



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

VOZ Y MUSICALIDAD EN HILDEGARD DE BINGEN:  
UNA LECTURA DE LA VISIÓN CÁNTICOS DE JÚBILO Y CELEBRACIÓN

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

AUTOR: DANIELA PAZ NAVARRO MADRID  
PROFESOR GUÍA: MARÍA EUGENIA GÓNGORA DÍAZ

Santiago, Chile

2019

## TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	1
Acerca de <i>Scivias</i> y sus ediciones	12
<b>Capítulo I:</b> La experiencia sensible y la experiencia espiritual en la Edad Media	
I.1 El comienzo de la visión espiritual en Hildegard	17
I.2 El renacimiento espiritual del siglo XII	30
I.3 Elementos esenciales para comprender la concepción hildegardiana acerca de los sentidos	35
I. 4 La voz de la luz viviente habla a Hildegard	49
<b>Capítulo II:</b> Imágenes alegóricas y sonidos en el corazón puro de Hildegard	
II.1 La visión: Cánticos de júbilo y celebración	56
II.2 Introducción	58
II.3 Alabanzas de júbilo de los ciudadanos celestes	60
II.4 Exhortaciones de las virtudes y lucha contra las artes diabólicas	76
<b>Capítulo III:</b> La música y el retorno a Dios	
III.1 Aprender a escuchar	89
III.2 El camino hacia la armonía	94
Conclusiones	106
Bibliografía	111

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Hildegard en estado de iluminación	7
Ilustración 2. El coro de los bienaventurados	58
Ilustración 3. Los ciudadanos celestes	67
Ilustración 4. Los coros angélicos	70
Ilustración 5. Esquema de elementos que componen la teología musical de Hildegard	95
Ilustración 6. Intervención del diablo en el drama <i>Ordo Virtutum</i>	98

## INTRODUCCIÓN

Cuando comencé a acercarme, revisar y leer, por primera vez y con más detención los textos de Hildegard de Bingen, descubrí un mundo que no había conocido en ningún otro autor del siglo XII. Me encontraba en búsqueda de un problema de investigación, y al llegar a la obra de la religiosa alemana conocida como “la Sybilla del Rhin”, me fascinó no solo con su obra, sino también con su historia personal, con la correspondencia que mantuvo con autoridades políticas, eclesiásticas y también con mujeres y hombres de la sociedad secular que la llenaron de preguntas acerca del futuro que les acaecería; con sus visiones, y también con las imágenes miniadas que acompañaban algunos de los manuscritos que conservamos hasta hoy y que, si bien no corresponden a los códices originales de la obra realizados durante su vida, buscaron reproducir, de la manera más prolija y fiel posible, las visiones que la luz divina mostró a Hildegard.

Desde que fue redescubierta hacia fines de los años 70<sup>3</sup>, Hildegard suscitó fascinación en teólogos, investigadores literarios, musicólogos, y en general en todos quienes escucharon, leyeron e investigaron sus obras, y ya sea que lo hicieran de manera autodidacta o académica. Algunas de las obras más estudiadas de Hildegard han sido las que incluyen las visiones divinas que vio en sus ojos interiores, así como también la poesía que le fue dictada por quien llamó “la voz de la luz viviente”, una voz que a veces parece ser Dios mismo, mientras que en otras ocasiones se expresa más bien como si fuese mediador entre la divinidad y la visionaria<sup>1</sup>. En algunos casos estas visiones se

---

<sup>1</sup> Existe una peculiaridad en la voz de la luz divina que habla a Hildegard, y es que la voz cambia constantemente de primera a tercera persona singular. La luz divina pareciera ser, a veces, una voz externa a la divinidad, un tercero que conoce aquello de lo que habla, pero que se separa de Dios. Por otra parte, y con total rapidez, la voz cambia a la primera persona singular, siendo Dios quien habla aquí: “The voice from heaven often speaks in the divine first person; locutions like ‘My Son, Jesus Christ’ indicate that God the Father is speaking through the seer. Without warning, however, the narration will suddenly shift from the first person to the third, as prophecy subsides into exposition” (Newman, *Sister of Wisdom* 26-27). Esta separación entre las voces que hablan en las visiones de la *magistra* no se especifica, sino que se efectúa de

acompañaron de imágenes iluminadas que remiten a lo visto, mientras que en la poesía de verso libre desarrollada por Hildegard, la *magistra* se permitió incluir la notación musical de los poemas para que estos fuesen cantados en el oficio divino. Pero Hildegard no sólo escribió las visiones y la poesía que Dios le reveló, sino también una gran cantidad de cartas destinadas a diferentes personalidades –y una en particular, en donde se encuentra el relato de su propia experiencia visionaria– así como una especie de enciclopedia medicinal dividida en ocho libros, entre los que se incluían las propiedades curativas de las plantas y también el análisis del aparato reproductor femenino y masculino, tratado que es conocido como *Physica*.

Y, si bien la mayoría de las investigaciones sobre su vida y sus textos son relativamente recientes, por lo que aún existen muchas vetas y análisis que hacer con respecto a sus trabajos científicos así como a sus textos visionarios, también es cierto que las investigaciones sobre Hildegard han florecido desde hace algunos años atrás. Esto ha permitido que podamos manejar traducciones anotadas al español de sus tres libros visionarios, que escuchemos sus composiciones en diferentes ritmos o con arreglos diversos, así como también que dispongamos, de momento, de parte de su correspondencia traducida al inglés y al español, material que al día de hoy posee un valor incalculable para los interesados.

Los estudios más sistemáticos sobre Hildegard comenzaron aproximadamente a mediados de los años 60's, después de que Peter Dronke, un gran investigador y editor de la obra de la visionaria, escribiera unos breves párrafos sobre ella en *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, los que él mismo menciona en su ensayo “Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía”. Posteriormente vendrían trabajos como los de Barbara Newman, Caroline Walker Bynum, Sylvain Gouguenheim o Victoria Cirlot, donde se analizan diferentes vetas del pensamiento de la religiosa, estudiándola comparativamente a partir de los textos de otras mujeres visionarias y

---

manera instantánea, y en donde el lector debe ir descubriendo los matices entre las diferentes voces que aparecen en las visiones de Hildegard.

místicas, revisando sus posibles influencias intelectuales, su imaginario y su percepción sobre diversos temas, estableciendo relaciones entre el pensamiento medieval y el arte, la literatura y la música contemporáneos, y permitiéndonos un acceso a una cantidad de investigaciones que, hace algunos años atrás, parecía imposible.

Pero, volviendo al inicio, la fascinación que provocó en mí la obra de Hildegard me hizo comenzar a leerla en detalle. Que en medio del siglo XII una mujer escribiera tres obras visionarias no era algo común. Pero que además hubiese realizado viajes de predicación influidos por la discusión que se estaba dando en los cristianos –quienes se enfrentaban directamente con un grupo de hombres que el monje Eckbert de Schönau denominó “cátaros”, dentro de los cuales existía una comunidad de reformistas del siglo XI a quienes se les atribuyó características gnósticas y cuyas creencias se expandían rápidamente a lo largo de Europa Occidental–, que hubiese escrito poesía y además compusiera música, y que finalmente investigase sobre ciencia o analizara la psicología femenina y el rol de la mujer en el matrimonio y en los monasterios, puede parecernos increíble, sobre todo si tenemos en nuestra mente la concepción que muchas veces se nos entrega de la Edad Media como un período oscuro de la humanidad, en donde las figuras femeninas no serían representativas o tampoco reconocidas socialmente.

Con todo aquello que iba revisando me quedaba claro que Hildegard de Bingen era en algunos aspectos absolutamente moderna, mientras que en otros ámbitos era completamente medieval. Pero, independiente de qué aspecto de ella consideremos, sí debemos ser conscientes de la riqueza de la tradición y el peso intelectual que la visionaria heredó y que es ineludible, aunque según la descripción de sí realizada por la propia Hildegard en el prólogo de *Scivias*, se trate de una mujer indocta, frágil y débil (15; Pról.)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Me parece interesante la perspectiva de Victoria Cirlot a propósito de la consideración que Hildegard tenía de sí como una mujer indocta, ya que esto no implicaría ser una persona sin ninguna formación. Más bien se trataría de dar cuenta de que no había tenido formación en las artes liberales, es decir, *trivium* y *quadrivium*. Por otra parte, indicará que “también es cierto que esas expresiones constituyeron un tópico utilizado para resaltar la inspiración divina, tal como se leía en el Salmo. La palabra de Hildegarda y su

En medio de la fascinación y la búsqueda, comencé a percatarme de algunos aspectos que se iban repitiendo a lo largo de las obras y los fragmentos de cartas a los que tuve acceso en un primer momento, aspectos que al menos a mí se me iban haciendo más patentes y visibles a lo largo de las lecturas. Y es que, mientras leía a Hildegard, algo se iba haciendo evidente: existe, en sus obras, una presencia importante de los sentidos, de las sensaciones, de lo que Niklaus Largier llamará las “emociones medievales” (3). Hildegard habla constantemente de las imágenes que se le aparecen, de las palabras que la luz divina le dicta, de todo aquello que no puede tocar pero que observa con detalle, del idioma original de Adán que la deidad la guía a descubrir, y también de las composiciones poético musicales que realiza con ayuda divina. La presencia de los sentidos y del cuerpo son ineludibles en Hildegard, y se encuentran permanentemente presentes en su obra: Hildegard escucha y observa el espacio intangible de lo divino, en una época que ya contaba con una larga tradición de lo que se conocía como “sentidos espirituales”.

