colombia: F.C.E., 1999, presenta las dos escuelas de los hebreos: los rabí del templo y de la escritura por una parte, y los nabí del camino y de la oralidad, por otra. Dos escuelas rabínicas.

es amplio: involucra a una comunidad potencial de lectores y auditores a una escala inédita, hasta entonces: la humanidad toda (el *cat-holos* paulino) .Así, como lo señala Murphy, en la tradición hebrea y cristiana “se participa de una retoricidad colectiva como en ninguna comunidad de la antigüedad”¹¹⁵.

En las primeras etapas de la cristiandad, este proceso estará bajo el signo de una contradicción y una paradoja: Dios Padre es voz, es el creador que advierte y delimita. Una y otra vez, desde el momento adánico, interviene con su voz y con sus señales hierofánicas. Sin embargo en la teofanía del Sinaí se convierte en escritura en piedra, monumental experiencia de la legalidad divina. Luego, con los profetas vuelve a ser palabra salvaje del desierto, para retornar, con la institución del templo urbano a la escritura rabínica.

Cristo volverá a “llevar la palabra” por los caminos y sus seguidores la retornarán a la escritura, para desde ahí, afirmar su prédica oral. Con la Iglesia institucional, a lo largo de a Edad Media, una y otra vez volveremos a ver estos encuentros y desencuentros entre **voz** y **escritura**, entre monjes del desierto y teólogos, predicadores heréticos y jerarquía eclesiástica, profetas y sacerdotes. Hildegard reúne esta contradicción y la presenta de un modo complejo: en ella se encarna un tópico esencial dentro del lenguaje cristiano: en lo más pequeño y humilde, se presenta lo más sublime y alto. Es decir, la verdad más prístina no acontece en un lenguaje sofisticado y filosófico, sino en el *sermo plebeius*. Hildegard que es “ceniza de cenizas y podredumbre de podredumbre” será el receptáculo y vehículo de expresión de la Voz de la Sabiduría.

Este es un plano “retórico” de presentar un plan discursivo y, como dijimos, obedece a la tradición más importante de la cristiandad. La Voz originaria, sonido y palabra pura, se sirve de un débil instrumento humano, para proclamar por escrito su mensaje.

¹¹⁵ Murphy, James J. *La Retórica en la Edad Media*, México: F.C.E., 1986.

Desde esta instalación discursiva, Hildegard se convierte en palabra somática y espiritual: su voz proviene desde una experiencia intempestiva, sin elección posible: ella es instrumento del *verbum*.

El cuerpo de Hildegard es el primer lugar de su voz-escritura, sonido y trazo somático. Es ella misma la fuente de su producción: allí es donde se hace presente la *voz* y la experiencia de la *visión*. Rodean y se interstician los ecos de discursos y voces de su pertenencia monástica, tradición que cotidianamente se actualiza en el ritual circular del claustro, que desde niña hizo suyo: melodías salmódicas, tañido de las cuerdas instrumentales, lecturas de la biblioteca de Rupertsberg, vidas de santos, cultivo del huerto medicinal, conocimiento del espacio constructivo; todo ello se irá impresionando en sus recuerdos, lenguaje, símbolos, figuras y metáforas que, más tarde que temprano, llevará al lenguaje escrito. No es extraño encontrar en sus palabras trazos de otros textos, a veces citados de la misma tradición revelada o referencias indirectas de la “biblioteca” monástica.¹¹⁶

Gran parte de esa experiencia de vida y de lectura quedará en el mundo personal de Hildegard y es posible verla, a través de su figuración escrituraria, originada desde su experiencia visionaria, en su obra.

Aquí se nos entreveran dos orillas capitales de la cultura medieval: por una parte concurre una *cultura de la audición*, centro de la paideia cristiana: Dios es palabra que resuena y consuena en el alma del ser humano a través del *recuerdo* (San Agustín) o a través de su voz directa (Hildegard). Pero también un modo complementario de construir la *trama del mundo* es a través de la fenomenología de la visión en aquello que podríamos llamar una *cultura de la visibilidad*, una cultura icónica. La dimensión histórica que acostumbramos a llamar “románica”¹¹⁷, se estableció en una especial confluencia entre oralidad, escritura del

¹¹⁶ Vid. Dronke, Peter, *La Lírica en la Edad Media*, España: Seix Barral, 1986, tb., “Retórica Medieval”, en *Historia de la Literatura. El Mundo Medieval*. Madrid: Akal, 1989.

¹¹⁷ Una obra especialmente significativa para ingresar a las claves de esta cultura es Davy, Marie-Madeleine, *Initiation a la Symbolique Romane*, París: Flammarion, 1964, tb. Traducción al castellano: *Introducción a la Simbología Románica*, Madrid: Akal, 1996.

manuscrito e imagen plástica: es decir, *vox*, *codex* e *illuminatio*. Esta trilogía dispuso de reportes mutuos: en ocasiones vemos la predominancia del modelo escrito sobre el icónico¹¹⁸. En otros casos, la influencia de la ilustración de los códices sobre la escultura o sobre los frescos murales (modelos de libros irlandeses sobre el continente). También el recorrido de la lectura visible mural sobre el relato escrito (Roman de la Rose). ¿El discurso visionario de Hildegard se encontrará en esta vía? Aunque su experiencia se pretenda divina e intemporal, adviene sobre un receptáculo somático y cultural, tal es nuestro camino. Lo capital en este plano, y para nuestro interés, es el desplazamiento de un discurso histórico, predominantemente escriturístico y, en segundo lugar, oral, a un discurso visible y musical. Aquí, referentes configurativos y metafóricos, presentes en su texto, permiten ingresar al problema formal de su relato, de su trama: una historia que se desplaza al *lugar de la visión*.

Un profetismo visionario e histórico,

*¿Modus loquendi? ¿Modus dicendi? ¿Modus scribendi? ¿Modus videndi? Dictor: el que dice o habla, Dictator: el que dicta u ordena escribir. Non idem loqui quod dicere (el que dice no habla). Deus Dictator: el Dios que dice y ordena escribir. Claramente la visión Hildegardiana corresponde al último, por cuanto el enunciado es unidireccional, no hay interlocución, no hay diálogo frente al “otro”, (ante el ausente como en el caso de los místicos / M. De Certeau¹¹⁹), no está el otro, omnipresente, al cual se refiere todo discurso, como en la *confessio* agustiniana. En la experiencia visionaria de la monja renana hay uno (múltiple en sus distintos aspectos: *Deus, Sapientia, Caritas*) que dice, muestra e interpreta. Muestra el enigma y entrega la *interpretatio*.” Dice”, a través de alguien.” Dice” buscando un receptor que proyecte sus signos, como voz audible para otros oídos, escritura e imagen. Quién*

¹¹⁸ Camille, Michel, *La Imagen Gótica*, Madrid: Akal, 1996.

¹¹⁹ *La Fábula Mística*, México: Universidad Iberoamericana. Depto. de Historia, 1993.

dice es quién se presenta: se hace escuchar. No se trata tampoco, pues, de una escucha íntima, de quién debe aprender a oír, de quién busca, de quién camina¹²⁰. Tampoco está ese “encuentro personal” en un recóndito espacio interior, sino acontece en cuanto mundo, cosmos, totalidad: se trata del Dios románico, aquel de “terrible majestad”. Aquel esculpido en los pórticos y tímpanos de las iglesias monásticas, verdaderas fortalezas del bien y la Santidad, como en Moissac: un Dios público, entronizado, por lo mismo, su voz se escucha como el trueno, que, al descender de lo alto, luminoso y obnubilante, se hace escuchar a quien él escoge. Un Dios arcaico, como aquel de los profetas.

La cultura románica posee estos elementos arcaizantes, no en el sentido que la progresista modernidad ha significado al término, sino en el sentido prístino de “origen”, “principio”, modelo fundamental, “arquetipo”. La humanidad del siglo XII, particularmente en ese cuerpo colectivo que se ha instalado en la cúspide de la jerarquía social y en la avanzada de una historia que camina hacia el valle de la lucha final, para cruzarlo y establecerse en la gloria. Así, los monjes tras sus fortalezas almenadas en combate contra las oscuras fuerzas, quieren construir un mundo desde el comienzo, desde el *claustrum* que es figura paradisíaca y, al mismo tiempo desértica (desierto florido), en camino hacia la Ciudad de la Promesa (Jerusalén Celestial). Su camino, su peregrinación, es la Historia. Son vanguardia, pero también tras sus fortalezas cierran fila desde el *origen*.

Retaguardia, pero también vanguardia de la Historia: *studium* y profecía, memoria y advenimiento biblioteca y pensamiento visionario, erudición y poesía. La biblioteca del siglo XII revisa, recepciona y actualiza a los *antiqui*. El notable dinamismo de los intelectuales humanistas de ese brillante siglo busca a sus gigantes y los renueva con humilde actitud. No nos cansamos de repetir la frase de Bernardo de Chartres, : “*Somos como enanos encaramados sobre espaldas de gigantes. Si alcanzamos a ver más que ellos y más lejos, no es porque nuestra vista*

¹²⁰ Ibidem, p. 42

sea más aguda o nuestra estatura mayor, sino porque ellos nos llevan en volandas y nos elevan sobre su altura gigantesca”¹²¹

Visión, símbolo y apocalíptica.

La *visio* como práctica de conocimiento se proyecta desde su raíz poético-simbólica: es un modo de conocer a través de la imagen y la palabra: veo, escucho, luego hablo. Dios, naturaleza e historia se me ofrecen a través de enigmas (*in aenigmate*), a través de espejos que me hablan, de lo que está “tras el espejo”: *per visibilia ad invisibilia*.

Visión y erudición convergen estableciendo un principio solidario en búsqueda de la unión simbólica de un mundo signado por la *fisura*, ruptura ocasionada por la culpa original: la *creatio* que aún conserva el sentido prístino en el cosmos: sus elementos, piedras preciosas, fluidos; como en su historia: recuerdos originarios del alma, voz profética, libertad humana, puede tener una resolución hacia la *Gratia*. Si hay fisuras entre los dos mundos también existen nexos, fragmentos que conservan las claves de ese universo invisible. No hay negación de este mundo sensible: aunque caído tiene estructuras y fundamentos que conservan una integridad (elementos, piedras preciosas), como también fluidos comunicantes que permiten hacer circular el vigor de su origen (la luz, el aire, el sonido). Los fragmentos (símbolos) permiten reunir los trazos de esa carta extraviada de lo invisible.

La *visio* señala una contigüidad entre lo núnimo-teofánico, lo elemental-cósmico y lo humano-histórico, constituido todo ello por un discurso totalizante, concatenado en nexos simbólicos, figurales y metafóricos, mecanismos de elocuencia analógicos e integrativos que permiten establecer la identidad de las partes con el todo: del microcosmos al macrocosmos y viceversa, “toda lucha, combate y conflicto se disuelven en la consecución de una armonía perfecta”¹²².

¹²¹ En Le Goff, Jacques, *Los Intelectuales de la Edad Media*, B. Aires, Eudeba, 1965, p. 2

¹²² White, H. *Metahistoria*, México: F.C.E., 1998. p.185.

La *visio* constituye un espacio de totalidad, simultáneo y diacrónico, en donde simbólicamente está representado un sentido: su dimensión profética consiste, efectivamente en la trasposición de la palabra personal (poética) en palabra divina (verbo) descifrada.

En cuanto profecía, implica también la pronunciación de dicho mensaje en el contorno de lo público: primer antecedente que ya acontece en los “hombres del desierto” que denuncian y anuncian una voz que debe ser escuchada. Claramente no se trata de una experiencia intimista, monologada o imaginariamente dialogada, hecha para ser guardada en el “recinto del alma”, como acontece con el discurso místico: aquí más bien cabe la orden de “lo que has visto y oído, dilo y escríbelo”. El profeta, un ser humano que habla públicamente inspirado por Dios, o aún más, es la voz de Dios “ve, pues; yo estaré en tu boca y te enseñaré lo que has de decir”.¹²³ Hildegard se ubica en la actualización de esta tarea en el siglo XII, su misión no ocurre sólo como un ejercicio intelectual hermenéutico de las escrituras y la tradición milenarista, sino recobra su sentido original, arcaico: Hildegard “es” la voz de Dios y, a través de ella, el misterio del sentido de la creación y la historia de la salvación, es develado.

Lo profético nos reporta no solo a las claves del mundo creado, sino también del mundo en su hacer, en su tiempo, en su transcurso: aquí la temporalidad abre un camino a la historicidad de la palabra. Para nosotros lo decisivo del discurso profético está en la interpretación de la temporalidad histórica tensionada por el sentido metahistórico de su final.

Apocalíptica.

Escribir los advenimientos. La Historia no es un mero acontecer – es decir, hechos que se agotan en sí mismos o sucesos que, simplemente, se entrelazan en el tiempo, mera trama. No, el cosmos, la naturaleza y la historia ad-vienen, es decir, suceden de acuerdo a un sentido, a un flujo, que se extiende desde el prístino origen,

¹²³ Ex. 4;12.

matriz fundamental, hasta el fin que se espera. Las cosas, las acciones, tienden hacia un ser contenido plenamente “allá, entonces”. El tiempo es una itinerancia, un peregrinaje hacia esa meta: así, caída, conflicto y restauración se extienden a través del tiempo, conjugando en gerundio la vida: estamos siendo hacia ese desenlace. Un fin esperado, pero también, por construcción ideológica y simbólica, temido (*timor Dei*). El advenimiento es el acontecimiento abierto a la espera de una resolución final, por lo mismo, definitiva.

La apocalíptica es un género proveniente de la antigüedad medio-oriental que, a través de la mediación judeocristiana (Antiguo y Nuevo Testamento), se hace presente con fuerza en el ecúmene helenístico de la antigüedad tardía y desde allí se proyecta hacia la Edad Media occidental. Obras sirias como la de Sibila Tiburtina o el pseudo-Metodio¹²⁴, serán recepcionadas y reinterpretadas por la intelectualidad cristiana creando una suerte de tradición escatológica en la escritura monástica.

Desde mediados del siglo X d.C. y durante el XI y XII, este último, siglo de nuestra *magistra* Hildegard, las devociones, creencias, rituales y creaciones simbólicas, en general, muestran un particular acento en esta área. Los escritos apocalípticos se hacen presente con especial intensidad desde distintos espacios sociales e ideológicos. Reformas y herejías, movimientos sociales populares y elaborados sistemas de pensamiento de élite, fenómenos anarquistas y místicos¹²⁵, y fenómenos institucionales y jerárquicos vinculados al papado y el imperio, participan de este mito ideológico y místico.

¹²⁴ Véase la obra de Claude Carozzi, *op. Cit.*, en él está tratado con profundidad este tema, las referencias documentales que nos entrega el autor, para beneficio de quien quiera buscarlas, son las siguientes: *Adso Dervensis, De Ortu et tempore Antichrsiti necnon tractatus que ab eo dependunt*, Ed. D. Verhelst. Corpus christianorum. Continuatio Mediaevalis XLV Turnholti 1976. Y.E. Saceur, *Sibyllische Texte und Forschungen, Pseudomethodius, Adso und die Tiburtinische Sibylle*, Halle a.S. 1898.

¹²⁵ La obra de Norman Cohn, *En Pos del Milenio*, España: Alianza, 1985.

La “actualización del mito escatológico”¹²⁶ puede obedecer a distintas coyunturas, circunstancias y cambios experimentados en la precedencia y las postrimerías del año mil. El profetismo que tiene por referencia fundamental la tradición veterotestamentaria establece, a través de un lenguaje simbólico, figural y metafórico, un discurso de ruptura, de denuncia, de crítica frente a la realidad contingente en donde es pronunciado y, al mismo tiempo, anuncia lo venidero en una contradicción radical, una catástrofe histórica (y no necesariamente natural) y la esperanza en una justicia y paz finales. De aquí emerge un universo común de imágenes, extraídas desde ese fondo simbólico de los profetas del Antiguo Testamento como de la tradición apocalíptica de los apóstoles; y desde la propia experiencia del tiempo presente, la notable singularidad e individualidad de cada uno de los escritores. El tiempo que rodea al año mil, permea una atmósfera escatológica, tanto en el ambiente intelectual monástico como en algunos sectores populares. Actitudes ortodoxas y heréticas compiten por el desciframiento en torno a los elegidos y condenados de los últimos tiempos. Hay visiones radicalmente antieclesiásticas, en donde se niega la importancia de la Iglesia como mediadora histórica en la salvación, a través de la Gracia, el ministerio y los sacramentos. La concepción dualista, de inspiración gnóstica o maniquea, expresa la negación de toda presencia mundana en la salvación, materia, naturaleza y cuerpos forman parte de una creación diabólica, y sólo el espíritu tiene verdadero fundamento divino: este es un camino de salvación trazado por un voluntarismo anti histórico, escéptico de la sociedad, la política, la naturaleza, es decir, todo aquello que la Iglesia Católica reconoce. Se trata de un fenómeno de características anarquistas, comunitario en su organización. También el milenarismo puede traducir el sentido del devenir como un retorno a los orígenes, ya sea desde la perspectiva paradisíaca de un retorno a una igualdad y comunidad de bienes (hay algunos movimientos pauperistas que así lo manifiestan) como, también, la idea del retorno del Imperio como edad de oro (*renovatio Imperii*,) que surge en la intelectualidad de la Iglesia y el Imperio otónico, en tiempos de Otón III y el papa Silvestre II. Algunos integrantes de la Iglesia

¹²⁶ Carozzi, Claude. *Op. Cit.*

católica también expresarán, desde la doctrina o, como Joaquín di Fiori, desde los bordes de la doctrina, un pensamiento de esperanza en una resolución histórica íntegra,(concepción de las tres edades), pero de clara tensión con lo institucional eclesiástico. Hildegard se instala en una visión unitaria de la creación y del ser humano, no despojada de conflictividad, la existencia histórica adquiere sentido como centro de un drama más amplio que envuelve el origen con el fin. Este tipo de profetismo histórico, como decíamos, puede ser estimulado por circunstancias concretas, culturales o ideológicas de su presente.