La primera mención a los sentidos espirituales aparecerá con Orígenes de Alejandría en el siglo II. El llamado padre de la Iglesia oriental y uno de los más grandes teólogos de la Iglesia primitiva, según palabras de Benedicto XVI (Audiencia general), no especificó a qué se refería teóricamente con los sentidos espirituales, pero a través de algunas de sus obras podemos inferir cómo existen sentidos que, además de ser análogos a los sentidos físicos, permiten el despertar de las emociones en la espiritualidad medieval, los que Niklaus Largier así como otros investigadores del medioevo vincularán con el conocimiento experiencial y no teórico de lo divino, con el despertar emocional

---

escritura fueron posibles gracias a que ella no era nada, sino sólo receptáculo y transmisión de la voluntad de Dios. Su autoridad procedía de que no era ella quien hablaba, sino la voz que oía en la visión” (Cirlot y Garí 55). Para revisar otros posibles motivos por los cuales Hildegard de Bingen menciona de manera constante su ignorancia y su debilidad debido a su sexo, se puede consultar *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, “A poor little female”, de Barbara Newman, pp. 1 – 41; las páginas 145 – 147 del libro *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* de Victoria Cirlot, así como el artículo de Jeroen Deploige, “Hildegard de Bingen y su libro Scivias. Ideología y conocimientos de una religiosa del siglo XII”.

que se produce a partir de estas nuevas experiencias y, finalmente, con una técnica que amplifica la vida afectiva (Largier 5).

Sin embargo, y a diferencia de los fragmentos de Orígenes en donde se hace mención a algunos de los sentidos espirituales, en los cuales se puede oler, tocar, o saborear aspectos relativos a la espiritualidad, en las obras de Hildegard encontraremos principalmente experiencias concernientes al oído y los ojos interiores, sin hacer una mención frecuente o insistente sobre el resto de los sentidos espirituales como el tacto, el olfato o el gusto.

Efectivamente, y, en primer lugar, todo el conocimiento que la luz divina brinda a Hildegard aparece en forma de visión y audición: la visionaria observa, primero y con detención, imágenes que van apareciendo ante sus ojos interiores como si fuesen una animación<sup>3</sup>, pero que ella por sí misma no puede interpretar. En segundo lugar aparece la

---

<sup>3</sup> Como indica Barbara Newman, las imágenes que aparecen en los manuscritos miniados de las obras visionarias de Hildegard de Bingen, presentan aspectos que se emparentan absolutamente con el uso tradicional de los símbolos en el medioevo, pero que a su vez tienen características que son completamente novedosas para la época, como por ejemplo, la figura sembrada de ojos que Hildegard observa en la primera visión (22; I, 1:2) y que Victoria Cirlot analizará en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (95 –112). Por otra parte, Victoria Cirlot y Blanca Garí en *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, no establecerán puntos de apoyo en las creaciones visionarias de Hildegard, así como tampoco en las miniaturas que acompañan a sus obras. Dicen: “(...) las imágenes van brotando una tras otra, como si de auténticos frescos se tratara, y en su caso no hay punto de apoyo en la obra de arte, sino que los miniaturistas que convirtieron las visiones en imágenes plásticas tuvieron que esforzarse porque carecían de modelos iconográficos anteriores” (43). Sin embargo, hay dos títulos que podemos consultar como base para conocer el contexto y desarrollo del arte iconográfico medieval, y en los cuales podemos encontrar algunas referencias al imaginario que existía en el siglo XII y por tanto en Hildegard. Los títulos son: *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, de Michael Camille, e *Imagen y culto*, de Hans Belting (2010). Ambos títulos ofrecen un panorama general, pero muy preciso y documentado, sobre la importancia de las imágenes en el arte medieval, y las implicancias que tuvieron en el desarrollo y la expansión del catolicismo. Mientras que Belting se encarga de mostrar el significado de las imágenes en una época en que no eran concebidas como arte, Camille detalla las maneras en que las imágenes que representan la fe católica son concebidas, pero, además, cómo su uso y creación son delimitados a una realidad material que necesita manejar el uso icónico, es decir, cómo “las representaciones imaginarias enmascaran condiciones materiales reales” (5).

Respecto a las dudas entre la idea de copia e innovación, las referencias utilizadas en las imágenes del manuscrito de Rupertsberg (el cual desapareció durante el año 1945, y del que conservamos la copia

explicación divina, en donde la voz de la luz viviente interviene e interpreta las visiones simbólicas que Hildegard ha visto, indicándole por tanto aquello que ella debe comprender y aprender por medio de las imágenes. Esto se relaciona con el hecho de que cada visión que aparece en *Scivias*<sup>4</sup> se divide en tres partes: el título de la visión, lo que aparece en la visión misma, y lo que la luz divina o Dios, es decir, la voz que le habla a Hildegard, desentraña sobre las imágenes simbólicas que se han proyectado ante la religiosa.

Pero además, y a diferencia de otras y otros visionarios o místicos, las imágenes que observa Hildegard no llegan a ella en estados de éxtasis, sino cuando está plenamente consciente del mundo que la rodea, es decir, cuando ve y oye lo que está sucediendo en el plano material, “absorta con la mente pura, con los ojos y oídos del hombre interior” (16; Pról.). En este sentido, interior y exterior funcionan de manera paralela, sin

---

realizada en facsímiles en la abadía de Eibingen, entre los años 1927 – 1933) han sido consideradas desde dos perspectivas diferentes: por un lado, existen quienes postulan la idea de una apropiación de los símbolos cristianos del siglo XII y la transformación de los mismos, en cuyo caso la originalidad se debería a las monjas de Rupertsberg que realizaron las imágenes miniadas una vez muerta Hildegard. En un lugar diferente se sitúan los investigadores que postulan la posibilidad de que Hildegard podría haber estado implicada en el desarrollo de los bosquejos o ideas que aparecen en las imágenes miniadas, al menos las relativas a *Scivias*, lo que entregaría la responsabilidad creativa principalmente a Hildegard. Algunas referencias al respecto se pueden encontrar en el artículo de Peter Dronke llamado “Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía” y también en “Hildegard as the Designer of the Illustrations to her Works” de Madeline Caviness, en *Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art*.

<sup>4</sup> *Scivias* se inicia con una visión/audición que aparece ante los ojos interiores de Hildegard durante el año 1141, y en donde la luz divina le dicta la obligación de escribir y compartir aquello que ha visto y oído (16-17; Pról.). La historia posterior también nos la relata la abadesa: al no hacer caso de la obligación que le ha dictado la voz, debido no a su porfía sino a su humildad, es decir, a sentirse incapaz de concretar tamaña tarea, Hildegard enferma. Solo cuando acaece la enfermedad tomará la decisión de escribir, con lo cual se reestablecerá su fuerza (17; Pról.). El libro visionario contó con la importante ayuda del monje Volmar, el primer secretario de Hildegard, quien provenía del monasterio de Disibodenberg. Él sería el encargado de pasar los dictados y anotaciones de Hildegard al pergamino (ilustración 1), dotando al texto de la formalidad del latín que ella desconocía –al menos en sus primeros años como autora–, puesto que carecía de educación formal y sólo había sido instruida por Jutta, la joven monja que la había recibido al costado del monasterio de Disibodenberg. Para revisar detalles acerca de la relación entre Jutta y Hildegard, así como la única carta que se conserva entre Hildegard y Volmar, se puede consultar *Jutta & Hildegard: The Biographical Sources*, de Anna Silvas, particularmente los capítulos “The Life of Jutta” (46-84), “A Letter of Volmar” (85-88) y “The Life of Hildegard” (118-210).

exclusividad, y el lenguaje simbólico, que es parte fundamental del conocimiento espiritual al que acceden los sentidos interiores, “hace visible lo que de otro modo no podría ser comunicado” (Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* 24).

Debido a la forma como Hildegard vive su experiencia visionaria y cuyo testimonio nos informa ella misma a través de los prólogos de sus libros y una de las cartas que escribió a Guibert de Gembloux, quizás la más emblemática y difundida (Cirlot, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* 123 y 164), podemos inferir que existe la intención de expresar una división de los sentidos, es decir, de indicar la existencia de sentidos exteriores o

materiales y sentidos interiores o espirituales, y cuyos conceptos nos remitirían a Orígenes de Alejandría, así como a la influencia de algunas de las obras de Agustín de Hipona, entre las que podemos ubicar especialmente las *Confesiones* y *Ciudad de Dios*.

En la primera obra visionaria de Hildegard aparece además un componente particular que permite relacionar, para la *magistra*, espiritualidad y materia, y cuya incorporación y recepción le permitirá facilitar el desarrollo de los sentidos interiores a partir de los sentidos externos. Y es que, una vez que la luz divina ha mostrado a Hildegard, a través de los tres libros y veintiséis visiones que componen *Scivias*, las etapas de creación del mundo y del hombre, el destierro del hombre desde el Paraíso, la formación de la Iglesia, así como también los Sacramentos y el plan divino para la humanidad, las visiones concluirán con “Cantos de júbilo y celebración”, una visión en donde Hildegard no solo observa las imágenes que pasan frente a sus ojos espirituales, escucha a la voz divina que



Ilustración 1. Hildegard de Bingen escribiendo, sobre una tablilla de cera, en estado de iluminación. Folio 1 del facsimil del códice de Rupertsberg (Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, Cod. 1). Segunda mitad del siglo XII.

ya antes le ha hablado a sus oídos interiores, sino que también y al mismo tiempo, es capaz de oír música y diálogo, en una composición de carácter teatral que nos recuerda los dramas litúrgicos españoles del siglo XVI, y que Barbara Newman, retomada por Rosa Rius Gatell, ha llamado un “concierto celestial que la visionaria afirma haber oído al abrírsele los cielos” (Rius Gatell, “La sinfonía constelada de Hildegarda de Bingen” 125).

La última visión que cierra el tercer libro de *Scivias* incluirá entonces a los coros celestiales que cantan melodías de alabanza a las jerarquías celestes, junto con un drama alegórico en que las virtudes intentan guiar a un alma penitente por el buen camino. La manera en que aparece la visión, así como la forma en que es narrada, romperá con la estructura uniforme de las visiones que le antecedían a esta visión de *Scivias*.

“Cánticos de júbilo y celebración” se trata, por tanto, de una visión/audición que no solo se compone de imágenes y la voz de la luz viviente, sino que integra imágenes, voz y música coral, la que en este caso está entonada por una multiplicidad de “personajes” entre los que destacan las virtudes, los ángeles y el alma penitente que aparece en la narración, la que parece interpelar con sus cantos y lamentos no solo a la visionaria, sino también al lector.

En la búsqueda del tema de tesis a través de los textos de Hildegard, este aspecto me parecía fundamental. No solo por lo rupturista que era una visión musical, una representación alegórica de las virtudes y otros elementos cristianos, sino porque la misma Hildegard fue enfática en señalar la importancia de la música. Cuando se da a conocer, hacia 1150, la *Symphonia*, un ciclo lírico en que reunió algunas de sus composiciones musicales como himnos y antífonas, o cuando mucho más tarde expresó su concepción de la música en la carta a los prelados de Maguncia, afirmando que el canto era el antiguo lenguaje de Adán que se había perdido por desobediencia (Cirlot, *Vida y visiones* 261), o incluso cuando incluyó palabras de su *lingua ignota* en algunos de sus pasajes musicales, las que se acercarían un poco más al lenguaje adánico previo a la expulsión del Paraíso, me hacían considerar que existía una especie de ‘teología musical’

en Hildegard, la cual se remitía a la manera en como ella concebía la experiencia de la divinidad, así como también comprendía de una manera particular el desarrollo de los sentidos interiores.

Mi pregunta principal era: ¿en qué punto podríamos establecer un vínculo entre la visión de “Cánticos de júbilo y celebración” con una posible concepción intelectual de Hildegard acerca de los sentidos internos y externos? Esta visión, así como las canciones de *Symphonia* que Dios habría dictado a Hildegard, ¿permearon su concepción acerca de la importancia de la música para el desarrollo de los sentidos interiores? Su carta a los preladados de Maguncia, ¿tenía alguna relación con todo aquello que Dios le había mostrado por medio de visiones y canciones? ¿Se trataba, quizás, de una especie de tratado en donde se encerraba toda la información que había recibido de Dios? Y lo más importante, al menos en la primera instancia de mi trabajo, era preguntarme si es posible unir, efectivamente, todos estos temas, o si esta relación estaba principalmente influida por mi relativo desconocimiento del mundo del que era parte la religiosa, así como mi desconocimiento del mundo interior de Hildegard de Bingen.

Por suerte, mi intuición en esos primeros pasos no fue tan errada. Bastantes estudiantes e investigadores observaron la congruencia que existe entre estos conceptos e ideas que Hildegard no dejó definidos ni reunidos en un solo documento, pero que sí podemos rastrear a través de pistas que asoman entre sus textos, canciones y cartas, y las comparaciones que podemos hacer entre estos elementos. Rosa Rius Gatell escribió un excelente ensayo llamado “La sinfonía constelada de Hildegarda de Bingen”, en donde aborda de manera breve pero precisa cuáles son los puntos en común sobre la música y la audición que aparecen en algunas de las obras de Hildegard; el profesor Ítalo Fuentes escribió un artículo llamado “La música en la *Symphonia* de Hildegard von Bingen” y María José Ortúzar escribió acerca de los vínculos entre Agustín de Hipona y Hildegard, sobre todo en lo referente a la historia de los sentidos y la división entre sentidos externos y sentidos internos. En otros idiomas encontraremos también estudios como los del Dr. William Flynn, quien ha dedicado gran parte de su vida académica a estudiar la música

de Hildegard de Bingen, así como la importancia y particularidad de la música compuesta para el oficio divino entre los siglos XII y XIII; poseemos también los ya mencionados estudios de Barbara Newman, quien posicionó su mirada, hace más de treinta años, en la particularidad de la visión que revisaremos en las páginas siguientes. Estos artículos e investigaciones son solo algunos pequeños ejemplos de todo el universo de estudios y exploraciones que podemos encontrar sobre las divisiones de los sentidos materiales y espirituales, sobre Hildegard y, en particular, sobre lo que hemos llamado su ‘teología musical’.

Debido a que esta tesis no se propone entregar una perspectiva definitiva y cerrada sobre el tema, sino más bien una indagación y una lectura propositiva con respecto a la visión llamada “Cánticos de júbilo y celebración” en relación con los elementos de la llamada teología musical de Hildegard, me interesa que podamos realizar, en primer lugar, una revisión sobre qué se comprendió por sentidos espirituales tanto en Orígenes de Alejandría como en Agustín de Hipona, dos de los teólogos que hoy en día conocemos como padres de la Iglesia. Las perspectivas de ambos pensadores nos permitirán situar la discusión que se dio a inicios de la Edad Media y también en pleno siglo XII, pero además nos facilitará comprender a qué hacían referencia al hablar de sentidos espirituales, de este magnífico y particular espacio medieval que permitía el desarrollo de una interioridad espiritual. Nos permitirá, a su vez, conocer en qué radica su distinción con respecto a los sentidos del cuerpo o sentidos externos.

En segundo lugar, y a partir de lo que habremos revisado a propósito de la distinción entre sentidos internos y corporales, podremos realizar un análisis que nos permita comprender cómo funcionan las visiones de Hildegard en sus aspectos visual y auditivo, a la vez que realizaremos una interpretación de la visión/audición que hemos seleccionado para, finalmente, concluir con una breve propuesta de lectura e interpretación que relacione la visión con la teología musical de Hildegard de Bingen. En esta última parte conectaremos algunos elementos de la visión con otros textos en los cuales Hildegard

hizo alusión al lenguaje, a la voz y a la música como elementos que permiten lograr la reunión entre materia y espíritu.

## ACERCA DE SCIVIAS Y SUS EDICIONES

*Scivias* es la primera obra visionaria de Hildegard de Bingen. Escrita a lo largo de una década, entre 1141 y 1152, y con ayuda de Volmar y Richardis von Stade –su primer secretario y su más cercana aprendiz y amiga, respectivamente– *Scivias* fue la obra que posicionó a Hildegard como visionaria, siendo avalada por el Papa Eugenio III para escribir y contar al mundo católico todas las visiones que la luz divina había puesto sobre sus ojos interiores.

*Scivias* tiene este título ya que, como la propia Hildegard señala en una de las cartas destinadas a Guibert de Gembloux, el nombre le fue dictado por Dios, porque “fue revelado a través del camino de la luz viviente, y no por doctrina alguna” (cit. en Cirlot, *Vida y visiones* 168). Sin embargo, el libro no solo indica un único camino, el de luz, sino todos aquellos que el hombre podrá encontrar y seguir a lo largo de su vida, así como también las consecuencias que sus acciones traerán cuando acontezca la muerte y el juicio de las almas. Como se indica en la visión llamada “El hombre en su tabernáculo”, el tema fundamental de la obra sería: “Y cuando conozcas los caminos justos y los injustos, te diré: «¿Por qué camino quieres ir?»” (84; I, 4:30).

Para conocer el contenido de *Scivias*, en la actualidad contamos con los siguientes manuscritos: el más importante es el códice de Wiesbaden, también conocido como Riesencodex, MS2 o “códice gigante”, debido a que es un manuscrito iluminado confeccionado en gran tamaño, que mide 46 x 30 cm y pesa 15 kg. Al parecer, el códice Wiesbaden fue realizado para definir las obras visionarias y proféticas de Hildegard, es decir, como una edición definitiva de sus escritos visionarios (Silvas xxiii) –algo inusual para los manuscritos del siglo XII–, ya que en él podemos encontrar no solo *Scivias*, sino también los otros dos libros visionarios escritos por Hildegard, es decir, el *Liber vitae meritorum* y *Liber divinorum operum*. En este manuscrito también se encuentran sus obras musicales, escritos lingüísticos, una colección de homilias, su biografía escrita

como una hagiografía y una selección de cartas que incluye la que Hildegard envió a los preladados de Maguncia durante los últimos años de su vida y que será muy importante para nuestro estudio.

El códice Wiesbaden no incluye las obras científicas de la *magistra*, lo que nos hace pensar en la posibilidad de que haya sido un libro manufacturado y compuesto en vistas a la posible canonización de Hildegard, buscando evidenciar su autoridad con respecto a su facultad visionaria y profética (Cirlot y Gari, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media* 70-71). Consideremos que el primer proceso de canonización de Hildegard fue iniciado por Gregorio IX poco después de la muerte de la visionaria, durante el año 1227, y que en este punto es donde se sostiene la idea del códice Wiesbaden como un libro manufacturado con vistas a la canonización de Hildegard, la que no fue efectiva sino hasta el año 2012. Además, según esta perspectiva, se considera fundamental la inclusión de la *Vita*, encargada a Theoderich von Echternach y que, como decíamos, está escrita como una hagiografía. Pero, por otra parte, también existen autores que consideran en que es viable suponer la existencia de un segundo volumen de las obras de Hildegard, el cual no nos llegó debido a extravío, robo, o daño del material (Zedler).

De acuerdo a las formas y el uso de la grafía, se cree que el códice de Wiesbaden fue realizado por cinco o seis escribas del monasterio de Rupertsberg durante el siglo XII, a quienes les habrían encomendado la tarea de transcribir, en su *scriptorium*, obras particulares de Hildegard que posteriormente serían reunidas en un solo volumen. Si bien no contamos con fechas de composición exactas, a partir de los análisis codicológicos se ha llegado a la conclusión de que fue realizado, probablemente, entre los últimos años de vida de Hildegard o los primeros años que corrieron después de su muerte, con fechas de datación que fluctúan entre el 1180 y el 1190 d.C. (Newman, *Sister of Wisdom* 17-18).

El códice de Wiesbaden está compuesto de 481 folios y 35 hermosas miniaturas iluminadas que representan algunas de las visiones de Hildegard. Está encuadernado con piel de cerdo, un trabajo que debido al tipo de encuadernación y detalles del material

(cubiertas de madera y cuero, diseño de los surcos de latón y cordones de cuero) debió haber sido hecho con posterioridad, durante los siglos XV y XVI (Zhang).