Las visiones de Hildegard, en las dos obras visionarias que hemos consultado – *Scivias* y *Liber Divinorum Operum* – incorporan tanto la eternidad como la dimensión temporal de la creación y la historia. Por una parte constituyen una *anamnesis*, una rememoración de lo oculto, tras el velo del olvido¹²⁷, y, por otra, la distancia que la caída ha traído consigo: el alejamiento del prístino origen, de la *prima creatio*, y, por consecuencia, la historia de la ruptura. En el centro de este drama, surge la posibilidad de un camino de salvación: patriarcas y profetas, elementos y jerarquías celestiales, *Maria Mater* y encarnación del Hijo, santos y monjes, son las principales potencias que llevan a cabo la posibilidad de restauración, cuya resolución está en las claves del Creador. La historia es un camino válido y legitimado por la intervención divina e intermediado por hombres santos o por benéficas influencias cósmicas de origen divino: elementos, sonidos y armonías, fluidos (aire, luz, éter). Las cinco épocas que están señaladas en las visiones incorporadas en la biografía contemporánea a Hildegard, señalan este sentido.

Épocas y tonos.

La Historia se encamina, pues, hacia un desenlace, pero este no es la culminación lógica de un proceso de evolución, acercamiento o superación solo del

¹²⁷ *Scivias*, p.

ser humano. No se trata exclusivamente de una respuesta inmanente a la misma historia, al tiempo, sino que lo decisivo estará en la intervención de fuerzas metahistóricas: lo divino y lo diabólico tendrán que conjugarse con la libertad del hombre. Este sentido final está en el presagio de un conflicto definitivo, catastrófico, purificador y salvífico para aquellos que sepan reconocer las señales.

El sentido apocalíptico es clave en el campo de la interpretación de los hechos históricos, pues presupone una trama de lectura de los mismos advenimientos, es decir, la aceptación de una finalidad resolutive supone una elaboración de los sucesos bajo una nueva significación y constituye uno de los elementos capitales del pensamiento histórico medieval.

La perspectiva hildegardiana.

El ser humano, en la perspectiva ofrecida por las visiones de Hildegard, es el sujeto privilegiado de la creación y de la historia de la salvación, es en él en donde, el drama final, no provocado directamente por su intervención, juega su desenlace definitivo: (...)”*por eso en el recóndito secreto de la Deidad aparece el hombre con su forma propia y no los ángeles ni ninguna otra criatura, porque mi unigénito tomó forma humana (...)*”¹²⁸

Un papel central les está asignado a los monjes, dentro de esta perspectiva positiva del ser humano, en la historia y el mundo. El claustro es una especie de reserva paradisiaca que está, providencialmente orientada hacia el fin de los tiempos, como esperanza y promesa, para el descenso pleno de la Gracia. Aquí Hildegard coincide con la visión de Joaquín di Fiori en ver al monacato como aquel grupo de seres humanos que formarán parte, junto con patriarcas, profetas, apóstoles y santos, de la futura ciudadanía celeste: el claustro es paraíso original, pero también es el desierto en donde la vida inspirada por Dios se retira para evitar la corrupción

¹²⁸ Scivias, p. 273

mundana, para mejor enfrentar al maligno y, en la perspectiva escatológica es el presagio de la Jerusalén Celestial.

Los célibes y las vírgenes estarán dentro de los principales depositarios de la Gracia plena, porque ellos se han dispuesto y reservado para recibirla, renunciando al mundo y esperando ser fecundados por el Espíritu de Dios. Ellos serán “*radiantes luces que iluminen a los demás hombres*”

Especie de vanguardia histórica.

Trama y tópicos apocalípticos.

Hemos escogido tres tópicos presentes en las dos obras visionarias de Hildegard que nos permitirán comparar la tradición, verificar la continuidad entre las dos obras visionarias escogidas y establecer la propia singularidad de la perspectiva hildegardiana:

La Caída del Imperio y de la Iglesia.

Dos textos, de origen sirio, pero que fueron traducidos al latín y tuvieron difusión en el Occidente medieval, fueron la obra del pseudo Metodio (apócrifo del 660 d.C.) y los escritos conocidos como los de la “Sibila Tiburtina”.

En ambos textos, aparece la figura del *último emperador* como vencedor frente a los pueblos invasores del aquilón - los de magog , y frente a los ismaelitas, arabomusulmanes - clara influencia de la contingencia a las circunstancias históricas de estas profecías, para, finalmente, deponer sus armas en Jerusalén.

En el referido tratado de Adso, el último emperador será elegido por el pueblo de los francos en un último intento por restaurar el imperio romano. Pensemos que el texto de Adso es de los años 953 y 954, a pocos años cuando la *restauratio imperii* se haga presente en la monarquía del Sacro Romano Imperio Germánico. Otón III y Silvestre II (Gerberto de Aurillac), ambos emperador y papa, instauran esta idea teocrática de un emperador como *rex et sacerdos*.¹²⁹

Será en tiempos de este *último emperador* que nacerá el Anticristo. La posible analogía se podría basar en la siguiente relación: si Cristo nació bajo la soberanía del primer emperador romano, el Anticristo lo haría ante el último. Después volveremos sobre este tema.

¿Cómo aparece en la obra de Hildegard este tópico?

Tradición textual, mística o correspondencia visionaria, la figura del último emperador aparece en *Scivias* y el *Liber Divinorum Operum* de una manera muy particular:

En *Scivias*, la *magistra* entrelaza la crisis de la Iglesia con el fin del imperio. El último emperador señala un límite de la historia, el término de esta última soberanía humana señala la desintegración de un orden. En el *L.D.O.* (*Liber Divinorum Operum*) el imperio “*se desmembrará al declinar (junto con) la insignia del poder apostólico*”¹³⁰

El imperio será dividido en reinos y la Iglesia en episcopados (...) “*cada rey y cada príncipe y obispo de la dignidad eclesiástica se enmendará a sí mismo de alguna manera*” (...) ¹³¹

El fin de la Iglesia institucional coincidirá, en cierta medida, con lo que expresará Joaquín di Fiori, pocos años después, en su concepción apocalíptica de la tercera época.

¹²⁹ Una fuente de inigualable importancia para estudiar esta ideología es el Códice de Reichenau. Se trata de un manuscrito miniado, hecho bajo las instrucciones del mismo emperador, en donde se representa iconográficamente la simbología del poder. Uno de los autores más destacados que se ha dedicado a este análisis es Miguel de Ferdinandy.

¹³⁰ L.D.O., III parte, visión V, p.327.

¹³¹ Ibidem, 328.

A esto le sucederá, según Hildegard, un período de contradicción: (...) *“habrá muchas profecías y muchos sabios, de manera que incluso las cosas ocultas de los profetas y de otras escrituras se manifiesten plenamente”* (...) pero (...) *“También(...) brotarán (...) muchas herejías, como asimismo muchas infamias con otros males, que mostrarán también que el Anticristo está próximo”*¹³²

Los profetas del fin de los tiempos.

En el *Apocalipsis* de San Juan¹³³ uno de los signos del fin de los tiempos es la aparición de los *“dos testigos para que profeticen, durante mil doscientos sesenta días, vestidos de saco”*. Están revestidos de poderes celestiales y terrenales para mostrar el testimonio divino.

La visión de Juan nos dice culminarán su tarea enfrentándose a la bestia del abismo y, vencidos por su oscuro poder, les será arrebatada su vida. Sus cuerpos serán exhibidos, sin sepultura, durante tres días. Después, por voluntad divina, resucitarán y ascenderán a los cielos. Este será el primer signo inequívoco de la llegada inminente del Reino de Dios.

Según Claude Carozzi¹³⁴ el mito del Anticristo y del último emperador surgen del contacto con el imperio romano. Con los dos testigos proféticos se reactualiza, en cambio, la tradición judaica del Antiguo Testamento. Representan la última resurrección, gesto postrero en los días antes del Juicio Final.

Hay huellas de ellos en el pseudo Metodio, la Sibila Tiburtina y el Tratado de Adso. Significan la última prédica, la última palabra para aquellos que aún pueden optar por la salvación.

De acuerdo a esta tradición, dispondrán de tres años y medio para su acción, tal como, después, el Anticristo dispondrá del mismo tiempo para su manifestación: la suma corresponde a los siete últimos años más definitivos antes del Reino. Ambos establecen las últimas fuerzas y poderes aún históricos: se trata de

¹³² Ibidem.

¹³³ Apoc. 11 y ss.

¹³⁴ op. Cit., p. 50

seres humanos: hombres en medio de hombres, antes de la intervención directa de potencias metahistóricas. Es el tiempo postrero, después del último emperador, la oportunidad final en este tiempo.

Hildegard en la visión 11 de *Scivias*¹³⁵ se refiere a los “testigos” y los nombra como Enoc y Elías, coincidiendo con Adso. Esto parece ser una influencia directa de la tradición escatológica, pues no están especificados en el Apocalipsis. Para Eloíno Nacar y Alberto Colunga¹³⁶ podría tratarse de Moisés y Elías. El argumento es sugerente: el primero representa el tiempo de la Ley y, el segundo, el tiempo del profetismo.

Enoc y Elías, en la visión de Hildegard, aparecen para una misión central: contrarrestar las acciones del Anticristo¹³⁷ y culminar como los últimos mártires.

En el L.D.O., vuelven a ser tratados como hombres santos, testigos finales de la palabra divina y clara señal del límite final de los tiempos. Una vez que hayan padecido la muerte temporal en manos del hijo de la perdición, la voz del Viviente aclara: “*por la resurrección y elevación de éstos, probaré que la resurrección y la vida de los muertos no puede ser contradicha*”¹³⁸.

Ambos representan la promesa de la vida eterna.

El Anticristo.

Formidable adversario de Cristo en el vértice de la temporalidad histórica. Su presencia, como soberano y príncipe instalado como antítesis de la divinidad, está en la tradición profética del Antiguo Testamento. En Ezequiel¹³⁹ su prefiguración está adelantada en el personaje de Gog. Aparece

¹³⁵ Scivias, p. 472

¹³⁶ Para Eloíno Nacar y Alberto Columba, *Sagrada Biblia*, B.A.C., 1964.

¹³⁷ Scivias, p. 472.

¹³⁸ L.D.O., III parte, visión V, p. 337.

¹³⁹ Ez., 38,39.

descendiendo de las tierras del Aquilón, desafiante ante Israel, será, finalmente, abatido por Yahvé y sepultado.

También en Daniel¹⁴⁰ se preanuncia el tirano de los tiempos finales.

En el Nuevo Testamento, algunas epístolas de San Pablo¹⁴¹ antes de la parusía vendrá “*el hijo de la perdición, que se opone y se alza contra todo lo que dice Dios o es adorado, hasta sentarse en el templo de Dios y proclamarse dios a sí mismo*”¹⁴² (...) “*La venida del inicuo irá acompañada del poder de Satanás, de todo género de milagros, señales y prodigios engañosos...*”¹⁴³

También en las epístolas de Juan se le señala como signo de fines de los tiempos “*os digo ahora que muchos se han hecho anticristos, por lo cual conocemos que ésta es la hora postrera*”¹⁴⁴

Así, pues, desde el Antiguo y Nuevo Testamento el Anticristo tiene antecedentes que luego, en la intelectualidad cristiana, irá adquiriendo traducciones históricas en una larga tradición. A mediados del siglo X d.C., cuando, como dijimos al comienzo, tome nuevos bríos la escritura escatológica en el Occidente medieval, aparece el *Tratado sobre el Anticristo* del monje Adso, del monasterio de Montier-en Der, en tiempos de la inauguración del Sacro Romano Imperio Germánico (de hecho Adso dedica su libro a la hermana de Otón I y esposa del rey franco Luis IV).

Adso afirma la venida del Anticristo en una futura crisis del Imperio, cuando los reinos se separen.¹⁴⁵

Hildegard, en *Scivias*, se refiere al Anticristo: nacido de una mujer con la apariencia de santa y virgen, fecundada por Lucifer¹⁴⁶. Se trata de un modelo paralelo a Cristo, muy semejante en su perfil formal, pero diametralmente

¹⁴⁰ Dan., 7, 8 y ss.

¹⁴¹ 2 Tes. 2.

¹⁴² Ibidem, 2, 3-4-

¹⁴³ Ibidem, 2, 9

¹⁴⁴ I Juan 2,18

¹⁴⁵ Carozzi, Claude, op. Cit.

¹⁴⁶ Scivias, visión 11, p.468 y ss.

opuesto en su esencia e intenciones. Se intenta establecer una semejanza para confundir a los seres humanos.

Su madre le enseñará poderes y magia para fabricar ilusiones y quimeras, principales armas de seducción para lograr más poderes.

Su intento mimético con la figura de Cristo lo llevará a anunciar su muerte y resurrección. Su plan capital será establecer el dominio del mundo para luego invadir el cielo. Allí el poder de Dios lo abatirá y será lanzado en el precipicio y *“vomitará el último aliento de vida en la muerte de la condena eterna”*¹⁴⁷

En su segunda obra visionaria, el L.D.O., Hildegard continúa desarrollando la imagen del Antricrosto, encontrando un símil de él en Herodes¹⁴⁸. Así, lo describe como un soberano poderoso para luego establecer una comparación con Cristo: ambos son leños, la diferencia radica en que Cristo es *“leño verde”*, *“estival”*, que surge desde el invierno del Antiguo Testamento. El Anticristo, en cambio, es *“leño seco”*, figura terminal, *“por ello será reducido a la nada”*¹⁴⁹, y continúa: (...) *“el leño seco aparecerá, cuando aparezca antes del hijo de la perdición la disensión, de la cual habla Pablo, mi vasija elegida, también cuando todo el dolor que sobreviene conmueva el cielo y la tierra”*¹⁵⁰

Hay una correspondencia fundamental en la tradición, la obra de Adso y las visiones de Hildegard. Aunque porta consigo la paternidad demoníaca, el Anticristo nació de mujer: es un ser humano. Para Claude Carozzi, esto lo convierte en una paradoja viviente: al participar de la naturaleza humana debería tener acceso a la Gracia y a la salvación, pero su paternidad demoníaca lo tensiona hacia lo inhumano, sujeto a la condenación eterna.

Hildegard en L.D.O., ofrece un argumento distinto: *“Ya que (el demonio) había vencido al primer hombre, (luego) a través de otro hombre, es decir, el Anticristo, estima que él es capaz de realizar lo que antiguamente había*

¹⁴⁷ Scivias, visión VII, p. 474.

¹⁴⁸ L.D.O., III parte, visión V, p.315.

¹⁴⁹ Ibidem, p 322.

¹⁵⁰ Ibidem.

comenzado, cuando intentó luchar contra Dios". Es decir, es la creación, de parte de Lucifer, de un propio Adán que aunque híbrido, puede competir con el nuevo Adán que es Cristo. Este pseudo Adán se convierte en un poder intrahistórico para enfrentar la creación divina desde su centro: la propia humanidad, para así conducir soberanamente una rebelión, anteponiendo a las virtudes divinas los vicios diabólicos. Luchará contra aquellos aliados a Dios que practican la continencia (monjes) para que los hombres opten radicalmente por el "*gusto ígneo de la carne*"¹⁵¹. El Anticristo sería el intento final, según la *magistra*, de intervenir en la historia humana cuyos antecedentes se remontarían, en el Antiguo Testamento, a los seguidores del culto de Baal, en el Nuevo Testamento, a los saduceos y, en los tiempos de la Iglesia, a los heréticos.

Su máxima expresión de engaño será su elevación a los cielos "*por arte diabólica*", pero será su último intento pues: "*será derribado con divina virtud*" y así será "*vencido el diablo y postrado su hijo*".

El Anticristo será, así, la más decisiva intervención de Lucifer en su intento por desviar el sentido de la historia de la salvación. Corresponde a la creación de una propia fuerza histórica que se instala en medio de la *creatio* misma: un ser humano, por definición dotado de poder para llegar a ser "el señor del mundo", el señor de la historia, hostil a la creación primera.

Aunque la apocalíptica hildegardiana coincide, en general, con la tradición mística y profética en relación a la ruptura final del tiempo histórico en un conflicto y catástrofe definitiva y, en conclusión, la salvación dependa en última instancia, de una intervención suprahistórica de origen plenamente divino: el descenso de la Jerusalén Celeste. Aún así, hay en Hildegard un optimismo

¹⁵¹ Ibidem, p.332.

esencial hacia la humanidad histórica que la distancia y singulariza de un mero fatalismo milenarista.

Para Hildegard el ser humano es materia central en la creación, pero también en la historia. En su carta a Elisabeth de Schönau expresa: *(...) el hombre es un recipiente que Dios hizo para sí y lo imbuyó de su espíritu, para perfeccionar en él su obra*¹⁵².

Parte de la energía divina contenida en el mundo y en el hombre, que permite esta búsqueda, es la *viriditas* (también *viredo*): potencia ascendente, vital, que está presente en la historia.

La historia tiene esta potencia como también está la palabra: *“El Padre lo ordenó todo en sí mismo y el Hijo lo completó en la obra (...) y luego (ésta) la muestra con su palabra*¹⁵³.

Aquí llegamos a lo decisivo de la potencia salvadora en el hombre y la historia: el valor del verbo, la palabra en su obrar eficaz: los dos testigos finales nos hablan de esto.

En la obra de Hildegard se destaca la importancia armónica y musical de esta palabra en la transformación del mundo, la historia y el individuo, asunto que abordaremos en el siguiente capítulo.

La historia deja de ser un tiempo de mera fatalidad para transformarse en un ámbito de restauración de la creación, aunque no total (la esperanza está puesta en la resolución final extrahistórica¹⁵⁴), sin embargo, Dios decidió habitar en el tiempo de los hombres, igualándose a su creación: *“Dios se inclinó ante su obra, y así en parte esta igualdad habitó junto al hombre en el Hijo de Dios, pues El se vistió de humanidad*¹⁵⁵.

¹⁵² En Cirlot, Victoria, *Vida y Visiones...*, *Op. Cit.* p.144.

¹⁵³ *Ibidem*, p.151.

¹⁵⁴ Pieper, Joseph, *El Fin del Tiempo*, Barcelona: Herder, 1984.

¹⁵⁵ Cirlot, V, *Vida y Visiones...* p.151.

La posibilidad de una salvación presente ya en la historia es el propio ser humano iluminado por la presencia del Hijo, pero también portador de una propia claridad original, inalienable para los poderes oscuros.

En el ser humano está, pues, la potencia germinativa de la cual deberá disponer cuando plenamente se haga presente la Parusía.

En la etapa postrera a la humanidad, desde cada una de sus singularidades individuales, le está abierta la posibilidad de la aceptación del Reino. La conciencia apocalíptica y teleológica, el saber de que todo conduce a una finalidad resolutive, aunque no plenamente histórica, pues el tiempo será superado, instala a la humanidad frente al **advenimiento**, es decir, frente a un tiempo futuro contradictorio, catastrófico, confuso, pero, en definitiva salvífico: esa es la esperanza escatológica y teleológica en la tradición y en Hildegard.