El manuscrito se mantuvo en su locación original hasta el siglo XVII, y fue debido a la destrucción del convento de Rupertsberg que el códice fue trasladado al monasterio de Eibingen. A inicios del siglo XIX fue enviado a la biblioteca de Wiesbaden, en donde se reconstruyeron las partes que se dañaron durante la Segunda Guerra Mundial, momento en que el manuscrito se resguardó una breve temporada en Dresde, Alemania. Actualmente, el códice de Wiesbaden se conserva en la Universidad y Biblioteca estatal de RheinMain, la que antiguamente se conocía como biblioteca de Wiesbaden.

Además del códice de Wiesbaden o “códice gigante”, contamos hoy en día con otros manuscritos de *Scivias*: un segundo códice que también se ha ubicado en Wiesbaden y desde donde proceden las reproducciones de las miniaturas que se muestran en las diferentes ediciones o estudios relacionados a *Scivias*. El facsímil que mencionamos, nombrado MS1, fue realizado entre los años 1927 y 1933, supuestamente a partir de una copia de *Scivias* hecha durante el siglo XII, aproximadamente entre los años 1160 y 1165, es decir, cuando Hildegard aún se encontraba con vida. La copia original de lo que hoy en día conocemos como MS1 ha sido muy controversial, ya que se había postulado la posibilidad de que hubiese sido dirigida, tanto en su composición literaria como en los diseños de sus miniaturas, por la propia Hildegard (Dronke, “Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía” 33), aunque Cirlot y Garí han señalado más recientemente que, probablemente, el códice fue fabricado después de la muerte de Hildegard (entre los años 1185 y 1200, descartando la fecha anterior), en un *scriptorium* más especializado que el de Rupertsberg (Cirlot y Gari, *La mirada interior* 71).

Si bien la teoría de la intervención de Hildegard en la composición de las ilustraciones resulta cada vez menos plausible, de todas maneras es interesante reflexionar que, independientemente de que Hildegard haya tenido o no injerencia en la creación de este manuscrito, podemos observar la existencia de una clara planificación en la disposición

de las miniaturas y en la composición general del facsímil, lo que lo vuelve un claro ejemplo sobre el rol preponderante que mantenían las imágenes no solo en los manuscritos medievales, sino en gran parte del arte desarrollado a lo largo de toda la Edad Media, e incluyendo también a los períodos históricos del Renacimiento y el Barroco (Gombrich 213). La importancia dada a las miniaturas no solo se vincula con el arte en general, sino que también podría corresponderse con el momento de la recepción: el instante en que un individuo particular (o una comunidad específica de lectores) se relacionan con un libro como si fuera un objeto. Se puede tratar, entonces, de una instancia en la cual la imagen es capaz de complementar, enriquecer o contrariar muchas veces al texto, en una relación entre palabras, símbolos e imágenes cuyo sentido queda expresamente manifiesto; esto es lo que encontramos, por ejemplo, en los bestiarios y márgenes decorados existentes en algunos códices creados durante la Edad Media, y cuyo simbolismo influiría profundamente en el desarrollo de los libros de emblemática o alquimia, ampliamente desarrollados entre los siglos XVI y XVII (Ledda 48-49).

Las últimas copias manuscritas de las que se tiene conocimiento, pero que guardan una importancia menor debido a que su manufactura no presenta peculiaridades como los códices que hemos mencionado anteriormente, son tres copias fechadas en el siglo XII: una ha sido conservada por la Biblioteca Apostólica del Vaticano (Palat. lat. 311), quienes también poseen el manuscrito de Heildelberg (Cod. Sal. X. 16). Finalmente está la copia que se encuentra en el Merton College Oxford, denominada con la numeración Ms 160<sup>5</sup>. Por otra parte, es importante destacar el hecho de que entre el siglo XII y XIII existieron, al menos, cuatro códices que incluyeron la primera obra de Hildegard, lo que nos hace preguntarnos inevitablemente por el alcance que tuvo en su propia época el don visionario de la *magistra*, y cuya difusión se correspondería con la gran cantidad de correspondencia que Hildegard recibió a lo largo de su vida.

---

<sup>5</sup> Estos dos últimos pueden ser consultados de manera íntegra desde los sitios web de las bibliotecas universitarias: para el manuscrito de Heilderg, el enlace es <http://digi.ub.uni-heidelberg.de>, mientras que la copia llamada MS 160 se encuentra disponible en <http://image.ox.ac.uk>

Las ediciones modernas comenzaron con la *editio princeps* de 1513, realizada en París por Jacobus Faber y continuaron con una impresión de J.P. Migne del año 1882, quien tomó como base el libro hecho por Faber. A pesar de que ambas ediciones representan el interés de los editores e impresores por la obra de Hildegard, en las dos observamos pasajes oscuros o abreviados (Castro Zafra y Castro 11) que hacen necesario tanto para editores, traductores y críticos modernos, volver a los textos y aunar criterios de edición de la obra de Hildegard.

Hoy en día contamos con una de las ediciones críticas en latín más importantes y a partir de la cual se han realizado gran parte de las traducciones a diferentes idiomas. Se trata de la edición crítica hecha por Adelgundis Führkötter en colaboración con Angela Carlevaris, la que forma parte de la colección Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, Vol. 43-43a, editado por Brepols en el año 1978.

La traducción en español que utilizamos para este trabajo se trata de *Scivias. Conoce los caminos*, de editorial Trotta, editada en 1999 y elaborada a partir de la edición crítica mencionada en el párrafo anterior. Por otra parte, se puede acceder a un catálogo de manuscritos de la obra de Hildegard en la tesis doctoral de José Santos Paz, *La recepción de Hildegarde de Bingen en los siglos XIII-XIV*, particularmente en el capítulo “Catálogo de manuscritos de Hildegarde de Bingen”.

## CAPÍTULO I:

### La experiencia sensible y la experiencia espiritual en la Edad Media

*“Ahora vemos como por medio de un espejo, oscuramente;  
mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte;  
pero entonces conoceré como fui conocido”.*

*Biblia Reina Valera 1960, 1 Corintios, 13:12*

*“La alborada anuncia la luz del día, igual que  
los sentidos humanos revelan,  
con la razón, todas las fuerzas del alma.  
Y así como la Ley y los profetas penden de los mandamientos de Dios,  
los sentidos humanos medran por el alma y sus fuerzas”.*

*Scivias, I, 4:22, Hildegard de Bingen*

#### 1. EL COMIENZO DE LA VISIÓN ESPIRITUAL EN HILDEGARD

Una voz venida del cielo le había dicho a Hildegard de Bingen “escribe lo que ves y escuchas” (16; Prol.). Sucedió en Alemania del siglo XII y, más específicamente, durante el año 1141. En toda Europa existía un fervor religioso que se manifestaba en el arte, en las fiestas públicas, en las discusiones religiosas, pero también en acontecimientos como el II Concilio de Letrán (1139) o en la segunda cruzada (1144 – 1148) impulsada principalmente por los franceses. En su libro biográfico sobre Hildegard, Feldmann describe este período como

un espacio extraordinariamente largo de tiempo. En este arco temporal encontramos las primeras corporaciones en Alemania, la guerra civil inglesa por la herencia normanda, un nuevo impulso del reino de Francia, el asentamiento de colonos al este de Alemania, los continuos viajes a Roma de los emperadores alemanes, la trágica historia de amor de Abelardo y su discípula Eloísa, el florecimiento de la poesía trovadoresca, que idealizaba la vida palaciega y el amor cortés, las conflictivas epopeyas de Chrétien de Troyes, que trataban sobre cuestiones de honor y fidelidad, la transición del románico arraigado a la tierra, de arquitectura semejante a una fortaleza, con sus pesados muros y sus pequeñas ventanas hacia la ascendente y luminosa ciudad celestial del gótico: gráciles, contrafuertes, vaporosos arcos apuntados, rica tracería como de filigrana, grandiosas ventanas con vidrieras de colores (Feldmann 21).

En medio de este fascinante medio político, social y cultural, y en medio también de la efervescencia y transformación religiosa que se vivía durante el siglo XII, Hildegard no solo oía una voz proveniente desde el cielo que la llamaba a escribir, y ante cuya primera negativa, la divinidad la golpearía derribándola sobre su lecho (17: Pról.)<sup>6</sup>, sino

---

<sup>6</sup> Coincidimos con la perspectiva de Cirlot y Gari cuando indican que Hildegard “estableció un nexo indesligable entre muerte y ausencia de escritura: la voz de Dios le ordenaba escribir y su desobediencia le conducía directamente al lecho de la enfermedad” (28). La enfermedad de Hildegard no solo se manifiesta cuando ella no obedece lo que Dios le ordena hacer (como en este caso le ordenaba escribir), sino también en los momentos en que los otros no obedecen las órdenes de Dios que son dictadas por Hildegard. Un caso muy emblemático en la biografía de la religiosa se trata del momento en que ha sabido, por medio de una visión, que debe moverse de Disibodenberg y fundar su propio convento: “(...) Entonces acudieron a ella no pocas hijas de nobles para recibir la institución del hábito religioso según los caminos regulares. Como no cabían todas en la celda y se había ampliado un traslado o una ampliación de su habitáculo, a Hildegard le fue mostrado por el Espíritu un lugar, allí donde confluye en Nahe con el Rin, esto es, la colina conocida desde días antiguos por el nombre del confesor de san Rupert (...) En cuanto la virgen de dios conoció el lugar para el traslado, no a través de los ojos corporales sino de la visión interior, lo reveló al abad y a sus hermanos. Pero como éstos dudaran de concederle el permiso, pues por un lado no querían que ella se marchara, aunque por otro no quisieran oponerse al mandato de Dios de peregrinar, ella cayó enferma en el lecho del que no se pudo levantar hasta que el abad y los demás fueron apremiados por un signo divino a consentir y a no poner más obstáculos” (Cirlot, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* 43-44). Por otra parte, Peter Dronke ha tocado brevemente el tema de las enfermedades que Dios puso sobre Hildegard y las

que además observaba diferentes visiones a través de las cuales comprendió las Escrituras y todas las verdades divinas, aun siendo una mujer que reiteradamente se concibe a sí misma como una indocta<sup>7</sup>. En el prólogo a *Scivias*, describirá de esta manera el acontecimiento visionario que marcará para siempre su vida:

Sucedió que, en el año 1141 de la Encarnación de Jesucristo Hijo de Dios, cuando cumplía yo cuarenta y dos años y siete meses de edad, del cielo abierto vino a mí una luz de fuego deslumbrante; inundó mi cerebro todo y, cual llama que aviva pero no abrasa, inflamó todo mi corazón y mi pecho, así como el sol calienta las cosas al extender sus rayos sobre ellas. Y, de pronto, gocé del

---

situaciones particulares que tuvo que vivir la religiosa a propósito de este tema, las que revisa en el capítulo que dedicó a Hildegard en *Las escritoras de la Edad Media*, particularmente en las páginas 208-222.