CAPITULO IV: LA MUSICA Y LA HISTORIA.

Desde la obra de San Agustín de Tagaste la Historia adquiere un sentido reflexivo, teórico, complejo, profundo, a la luz de la teología: ser y tiempo se entrelazan en una existencia peregrina, misteriosa y profética. Este sentido teleológico de la vida, presente en el relato de los patriarcas¹⁵⁶ y en el lenguaje poético de los profetas del Antiguo Testamento, adquiere una extraordinaria profundidad en la obra del obispo de Hipona. La temporalidad, en esta suerte de *societas universalis*¹⁵⁷ que es la cristiandad, se transforma en la principal materia de reflexión. Dios **perpetra**¹⁵⁸, **deviene** en el tiempo y proyecta el **advenir** futuro.

Desde San Agustín también comienza una figuración musical de la existencia histórica, lo que Henri-Irénée Marrou, en ese extraordinario conjunto de ensayos, reunidos en un volumen bajo el título *Théologie de l' Histoire*¹⁵⁹ denominó la concepción musical del tiempo: “ *A San Agustín, en efecto, le gustaba referirse al curso de la historia, el ordo saeculorum, concibiéndolo como un canto maravilloso, tamquam pulcherrimum carmen* ”¹⁶⁰; lo que en una traducción de *La Ciudad de Dios* aparece como: “y así embellecer el orden de los siglos como un hermosísimo canto de

¹⁵⁶ Vid. Auerbach, Erich. *Mimesis, La Representación de la Realidad en la Literatura Occidental*, México-B.Aires: F.C.E., 1950.

¹⁵⁷ Gilson, Etienne. *Las Metamorfosis de la Ciudad de Dios*, B. Aires: Troquel, 1968.

¹⁵⁸ Concepto central utilizado por G. Van der Leeuw, *op. Cit.* .

¹⁵⁹ *Théologie de l' Histoire*, Paris: Du Senil, 1968. (versión traducida en castellano: *Teología de la Historia España: Rialp*, 1978) En la primera parte del libro Marrou da cuenta de un “petit livre”, escrito en su juventud, titulado: *Traité de la Musique selon l'esprit de Saint Augustin*, que no hemos podido hallar.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 79

variadas antítesis”¹⁶¹. Aquí encontramos a un autor que recoge tanto la tradición hebrea de la música (los salmos son un ejemplo muy citado por la patrística y los doctores cristianos¹⁶²); como de la tradición helenística,(particularmente la teoría neopitagórica y aquella de Aristógenes de Tarento que cita Marrou¹⁶³).

La música aparece, pues, como una metáfora “natural” a la historia en el mundo cristiano: ambas son consustanciales a la temporalidad, devienen en la sucesión, ora de momentos, ora de sonidos. Y su sentido, que es el ser de la música, “no se percibe definitivamente más que cuando acaba la pieza, cuando se toca el último acorde, cuando resuena la cadencia final”¹⁶⁴. Música e historia son teleológicas, advienen en el tiempo y tienen o se conducen hacia una finalidad. Sin embargo, nada sacaríamos si no retuviéramos, en la memoria, sus sonidos o sus acontecimientos, a fin de sinfonizarlos con los que escuchamos y vivimos en la actualidad y los que intuimos o profetizamos del futuro.

En la *conformación* cultural de la cristiandad, durante los cuatro primeros siglos, la música será el arte por excelencia. Frente a todas las dudas acerca de los *loca sancta*¹⁶⁵, la cuestión del culto a las imágenes, el ritual y la liturgia, la calendarización de celebraciones, y otros asuntos que incorporaban las relaciones entre la cultura pagana y el mensaje cristiano, la música aparecerá como la manifestación más cercana a lo espiritual, sobre todo en el canto vocal, y luego, a través de algunos instrumentos que “pasan la prueba” del pudoroso ambiente de la Tardo Antigüedad cristiana: el arpa, el salterio, la lira. Los instrumentos insuflados por aire, especialmente, aquellos bucales, quedarán entre aquellos que llaman a la concupiscencia¹⁶⁶.

El desarrollo de la música, en la temprana y alta Edad Media, en los círculos cristianos monásticos y eclesiásticos, convergerá en el canto ambrosiano de

¹⁶¹ *La Ciudad de Dios*, XI, 18, Madrid, B.A.C., 1977, p.716. El comentario de San Agustín aclara: “lo que llamamos antítesis son ornamentos preciosos de la elocución”.

¹⁶² Véase por ej. Salmo 150.

¹⁶³ Marrou, H.I., Op. Cit, p. 72.

¹⁶⁴ Ibidem., 80.

¹⁶⁵ Marín, José, *El Problema de los Loca Sancta Cristianos*.

¹⁶⁶ Vid. Gerôld, Theodore. *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Geneva, 1973.

características “romanas” y algunas derivaciones regionales en Hispania, Galia, Irlanda. Un desarrollo particularmente significativo para los antecedentes de Hildegard será aquella practicada por los monjes benedictinos desde el siglo VI (gregoriana). El monje benedictino convierte a la música en centro y eje de su *ethos*. Las melodías no solo ornamentan el rito, sino son presencia eficaz de lo divino: se trata de un camino en el tiempo, histórico. Las simpatías acústicas, el ciclo de los cantos diarios y anuales, promueven las influencias benéficas de lo *Alto* y rechazan las malignas. Teorías neoplatónicas y neopitagóricas fundamentarán este hecho.

La música alcanza, en la obra de Hildegard, no sólo es una dimensión central del principio divino de la *prima creatio ab origine* sino el fundamento de una *teoría* (griego = visión) del cosmos, la naturaleza y la historia. El sonido armónico, “sinfónicamente” consueña desde lo “alto” en el tiempo y sus resonancias fecundan la creación. Esto constituye una tradición neopitagórica que ingresó a la biblioteca monástica a través de la obra de Boecio (s. V d.C.): “Éste consideraba en la música una triple división: *musica mundana, musica humana, musica instrumentalis*. A la *musica mundana* corresponde la noción de orden cósmico a partir del sonido armónico de los astros y de su movimiento, la sucesión de estaciones y la simbiosis de los elementos son correspondientes a este equilibrio dinámico. Esta música cósmica está ligada a la armonía de las esferas: los siete planetas giran y su movimiento produce un sonido melodioso, de modo que si el movimiento es más rápido produce un sonido más agudo; si es más lento, uno más grave. De aquí proviene una proporción numérica expresada en el movimiento, en cuanto está situado en el espacio, es el ojo el que le capta. De ahí la relación constante entre el oído y la vista con respecto al número.

Boecio habló también de una *musica humana*. Ella rige al hombre como parte microcósmica del todo y supone un acuerdo entre el alma y el cuerpo. Esta música concierne además a las facultades del alma y la armonía de los elementos que componen el cuerpo, a saber, los órganos. En cuanto a la música instrumental

o *musica instrumentalis*, ésta se refiere al uso de instrumentos, comprendiendo la voz humana, y sus diferentes relaciones: armónicas, métricas y rítmicas.”¹⁶⁷

La música humana, o música del alma, reside en Hildegard, en el recuerdo más profundo del hombre, *ab origine*, y es inaudible para la mayor parte de la humanidad. Sin embargo, y tal como sucede con lo visible que nos puede reportar, a través de los símbolos, a lo invisible¹⁶⁸, lo audible nos puede “recordar” lo inaudible.

Aquí quisiéramos establecer la diferencia entre los anteriores concepto de **figura** y **metáfora** con **símbolo**, de acuerdo al pensamiento de Hildegard y algunos de sus contemporáneos.

El concepto de **símbolo**, sea en su audición (como es este caso) o visibilidad, no es un elemento que está “en reemplazo de”, como la metáfora, sino constituye un cuerpo activo y eficaz que permite el nexo con lo “ausente”.

Etimológicamente, desde su raíz griega, *symballeyen* designaba, al parecer¹⁶⁹ la reunión de dos partes divididas que, originalmente, eran una (así en Platón), como también podía significar el banquete de reunión. La idea de una creación fisurada, que permanece desunida parcialmente de su creador, como el anillo de los huéspedes homéricos, nos representa el profundo sentido que tenía la fenoménica de los símbolos en la Edad Media. Ernst Cassirer¹⁷⁰ nos habla de la concepción de un mundo que, desde el origen, se ve como incompleto, demediado, y que intenta reconstruir el mapa de la otra mitad perdida (invisible), a través de

¹⁶⁷ Fuentes Bardelli, Italo / Ortúzar Escudero, María José. “ Música e Historia en Hildegard von Bingen”, en *Rev.Chilena de Literatura*, Santiago: U. de Chile, 2003, p.145.

¹⁶⁸ Vid. Por ej. Hugo de San Víctor: *Symbolum est collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem*, es decir, “El símbolo es una conjunción de formas visibles destinada a mostrar las invisibles”, en Jaques Pi, Jessica, *op. Cit.*, p.127.

¹⁶⁹ Véase Giedion, Sigfried. *El Presente Eterno: los Comienzos del Arte*, Madrid: Alianza, 1981, p.110 y ss.

¹⁷⁰ Cassirer, Ernst. *Filosofía de las Formas Simbólicas*, México: F.C.E: 1979; tb. *Antropología Filosófica*, México: F.C.E: 1978.

los restos significativos y plenos de sentido que han quedado: estos son los símbolos, por cierto, “sagrados”, es decir, “hierofánicos”¹⁷¹.

El símbolo de acuerdo a André Neher¹⁷² es “hijo de Jerusalén”, más que de Atenas, aún cuando la palabra sea griega. Sin embargo, aquí, es necesario distinguir: la grecia arcaica se aproximaba mucho más al modelo israelita que la Grecia clásica.

El símbolo, de acuerdo a Marie-Madeleine Davy¹⁷³, corresponde, más que a un elemento retórico, como la metáfora, a una “revelación”¹⁷⁴. Aún siendo “incomunicable” exige una tradición. *“Por ello el símbolo se presenta como un soporte a través del cual lo absoluto penetra en lo relativo, lo infinito en lo finito, la eternidad en el tiempo. Gracias a él se establece un diálogo y se opera una transfiguración: lo trascendente se impone. Dios quiere revelarse al hombre, el símbolo permite oír su voz.”*¹⁷⁵.

Me parece reconocer esta dimensión de lo simbólico en Hildegard sea como “recuerdo” en el alma, sea como “fragmento” en el mundo, sea como “vínculo” disponible en la armonía del cosmos.

Así, existe, pues, una música, inaudible para el oído de la mayor parte de los humanos, en el secreto recóndito del ser, y otra “mundana”, es decir, cósmica, “celestes”, que proviene de lo alto, también “inaudible”. Pero he aquí que es posible “despertar” esos sonidos o atraerlos a través de notas simpáticas y acordes y armonías sinfónicas: esta es la importancia de la música “instrumentalis”, provocada por la misma voz humana o por la interpretación de *organa*, esto es, instrumentos creados, de factura humana.

¹⁷¹ Concepto clave en la interpretación de Mircea Eliade, vid. Por ej. *El Mito del Eterno Retorno*, Madrid: Guadarrama, 1979.

¹⁷² Citado por la extraordinaria obra de Davy, Marie-Madeleine. Op. Cit., la obra de Neher *L'Essence du Prophetisme*, Paris, 1952, aunque lo hemos visto citado en otras oportunidades, no hemos, hasta el momento, podido conseguirla.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem, p.83.

¹⁷⁵ Ibidem.

En una famosa, y muy comentada carta a los preladados de Mainz¹⁷⁶, entre los años 1178-1179, en circunstancias que a la comunidad de Hildegard se le ha prohibido la interpretación musical, ella argumenta profunda y brillantemente en su

defensa. Comienza con la cita de los salmos 149¹⁷⁷ y 150¹⁷⁸, y a continuación señala: ...”somos instruídos en lo interior a través de lo exterior”...Luego, considerando el drama adánico que, en los comienzos “participaba de las voces celestiales”, Adán, en su caída, perdió tal comunión musical, durmiéndose en las tinieblas de la ignorancia; sin embargo, “por infusión del espíritu profético” musical, presente en los Salmos, en los instrumentos creados por el hombre (“sus formas y cualidades”) y el “sentido de las palabras”, es posible la *memoria del origen*: “Al oír una canción el hombre acostumbra a suspirar y a gemir, recordando la naturaleza de la armonía celeste”¹⁷⁹. La música está vinculada, aunque contiene

¹⁷⁶ Epist. XXIII, en Cirlot, V. *Vida y Visiones...*, pp. 298-301.

¹⁷⁷ Sal. 149 (...)” *Alaben su nombre con danzas
Entonen salmos con tímpanos y cítaras*”

¹⁷⁸ Sal. 150 (...) “ *Alabadle al son de las trompetas,
Alabadle con el salterio y la cítara.
Alabadle con tímpanos y danzas,
Alabadle con las cuerdas y la flauta
Alabadle con címbalos sonoros,
Alabadle con címbalos resonantes.
Todo cuanto respira alabe a Yahvé
¿Alehuya!*.”

¹⁷⁹ Cirlot, V. *Op. Cit. Pp. 298-300*: “Antes de la transgresión y cuando aún era inocente, tenía la voz en la compañía no pequeña de las voces de los ángeles, que las poseen debido a su naturaleza espiritual y que son llamados espíritu por el Espíritu, que es Dios. Adán perdió la semejanza de la voz angélica que tenía en el paraíso, y se durmió en el conocimiento del que estaba dotado antes del pecado, del mismo modo que un hombre, al despertar de un sueño, retorna ignorante e inseguro de lo visto en el sueño (...) Para que no recordaran sólo el exilio, sino también la divina dulzura y la alabanza en la que se regocijaba el mismo Adán con los ángeles en Dios antes de la caída, y para que fueran impulsados a ello los santos profetas, instruidos por el mismo espíritu que habían recibido, compusieron no sólo los salmos (*psalmos*) y canciones (*cántica*), que eran cantados para encender la devoción de los que los oían, sino diversos instrumentos de música con los que tocar múltiples sonidos, a fin de que, tanto por las formas o cualidades de aquellos instrumentos como por el sentido de las palabras recitadas, los oyentes, estimulados y adiestrados por lo exterior (*per exteriora admoniti et exercitati*), fueran perfeccionados en lo interior. A

un anuncio de lo futuro, más poderosamente al “in principium” del “verbum” creador que sigue resonando en la creación toda, pero particularmente con un doble origen: “desde lo alto”, es decir, desde las esferas, desde los coros angelicales, que aún participan del momento originario, y puede “descender” para intervenir en la naturaleza y en la historia, y también, en el alma humana.

“La creación, desde su fondo originante, siempre posible de ser actualizado (aquí y ahora siempre¹⁸⁰), constituye, pues, una symphonia que se expresa en el movimiento circular y danzante de las esferas, en la voz celestial de los coros angelicales, en los cantos de los hombres y sus instrumentos, como en los sublimes sonidos del fondo del alma”¹⁸¹

Así, por ejemplo en la Symphonia: “*qui in alto sonuisti*”¹⁸²; “*celo rutilante / et in laudibus sonante*”¹⁸³; “*sicut angeli sonant in laudibus*”¹⁸⁴; “*Inde concinunt celestia organa*”¹⁸⁵; “*cum omnis celestes symphonia / de te sonuit*”¹⁸⁶. El sonido se produce desde lo Alto, que es el principio, y las criaturas como muy bien lo traduce María Isabel Flisfisch “resuenan”.

Aquí, estamos más próximos al **símbolo** o al **arquetipo**, que a la figura o a la metáfora, pues el sonido o la palabra *symphonica*, no están en representación de, sino son **presencia** actuantes.

Desde esta perspectiva, resulta fundamental comprender la presencia de la música en la temporalidad humana. El sonido (*vox*, sinfonía, armonía), presente

semejanza de estos santos profetas, algunos hombres fervorosos y sabios descubrieron por medio del arte humano muchos tipos de instrumentos, para poder cantar según el gozo del alma. Y adaptaron lo que cantaban a la inclinación de las junturas de los dedos, recordando cómo Adán fue formado por el dedo de Dios, que es el Espíritu Santo, y en cuya voz estaba toda la suavidad del sonido de la armonía y de todo el arte de la música antes de que la perdiera”

¹⁸⁰ Coomaswamy, A.K. *El Tiempo y la Eternidad*, Madrid:1980.

¹⁸¹ Fuentes Bardelli, Italo. “La Música en la Symphonia de H.v.B.”, en *Coloquio: Mujeres de la Edad Media, Escritura, Visión, Ciencia. U. de Chile /Fundac. Andes, 1999. p. 81.*

¹⁸² *Symphonia*, Poema 7. p.61 “que en lo alto resonaste”.

¹⁸³ *Ibidem*, Poema 14, p.91 “mientras el cielo resplandecía / y resonaba en alabanzas”.

¹⁸⁴ *Ibidem*, Poema 32, p.174 “así como los ángeles resuenan en alabanzas”.

¹⁸⁵ *Ibidem*, Poema54, p. 291 “Por ello las voces celestiales cantan”.

¹⁸⁶ *Ibidem*, Poema 56, p. 308 “cuando toda la sinfonía celestial / resonó desde ti”.

en la eternidad cósmica, deviene e intercepta la duración histórica y, en algunos momentos centrales, origina épocas.

Los Cinco Tonos y los cinco tiempos históricos.

En la tradición historiográfica y profético visionaria de la historia, en la Edad Media, el asunto de las duraciones, períodos y épocas, forma parte consubstancial a la *interpretaatio*: el tiempo histórico acontece en cuanto **signo** y **sentido** de un acontecer universal. Como decíamos en el capítulo precedente, en el desarrollo de las crónicas, particularmente en el género de los *Chronicon*, existe la búsqueda de una trama ecuménica. Esto es: en distintos pueblos, Imperios o civilizaciones, es posible hallar coincidencias o sentidos enigmáticos en los hechos registrados. Un asunto central en la historia universal serán las **sincronías**, aquello que Jaspers llamará “tiempos-eje”¹⁸⁷. Las crónicas universales, entre otras cosas, establecen comparaciones entre los hechos significativos, en fechas similares, a fin de dar cuenta de un “sentido universal” en el acontecer.