<sup>7</sup> A lo largo de la historia de los monasterios cristianos occidentales, y particularmente entre los siglos X y XII, podremos observar la tensa relación que se establecía entre conocimiento cultural y conocimiento espiritual. Si bien dentro de los monasterios de varones se intentaba reforzar la formación intelectual y cultural por medio de la enseñanza del *trivium* y *quadrivium*, así como el desarrollo espiritual por medio de la enseñanza de ejercicios ascéticos, parecía ser que el conocimiento del ámbito divino aparecía ante los miembros más humildes de las comunidades, quienes estaban exentos de educación formal. Esto era precisamente lo que había sucedido con Hildegard, una mujer que jamás había sido educada en las artes liberales, y cuyos limitados conocimientos provenían de aquello que le había enseñado su joven maestra, Jutta de Disibodenberg. Como ella misma lo indicaba en su carta a Bernardo de Claraval al decir “Sólo sé leer en simplicidad y no descomponer el texto (...) Soy un ser indocto que no ha recibido enseñanza alguna de temas exteriores. He sido instruida en el interior de mi alma” (cit. en Cirlot, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* 124) refiriéndose a su simplicidad en el uso de la lengua vernácula pero también del latín, y por cuyo motivo requirió de secretarios varones que la ayudasen y corrigieran en los casos y tiempos adecuados en el uso del latín, idioma en el que están escritos sus textos visionarios.

Pero también existían excepciones y Dios podía elegir a hombres letrados para que viviesen experiencias místicas o extáticas, tal y como sucedió con Bernardo de Claraval, un excelente ejemplo sobre un hombre letrado y culto que al mismo tiempo tenía experiencias místicas y que intentaba sobre todo dar primacía a la experiencia espiritual por sobre cualquier conocimiento intelectual. A propósito de la concepción que centra la experiencia en el campo espiritual, como en el caso de Bernardo de Claraval, en *El amor a las letras y el deseo de Dios* Leclercq dirá que “Habiendo renunciado a todo lo que venga del hombre solo, pueden aceptar todo lo que Dios les da: su verdad bajo las formas de la belleza. A medida que la verdad se va revelando a los ojos de su alma afinada, el brillo de su esplendor les va invadiendo cada vez más. En el cielo estarán totalmente penetrados de luz; entonces se confundirán con los reflejos que pueden aquí abajo distinguirlos (...)” (Leclercq 323). Aquí, Leclercq está centrando su atención en aquello que Claraval ve en sus ojos interiores y que es mucho más brillante que el mundo real; será, por lo tanto, a lo que Bernardo dará mayor importancia en su propia experiencia.

entendimiento de cuanto dice las Escrituras: los Salmos, los Evangelios y todos los demás libros católicos del Antiguo y Nuevo Testamento, aun sin poseer la interpretación de las palabras de sus textos, ni sus divisiones silábicas, casos o tiempos (...) Mas las visiones que contemplé, nunca las percibí durante el sueño, ni en el reposo, ni en el delirio. Ni con los ojos de mi cuerpo, ni con los oídos del hombre exterior, ni en lugares apartados. Sino que las he recibido despierta, absorta con la mente pura, con los ojos y oídos del hombre interior, en espacios abiertos, según quiso la voluntad de Dios. Cómo sea posible esto, no puede el hombre carnal captarlo (15-16; Pról.).

En el fragmento citado, Hildegard de Bingen nos cuenta cómo captaba las verdades de las que Dios la hacía partícipe a través de visiones que, presentadas simbólicamente, se complementaban y dilucidaban con lo que la voz del cielo le iba explicando. Las imágenes aparecían ante ella como si de otra realidad se tratara, mientras observaba y escuchaba con sus ojos y oídos interiores. Se trata de un mundo superior que se manifiesta interiormente (Cirlot y Gari, *La mirada interior* 11), que es invisible y magnífico, y que es verdadero. Es categórica en esta indicación, y quizás demasiado clara: no observa con los ojos del cuerpo ni con los oídos del hombre exterior, sino que, como ella misma indica “mientras veía en lo profundo de mi alma estas cosas, también veía el hombre exterior, lo cual nunca había oído decir de hombre alguno” (cit. en Dronke, *Las escritoras de la Edad Media* 201).

La importancia de esta frase distancia a Hildegard de algunos visionarios y místicos de su época y también posteriores, los que, a diferencia de ella, recibían las visiones en un estado de éxtasis<sup>8</sup>. Esto quiere decir que, mientras otros místicos observaban realidades

---

<sup>8</sup> A diferencia de la facultad visionaria de Hildegard de Bingen, que Victoria Cirlot relaciona con la ‘imaginación activa’ –un concepto que Cirlot toma desde la teoría visionaria de Henry Corbin–, y en donde la *magistra* mantiene la conciencia sobre el mundo terrenal que la rodea a la vez que también es consciente del mundo celestial que está observando con sus sentidos interiores, el éxtasis cristiano se caracteriza porque el místico que cae en éxtasis se siente fuera del orden mundano de la realidad, y pasa a tener una sensación de trascendencia e iluminación que lo hacen olvidar su propio cuerpo, enceguecido por la experiencia

superiores quedando absortos en las visiones y dejando de lado todo vínculo con el plano corporal, e intentando provocar sus visiones y experiencias místicas a través de la mortificación del cuerpo o por medio de ejercicios ascéticos como el ayuno, el uso del silicio, el silencio, la soledad o la reclusión, Hildegard era absolutamente consciente de aquello que la rodeaba materialmente, y era consciente, al mismo tiempo, de que había una realidad superior a la que solo ella estaba teniendo acceso. Por otra parte, Hildegard tampoco ejerció sobre sí ejercicios ascéticos y tampoco los promovió, como sí lo habría realizado su maestra Jutta von Sponheim (Cirlot, “Hildegarda de Bingen: vida de una visionaria” 26).

Abordando brevemente este tema, que se vincula con nuestro estudio en la medida en que hablamos acerca de las realidades materiales así como de las espirituales, y el vínculo que existe entre ambas desde la perspectiva de la religiosa alemana, debiésemos indicar que la diferencia entre el plano material y espiritual era fundamental para el cristianismo del siglo XII, y así lo había sido también para los primeros devotos de Cristo. Esta diferencia se presentaba a veces como una necesidad de relegar el cuerpo, de considerarlo como impuro y sin importancia (Le Goff y Truong 45), mientras que en otras ocasiones el cuerpo debía ser purificado, protegido y guiado por el espíritu, en miras a la salvación del hombre (Brague 148). En este sentido, podemos indicar que no existía una posición cristiana unificada para dar cuenta de cómo debía ser comprendido el cuerpo, así como

---

espiritual que mantiene con la divinidad. No quisiéramos hacer énfasis en este punto, pero sí nos parece apropiado mencionar que, mientras que algunos investigadores han abordado las visiones de Hildegard a partir del concepto de alegoría, Victoria Cirlot intenta desligarse de esa lectura y proponer un vínculo entre Hildegard y los visionarios y místicos orientales que, según Corbin, concebían a la imaginación activa como un tercer espacio de realidad.

Por otra parte, algunos de los místicos más emblemáticos fueron Margarita Porete, beguina francesa del siglo XIV; Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz, ambos del siglo XVI y pertenecientes al grupo de místicos españoles, siendo San Juan de la Cruz reconocido por escribir poemas mientras se encontraba en estado extático. Sobre ellos, los escritores místicos, visionarios o extáticos, se pueden consultar algunos libros que reúnen información a modo de compendio o panorama general, como por ejemplo: *Medieval Women's Visionary Literature*, de Elizabeth Alvilda Petroff; *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*, de Victoria Cirlot y Blanca Garí; *Las escritoras de la Edad Media*, de Peter Dronke, *El amor a las letras y el deseo de Dios*, de Jean Leclercq, o *Escritores místicos españoles*, con un estudio preliminar de José Gaos.

tampoco existió una consideración unitaria o dualista para hablar del significado o la implicancia de la materialidad, ya fuese en todos los siglos que conforman la Edad Media, o particularmente durante el siglo XII. Esto implica que, ni el mundo terrenal en general, ni el cuerpo en particular, se relegaban universalmente hacia un rol absolutamente secundario, mortificándolo y condenándolo, aunque tampoco se ponían al cuerpo y al mundo sobre un altar como símbolo de lo esencial.

Precisamente y a pesar del prejuicio que tenemos como sujetos modernos, la Edad Media fue una larga época en donde se habló y discutió constante y ampliamente a propósito del cuerpo y su tratamiento, revisando y deliberando desde diversos puntos de vista qué era, precisamente, la naturaleza carnal del hombre, y revisando este tema ya fuese desde una perspectiva material así como espiritual (R. Miles 9-10):

Por tanto, la naturaleza carnal del hombre adquiere una importancia capital. No se puede definir al hombre ni, por consiguiente, situarlo en la escala de los seres, sin tener en cuenta el hecho de que es carne. Entre las criaturas, el hombre debe distinguirse, entonces, por dos aspectos. No basta subrayar que se distingue de las bestias porque participa del discurso racional. Hay que distinguirlo igualmente de las criaturas angélicas, con las que comparte el uso de la razón. Y sólo se puede hacer dicha distinción partiendo de su dimensión carnal, característica que sólo el hombre posee entre las criaturas racionales. Así pues, el hombre es único entre ellas por su carne (Brague 148).