También, el plantear “ritmos universales” a los acontecimientos se constituye en un tópico de la historia cristiana: San Agustín instala el modelo de las seis edades, Paulo Orosio¹⁸⁸, apoyándose en *el Libro de Daniel*, incorpora la secuencia de los cuatro Imperios Universales, un contemporáneo a nuestra *magistra*, Joaquín di Fiori, las tres edades tomando como modelo a la Trinidad católica. En este mismo propósito, Hildegard nos hablará de cinco momentos en la historia intervenidos por cinco tonos musicales:

(...)”cinco tonos de la justicia enviados por Dios resuenan para el género humano, en los que consiste la salvación y redención de los creyentes.

Y estos cinco tonos son superiores a todas las obras de los hombres, porque todas las obras de los hombres se nutren de ellos. Hay hombres que no marchan

¹⁸⁷ Jaspers, Karl, *Origen y Meta de la Historia*, Madrid: Rev. De Occidente, 1968.

¹⁸⁸ *Historias, Libro I.*

según estos sonidos, sino que sus obras son realizadas sólo con la ayuda de los cinco sentidos del cuerpo.”¹⁸⁹

Los cinco tonos fundamentales de Hildegard pueden estar tomados de la tradición más arcaica de la música: la escala pentatónica, que ha tenido un amplio uso en la cultura oriental tradicional y en la cultura del oriente del mediterráneo, pero también en los cantos populares. Resulta sugerente la tesis de Marius Schneider¹⁹⁰ que intenta engarzar la antigua tradición totemística de la simbología animal – y su vinculación con la notación de sonidos – con la cultura musical románica de algunos claustros, a partir de la vía catalana, hacia el sigloXII. Schneider estudiando algunos conjuntos arquitectónicos a partir de los símbolos de los capiteles, descubre coincidencias que se remontarían a las antiguas tradiciones. Cataluña habría sido un corredor de influencias orientales en la etapa “bizantina” (reconquista imperial) y en la etapa árabe. Su estudio remite muchas veces a la lectura acústica de la iconografía, un caso que nos puede invitar a revisar mucho más su tesis es la vinculación del tetramorfos (presente en Ezequiel y Daniel) como evidencia musical con la tradición pentatónica (a través del círculo de quintas).

Así, los cinco tonos históricos de Hildegard, cuatro de los cuales ya se han hecho presentes, esperan la nota final. De otro modo, si fueran las cinco notas, la quinta nota consonaría – en quinta – con la primera. Ya un poco más adelante, en este capítulo, veremos a importancia del intervalo de quinta para Hildegard.

Si buscamos a correspondencia de los tonos con los acontecimientos históricos, ella claramente informa:

(...)”El primer tono se realizó en la obra a través del fiel sacrificio que Abel inmoló a Dios; el segundo, cuando Noé construyó el arca por orden de Dios; el tercero, por medio de Moisés cuando recibió la Ley que fue referencia para la

¹⁸⁹ Cirlot, V. *Vida y Visiones...*p.50.

¹⁹⁰ Schneider, Marius, *El Origen Musical de los Animales-símbolos en la Mitología y la Escultura Antiguas*, España: Siruela, 1998.

circuncisión de Abraham. En el cuarto tono la palabra del Altísimo Padre descendió al útero de la Virgen y se hizo carne, pues aquella palabra mezcló el limo con agua y formó al hombre.”¹⁹¹

Si comparamos estos hitos “epocales” con la tradición historiográfica no necesariamente coinciden. Eusebio de Cesárea (y san Jerónimo) trata de coordinar los tiempos cristianos con aquellos paganos, ofrece los siguientes: Moisés, Jueces, Profetas, reconstrucción del Templo y nacimiento de Cristo. San Agustín (y San Isidoro) instala el esquema de las seis edades: Adán, Noé, Abraham, David, cautiverio de Babilonia y nacimiento de Cristo. Y así, Joaquín di Fiori, hacia el siglo XII, tres edades: del Padre, o de la Ley, del Hijo, o de los Sacramentos, del Espíritu, o del Amor.

Donde hay claras coincidencias es en la última época, presidida por en nacimiento de Cristo.

El tiempo final, post-conflicto apocalíptico, es para Hildegard el último tono, así lo dice: (...)”*El quinto tono sonará cuando haya terminado todo error y confusión, y los hombres vean y conozcan que nadie puede hacer nada contra Dios*”¹⁹².

Se trata de un tono culminante, por lo mismo, en donde se recapitula todo el tiempo anterior. Musicalmente lo podríamos entender como “consonante”, “sinfonizante”, en donde se cumple el ciclo fundamental de las quintas como escala musical (todas las notas resuenan) o en donde la nota originaria, el sonido primero, prístino, consueña con la quinta perfecta, como intervalo musical (muy usado en las melodías hildegardianas): (...)” *De este modo en los cinco tonos enviados por Dios se realiza el Antiguo y Nuevo Testamentos, y alcanzará a la totalidad de los hombres.*”¹⁹³

¹⁹¹ Cirlot, V. *Vida y Visiones...*p.50.

¹⁹² Ibidem, p. 51.

¹⁹³ Ibidem.

Finalmente, vendrá la etapa plena del Reino: (...)”*Después de estos cinco tonos se le dará al hijo de Dios un tiempo de luz, de modo que será conocido abiertamente por todas las carnes*”¹⁹⁴

Teoría de la música en Hildegard.

Hacia mediados del siglo XII (1148 d.C.) Hildegard se pronuncia, en dos cartas¹⁹⁵, sobre su creación poético-musical. Después, una vez terminada su obra visionaria Scivias (1151) integrará, al final del texto, cuarenta canciones sin partitura. Se estima¹⁹⁶ que hacia 1150 inicia su fundamental obra lírica Symphonia y se acepta¹⁹⁷ el año 1175 su finalización. En ese mismo año el manuscrito habría sido donado a la comunidad monástica de Villiers, en Brabante. Este es uno de los dos manuscritos, con escritura poética y musical, que se han conservado y que hoy lo conocemos como el Ms. Dendermonde Codex 9 D¹⁹⁸, fuente para nuestro estudio, aunque lo hemos conocido parcialmente a través de la edición crítica de Berschin y Schipperges¹⁹⁹ Existe otro, también contemporáneo a la abadesa, conocido como el Riesenberg Codex 2 R²⁰⁰. Pero es a partir de un proyecto Fondecyt en donde, a partir de la traducción de María Isabel Flisfisch y los comentarios críticos de María Eugenia Góngora, María José Ortúzar, Beatriz Meli y uno que otro aporte de quien escribe, se pudo contar con una traducción al castellano²⁰¹. Otra obra, incluida en la parte final del Ms. Dendermonde, contiene un drama litúrgico que se conoce como Ordo Virtutum (el Juego de las Virtudes), dicho texto poético y melódico, aunque no ingresa directamente en nuestro análisis, sirve de importante referencia.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Nos referimos a las cartas dirigidas, la primera, a Odón de Soissons y otra a su secretario Volmar.

¹⁹⁶ Ver en Introducción Crítica , Van Poucke, Peter. Hildegard of Bingen, Symphonia Harmoniae Caelestium Revelationum. Facsimile Editions of Prints and Manuscripts, Alamire, Belgium 1991

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Hoy se conserva en la Abadía de San Pedro y San Pablo, provincia de Flandes oriental, Bélgica.

¹⁹⁹ Berschin, Walter/ Schipperges, Heinrich, Symphonia, Gedichte und Gesänge, Lateinisch und Deutsch, De. Lambert Schneider, 1995.

²⁰⁰ Conservado en la Biblioteca de Wiesbaden.

²⁰¹ Hildegard von Bingen, *Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestes*, Madrid: Trotta, 2003.

La obra musical de Hildegard von Bingen se puede ubicar entre las formas melódicas de la tradición gregoriana que se gestan y se desarrollan desde la práctica de la vida contemplativa y ritual de las comunidades benedictinas.

Este tipo de música se incorpora, desde tiempos de San Gregorio Magno (s.VI), tanto en el tiempo cotidiano, a través de la celebración de las horas, hasta las grandes festividades del Propio Tiempo, constituyendo un fundamento poético, simbólico, ritual y teológico de la realización de la vida, práctica y cotidiana, como también de la dimensión metafórica más sublime de la comunidad, esto es la comunión con lo invisible como presencia-ausencia de lo divino y su reificación²⁰² en el plano de las representaciones cuyo máximo sentido lo vemos en el plano de la temporalidad y la construcción de una trama mitoescatológica o historia cristiana.

Así como es posible reconocer constantes producto de la consolidación de estructuras y formas poético-musicales estables, que consolidan en una tradición, también es posible reconocer en el canto gregoriano un constante desarrollo creativo, transformaciones y asimilaciones de elementos que, muchas veces están ligados a nuevas fundaciones de comunidades y reformas (por ej. La reforma de San Benito de Aniane en el tiempo inmediatamente posterior a Carlomagno, o el interesante contraste entre Cluny (d.910) y el Cister, de tiempos de Hildegard), o, en otros casos que obedecen a tradiciones vernáculas (la primera liturgia céltico-cristiana en Irlanda); también se hace presente, cada vez que es posible, el genio individual de los creadores, este es el caso de nuestra Santa.

Estamos frente a una tradición histórica, viva, que reconoce permanencias, cambios y presencias creativas.

²⁰² Tomamos este concepto desde la reflexión postmoderna de Frederick Jameson que, aunque su uso se refiere a la cosificación de los objetos desde la perspectiva del valor del capital, aquí queremos ampliarla hacia la realización mundana de valores teóricos y metafóricos. Así por ejemplo la consagración de modos constructivos, gestuales y rituales, en el plano de una hegemonía religiosa social y cultural.

La obra de Hildegard está integrada, pues, a esta tradición que conserva, explora, abre e incorpora nuevos motivos y códigos formales que se tensionan audazmente. Crea variantes originales de formas que estaban disponibles y, a veces olvidadas.²⁰³

Para valorar la obra desde el punto de vista musical, hemos indagado en sus dos cuerpos poético-musicales a fin de seleccionar ejemplos representativos de su creación. No obstante, para poder comprender algunos aspectos deberemos acudir, cuando sea preciso, a las otras obras, especialmente su primer escrito visionario

²⁰³ Recordemos lo que habíamos escrito en 2003, en la publicación en conjunto con María José Ortúzar, *Op.Cit.*, p. 147. “Una de las variables consideradas en la historia cultural de la música es la relación del compositor y su propio tiempo, sin embargo, ese propio tiempo no es fácil de mensurar. ¿Qué es lo contemporáneo a un autor? ¿Hildegard formaba parte de los *antiqui* o *moderni* de ese notable siglo XII? ¿Estaba en la retaguardia o en la vanguardia de las corrientes creativas? ¿Es posible ocupar tales términos para el período medieval? Digamos, por ahora, que una comparación sensata debería corresponder a sus “iguales”. ¿Fue Hildegard, desde este punto de vista, una *prima inter pares*? Es decir, al menos, ¿dentro de los compositores de su generación? Poder afirmar o negar esto implica un estudio mucho más minucioso de un siglo increíblemente fecundo en cuanto a la cultura docta en general, en donde las influencias se entrecruzan y crean nuevos resultados, algunos inéditos hasta ese momento. Es también cierto, sin embargo, que muchas tradiciones se afirman y consolidan en ese siglo, así como otras que estaban interrumpidas resurgen en lo que el lenguaje jurídico ha llamado “recepción”. ¿No sucederá lo mismo en todos los siglos? Contentémonos, por ahora, con decir que, en comparación con los anteriores siglos de la Edad Media, al menos en lo que a la cultura docta se refiere, el siglo XII claramente tiene matices más acentuados en estos aspectos. Es un siglo de contrastes en lo que respecta a las fuerzas de memoria, conservación e innovación. Hildegard, como Pedro Abelardo, Adán de San Victor o Giraut de Bornelh y tantos otros, encarnan con intensidad este momento. En esta perspectiva, como bien dice Theodor Seelgen (“Der Tritonus im “Ordo Virtutum” der Hl. Hildegard”, en *Musica Sacra*, Verlag F. Pustet, 1981) en la música de Hildegard bien podemos encontrar elementos de conservación y arcaizantes que enriquecen su obra, especialmente en la dimensión de una sonoridad mística (el caso central que trata el autor es el uso del tritono indirecto), y que nos permiten hablar de un sentido románico en su obra, como también novedades propiamente góticas que la instalan como una precursora (especialmente sus construcciones armónicas que se aproximan a las tonalidades menores y mayores de la música moderna).”

Scivias²⁰⁴, su obra autobiográfica escrita por Theoderich von Echternach²⁰⁵, y sus escritos epistolares. Nuestro problema fundamental está definido por el carácter mismo del escrito visionario: es, al mismo tiempo, revelación y espejo (speculum) y la música no sólo es expresión de la presencia divina en la voz escrita de la Santa, sino es el vehículo mismo de tal origen y, como tal, portador de su esencia (así, en el Ordo Virtutum, Satanás se ve privado de esta potencia poética, sólo puede vociferar). Así, un análisis musical supone, contemporáneamente, uno literario; en este eje melodía-palabra se presenta una unión que podemos denominar “forma simbólica”, esto es, la íntima consolidación de ars verbi con ars musicae²⁰⁶. El símbolo adviene cuando la fórmula melódica, en el encuentro con la palabra, descubre una totalidad, y cuando el sonido y el significado poético y conceptual de la palabra establece una fórmula de sentido.

El fundamento de la música.

En la secuencia O Virga ac Diadema²⁰⁷ Hildegard nos habla de la Virgen como figura original- participa del primer momento de la creación – y originante: Mater – Matrix – Materia (áurea), clausurada en su pureza. Es la flor de la nueva humanidad que fue fecundada por la “Divina Claritas”. La estrofa 4b y la última 6b destacan la presencia de Dios en cuanto sonido armónico fundamental del cosmos. El sonido en Hildegard es un principio divino que se proyecta y resuena en la creación²⁰⁸, los coros angelicales son las voces más prístinas que ayudan en la tarea divina de hacer fluir las armonías fecundantes produciendo consonancias en el

²⁰⁴ Von Bingen, Hildegarda, Scivias: Conoce los Caminos, Trad. Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Edit. Trotta 1999, Madrid.

²⁰⁵ Von Echternach, Theoderich, *Vita*, en Victoria Cirlot, *Vida y Visiones...*

²⁰⁶ Scivias, “Así como la palabra representa el cuerpo, el cántico manifiesta el espíritu: pues la armonía celestial revela la Divinidad, y la palabra difunde la Humanidad del Hijo de Dios”, p. 503.p

²⁰⁷ Poema traducido y editado con comentarios por equipo de investigación U.Chile / Fondecyt en Rev. Nomadías, nº 2, pp. 59-68, y luego, en la traducción de María Isabel Flisfisch, Trotta, 2003.

²⁰⁸ Algo similar a lo que presenta Plotino en sus Enéadas en torno a la luz, como principio divino, que fluye y se proyecta cruzando el universo creado, en sus distintas jerarquías hasta llegar a la materia misma.

universo, el alma humana y la naturaleza, dentro de ésta encuentra un cobijo favorable en la creación de los instrumentos musicales²⁰⁹.

En el interior del alma humana aparece un llamado (vocación), sentido desde lo más profundo, que despierta el recuerdo de su origen²¹⁰, cuando participó en la creación primera que sigue residiendo en las armonías celestiales, en el aquí y ahora del “in principium” eterno que, por lo mismo, puede ser actualizado. El ser, entonces, se conmueve y expresa su voz consonante y resonante que lo eleva sinfónicamente hasta las armonías de lo alto. Ahora, la música vocal, recoge los sonidos de la creación que están presentes – inaudibles para el órgano auditivo natural, pero sí para el oído del alma – en la vigencia del recuerdo²¹¹ del principio. La música, como fluido melódico, rítmico y poético, es eco del paraíso²¹². Así, el alma como los instrumentos musicales, de humana factura, deben lograr o reflejar esa disposición abierta a una escucha profunda; los sonidos no se originan todos sólo desde una mera producción fenoménica, los hay de origen prístino y ellos sólo pueden ser acogidos si el ser se dispone a ello, si logra convertirse en una caja de resonancia. El principal obstáculo a este fin, está señalado por la culpa adánica, sin embargo, como una verdadera tradición, como un hilo áureo que cruza esa frontera sagrada de la caída, están las voces de las jerarquías celestes que mantienen vivos los sonidos desde lo alto, pero también, en la historia, aquellos que los han escuchado, aquellos que han hecho su alma disponible y que han podido “sinfonizar” con los

²⁰⁹ Scivias, pp. 505 y ss.

²¹⁰ Con mucha claridad aparece ésta dimensión, en el texto de su obra dramática y melódica *Ordo Virtutum* (El Juego de las Virtudes) en la tensión que se produce en el alma en su conflicto entre el bien y el mal, el alma debe recordar quien es y a quien pertenece.

²¹¹ Para Stühlmeyer, Barbara, *Auf der Suche nach der Stimme des lebendigen Geistes....*, en Forster, Edeltraud, Abt, O.S.B., *Hildegard von Bingen, Prophetin durch die Zeiten, zum 900. Geburtstag*. Herder (Freiburg – Basel – Wien), 1998,

²¹² Véase Schlager, Karlheinz, *Die Sequenz als Lehrstück. Die Melodien der Hildegard von Bingen zwischen Inspiration und Redaktion*, en Forster, op. cit., pp. 296 y ss., especialmente en su referencia a Schäfer, Thomas, *Visionen, Leben, Werk and Musik der Hildegard von Bingen*, München 1996, 218, y Scherer, Wolfgang, *Hildegard von Bingen, Musik und Minnemistik*, Freiburg, 1987, 174 : “Nachklang des Paradieses... Vorklang des Lobliedes der Engel”, als “Klangliche Wiederherstellung und hörbare Realisierung der harmonia coelestis” (“Eco del Paraíso... Preludio de las laudes de los ángeles”, como “reconstrucción sonora y realización audible de la Armonía Celeste”)

ángeles y las virtudes divinas, estos son, los patriarcas y profetas, los apóstoles y los santos y sobretodo, quién encarna esta disposición en su grado más sublime y que, por lo mismo, puede contener plenamente al Verbo, ya no por tradición, sino por estar constituida ella misma de la “auream materia” desde la “prima aurora”²¹³ : María Virgo et Mater.²¹⁴

En la creación de la música en la obra de Hildegard existe, pues, una cooperación que tiene su origen en el “despertar” de ese recuerdo primigenio y el “suspiro” sería el primer paso en el camino hacia su búsqueda²¹⁵.