La condición corporal del hombre era importante de precisar ya que indicaba su jerarquía en relación a las demás criaturas que había creado Dios (entre las que encontrábamos a los ángeles, arcángeles, pero también a las bestias, como lo indica Brague), pero la discusión sobre qué había de espiritual en un ser que bien podría ser absolutamente carnal no solo estaba dada por el interés en descubrir las categorías de seres de las que nos habla Rémi Brague en “La carne: un modelo medieval de la subjetividad”, sino también a partir de cuestionamientos y discusiones que se habían

propiciado por dos creencias cristianas fundamentales que implicaban la presencia corporal de lo divino. Hablamos, por supuesto, de la Encarnación y la Resurrección.

En primer lugar, la Encarnación como el momento en que el Verbo de Dios se había materializado en el cuerpo de María. Dios había decidido tener a su hijo con una joven mortal, virgen (Mt.1:18; Lc.1:30), y sin que por este vínculo esencial entre madre e hijo Jesús perdiera su naturaleza divina. Muy por el contrario, la corporalidad de Cristo tenía una importancia radical, ya que remediaba el pecado original con el que nacía todo hombre. Esto resultaba confuso para muchos cristianos. ¿Cómo podían los cristianos entender y explicar la Trinidad? ¿Cómo era posible que una mujer virgen concibiese un hijo por obra del Espíritu Santo? ¿Cómo podían entender y explicar que Dios decidiera enviar a su hijo a la tierra, como un hombre mortal?, etc.

En segundo lugar, la resurrección del hijo de Dios planteaba preguntas en torno a las distinciones entre conceptos como cuerpo, carne y espíritu<sup>9</sup> (Brague 144-152), pero también dudas acerca de lo que sucedería al cuerpo y al alma una vez que el plan de Dios para con los hombres se completara y llegara el fin de los tiempos: ¿cómo y por qué había resucitado Jesús? ¿Todos los cuerpos de los fieles resucitarían y ascenderían al cielo como lo había hecho Cristo? Si ya no existía el pecado original, ¿los cuerpos resucitarían desnudos, o cubiertos de ropa? ¿El cuerpo resucitaría sexualizado, o más bien se trataría de una resurrección solo del alma? En caso de que el hombre resucitara en cuerpo y alma, ¿cómo se vincularía el hombre con sus sentidos? ¿Accedería a la verdad por medio del intelecto, o por medio de sus sensaciones? Como vemos, había muchas preguntas que surgían por la naturaleza divina y carnal que existían en Jesús, pero en todos estos

---

<sup>9</sup> Para ejemplificar esta diferencia recogemos una cita: “‘Carne’ no significa ‘cuerpo’, aun cuando el cuerpo humano sea carnal. La palabra ‘carne’ (*caro*) subraya la debilidad y la fragilidad del cuerpo humano, en tanto que lleva a término su peregrinación terrestre y sigue estando, por tanto, ‘en camino’ (*in via*). Agustín lo expresa claramente: “El cuerpo sin corrupción no se llama en sentido propio «carne y sangre», sino justamente «cuerpo». En efecto, si es carne es corruptible y mortal; pero si ya no muere entonces no es corruptible; y por eso, por el hecho de que la especie (*species*) permanece incorruptible, ya no se llama «carne», sino «cuerpo». La carne es el cuerpo en tanto que sensible y mortal” (Brague 148).

cuestionamientos se encontraba, implícita o explícitamente, la relación o la escisión entre mundo material y espiritual, entre cuerpo y alma, y la manera en que ambos mundos tan diferentes se podían comunicar o dividir irremediabilmente.

Además, y tal y como podemos apreciar, tanto Encarnación como Resurrección posicionaban al cuerpo en un lugar privilegiado, pero también en una situación compleja y delicada. Es cierto que no se podía olvidar ni omitir al cuerpo, pero para permitir su ingreso en la teología era necesario entregar un marco que delimitara su acción, previniendo los placeres carnales y marginando toda clase de deseos que desorganizaran la vida espiritual. Existía, por lo tanto, una dinámica que, si seguimos las primeras páginas de *Una historia del cuerpo de la Edad Media*, de Le Goff y Truong, podría parecernos dual, pero en donde más adelante advertiremos matices interesantes:

De un lado, la ideología del cristianismo convertido en religión de Estado reprime el cuerpo, y del otro, con la encarnación de Dios en el cuerpo de Cristo, hace del cuerpo del hombre «el tabernáculo del Espíritu Santo». De un lado, la Cuaresma se abate sobre la vida cotidiana del hombre medieval, del otro el Carnaval retoza en sus excesos. Sexualidad, trabajo, sueño, vestimenta, guerra, gesto, risa... el cuerpo es en la Edad Media una fuente de debates, algunos de los cuales han experimentado resurgimientos contemporáneos (Le Goff y Truong 31).

Como observamos, la perspectiva del cuerpo y sus sentidos aparece exacerbada, por una parte, y como algo que se debe manejar y censurar, lo que se relaciona con la idea de defender o purificar al cuerpo. Pero, si aquello que media en el cambio de concepción acerca del cuerpo es el alma –la cual, a diferencia de lo que es material y mortal, se presenta como creado por Dios, como aquello que no tiene materia, y que además es inmortal– el cristianismo puede pensar y definir maneras de conducir al cuerpo para el beneficio espiritual, así como puede también repensar los modos de relacionarse con el plano físico. Citando a Jean-Claude Schmitt, Le Goff dirá que “Cuerpo y alma son

indisociables. «El primero es exterior (*foris*), la segunda es interior (*intus*), y se comunican mediante toda una red de influencias y de signos» (cit. en Le Goff y Truong 34).

Volviendo a Hildegard, podemos considerar que ella conocía exactamente la distinción y la jerarquía entre cuerpo y espíritu, así como las discusiones y matices que se daban al hablar y escribir acerca del mundo material y espiritual tanto históricamente como entre sus pares contemporáneos. La conciencia que mantenía sobre ambos espacios, el espacio de la interioridad y el mundo terrenal, y las relaciones que existían entre ellos se hacía aún más patente debido a que no se encontraba en éxtasis ni se olvidaba del mundo que la rodeada cuando Dios le daba a conocer las verdades de las Escrituras por medio de las visiones que ponía ante sus ojos interiores. En este sentido, la comunicación entre ambos ámbitos, material e inmaterial, entre cuerpo y alma, es imprescindible para comprender el modo en que se manifestaron las visiones de Hildegard, ya que en ella aparecen ambos estados de manera paralela, con un privilegio claro por el ámbito espiritual, pero en donde el cuerpo, como decíamos, no puede ser omitido u olvidado.

La consideración por lo material, así como por las posibilidades que ofrecería el cuerpo (el cuerpo propio, pero también el cuerpo monástico y social en general) en el desarrollo del alma y su ascensión a las verdades espirituales, proviene de una tradición teológica que se vincula a los padres del catolicismo, quienes concibieron la existencia de un mundo espiritual que tendría muchas coincidencias con el mundo terrenal, y en donde el mismo cuerpo del hombre presentaría aspectos análogos en el espacio del alma, en una coexistencia entre macro y microcosmos. Se trataba, como dicen Cirlot y Garí, de “una invitación a la introspección, al descubrimiento del «hombre interior», a la experiencia humana completa, carnal y espiritual, en el camino de la unión con Dios” (13).

Si Hildegard de Bingen escribió sobre “los ojos y oídos interiores” que tenían acceso a las visiones que le mostraba la luz divina, y a la voz divina que le hablaba y le explicaba las verdades sobre las Escrituras, y si indicaba también que podía acceder a estas verdades

debido a que su corazón y su alma estaban puras, era precisamente porque en sus textos se estaba haciendo eco a la tradición sobre los sentidos espirituales que, según Karl Rahner, provenía desde Orígenes de Alejandría (Rahner 114), que había considerado Agustín de Hipona y que habían conocido y abordado teológicamente monjes contemporáneos a Hildegard como Bernardo de Claraval (1090 – 1153), o el místico agustino Hugo de San Víctor (1096 – 1141), iniciador de la escuela de San Víctor. En la tradición de los sentidos espirituales era donde se hacía hincapié en la experiencia espiritual interior por sobre el conocimiento teórico de la teología, y en donde

no se trata tanto de adquirir un conocimiento explícito del plan salvífico de Dios, como de consentir a ese plan. Todo se reduce, en suma, a un problema de interioridad. Lo que importa es el modo en que la obra de la salvación se convierte en el bien del hombre en la vida interior (Leclercq 285).

Orígenes de Alejandría (184 o 185 – 253)<sup>10</sup> había sido el primer cristiano que

---

<sup>10</sup> Proveniente de Alejandría, y con tan solo diecisiete años, Orígenes quedó a cargo de su familia debido a que su padre Leónidas murió decapitado como mártir cristiano. Por ello comenzará a impartir clases en la escuela de catecúmenos de Alejandría en el año 203 aproximadamente, y al año siguiente será designado jefe de la misma, cuando ya poseía autoridad filosófica y literaria dentro de la institución (Johnson 86; Llorca 263). Impartió cursos de dialéctica, filosofía griega y teología, y posteriormente se dedicó a la enseñanza sobre filosofía e interpretación de las Escrituras. Pero Orígenes no fue para nada solo un maestro de escuela, sino sobre todo un maestro y padre espiritual para todos los jóvenes que tomaron sus clases, quienes se apoyaron en su conocimiento y fortaleza. Baste para este asunto solo un ejemplo: cuando ocurre la persecución de cristianos entre el 206 y el 210, “the young teacher would step forward to bestow on his spiritual ‘children’ the solemn kiss that declared they had become worthy of their martyr’s death” (Brown 161).