Se trata de recordar las melodías, tonalidades y armonías de esa música original, que son la “forma” del Verbo, de la Palabra Original. Cantando, la Palabra adviene al mundo en un cuerpo melódico: es el misterio de la encarnación del sonido “etéreo”, aéreo y espiritual, en la corporeidad de la palabra poética humana, y sus medios son la voz y los instrumentos, esto, ya veremos más adelante, es un problema capital en la interpretación de la música de la abadesa.

La forma musical en la obra de Hildegard.

Uno de los primeros aspectos que llama la atención al revisar la escritura musical o alguna buena interpretación de sus composiciones es la extraordinaria amplitud de su tesitura (es decir, la magnitud que media entre la nota más grave y la más aguda) dentro de nuestra selección de canciones está el responsorio “O Vox Angelis” y en él la amplitud tonal o ámbito llega a dos octavas y media, aunque es un caso extraordinario, el promedio de las canciones supera la octava y media.

Estos ámbitos tienen como base una estructura modal: es decir escalas diatónicas caracterizadas por un sonido fundamental (tónica) y sus relaciones con

²¹³ Symphonia,3.

²¹⁴ “ Venter enim tuus gaudium habuit/ cum omnis celestis symphonia/ de te sonuit” (Pues tu vientre tuvo el goce,/ cuando toda la sinfonía celestial/ desde ti resonó), Symphonia, 56,5 ; o “O fili dilectissime/ quem genui in visceribus meis/ de vi circuentis rote/ sancte divinitatis,/ que me creavit/ et omnia membra mea ordinavit/ et in visceribus meis/ omne genus musicorum/ in ómnibus floribus tonorum/ constituit (...)” (Oh amadísimo Hijo/ a quien engendré en mi vientre/ por la fuerza de la rueda de la santa divinidad que gira,/ que me ha creado,/y ha dispuesto todos mis miembros/ y ha puesto en mi vientre/ todo tipo de sonidos musicales/ en toda la plenitud de los tonos) , Symphonia, 71.

²¹⁵ Véase Stülhlmeyer, Bárbara, op.cit.

tonos y semitonos subsiguientes, destacando una nota dominante y subdominante. Así, por ejemplo, las preferencias de Hildegard están en el tono o modo Re, y su dominante es la 5ª, es decir la nota La, veamos la distribución de sus piezas según la clasificación de Thornton²¹⁶: aquí aparecen las cinco formas fundamentales que utiliza Hildegard para sus canciones, estas son: Responsorios (16), Antífonas (41), Secuencias (7), Himnos (4) y Sinfonías(7) a estos hay que agregar un Kyrie, un Alleluia, y tres no clasificados.²¹⁷

²¹⁶ Thornton, Bárbara, Zur Metaphysik der Musik. Der Ausdruckgehalt der Modi und die musikalischen Werke Hildegards von Bingen, en Forster, Edeltraud, op.cit.pp326-329

²¹⁷ Título - Modo - Forma

Alabanzas a la Trinidad

- 01 O vis eternitatis – mi – Responsorio
- 02 O magne pater – Re - Antífona
- 03 O eterne Deus - Mi - Antífona
- 04 O virtus Sapientiae - Mi - Antífona
- 05 O quam mirabilis – Do - Antífona
- 06 O Pastor Animarum - Re - Antífona.
- 07 O cruor sanguinis Re - Antífona
- 08 Spiritus Sanctus Re - Antífona.
- 09 Caritas abundat Re - Antífona

Cantos a Sancta Maria

- 10 O Splendidissima gemma Mi - Antífona
- 11 O tu illustrata Re - Antífona
- 12 Nunc aperuit Do - Antífona
- 13 Quia ergo femina Mi - Antífona
- 14 Cum processit - Mi- Antífona
- 15 Cum erubuerint - Mi - Antífona
- 16 O quam magnum miraculum Mi - Antífona
- 17 Ave Maria Do – Responsorio
- 18 O clarísima Mater Do – Responsorio
- 19 O tu suavísima virga Re– Responsorio.
- 20 O quam pretiosa Re – Responsorio

Himnos a los Angeles

- 21 O gloriosissimi Mi - Antífona
- 22 O vos angeli mi – Responsorio

Cantos a los Santos

- 23 O spectabiles viri – Mi - Antífona
- 24 O vos felices radices – Mi – Responsorio
- 25 O cohors milicie – Sol – Antífona
- 26 O lucidísima apostolorum turba – Re – Responsorio
- 27 O speculum columbe – Mi - Antífona
- 28 O dulces electe – Mi – Responsorio
- 29 O victoriosissimi triumphatores – Mi - Antífona
- 30 Vos flores rosarum – Do – Responsorio
- 31 O vos imitadores – Do – Responsorio
- 32 O sucesores – Re - Antífona
- 33 O mirum admirandum – Mi – Responsorio
- 34 O viriditas digiti Dei – Mi – Responsorio
- 35 O felix anima – Mi – Responsorio
- 36 O beata infantia - Re - Antífona
- 37 O felix apparitio – - Antífona
- 38 O beatissime Ruperto – Re - Antífona
- 39 Quia felix pueritia – Mi - Antífona

Cantos de alabanza a la Virginidad

- 40 O pulchrae facies - Mi - Antífona -
- 41 O nobilísima viriditas – Do – Responsorio

Para Hildegard los modos Re y Mi son dominantes. En el análisis inicial que hemos hecho de su secuencia “O virga ac diadema”, el modo Re, que juega con el intervalo Sol-Re es definido como “fons” (fuente) y “origo” (origen) como principio de todos los modos, podemos relacionarlo con María como principio, fuente y origen: representa a la materia aurea, “prima materia”, impoluta, vivificante y fecunda: Materia- Mater- Matriz, es decir, la materia invadida y fecundada por la energía divina. “O virga ac diadema” no podía tener otro modo: texto y música acontecen, pues, en una “forma simbólica”. Así como el modo Mi es “indirecto y secreto” y el Sol es “joven y ascendente”.

La obra de la santa integra lo divino, lo humano y lo diabólico, su música intenta expresar estas contradicciones, los juegos de consonancias, disonancias (tritonus) y vociferaciones son expresión de esto mismo. Es en este contraste en donde sobresale su obra única, original y audaz.

Dentro de las formas musicales de Hildegard destacan sus secuencias, aunque no son las más abundantes, pero sí las más audaces. En *O Virga ac Diadema*, pieza analizada poética y simbólicamente, por nuestro equipo de investigación ya citado²¹⁸, Hildegard ocupa, entre otros motivos musicales, el intervalo de quinta de manera magistral.

42 Favus distillans – Re – Responsorio
 43 Spiritui Sancto – Mi – Responsorio
 44 O rubor sanguinis – Re - Antífona
 Studium divinitatis – Mi - Antífona
 Unde quocumque – re - Antífona
 De patria - Re - Antífona
 Deus enim – Mi - Antífona
 Aer enim - Antífona
 Et ideo Puellas – Re - Antífona
 Deus enim rorem – Mi - Antífona
 Sed Diabolus – Re - Antífona
 45 Rex noster promptus – Mi – Responsorio

²¹⁸ Flisfisch, M. Isabel/Góngora, M.Eugenia/Fuentes,Italo/Meli,Beatriz, “O Virga ac Diadema Purpurae Regis, Hildegard von Bingen (1098-1179)” en *Nomadías*, n^o2, 1997, *Fac. Fil. Y Humanidades, U. de Chile*, pp.59-68.

Es uno de los intervalos más característicos de su obra, así como de otras obras del período, sin embargo en Hildegard señala un significado que se liga a su sentido interpretativo simbólico. ¿Podemos asociarlo a su interpretación de la historia de la humanidad, con su división en cinco épocas que, cada una, corresponde a un tono?²¹⁹ El sonido como sinfonía no sólo reside en el plano del cosmos creado, sino también en la Historia de la Salvación, y esta resuena en su totalidad, desde principio a fin como una quinta tonal, constituye una armonía consonante en su totalidad. También la justicia tiene cinco tonos, como el hombre cinco sentidos.

¿Qué es una secuencia? La secuencia crece desde el silencio que, como podría decir Hildegard, es una disposición del hombre cuando, en atenta escucha, abre su ser a los sonidos de la creación y del alma. Formalmente, la secuencia crece desde el silencio después del Aleluya. Secuencia... sequentia... lo que sigue a... . En el oficio litúrgico, después del canto de exultación (Aleluya) fue gestándose un agregado, un tropus, algo que se anexaba a una pieza principal. Los comienzos de este tropo están relacionados con la obra del conocido monje Notker²²⁰, es decir que hacia fines del siglo IX podemos datar la composición de las primeras secuencias integradas al canon litúrgico. Este origen, aparentemente superfluo, le otorgó a esta composición una libertad creativa que, en otros cantos, por su mismo compromiso doctrinal o litúrgico, difícilmente se podía expresar. La secuencia gozó, desde su origen de una potencia de juego melódico (lo que Huizinga llama Spielraum²²¹), es decir, de un espacio de gratuidad que le permitirá conquistar una forma musical propia. Quizá, precisamente, porque creció desde la libertad del silencio.

Esta forma musical desarrolla de modo característico la melodía melismática, esto es, el desarrollo de distintas notas sobre una misma sílaba²²².

²¹⁹ Véase su Vita de Th. Von Echternach, op. cit.

²²⁰ Notker, Balbulus,(840-912), el origen de la secuencia está documentado en él, aún no se plantea la complejidad melismática de la “segunda época” (s.XII). En Notker cada sílaba corresponde a una nota.

²²¹ Nos referimos al connotado historiador de la cultura, de origen holandés, Johan Huizinga, particularmente su obra “Homo Ludens” (....

²²² Ver, por ej., Cattin, Giulio, La Monodia nel Medioevo, Edizioni di Torino,1991, pp. 130 y ss.

Hacia el siglo XII, tiempo de Hildegard, la secuencia ya es una forma estable en la retórica musical, el inicial gesto gratuito, sin perder su vitalidad creativa, dependiente de la individualidad del autor, va reconociendo cierta regularidad²²³ en los versos y estrofas, pero en Hildegard, precisamente por la razón antedicha, sus secuencias distinguen audacia, genialidad. Son las piezas en donde la abadesa luce su decoro y atrevimiento.

En la tradición de la secuencia existe, también, un desarrollo de la armonía: aquí se consolida una de las características más propias de la música medieval en este último aspecto, esto es, el *organum*.

El organum es un juego de armonías vocal y/o instrumental basadas en un paralelismo que, a veces, acepta entrecruces. En sus formas paralelas tienden a dominar como intervalos las quintas, octavas y cuartas. En la búsqueda “sinfónica” de Hildegard el organum es revelación de consonancias fundamentales entre lo divino y lo humano, lo profundo del cosmos y lo telúrico, las virtudes y el alma.²²⁴

Como vemos, la idea de San Agustín de comparar el devenir de la historia, *ordo saeculorum*, como *pulcherrimum carmen*, “*bellísimo canto*”, adquirió una forma muy elaborada en Hildegard von Bingen.

²²³ Si consultamos las secuencias de tiempos de Adam de San Victor (1110-1192), ya se aprecia una estructura estable, una regularidad en el número de estrofas (5), en el número de versos (6) y en el número de sílabas (7), con un esquema de rima aabccb, véase Hoppin, Richard H., *Medieval Music*, Norton & Company 1978 con traducción al castellano en Ed. Akal, 1991, *La Música Medieval*, p.169 y ss.

²²⁴ En Hoppin, op. cit., aparece una relación sobre el problema del organum, citándose una de las más importantes colecciones de himnos, nos referimos a la AH (Analecta Hímnica Medii Aevi, 55 vols.,

CAPÍTULO V: IMAGEN E HISTORIA.

En los codex medievales escritura e imagen se entrelazan y fecundan mutuamente. El arte de los *scriptoria* instala a la letra como imagen. En un pequeño texto dedicado al formato de los libros que retengo en mi memoria, el gran crítico Alone – Hernán Díaz Arrieta – se refería a libro manuscrito medieval como el perfecto equilibrio entre contenido y forma. La letra y la palabra se convierten en forma inaugural: la letra capital que, en los manuscritos irlandeses del siglo VIII, crearon toda una escuela y cuyas influencias se “importan” a los territorios del Imperio Carolingio. Pero también la *illuminatio* cumple un papel: patentizar la **figura** en cuanto **símbolo**.

No, no se trata sólo de una *illustratio* como bien se podría pensar, pues *pictura est laicorum scriptura*²²⁵. La imagen en Hildegard es ornamento, símbolo. Trataremos de buscar en ellas un código histórico posible:



²²⁵ He buscado, sin resultados, el origen de la frase citada por U. Eco en *El Nombre de la Rosa*. Por ahora podemos tan solo afirmar *se non é vero, é ben trovato*.

Ante nosotros, la imagen de un folio de pergamino, predominantemente un rectángulo horizontal que recluye una composición.²²⁶

En la parte izquierda nuestra (oriente para la autora y quien realizó la imagen) *Caritas*, incluida en un círculo, ataviada con una refinada vestidura ornamentada con piedras preciosas.

Tiene dirigida su mirada hacia occidente. La primera atención de sus ojos parece ser el objeto que sostiene sobre su mano izquierda: una tablilla abierta, “diáfana como cristal”²²⁷, conformada por dos rectángulos verticales que rematan en arcos de medio punto.

Fuera de este círculo, en la parte superior central del rectángulo, la imagen de un monte, predominantemente vertical, levemente sobrepuesto en el costado oriental de una ciudad recluida.

El gran rectángulo horizontal está construido sobre un borde azulado que delimita la imagen en el vitelo, pero que se deja abrir, en el borde superior, por una mano en gesto descendiente, que emana una aura púrpura, rodeada, a su vez, de una flor azul de cinco pétalos, clausurada por un borde circular.

Desde la mano se extiende un largo pliego a modo de dintel.

En el borde inferior derecho, circunscrita por un rectángulo vertical, una imagen femenina que contempla la escena: la visionaria Hildegard von Bingen.

Esta es la representación iconográfica que clausura el manuscrito L del *Liber Divinorum Operum* (Libro de las obras divinas), — el tercero y último de los escritos visionarios — de la monja rhenana del siglo XII.

²²⁶ Ms. L. folio 143 (L.D.O., Parte III, visión 5)

Liber Divinorum Operum, Manuscrito L, Codex 1942: Lucca (Biblioteca Statale, Italia), apróx. 1220/

²²⁷ L. D. O. , parte III, visión 5, I., p.339 (de la traducción de la investigación realizada por M.I. Flisfish). De ahora en adelante citaremos L.D.O. III, 5, p.339

Se trata de la visión quinta de la tercera parte de su obra que, en la secuencia del primer manuscrito realizado en Lucca²²⁸, corresponde a la décima miniatura, pues el libro está distribuido de la siguiente manera: la parte primera contiene desde la visión primera hasta la cuarta. La parte segunda esta constituida solo por una visión y la parte tercera, las cinco restantes. En total pues, conforman diez visiones miniadas que podemos numerar, secuencialmente, en el orden del manuscrito y que corresponde a los folios de esta copia de un original: 1v.º, 9, 28v.º, 38, 88v.º, 118, 121 v.º, 132, 135 y 143.

El manuscrito original, base de aquel de Lucca, fue probablemente realizado en el monasterio de Rupertsberg, en la zona del Rin medio, entre los años 1163 y 1170, es decir, cuando la magistra contaba entre sus 65 y 72 años de edad, en la compañía de su asistente Volmar.

La versión más próxima a ese “original”, es aquel conservado en Gent (Gantes). Le siguen el Riesenkodek, el de Troyes y luego, el de Trier (Treveris).

Las imágenes que nosotros hemos consultado corresponden, pues, en esta secuencia, al que sigue, es decir, al anteriormente denominado L, de Lucca.

El extremo cuidado en su factura y su belleza habría correspondido a la presentación de la causa en pro de la canonización de Hildegard ante el Papa Gregorio IX²²⁹.

Hay sospechas acerca del *scriptorium* donde fue realizado. Las probabilidades van desde el mencionado monasterio de Rupertsberg hasta alguna otra abadía en la proximidades del Rin medio (opinión de M. Derolez y P. Dronke) o en la localidad de Mainz.

La clasificación del manuscrito corresponde solo al lugar de conservación.

²²⁸ Manuscrito L: Lucca, Biblioteca Statale 1942. Se trata de un libro de pergamino de 164 folios, de 26 cm de ancho por 39 cm de alto, datado entre los años 1220 y 1230, aunque haoy día se discute mucho la fecha y, es probable, puede ser anterior.

²²⁹ Asi en Wilhelmy, Winfried, “Liber Divinorum Operum” en Kotzur H.-J. *Hildegard von Bingen 1098 – 1179*, von Zabern Editor, Mainz: 1998, p. 244

La imagen que describimos someramente más arriba es la miniatura que clausura el L.D.O. y, para poder descifrar alguna de sus claves, consideramos necesario exponerla y compararla ante las nueve restantes como, también, analizarla de acuerdo a algunas características de las formas simbólicas de la cultura románica.

¿Un plan en la forma de las miniaturas?

Partiremos de una consideración referida en la edición a cargo de Victoria Cirlot *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*²³⁰. Esta se refiere a la obra de Bernard Gorceix, en su traducción al francés del L.D.O. (Ed. Albin Michel, Paris: 1982). Este último señala una sugerencia significativa en la presentación de la obra: la existencia de un plan formal en la secuencia de las 10 miniaturas del L.D.O. de Lucca. Apunta al juego de verticalidades, horizontalidades y ritmos de curvas, círculos y figuras cuadrangulares, llegando a denominar al conjunto “summa teológica en imágenes”²³¹

A partir de este supuesto, divide las diez imágenes en cuatro instancias: la primera constituida por la visión que inaugura el manuscrito, que presenta la *prima creatio*, luego, las cuatro siguientes, de carácter cósmico y natural, para proseguir con las otras cuatro, en donde se inicia y desarrolla la matriz de la Historia de la Salvación, para culminar en la décima, objeto particular de nuestra revisión.