Si bien muchos de los textos del autor fueron destruidos ya que se consideraron heréticos cuando el cristianismo ya era la religión oficial, los fragmentos y obras que se han conservado hasta el día de hoy nos permiten hacernos una idea aproximada sobre su producción e importancia, y también conocer por qué sus comentarios y textos provocaron tantas polémicas. En su producción literaria encontramos, por una parte, los comentarios de exégesis erudita, entre los que podemos mencionar la interpretación del “Evangelio de San Mateo” o del “Cantar de los Cantares”; en segundo lugar están los escolios, explicaciones muy breves sobre fragmentos confusos o complejos de la Biblia; en tercer y último lugar algunos de los sermones que impartió y en los cuales seleccionaba un fragmento bíblico que daba pie a su reflexión. Estos tres grupos de obras conservadas nos permiten considerar que el abordaje que realiza Orígenes sobre los textos bíblicos es de carácter filosófico además de teológico, donde el autor busca reconciliar el helenismo con la teología, pero en donde además intenta reflexionar sobre los problemas de la cristiandad, más no cerrarlos ni dejarlos

mencionó la existencia de los sentidos espirituales<sup>11</sup>. Fue, además, quien se dedicó a definir inicialmente el objeto de la teología, realizando, por otra parte, los primeros estudios exegéticos sobre el Antiguo Testamento (Fernández 19).

Orígenes concibió que se podía experimentar a Dios en la tierra, y realizó analogías entre los sentidos externos y sentidos internos señalando que existía un lugar en que se podía sentir “gozo original de la sabiduría de Dios” (Brown 172), “una sombra de la felicidad futura” (Gilson 53), y donde también “(...) nos rejuvenecemos por el conocimiento de Dios en vista de una vida nueva, conforme a la voluntad y al beneplácito de Dios” (Saint Thierry 178). Se trataba, en definitiva, de cómo el hombre podía establecer un vínculo y una comunicación con Dios, algo que Orígenes desentrañaba a partir de su lectura de las Escrituras Sagradas<sup>12</sup>. A pesar de esto, el teólogo jamás

---

completamente resueltos. Fue precisamente este aspecto el que jugó en contra de la conservación de su obra, ya que algunos importantes teólogos como Jerónimo, doctor de la iglesia y traductor de la edición de la Biblia que conocemos como *La Vulgata*, señaló que “el propósito permanente de Orígenes había sido pervertir los juicios de los hombres e inducir a éstos a perder el alma, y que había escrito pasajes de ortodoxia indudable sólo para desconcertar al incauto lector” (Johnson 156). La reprobación casi absoluta de su obra también fue una discusión eclesiástica mayor, ya que durante el concilio de Constantinopla del año 553 se decidió condenar tesis y estudios realizados por Orígenes, argumentando que estaba fuera de la teología oficial y que mantenía una influencia platónica demasiado marcada.

<sup>11</sup> Una de las citas más famosas en donde menciona a los sentidos espirituales es en el texto *Contra Celsum*. Dice así: “Existe, como lo llaman las Escrituras, un cierto sentido divino genérico que solo el hombre que es bendecido encuentra en esta tierra. Así dice Salomón (Prov. 2:5): ‘Encontrarás un sentido divino’. Hay muchas formas de este sentido: una vista que puede ver cosas superiores a los seres corpóreos, los querubines o serafines son ejemplos obvios, y una audición que puede recibir impresiones de sonidos que no han bajado desde el cielo y que dan vida al mundo (Juan 6:33). Así también hay un sentido del olfato que huele cosas espirituales, cuando Pablo habla de un ‘dulce sabor de Cristo para Dios’ (2 Cor. 2:15) y un sentido del tacto según el cual Juan dice que ha manejado con sus manos ‘la Palabra de vida’ (I Juan I:1)” (cit. en McNroy 32).

<sup>12</sup> La perspectiva sobre los sentidos interiores y exteriores es en Orígenes muy compleja, y responde no solo a cuestiones sensitivas inmediatas que podrían vincularse con ejercicios particulares para desarrollar la espiritualidad, sino más bien con una perspectiva que intentaba resolver preguntas teológicas y que pretendía armonizar aspectos que podían parecer dispares, sobre todo considerando las tradiciones teóricas de la época en la que Orígenes escribió. Como ha indicado Peter Brown, Orígenes partía de una pregunta platónica que era muy específica, y desde la cual desarrolló gran parte de sus deliberaciones en torno a los sentidos externos e internos: “In what way has there come to be so great and various a diversity among created beings?” (Brown 163). Para Orígenes, la respuesta al problema platónico se resolvía desde el ámbito teológico: a partir del libre albedrío que Dios había entregado a todas sus criaturas, ellas habían desarrollado,

desarrolló una descripción precisa sobre qué eran o cómo se comportaban aquello que llamaba sentidos interiores, por lo que el acercamiento que podemos realizar hoy en día es más bien filosófico y especulativo, aunque sí sabemos que Orígenes defendió las prácticas ascéticas y consideró que los sentidos carnales debían ser mortificados para que así pudiesen “ir creciendo los del ‘hombre interior’, hasta que cautiven por completo al alma y la hagan salir fuera de sí, en el éxtasis, con lo cual las cosas ya no tendrán sabor” (Gómez 750).

Tampoco Agustín de Hipona (354 – 430) fue más concreto en sus descripciones acerca de los sentidos interiores, sino que sobre todo se dedicó, al menos inicialmente, a narrar sus experiencias espirituales y particularmente a describir cómo su propia experiencia vital desembocaba en el cristianismo<sup>13</sup>. Sin embargo, también realiza una mención a cómo sería posible escuchar, observar, saborear y sentir a Dios espiritual o internamente<sup>14</sup>, lo

---

a lo largo de la historia, formas físicas individuales y diversas dependiendo de sus niveles de contemplación o fervor a Dios, lo que en el caso del hombre se remitiría, según Orígenes, al pecado original. El nivel de relación de las criaturas con respecto a la contemplación de lo divino dependía, por lo tanto, de lo que Orígenes mencionaba como el “enfriamiento” del espíritu, a los cuales podía llegar la luz divina para entibiarlas por medio de sus rayos (Gilson 55). Dicho de otra manera, y a partir del punto inicial que era el libre albedrío, los seres se habían desarrollado física y espiritualmente de manera libre y sin intervención divina, pero siempre en relación con la cercanía o lejanía de lo que Brown menciona como el éxtasis contemplativo que se tiene con respecto a Dios y a su Sabiduría (163). La pregunta, en definitiva, llamaba al cuestionamiento sobre cómo se habían establecido la variedad de seres en la creación, incluyendo ángeles, demonios, humanos y bestias, a la vez que se preguntaba sobre posibles vías en que cada una de las criaturas de Dios podía reestablecer el vínculo con su creador.

<sup>13</sup> Se trata del pasaje que se conoce como la conversión en el huerto, en el cual Agustín presta atención a lo que sucede en el mundo exterior y por ello puede escuchar a Dios y darse cuenta de cómo la divinidad está entregándole una respuesta a su angustia en el mundo material. El pasaje de *la conversión en el huerto* dice así: “(...) Y de pronto, desde una casa cercana oigo una voz, no sé si de niño o de niña, que decía cantando y muchas veces repetía: «Toma y lee, toma y lee» (*tolle lege, tolle lege*). Demudado de repente mi semblante y con suma atención (*intentissimus*) comencé a pensar si en algún juego los niños suelen cantar un estribillo así. Pero no me parecía en absoluto haberlo oído en parte alguna, y contenido ya el ímpetu de mis lágrimas, me levanté interpretando que no otra cosa se me imperaba por mandato divino (*divinitus*) sino abrir el código y leer el primer capítulo que encontrara” (369; VIII, 12, 29).

<sup>14</sup> También en *Confesiones* pero algunas páginas más adelante dirá Agustín: “Me llamaste y me gritaste y rompiste mi sordera. Brillaste y resplandeciste y ahuyentaste mi ceguera. Exhalaste tu fragancia y respiré, y ahora suspiro por ti. Gusté de ti y ahora desfallezco de hambre y desde de ti. Me tocaste y en tu paz me inflamé” (440-441; X, 27, 38).

que le vincula a Orígenes en esta primera etapa del cristianismo, en la medida en que se puede acercar y conocer sensitivamente a Dios.

Al igual que en el caso de Orígenes, Agustín de Hipona hará, en sus escritos, un uso indiscriminado sobre los sentidos, sin realizar una distinción precisa de las experiencias que se viven en los ámbitos espiritual o material. Esto sucede principalmente en la primera etapa de escritura de Agustín, ya que posteriormente será reconocido por sus reflexiones en torno a la percepción sensorial (Ortúzar, “El actuar y los cinco sentidos en escritos del siglo XII” 17), independiente de que esta fuese una tarea que muchas veces resultó contradictoria y que abordó en diversas ocasiones a lo largo de su vida (R. Lootens 64). De esta manera, por ejemplo, si en la primera etapa de su escritura acepta una especie de desencadenante material que incide en el espíritu, posteriormente señalará que la percepción sensorial no podrá desarrollarse por medio de agentes externos, sino que depende netamente del desarrollo interior del hombre (Ortúzar “El actuar” 17).

La imposibilidad de definir de qué se tratan o a qué se refieren exactamente los sentidos internos se puede comprender ya que, como ha señalado Pedro Gómez, tanto Orígenes como Agustín forman parte del primer momento en que se escribe acerca de los sentidos internos, momento que Karl Rahner ha definido como patrístico, mientras que los escritores del siglo XII se encontrarían en la segunda fase, la que “se caracteriza en su totalidad por el hecho de que (...) interpreta claramente los sentidos espirituales como expresión de la experiencia místico-intuitiva de Dios” (cit. en Gómez 751).

Pero, si dos de los padres de la Iglesia habían sido enfáticos en señalar la posibilidad de experimentar a Dios a través de los sentidos internos y externos ¿cuáles serían entonces las influencias y signos que comunicarían al cuerpo con el alma, y que los hombres y mujeres del siglo XII considerarían para vivir sus propias experiencias místicas y visionarias?