La primera está referida al origen de la vida, de acuerdo al contenido de la visión: la presencia del eterno viviente trinitario, de naturaleza teándrica, que preside este texto hildegardiano “...y vi como en el medio del aire austral una imagen hermosa y prodigiosa en el misterio de Dios, similar a una forma de hombre, cuyo rostro era de tan gran belleza y resplandor, que yo podía más fácilmente fijar mis

²³⁰ Cirlot, Victoria, *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Ed. Siruela, España: 2001

²³¹ *ibidem*, p. 272

*ojos que en ella; y un círculo amplio y de color áureo había rodeado la cabeza de este rostro. Y en este círculo sobre la misma cabeza se mostraba otro rostro semejante a un hombre viejo, cuyo mentón y barba tocaban la coronilla de esta cabeza.”*²³²



Miniatura 1

Ms. L. folio 1 v.º (L.D.C., parte I, visión 1)

Liber Divinorum Operum, Manuscrito L, Codex 1942: Lucca (Biblioteca Statale, Italia), apróx. 1220/30

La visión se presenta como la *potencia suprema e ígnea*²³³ que con la *sabiduría* sostiene desde un comienzo la creación, es decir, el principio vital de todo cundo existe, tanto el aire de vida como el *viento de la palabra que resuena*²³⁴. Ese viento eterno es el Padre, la Palabra, el Hijo, el aliento que los une: el Espíritu.

Hay en todo ello un principio de amor (caritas) y de vida que, en la ilustración del manuscrito de Lucca está magníficamente presente por la verticalidad y el gesto envolvente del anciano coronando al joven portador del cordero, según B. Gorceix²³⁵, éste último, el animal de la inmólación, señala, al mismo tiempo, la horizontalidad

²³² L.D.O. I, 1, p.3

²³³ *ibid.*

²³⁴ *Ibid.* p.4

²³⁵ Cirlot, V. Op. Cit., p. 272

superior que contrasta con aquella inferior *figura horrible*, hollada bajo las pies de la figura central, imagen de la discordia diabólica.

Este encuentro de lo circular envolvente de la *caritas*, que tiene como principal escena la coronación del Padre hacia con el Hijo, frente al conflicto y dominio sobre las fuerzas oscuras, señala la encrucijada de fuerzas horizontales y verticales representadas por la imagen central. El cordero místico, superior y paralelo al mal, éste último a los pies de las dos figuras, pone de manifiesto el decisivo signo dialéctico en el origen de la creación y en origen de la posterior historia humana.

La serie.

Las miniaturas que siguen a ésta inaugural, desde la número dos hasta la número nueve, constituyen una serie que es necesario presentar en dos conjuntos:

el primero de ellos, (las cuatro que siguen, es decir, 2, 3, 4 y 5) tienen como forma fundamental el círculo, que las identifica como partícipes del primer momento de la creación . Las cuatro siguientes (es decir, 6,7,8, y 9), tienen como forma fundamental el cuadrado, que las identifica con la historia.



Miniatura 2
Ms. L. folio 9 (L.D.O., Parte I, visión 2)



Miniatura 3
Ms. L. folio 28 v.º (L.D.O., Parte I, visión 3)



Miniatura 4
Ms. L. folio 38 (L.D.O., Parte I, visión 4)



Miniatura 5
Ms. L. folio 88 v.º (L.D.O., Parte II, visión 1)



Miniatura 6
Ms. L. folio 118 (L.D.O., Parte III, visión 1)



Miniatura 7
Ms. L. folio 121 v.º (L.D.O., Parte III, visión 2)



Miniatura 8
Ms. L. folio 132 (L.D.O., Parte III, visión 3)



Miniatura 9
Ms. L. folio 135 (L.D.O., Parte III, visión 4)

Liber Divinorum Operum, Manuscrito L, Codex 1942: Lucca (Biblioteca Statale, Italia), apróx. 1220/30

La segunda visión de la parte primera del L.D.O. (miniatura 2), nos muestra un círculo que emerge del centro de la misma figura anterior, imagen del mundo creado: elementos, vientos, esferas celestes, seres vivientes y, en el centro, la imagen de la creación divina por excelencia: *“en la estructura del mundo, como en el medio de éste está el hombre”*¹⁰. Se trata de un imagen que muestra la plena integración del hombre, como microcosmos, a la estructura circular del macrocosmos.

La visión tercera subraya y profundiza esta circularidad en su dinamismo vital de aires, fluidos y humores, como vehículos del hálito divino, que interstician y comunican el Todo. Luego, la cuarta visión señala la concatenación de esta unidad anterior: lo celeste, lo aéreo y lo terrestre se unen tal como los miembros del cuerpo humano. De igual modo los ritmos vitales cotidianos, estacionales y anuales establecen una íntima relación: espacio y tiempo concurren en una misma fusión.

La última de esta serie, la visión quinta, nos muestra una verdadera geografía trascendental. Más allá de este mundo existen otras moradas, en otra dimensión pero fuertemente vinculadas con el cosmos: el luminoso Este, el purgatorio leve del Oeste y aquel más intenso en el Austro. El Septentrión, en cambio, nos muestra el espacio de las culpas más graves.

Esta serie de las cuatro visiones que siguen a la primera tienen, como forma fundamental, el círculo, las cuatro siguientes hacen presente el cuadrado como forma de una ciudad amurallada: es la planta cuadrangular de la ciudad futura, la Jerusalén celestial.

La primera visión de la tercera parte, es decir la sexta miniatura, está acompañada del siguiente texto *“Y nuevamente ví como un instrumento cuadrado de cierta gran ciudad, como circundado en cada lado con cierto esplendor y con ciertas*

¹⁰ L.D.O. I, 2, p.24

*tinieblas como un muro, y también adornado a sí mismo con ciertos montes e imágenes (...)*¹¹.

La séptima miniatura sigue manifestando la imagen de la gran ciudad bañada por un *“esplendor brillante que venía de la salida del sol y la bañaba completamente, y no se extendía más allá”*.¹²

La octava miniatura acompaña a la imagen cuadrangular de la ciudad con las tres virtudes y la novena con la sabiduría y omnipotencia de Dios.

Cuando comparamos estas dos series de miniaturas, no podemos dejar de destacar la dialéctica de la forma circular y de la forma cuadrada. El punto de significación se establece entre la creación primera, cósmica, natural, con la existencia de la propia historia del hombre: la ciudad y el cuadrángulo señalan el sentido teleológico y escatológico del tiempo providencial del hombre y su sociedad.

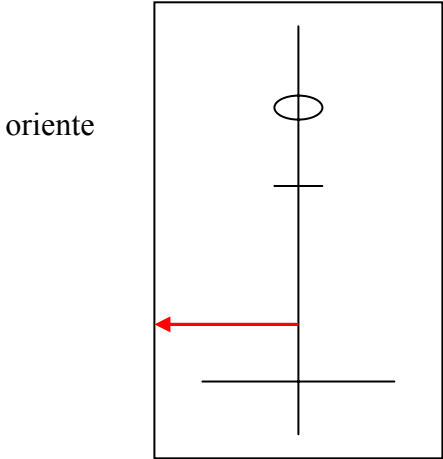
Una representación diferente.

Antes de volver a nuestra imagen inicial señalemos un asunto que nos parece importante en esta aproximación inicial a la iconografía de Hildegard. No existe una correlación coherente con nuestra propia representación actual, tampoco con las imágenes entre sí en la presentación de los puntos cardinales. Para trabajar con este aspecto lo mejor es abandonar nuestro sentido actual cartográfico. Cuando se trata de ubicar la disposición espacial de las imágenes, en cuanto a su orientación cardinal, no siempre existe la misma clave. Por ejemplo, si distribuimos los cuatro puntos cardinales, de acuerdo al contenido de cada una de las visiones, en el L.D O., obtenemos lo siguiente:

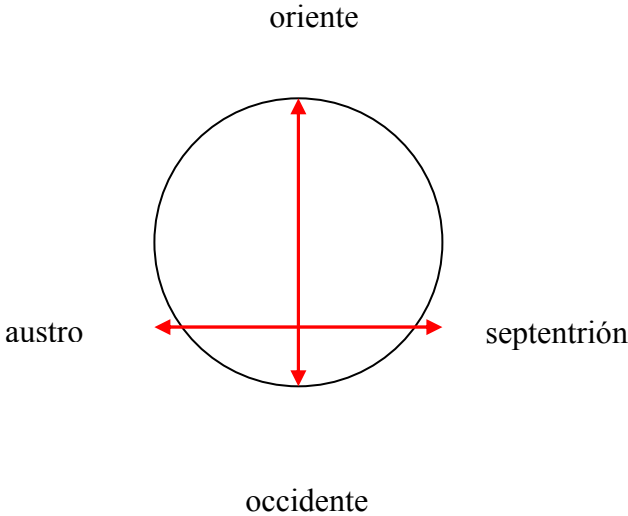
¹¹ L.D.O. III, 1, p.291

¹² L.D.O. III, 2, p.297

Miniatura 1
(parte I, visión 1)

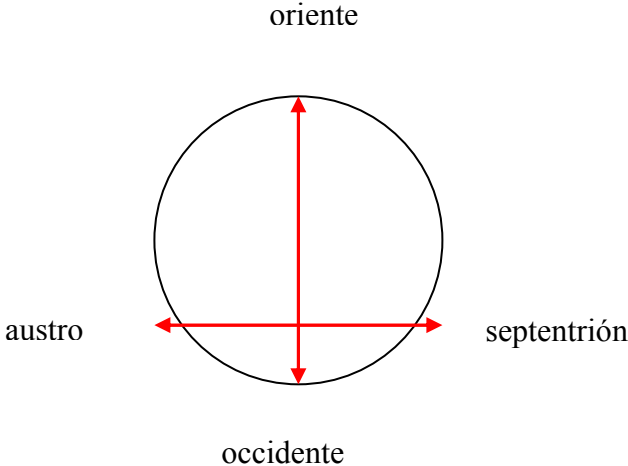


Miniatura 2
(parte I, visión 2)



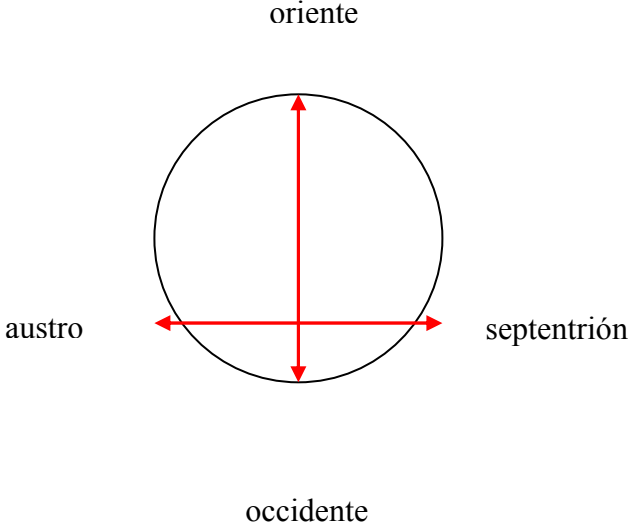
Miniatura 3

(parte I, visión 3)

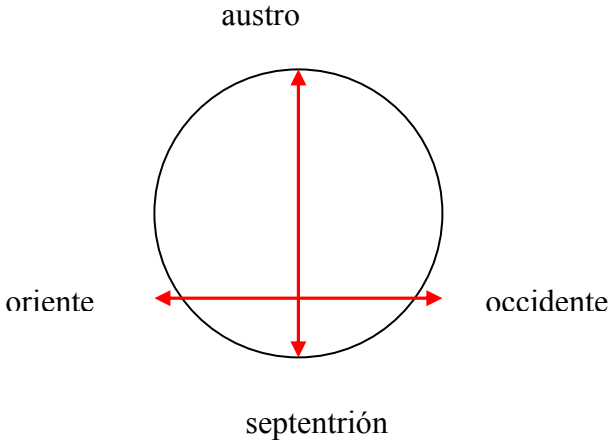


Miniatura 4

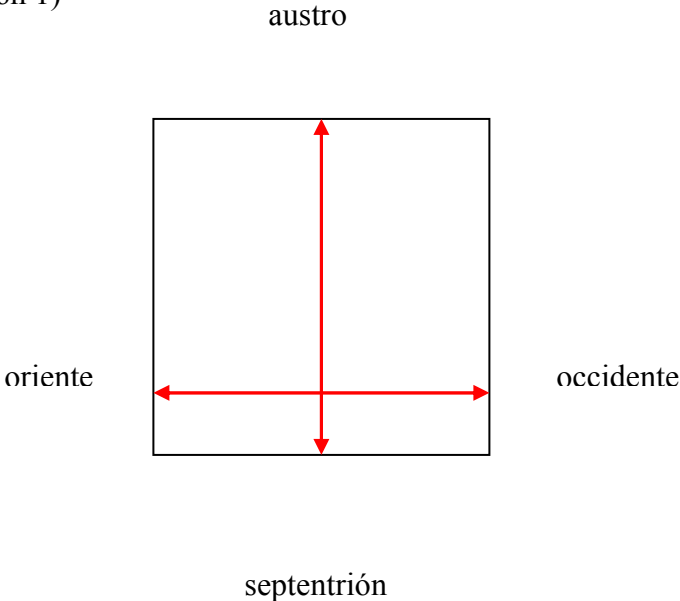
(parte I, visión 4)



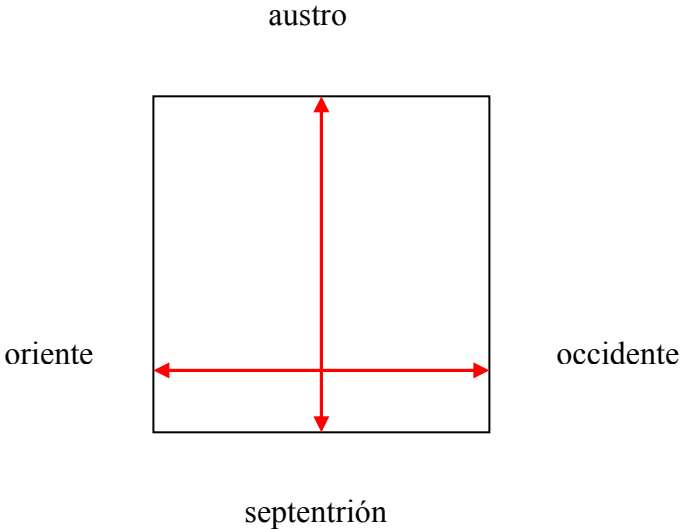
Miniatura 5
(parte II, visión 1)



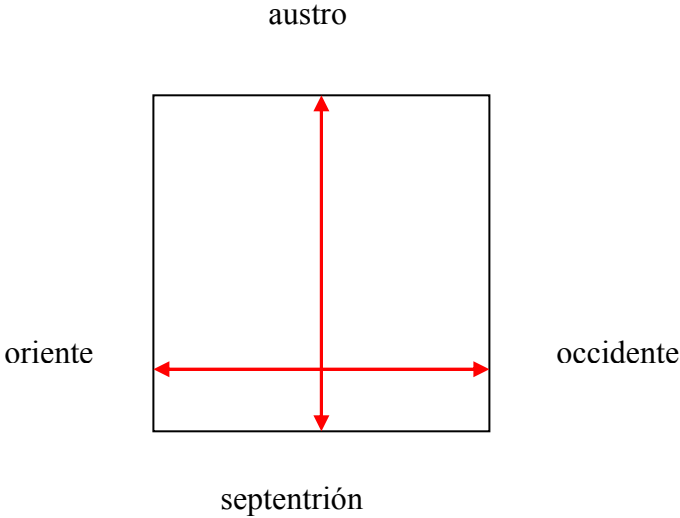
Miniatura 6
(parte III, visión 1)



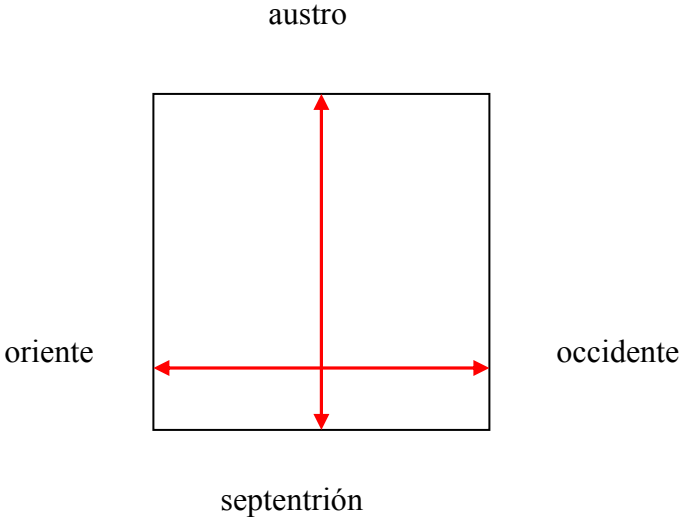
Miniatura 7
(parte III, visión 2)



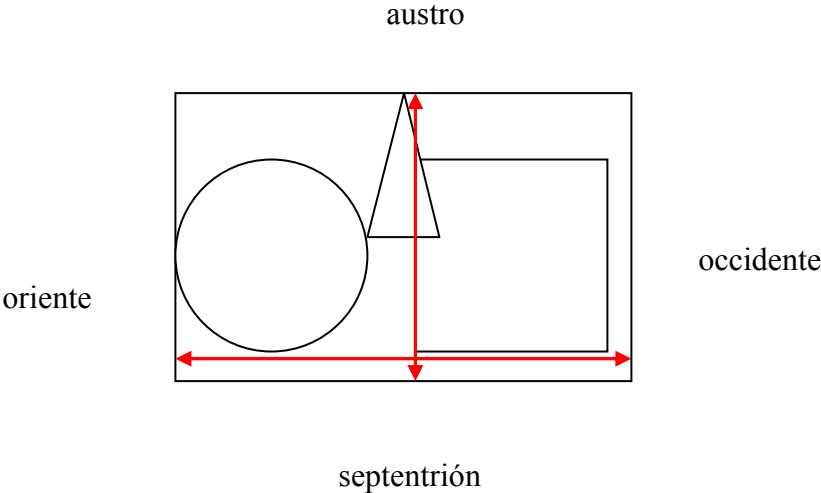
Miniatura 8
(parte III, visión 3)



Miniatura 9
(parte III, visión 4)



Miniatura 10
(parte III, visión 5)



Cuando se trata, pues, de ubicar la disposición es necesario consultar el texto de la visión que nos dará las claves precisas.

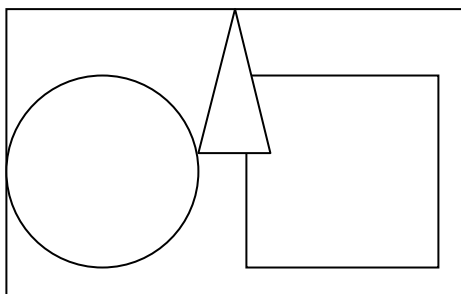
Principio y fin.

Con estos datos, vayamos a nuestra imagen inicial (miniatura 10, parte III, visión 5), aquella descrita en el comienzo de nuestro escrito.

Revisemos el diagrama fundamental de su estructura, (para esto no consideraremos el caso de los motivos comunes que se repiten en todas, es decir, la mano divina devalante y la visionaria en uno de su bordes).

Miniatura 10

(parte III, visión 5)



Se nos presenta aquí una síntesis de las ocho imágenes anteriores: círculo y cuadrado convergen en una síntesis final.

La visión inaugural (miniatura 1) como la que clausura el L.D.O.(miniatura 10) son claramente distintas en su disposición. La primera se yergue en un rectángulo

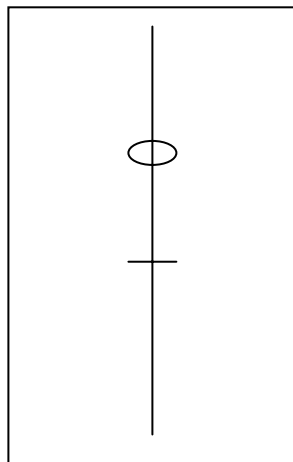
vertical, signo de la presencia divina sobre el mundo, triunfante sobre la horizontalidad del mal, derrotado en los orígenes por Dios, no así por el hombre. No obstante la imagen del cordero, también horizontal, adelanta el signo crístico de la humanidad: también se dispone en la horizontalidad del mundo, de la tierra.

La visión terminal se dispone plenamente horizontal, signo del fin de los tiempos y el triunfo escatológico . Cosmos e Historia entran en la sincronía de lo anunciado, Cielo y Tierra, Gracia y Naturaleza, Divinidad y Humanidad, se establecen en un encuentro final y definitivo.

Existe un principio que actúa como eje vinculante que, aunque expresado iconográficamente distinto, une ambas escenas. En la primera se expresa en la unión trinitaria hecha signo en “*un círculo amplio y de color áureo*”¹³ que vincula al Padre creador con el Hijo redentor: *Caritas*. El núcleo de la imagen nos presenta el fundamento que afirma, conserva y proyecta la Vida, que permite la Creación “*que contiene el viento de la Palabra que resuena*”¹⁴ . La mirada de ambos está dirigida, de acuerdo a la visión de Hildegard, “*hacia Oriente*”, lugar del origen, del sol naciente.

Miniatura 1

(parte I, visión 1)



¹³ L.D.O., I, v1, p.3

¹⁴ *ibid.*, p.4

El padre es “*la eternidad (...), la Palabra, el Hijo, el alienta que conecta a estas dos [fuerzas] se llama Espíritu Santo*”.¹⁴

El círculo parece señalar este vínculo indisoluble de unidad, pero en la palabra revelada de la visión aún es posible precisar más: es, en potencia, la unidad de toda la orbe “*levantándose en la primera aurora del eximio fulgor*”¹⁵ y esta identificada en *Caritas*, sobre todo en el gesto divino de redención en la humanidad del hijo. Que proviene de “*la bondad de la divinidad, que no tiene inicio ni fin*”¹⁶.

Resulta interesante que, en la última visión, *Caritas* esté instalada en ese Oriente contemplado por la Divinidad desde el principio y, desde allí, sea ella, ahora, la que contempla hacia Occidente, el fin de la Historia y, precisamente allí, se encuentre la ciudad anunciada.

Unidad, caritas y eternidad son los elementos conceptuales de este signo circular contenido en la imagen del origen de la vida y de la creación: “*y así la caridad es en la rueda de la eternidad sin tiempo*”¹⁷

Nos detenemos en estos dos elementos, pues, en la última del L.D.O. (miniatura 10) la estructura esta ordenada desde el punto de proyección de la mirada de la primera visión: oriente y, es en ese punto cardinal en donde esta instalada *Caritas*.

Habría, desde este punto de análisis, un principio especular —tan caro a ese siglo XII— entre la primera y última visiones.

Decíamos que, anteriormente, en su estructura básica la décima miniatura esta contenida en el folio 143 del manuscrito de Lucca, nos presenta, en su lado oriental, un círculo que parece remitirnos a ese origen primero, y en el otro extremo el cuadrado que simboliza a la ciudad definitiva. La ciudad misma – Jerusalén celestial – no está anunciada en esta última visión, sin embargo por la fuerza de las anteriores

¹⁴ ibid. p.4

¹⁵ ibid. p.5

¹⁶ ibid.

¹⁷ ibid. p. 9

imágenes, se ha constituido en motivo iconográfico estable a partir de su primera aparición, en la sexta miniatura (parte III, visión 1) del códice. Como hemos dicho, vemos en esta imagen el símbolo de la historia, o mejor dicho, el sentido teleológico de la historia de la salvación.

Como bien se describe en la primera visión de la parte tercera “*pues ves como un instrumento cuadrado de cierta gran ciudad*” y la voz le aclara a la visionaria (...) “*lo que señala la obra estable y firme de la providencia divina.*”

Luego vemos la montaña (forma triangular) en el centro de la iconografía (aunque la visión de Hildegard lo instala en oriente). En esta imagen creemos ver una coherencia interna que sintetiza la secuencia de todas las visiones anteriores, pero que también trama una vinculación con la tradición de la propia iconografía medieval románica.

Concentrémonos en la imagen circular, vinculada al origen: la tradición establece en el círculo un símbolo fundamental. Acontece como principio y unidad, representa la expansión creadora como mundo, cielo o cosmos total. Pero también se relaciona con el dinamismo de la vida, como rueda concéntrica o como fluido temporal cíclico: “Círculo, tiempo y cielo se comunican por su aspecto de perfección, que hace que les consideremos respectivamente como punto, eternidad y trascendencia, es decir, *lo totalmente otro* al mundo corruptible terrestre”.¹⁸

En esta perspectiva el círculo esta involucrado con la actividad divina “*inclinada sobre la creación cuya vida produce, regula, y ordena*”¹⁹.

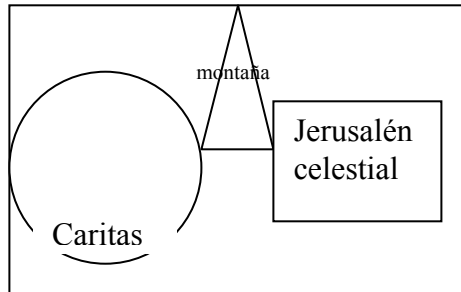
Sabemos, también, que el círculo representa lo prístino del Paraíso terrenal, el lugar de la *prima creatio*.

¹⁸ De Champeaux/Sterckx, *Introducción a los símbolos*, Ed. Encuentro, Madrid: 1992, p. 36

¹⁹ *ibid.*, p.41

Miniatura 10

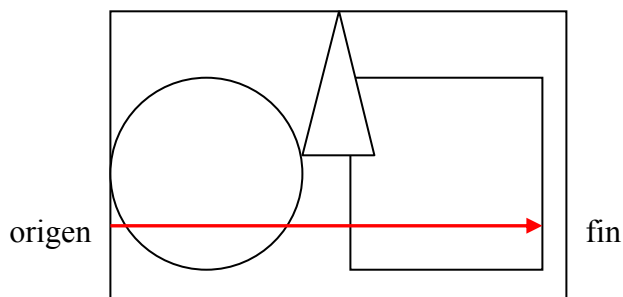
(parte III, visión 5)



Que de un modo complementario, frente a él, esté instalada la Ciudad de Dios, la Jerusalén Celestial, señala el fin de los tiempos, en donde la tierra será renovada y unida al cielo: “Al círculo original del paraíso corresponde el cuadrado terminal de la Jerusalén celeste; toda la Historia humana se desarrolla en tensión entre ambos. Tal es la expresión del fenómeno más general por el que se pasa de lo no manifestado a lo manifestado, o incluso de la primera fase de la creación a la última, del Génesis al Apocalipsis, es decir, al mundo consumado por la realización del designio de Dios sobre él y en él”²⁰. Estas palabras de Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, O.S.B., profundos conocedores de los símbolos medievales, sirvan para concluir nuestro escrito.

Miniatura 10

(parte III, visión 5)



²⁰ Ibid., p.102.

CONSIDERACIONES FINALES

Hemos recorrido la obra profético-visionaria, poética y biográfica de Hildegard para intentar comprender algunos aspectos de su enunciación histórica: algunas prácticas, condiciones, figuraciones escriturísticas, musicales e icónicas, revelan lo tradicional: campos poético-retóricos que se cruzan en el orden del discurso y en la trama temporal, pero también hemos reconocido aspectos particulares de su propia voz monástica.

Las prácticas, *formas* y mediaciones lingüísticas e icónicas subrayan una búsqueda radical frente a la existencia y se proyectan en un territorio de imágenes que, desde el vértice de la *visión*, como experiencia límite que tensiona el lenguaje, instala preguntas fundamentales hacia el sentido de la temporalidad histórica.

El gesto tan particular de enunciación que tiene Hildegard nos permite aproximarnos al complejo mundo de las formas simbólicas en ese siglo XII.

La enunciación no sólo queda definida de acuerdo con su referente de “realidad” que ofrece, sino se constituye, en sí misma, en *acontecimiento*. A esto podríamos llamar la **historicidad de la palabra**, tanto desde el portal de su vocalización, como de su formalización como libro, codex, escritura.

Se trata de un acontecimiento *mitopoiético* en cuanto no se agota en la recepción y la cita de los “hechos reales” (lo radicalmente *historiográfico* en su secuencia cronológica estrictamente factual), sino que re-porta, re-crea, traslada, a través de la metáfora, símbolo y figura, a la misma realidad, configurándola y otorgándole **sentido teleológico y apocalíptico**.

Hildegard establece una compleja semántica del devenir histórico que, a través de un sofisticado juego de analogías, permite visualizar, ahora para nosotros, los planos de significación de un mundo “otro”. Y si creemos que, parte de los beneficios del estudio histórico consiste, precisamente, en la ampliación de nuestra propia conciencia como seres humanos y que, tal como instalamos en la portada de este

escrito: *praeteritum enim recordatio futurorum est exhibitio* (“el recuerdo de lo pasado es una manifestación de lo futuro”), como afirma Suger de Saint-Denis.

En el pasado hay signos del futuro, la obra de Hildegard muy bien nos inquieta y motiva para su desciframiento.

La historiografía y la escritura acerca de la historia (teológica, filosófica, poética) supone un proceso de “figuración” de la realidad. Por este último concepto no entendemos solo el reconocimiento, hoy evidente, de que la “realidad” depende de mediaciones culturales (lingüísticas, poéticas, retóricas, ideológicas, etc.) sino señalamos con la palabra “figura” aquello que el discurso cristiano medieval, desde su propia reflexión, deslindó.

La cristiandad, particularmente aquella que se constituye, a partir de la convivencia mediterráneo - helenística ²³⁶, es decir, aquella que proyectó su misión hacia el ecumene imperial, irá construyendo una narrativa de su acción en cartas, informes, actas y muchos otros documentos. En Cesárea, ciudad ubicada en la costa

²³⁶ Las posibilidades de “ser cristiandad” son múltiples en el discurso histórico occidental y oriental durante la edad media. Una alternativa para comprender este proceso es considerar el problema mensaje espiritual – cultura étnica. ¿hacia quién está dirigida la palabra cristiana (de Cristo, sus apóstoles y seguidores)? La alternativa del posible uso del arameo y no así del hebreo, en el plano de la prédica, es posible debido a una suerte de decisión que consideró un auditorio posible. Con más claridad se muestra esta alternativa de decisión en el “tiempo paulino”: el griego, en su plano de *koyné*, el griego común, internacional, de mercaderes y gentiles de las provincias del imperio era un antecedente que estaba presente desde las comunidades judías extra – Israel que ya lo habían empleado con un sentido de divulgación. Un ejemplo muy claro al respecto es la redacción hacia el siglo II a.C. de una versión en griego (versión de los Setenta) del antiguo testamento. También fue una decisión, presente en los Hechos de los Apóstoles, en la reunión llamada “de Ierusalem” la alternativa del griego como modo de universalizar el mensaje. Esto tuvo consecuencias fundamentales para la interpretación del mensaje cristiano. Otros “momentos” de la cristiandad que involucraron categorizaciones distintas por implicaciones idiomáticas, ideológicas y culturales estuvieron en la expansión cristiana hacia Persia (interpretación dualista), hacia Irlanda (interpretación pelagianista) y así, la relación lenguaje copto – monofisismo. Es decir las cristiandades diversas adoptarán modelos ideológicos – doctrinales influenciadas por el suelo cultural. Un extraordinario análisis de la relación cristiandad – cultura helénica, desde la perspectiva teológica la entrega Werner Jaeger en *Cristianismo primitivo y paideia griega*, México: F.C.E. 1980, también desde la perspectiva cultural el ensayo póstumo de H.- I. Marrou en *¿Decadencia romana o antigüedad tardía?* España: Rialp, ... y, la extraordinaria obra de J. Vogt, *La metarmofosis de la cultura antigua, ...*

de Palestina, parece haberse constituido una suerte de archivo que hacia comienzos del siglo IV, Eusebio utilizó para la primera *Historia Eclesiástica*²³⁷. Esta obra es el primer intento complejo por realizar una historia de la cristiandad, siguiendo los patrones tradicionales del mundo helenístico. La obra plantea una trama al interior del *ecumene* mediterráneo en donde se entreteje, en un ordenamiento temporal bíblico-pagano, el surgimiento de la cristiandad y su victoria en referencia y considerando el poder imperial. Es importante resaltar en Eusebio esta búsqueda por la *sincronía* de los hechos. Quizás será, a partir de un ordenamiento de un singular modelo de “relato de la realidad”, en parte debido a su genealogía hebrea²³⁸, en parte de la influencias de las escuelas retóricas y poéticas griegas y romanas, en parte, finalmente, su propio devenir como comunidad dialogante. Parte substancial de dicho “relato” es la aceptación de la temporalidad existencial como lugar de encuentro con lo sagrado – divino. El tiempo en devenir que es aceptado como tiempo de salvación²³⁹: se trata de un tiempo henchido de sentido ontológico, vida humana y proyección teleológica, ser y temporalidad, historicidad y teología, confluyen y se entretejen en el relato de la vida.

La misma concepción de Cristo como epifanía “enteramente divina y enteramente humana” representa esta identidad de historia y salvación en el vínculo de una persona.

Esto explica en gran medida la extraordinaria “vocación” y búsqueda hermenéutica por desbrozar la significación de los sucesos históricos como *signos* de un sentido providencial del acontecer.

Tanto para la consideración de su propia historia como comunidad de creyentes, desde la memoria veterotestamentaria, o en su vinculación con los gentiles, pertenecientes a la *romanitas* imperial, o a los pueblos paganos que se irán integrando, a medida que el proceso de conversión se vaya consolidando en el intra y extra limes. En este punto, un momento crucial es la obra de Paulo Orosio, ya citada, que, aunque desde una radical apología, reconsidera y reinterpreta la historia anterior.

²³⁷ Eusebio de Cesarea. *Historia Eclesiástica*, Madrid: B.A.C.,

²³⁸ Véase por ejemplo Murphy ...

²³⁹ Véase Eliade, Mircea *El mito del eterno retorno* ...

En cambio, la historia profética y visionaria, transfiere los acontecimientos al campo de la figuración. En la medida que la realidad nombrada ingresa al relato, es decir, a la trama teleológica y apocalíptica, a través de la simbolización, adquiere sentido. Existe, pues, una suerte de transmutación que, conservando la materia seleccionada por la memoria profética, los **configura kerygmáticamente**, y los instala en un devenir salvífico, realizando un giro analógico desde los acontecimientos a los símbolos.

Desde esta perspectiva, el **advenimiento** en cuanto **figura**, permite la conversión del mero estar en el tiempo, factualmente, a través del carácter preformativo del símbolo, a un sentido de futuro, a través del pasado.

Aquí han cobrado para mí fundamental importancia los aportes de Erich Auerbach²⁴⁰, su estudio profundiza en el amplio espacio del concepto de *figura* (eq. al gr. *typos*) desde la perspectiva de su uso como imagen literaria hasta llegar al centro mismo de la interpretación de la temporalidad existencial del cristianismo.

Auerbach - trazando un camino que luego, a su modo, y desde perspectivas teóricas y hermenéuticas distintas, seguirán Paul Ricoeur, en la filosofía, y Hayden White en el análisis metahistórico - ve en el lenguaje y en la trama literaria una dimensión preformativa de la temporalidad y de la existencia humana.

En la cristiandad antigua y medieval el concepto de *figura* viene a concentrar un principio interpretativo y hermenéutico del sentido histórico, a partir de la consideración analógica y concordante de los acontecimientos relatados, en primera instancia, en la recepción e interpretación del Antiguo y Nuevo Testamento.

Lo decisivo está en que “para investirse de significado, el acontecimiento ha de ser inscrito en la totalidad de una trama donde cobra sentido, función estructural y

²⁴⁰ Erich Auerbach (1892-1957), Filólogo y Crítico literario alemán. Su gran campo de estudio cubre espacios similares a los del notable Ernst Robert Curtius (*Literatura Europea y Edad Media Latina*, Alemania: 1947; Mejiro: F.C.E., 1955), es decir, las vinculaciones entre la literatura y los campos poéticos y retóricos antiguos y medievales. Auerbach consolida, especialmente en su obra *Minnesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1929); *literatura y publico en la baja latinidad y en la edad media* (1958) y *Figura* (1967), una profunda reflexión sobre el papel que la literatura adquiere en la historicidad europea.

vectorial, donde se destina como unidad de un proceso urdido por las relaciones que entablan entre si los distintos elementos del acontecer completo”²⁴¹.

La manera que hemos encontrado para explicarnos esta forma de entender la temporalidad histórica cristiana y del decisivo sentido teleológico de los sucesos, es a partir del concepto *advenimiento*: algunos acontecimientos, preñados de sentido futuro, signados por el discurso profético, se transforman, en su aspecto más significativo, en *ad-ventus*: anuncian, proyectan, tienden hacia un tiempo en devenir, es decir “reverberan temporalmente como una figura o sombra de futuro (*umbra futuri*)”²⁴². De aquí se desprende el profundo sentido de recapitulación constante de los acontecimientos históricos, significativos, en el discurso histórico de la cristiandad medieval, pues están dispuestos en una trama que, a través de una hermenéutica analógica, permiten descubrir un sentido del acontecer global. La historia está fecundada por estas constantes superaciones integrativas del pasado, a través el presente reactualizador, que las potencia y las dirige hacia un fin totalizante, pleno de sentido. En la *recapitulatio* reside el misterioso código de la historia de la salvación.

De este modo se constituye un *continuum* posible para reconocer analógicamente en sucesos consonantes y concordantes la trama de un proceso profético y salvífico.

Cada uno de esos procesos (advenimientos) concentran el *punctum* de re-actualización en concordancia con el pasado y en anuncio del futuro.

Así pues, a partir de los conceptos **metáfora, figura y símbolo**, hemos puesto en análisis la escritura acerca de la historia en Hildegard, en su tenor visionario y profético. Las dimensiones analizadas, esto es: **voz, manuscritura, historia visionaria, música e imagen**, han sido nuestro camino para develar posibles sentidos en sus obras escogidas.

²⁴¹ Cuesta Abad, J.M. “Erich Auerbach: una poética de la historia”, prologo a la primera traducción al español de *Figura*, Madrid: Trotta, 1998, pag. 28

²⁴² Ibidem., pag. 29

EDICIONES DE LOS DOCUMENTOS

- ❖ Hildegard von Bingen. *Liber Divinorum Operum*, traducción M.I. Flisfisch, (en edición, Herder).
- ❖ Hildegard von Bingen. *Scivias*, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Madrid: Trotta, 1999.
- ❖ Hildegard von Bingen. *Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestiales*, traducción de M.I. Flisfisch, introd. y comentarios, M.E.Góngora, I.Fuentes B. Meli, M.J. Ortúzar, Madrid: Trotta, 2003.
- ❖ Theoderich von Echternach. *Vita*, traducida por Victoria Cirlot en *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Madrid: Siruela, 1997.

BIBLIOGRAFÍA

Teórica.

Auerbach, Erich. *Mimesis. La Representación de la Realidad en la Literatura Occidental*, México-B.Aires: F.C.E., 1950.

Auerbach, Erich. *Figura*, Madrid: Trotta, 1998.

Barthes, Roland, *El Susurro del Lenguaje. Más Allá de la Palabra y Escritura*, España: Paidós, 1984.

Barthes, Roland, *El discurso de la historia*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

Barthes, Roland. *Crítica y Verdad*, México, S.XX, 1981.

Benjamin, Walter. *La obra de Arte en la Época de la Revolución Técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973

Du Certeau, M. *La Escritura de la Historia*, , México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1997.

Du Certeau, M. *La Fábula Mística. Siglos XVI-XVII*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, México: 1993.

Illich, Iván. *En el Viñedo del Texto. Etología de la Lectura: un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor*, México: F.C.E., 2002.

Ricoeur, Paul. *Del Texto a la Acción. Ensayos de Hermenéutica I*, México: F.C.E., 2002.

Ricoeur, Paul. *El Conflicto de las Interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*, México: F.C.E., 2003.

Ricoeur, Paul. *Historia y Narratividad*, Barcelona: Paidós, 1999.

Ricoeur, Paul. *La Metáfora Viva*. Madrid: Cristiandad-Trotta, 2001.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración. Configuración del Tiempo en el Relato Histórico* (3 vols.), México: Siglo XXI, 2000.

White, Hayden. *El Contenido de la Forma. Narrativa, Discurso y Representación Histórica*, Barcelona: Paidós, 1987.

White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: F.C.E., 1992.

Zumthor, Paul. *Introducción a la Poesía Oral*, Madrid: Taurus-Alfaguara, 1991.

Zumthor, Paul. *La Letra y la Voz de la Literatura Medieval*, Madrid: Cátedra, 1989.

Específica.

- Altheim, Franz. *Le Declin du Monde Antique*, París: Payot, 1953.
- Altheim, Franz. *El Imperio hacia la Medianoche*, B.Aires: Eudeba, 1979.
- Boehm, Laetitia. “La Educación y la Cultura Medievales, en *Historia de la Literatura. El Mundo Medieval*, vol. II, Madrid: Akal, 1989, pp.142-178.
- Bull, Malcolm (compilador). *La Teoría del Apocalipsis y los Fines del Mundo*, México: F.C.E., 1998.
- Burke, Peter, *La Cultura Popular en la Europa Moderna*, Madrid: Alianza, 1991.
- Camille, Michel. *La Imagen Gótica*, Madrid: Akal, 1996.
- Carozzi Claude. *Visiones Apocalípticas en a Edad Media. El Fin del Mundo y la Salvación del alma*, S. XXI, 2000.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las Formas Simbólicas*, T. II, México: F.C.E., 1979.
- Cassirer, Ernst, *Antropología Filosófica*, México, F.C.E., 1978.
- Cattin, Giulio. *La Monodia nel Medioevo*, Edizioni di Torino, 1991.
- Cirlot, Victoria. *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 1997.
- Cirlot, V. / Garí, B. *La Mirada Interior*, Madrid: Martínez Roca, 1999.
- Cirlot, V. / Vega, A. *Mística y Creación en el Siglo XX*, España: Herder, 2006.
- Cohn Norman. *En Pos del Milenio*, España: Alianza, 1985.
- Cohn, Norman, “Cómo Adquirió el Tiempo una Consumación”, en Bull, Malcolm, *La Teoría del Apocalipsis y los Fines del Mundo*, México: F.C.E.: 1998.
- Congar, M. *El Misterio del Templo*, Barcelona: Estela, 1964.
- Colombás, García. *San Benito. Su Vida y su Regla*, Madrid: B.A.C., 1978.
- Coomaraswamy, A.K. *El Tiempo y la Eternidad*, Madrid: 1980.
- Curtius, E.R. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México: F.C.E., 1975.

Davy, Marie Madeleine, *Initiation a la Symbolique Romane*, Paris: Flammarion, 1964.

Davy, Marie Madeleine, *Introducción a la Simbología Románica*, Madrid: Akal, 1996.

De Lubac, Henri. *Exégese Médiévale, les Quatre sens de l'Écriture*, Paris: Aubier Montaigne, 1959-1962.

Deploige, Jerome. "Hildegard de Bingen y su libro Scivias. Ideología y Conocimientos de una Religiosa del siglo XII, en *Cyberhumanitatis*, Rev. Electr. U.de Chile, Otoño, 1999, 10.

De Champeaux/Sterckx, *Introducción a los símbolos*, Madrid: Encuentro, 1992.

Dinzelbacher, Peter. *Vision und Visionlitteratur im Mittelalter*, Stuttgart: Anton Hierseman, 1981.

Dronke, P. "Retórica Medieval", en *El Mundo Medieval, Historia de la Literatura*, Madrid: Akal, 1982.

Dronke, P. *Las Escritoras de la Edad Media*, Barcelona: Drakontos, 1995.

Dronke, Peter. *La Lírica en la Edad Media*, España: Seix Barral, 1986.

Duby, Georges. *San Bernardo y el Arte Cisterciense*, Madrid: Taurus, 1983.

Eliade, Mircea. *El Mito del Eterno Retorno*, Madrid: Gratanuova, 1979.

Epiney-Burgard, Georgette / Zum Brunn, Emilie. *Mujeres Trovadoras de Dios. Una Tradición Silenciada de la Europa medieval*, Barcelona: Paidós, 1998.

Ferdinandy, Miguel, "Carnaval y Revolución", en Rev. De Oriente, III, nº 28 (1965), 47-67.

Flisfisch, M. Isabel/Góngora, M.Eugenia/Fuentes, Italo/Meli, Beatriz, "O Virga ac Diadema Purpurae Regis, Hildegard von Bingen (1098-1179)" en *Nomadías, n°2, 1997, Fac. Fil. Y Humanidades, U. de Chile, pp.59-68.*

Flisfisch, María Isabel. / Ortúzar, María José, "Las Figuras Femeninas en la Symphonia de Hildegard von Bingen: Caritas, Sapientia, Ecclesia", *Cyberhumanitatis*, U. de Chile, *Revista Chilena de Literatura*, nº62, 2003, pp. 127-144.

- Flisfisch, María Isabel. “Hildegard de Bingen: Visio Ecclesiae, Symphonia (Antifonas 46-49)”, en *Cyberhumanitatis*, U.Chile, Invierno 2001, 19.
- Dossier, Robert, *La Infancia de la Edad Media*, 2 tomos, España: Labor, 1988.
- Fuentes Bardelli, Italo / María José Ortúzar. “Música e Historia en Hildegard von Bingen”, en *Revista Chilena de Literatura*, n°62, 2003, pp. 146-163.
- Fuentes Bardelli, Italo. “Visión, Naturaleza e Historia en Hildegard von Bingen”, en *Cyberhumanitatis*, U. de Chile, 2001, 19.
- Fuentes Bardelli, Italo. “La Música en la Symphonia de Hildegard von Bingen, en *Cyberhumanitatis*, U. de Chile, Otoño 1999, 10.
- Fuentes Bardelli, Italo. “Experiencia Desértica y Modelo Urbano en el Antiguo Testamento”, en *Revista de Historia Universal*, PUC, n° 9, 1988, pp.41-58.
- Fuentes Bardelli, Italo. “La Música en la Symphonia de H.v.B.”, en *Coloquio: Mujeres de la Edad Media, Escritura, Visión, Ciencia. U. de Chile /Fundac. Andes, 1999.*
- Fumagalli, Mariateresa. “Hildegarda, la Profetisa”, en *La Mujer Medieval*, Bertini, F.(ed.),Alianza:1991, Madrid, pp.177-201.
- Gérold, Theodore. *Les Pères de l’Eglise et la musique*, Geneva, 1975
- Giedion, Sigfried. *El Presente Eterno: los Comienzos del Arte*, Madrid: Alianza, 1981.
- Gilson, Etienne. *Las Metamorfosis de la Ciudad de Dios*, Buenos Aires: Troquel, 1968.
- Gilson, Etienne. *La Filosofía en la Edad Media*, España: Gredos, 1985.
- Góngora, M.E. “La Obra Lírica de Hildegard von Bingen. Una Introducción a la Symphonia”, en *Rev. Chilena de Literatura*, , n°57,2000, pp. 5-20.
- Góngora, María Eugenia / Ortúzar, María José. “Hildegard von Bingen: una Introducción”,en *Revista Chilena de Literatura* n° 62, 2003, pp. 121-125.
- Góngora, María Eugenia. “Una Pluma en la Mano de Dios: una Imagen en Tres Cartas de Hildegard de Bingen (1098-1179), en *Cyberhumanitatis* ,U. de Chile, Invierno 2002, 19.

Góngora, María Eugenia. “La Vita Sanctae Hildegardis Virginis, construcción de una vida ejemplar”, *Revista Signos*, vol.33, n°48, 2004, pp. 21-34.

Guitton, Jean, *Historia y Destino, Madrid, Rialp, 1977.*

Herrera Cajas, Héctor. “Una Utopía Medieval: La “Orden Nueva” concebida por Joaquín di Fiore”, en *Reflexiones Sobre Historia, Política y Religión*, Homenaje a Mario Góngora, Santiago de Chile: Edic. U. Católica de Chile, 1988, pp.145-154.

Hoppin, Richard H., *Medieval Music*, Norton & Company, 1978, con traducción al castellano en Ed. Akal, 1991.

Illich, Ivan. *En el Viñedo del Texto*, México: F.C.E., 2002.

Jaqes Pi, Jessica. *La Estética del Románico y Gótico*, España: Antonio Machado, Libros, 2003.

Jaspers, Karl. *Imagen y Meta de la Historia*, Madrid: Revista de Occidente, 1968.

Kristeva, Julia, *El Texto de la Novela*, Barcelona: Lumen,1974.

Le Goff, Jacques. *Los Intelectuales de la Edad Media*, B. Aires: Eudeba, 1965.

Le Goff, Jacques, *La Civilización Medieval*, España: Juventud, 1990.

Marchesin, Isabelle. *L'Image Organum. La Representation de la Musique dans les Psautiers Médiévaux*, Brepols: 2000.

Lods, Adolphe. *Historia de la Literatura Hebraïque et Juive*, Paris: Payot, 1950.

Marin, José, “Peregrinaciones a Oriente y **Loca Sancta**(S. I-V)”, en *Temas de Historia Universal*. Departamento de Historia Universal, Pontificia Universidad Católica de Chile, N° 11, Santiago, 1991-1992

McDallen, C. / Lang, B. *Historia del Cielo*, España: Taurus, 2001.

McGinn, Bernard. “El Fin del Mundo y el Comienzo de la Cristiandad”, en Bull, Malcolm, *La Teoría del Apocalipsis y los Fines del Mundo*, México: F.C.E.: 1998.

Marrou, Henri-Ireneé. *¿Decadencia Romana o Antigüedad Tardía?*, Madrid: Rialp, 1985.

Marrou, H.-I. *Historia de la Educación en la Antigüedad*, B. Aires: Eudeba, 1965.

Marrou, H.-I. *Théologie de l'Histoire*, Paris: Du Seuil, 1968.

- Marrou, H.-I. *Teología de la Historia*, España: Rialp, 1978.
- Murphy, James J. *La Retórica en la Edad Media*, México: F.C.E., 1986
- Nácar, Eloíno / Colunga, Alberto. *Sagrada Biblia*, Madrid: B.A.C., 1964.
- Newman, B. *Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine*, U. Calif. Press: 1989, Berkeley, Los Angeles, London.
- O'Hannesson, Joan. *Una Luz tan Intensa*, Barcelona: Ed. B, 1998.
- Ong, Walter. *Escritura y Oralidad*, Colombia: F.C.E., 1999.
- Orosio, Paulo. *Historia (Los Siete Libros de Historia ...)* Introducción, Traducción y notas Eustaquis Sánchez Salas, España: Gredos, 1982
- Ortúzar, María José. *De Gustus Pomi: Hildegard y la Condición Humana, Cyberhumanitatis*, U. de Chile, Invierno, 2001, 19, Barcelona: Paidós, 1998.
- Pernoud, Regine. *Hildegarda de Bingen: una conciencia inspirada del siglo XII*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- Pieper, Joseph. *El Fin del Tiempo*, Barcelona: Herder, 1984.
- Ricciotti, G. *Historia de Israel*, T.I, París: Mirade, 1966.
- Riche, Pierre, *Education et Culture dans l'Occident Barbare (vi-viii Siècles)*, Paris: Seuil, 1962.
- Riche, Pierre. *Gerberto. El Papa del Año Mi*, España: Nerea, 1990.
- Rowland, Christopher, "Los que hemos llegado a los fines de los Tiempos", en Bull, Malcolm, *La Teoría del Apocalipsis y los Fines del Mundo*, México: F.C.E.: 1998.
- San Agustín de Hipona, *La Ciudad de Dios*, 2 tomos, Madrid: B.A.C., 1977.
- San Agustín de Hipona, *El Maestro o Sobre el Lenguaje y otros Textos*, Madrid: Trotta, 2003.
- San Isidoro de Sevilla. *Las Etimologías*, versión bilingüe (latín-español), Madrid: B.A.C., 1982.
- San Pacomio. "Regla", en *Cuadernos Monásticos*, n° 45, 1978, Argentina: Comunid. Monast. Cono Sur, pp. 231-269.

- Schipperges, Heinrich. *El Jardín de la Salud*, España: Laia, 1987.
- Schlager, Karlheinz. Die Sequenz als Lehrstück. Die Melodien der Hildegard von Bingen zwischen Inspiration und Redaktion, en Forster, op. cit., pp. 296 y ss., especialmente en su referencia a Schäfer, Thomas, Visionen, Leben, Werk and Musik der Hildegard von Bingen, München 1996, 218, y Scherer, Wolfgang, Hildegard von Bingen, Musik und Minnemistik, Freiburg, 1987, 174.
- Schmidt, Hans Joachim. *Geschichte und Prophetie. Rezeption der Texte Hildegards von Bingen im 13. Jahrhundert*, en: Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld. Internationaler wissenschaftlicher Kongress zum 900-jährigen Jubiläum 13-19. Sept. 1998 in Bingen, Mainz: hrsg. v. Alfred Haverkamp, 2000, S. 489-517
- Schneider, Marius. *El Origen Musical de los Animales-Símbolos en la Mitología y la Escultura Antigua*, España: Siruela, 1998.
- Stühlmeyer, Barbara. Auf der Suche nach der Stimme des lebendigen Geistes...., en Forster, Edeltraud, Abt, O.S.B., *Hildegard von Bingen, Prophetin durch die Zeiten, zum 900. Geburtstag*. Freiburg – Basel – Wien: Herder, 1998.
- Van der Leeuw. G. *Fenomenología de la Religión*, México: F.C.E., 1975.
- Vauchez, André. *La spiritualité du Moyen age occidental VIII-XII Siècles.* (París, 1975). Kalamazoo: Cistercian Publications, 1993. (traducción, España: Cátedra, 1996).
- Vauchez, André, *I Laici nel Medioevo. Pratiche ed Esperienze Religiose*. Milano: Il Saggiatore, 1989.
- Vogt, J. *La Decadencia de Roma. Metamorfosis de la Cultura Antigua*, Madrid: Guadarrama, 1968.
- Von Echternach, Theoderich. En Vida y Visiones de Hildegard von Bingen, Edición, Prólogo, Traducción y Notas de Victoria Cirlot, Edic Siruela 1997, España
- Von Bingen, Hildegarda. Scivias: Conoce los Caminos, Trad. Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Madrid: Trotta, 1999.
- VV.AA. *Bestiario Medieval*, Introducción de Ignacio Malaxecheverría, España: Siruela, 1999.
- VV:AA: *Hildegard of Bingen, The Context of her Thought and Art*, London: The Warburg Institute: 1988.

Walafried Strabo. *Diario*, en Homet, Raquel, Argentina: Tekné, 1985.

Walter Benjamín. Vid. Por ej. "La Obra de Arte en la Época de la Reproducción Técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: 1973.

White, H. *Metahistoria*, México: F.C.E., 1998.

Wilhelmy, Winfried, "Liber Divinorum Operum" en Kotzur H.-J. *Hildegard von Bingen 1098 – 1179*, Mainz: von Zabern Editor, 1998.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Tecnos, 2003.