## 2. EL RENACIMIENTO ESPIRITUAL DEL SIGLO XII

Existe un marco histórico amplio y desigual para comprender a qué remite el término de los sentidos internos, y parece muy difícil cerrar la experiencia en una sola descripción que la desvincule completamente de la materia, o que al menos nos explique concretamente de qué se tratan los sentidos espirituales. Pareciera, precisamente, que esta indefinición es lo más característico acerca de lo que podemos llamar sentidos internos. Por lo tanto, intentamos principalmente conjeturar descripciones a partir de los textos que vinculan o escinden el mundo de lo espiritual y el mundo material.

Sabemos que los llamados “sentidos espirituales” albergan experiencias que parecieran no poder acotarse al lenguaje común, sino que desbordan las capacidades de comprensión de quienes las han vivido. Estos términos se utilizan por primera vez en los textos de Orígenes de Alejandría y también aparecen en la obra de Agustín de Hipona, donde la noción se transforma, profundiza y difunde, adquiriendo matices que no existían en las obras que se conservan de Orígenes. Para dar cuenta de la experiencia de Dios, Agustín utilizará tanto elementos de las principales corrientes filosóficas, así como su propia experiencia extática, integrando el elemento corporal dentro de la espiritualidad, pero siendo enfático en señalar que la percepción espiritual no puede explicarse en sí misma bajo nociones corporales, materiales, así como únicamente racionales.

La influencia de Agustín no solo en el plano de la dilucidación acerca de la percepción espiritual, sino también en toda la importancia que tuvo para el cristianismo en la interpretación de las Escrituras Sagradas, en su teología y en su actividad política, fueron una de las más reconocidas y prestigiosas a lo largo de toda la Edad Media. Esto también incluye al círculo intelectual y monástico de los siglos XII y XIII, en los que existió lo que algunos investigadores del medioevo han llamado el renacimiento del siglo XII (cit. en Ortúzar “El actuar” 16). Por otra parte, y según el teólogo Hans Urs von Balthasar, tanto Orígenes de Alejandría como Agustín de Hipona fueron parte fundamental del

período teológico espiritual del cristianismo (240-246)<sup>15</sup>, e intentaron dar a conocer cómo se puede explicar la experiencia de Dios cuando el hombre aún se encuentra situado en el mundo terrenal. Estos dos aspectos, es decir, la influencia histórica que tuvieron Orígenes y Agustín como padres de la Iglesia dedicados a fundamentar teóricamente las creencias cristianas, así como el renacimiento espiritual e intelectual del siglo XII, es lo que nos permite situar este espacio histórico como fundamental para comprender qué significó, en el siglo XII y particularmente para Hildegard, la experiencia, la visión y el conocimiento de Dios, y cómo ella así como sus contemporáneos mediaron y dieron sentido a sus propias experiencias extáticas, visionarias o místicas a partir de los puntos de referencia que pudieron haber manejado.

En segundo lugar, y en concordancia con la interpretación del siglo XII como un período de renacimiento espiritual, podemos indicar también que la época en que vive Hildegard de Bingen es concebida por von Balthasar como una segunda fase en la historia de la teología espiritual en que los sentidos espirituales, como decíamos, se interpretan desde la experiencia místico-intuitiva de Dios (330), y donde comienzan a florecer y reconfigurarse las concepciones de los sentidos espirituales a los cuales se habían referido

---

<sup>15</sup> Como explicación acerca del término de “teología espiritual” utilizado por Hans Urs von Balthasar, que puede parecerse paradójico, sirva la siguiente cita: “La expresión *Teología Espiritual* es la nominación actualmente más difundida para la herencia que transmiten los viejos tratados de *Teología Ascética y Mística*, que a su vez fueron una disciplina académica de reciente incorporación a los planes de estudio de las Facultades de Teología católicas. Fue en efecto Benedicto XV primero, y poco después Pío XI en su constitución *Deus scientiarum Dominus* de 24 de mayo de 1931, quienes dieron cabida a tales estudios y enseñanzas en el marco académico de los centros eclesíásticos, como respuesta a una necesidad advertida en la preparación pastoral de los candidatos al sacerdocio, cuya formación doctrinal se forjaba sobre el eje de un conocimiento pleno de la Teología sistemática (...) Con extraordinaria agudeza von Balthasar ha descrito la decadencia de una teología escolástica creativa, como fue la medieval de los siglos XII y XIII, cuando fue quedando enfangada en los meros distinguos filosóficos, técnicos, de un pensamiento que además llegó a discutir la validez de su propio conocimiento. Fue así como la teología o, mejor, los teólogos se distanciaron de la experiencia personal de santidad y, desde entonces, *teología y santidad* fueron magnitudes que no habrían de correr parejas en el futuro: los teólogos ya no habrían de ser “espirituales”, por su oficio, bien que esto fuese deseable. Por eso, en el movimiento de la *devotio moderna* debe situarse el interés por elaborar una teología capaz de anudar la reflexión sobre los misterios revelados con la vida de la fe, una teología “viva”, y a la postre ésa es también la causa mediata de que la *Teología Espiritual* tienda hoy a definirse como una ‘teología de la vida espiritual’” (Larrainzar 586).

los autores que hemos revisado algunos párrafos atrás. El siglo XII es, en este sentido, una fructífera fase en la que hombres y mujeres dedicados a la vida monástica y espiritual comienzan a vivir y experimentar a Dios y a sus enseñanzas o profecías de maneras diversas pero intensas, lo que queda demostrado en toda la literatura del período que nos ha llegado, y que incluye a autores como Guillermo de Saint Thierry, Hugo de San Víctor, el ya mencionado Bernardo de Claraval y la propia Hildegard de Bingen, y cuyo panorama general puede ser revisado en los ensayos ya citados de Jorge C. Rivera (1999), Pedro Gómez (2009) y María José Ortúzar (2019).

Por otra parte, cabe indicar que el renacimiento espiritual y la reformulación acerca de los sentidos internos tendría como principal referente a la perspectiva agustiniana que establecía como fundamental la visión intelectual, y en donde todos los sentidos tenían una posición jerárquica entre sí. Así, siguiendo con Agustín y la importancia que le había entregado a la visión, cuyo origen se encontraba en sus lecturas platónicas<sup>16</sup>, la visión se encontraba como el sentido más elevado de los cinco, puesto a través de la visión intelectual Dios solo mostraba verdades que no tenían asidero en el mundo corporal. Así fue también para autores como Bernardo de Claraval o Guillermo de Saint Thierry, quienes pusieron el énfasis en los ojos y particularmente en lo que los ojos interiores eran capaces de observar del mundo espiritual.

---

<sup>16</sup> Es importante destacar que, si bien la jerarquía que Agustín entrega a los sentidos –y en donde la visión se transforma en el elemento perceptivo preponderante, tanto en su versión material como espiritual– proviene de la tradición filosófica platónica, no sucede lo mismo con las tres distinciones realizadas a propósito de la visión. Para Agustín, la interpretación de imágenes intelectuales puede ser realizada por medio de la iluminación divina, pero también se relaciona con el nivel más alto de cognición o razonamiento humanos, puesto que también será “discursive reason which interprets, i.e. searches and finds the meaning of images (yet which in itself is not infalible), on the other hand, intellectual vision proper which by coming about confirms that the meaning sought out by discursive reason is true” (Schlapbach 244). Por otra parte, la interpretación de la ontología platónica más tradicional añade que las imágenes son sombras de lo real, y que el desarrollo de la inteligencia y el entendimiento permitirá al hombre alejarse de las imágenes o creencias limitadas. En este sentido podemos comprender que para la filosofía platónica existe una oposición entre realidad sensible/realidad inteligible, así como entre imágenes y objetos, por una parte, e ideas y razón discursiva, por otra (Rep. VI, 507b – 511e).

Pero así como no existió una perspectiva unificada, ni siquiera en la propia teología desarrollada por Agustín, tampoco los teólogos, visionarios o monjes del siglo XII tuvieron la misma idea a propósito de qué eran exactamente o cómo se comportaban los sentidos interiores. Siguiendo la interpretación de Pedro Gómez, podemos indicar que mientras Bernardo de Claraval enfatizaba en una jerarquía entre los sentidos espirituales en la cual la visión se encontraba como un sentido escatológico (Gómez 761), el tacto era el sentido inferior, puesto que se relacionaba particularmente con el ámbito carnal. En otra lectura interpretativa se encontraba el abad y místico francés Guillermo de Saint Thierry, quien si bien establecía igualmente un paralelo entre los sentidos corporales y sus equivalentes espirituales, instauraba una relación en donde todas las experiencias materiales sensitivas tenían una función interior trascendental, y entre las que podíamos encontrar, por ejemplo, que el tacto se relacionaba con el amor carnal o de nacimiento, mientras que el gusto estaba unido al amor social, y así, cada uno de los cinco sentidos externos estaba vinculado con un tipo de amor diferente (Gómez 762; Cirlot *Hildegard von Bingen y la tradición* 52).

Digamos entonces que, si bien existe un conocimiento general de los padres de la Iglesia, no siempre la interpretación particular o exégesis de un teólogo, místico o visionario del siglo XII se vinculará exactamente con un pasaje o con una obra de Orígenes o Agustín. Más bien sería preciso indicar que las ideas acerca de los sentidos espirituales permitirán una apertura de las experiencias personales con las que se concibe y se vive a Dios, la que jamás se expresa en este período de una manera unificada sino variada. De esta forma conviven y se entrecruzan constantemente perspectivas teóricas y experiencias que en ocasiones contraponen sentidos corpóreos y sentidos espirituales, mientras que en otras representaciones como en Saint Thierry, por ejemplo, aparecen percepciones que conciben la continuidad entre los dos tipos de sentidos.

La misma falta de certeza acerca de las fuentes que ocuparon los escritores ya mencionados es la que podemos reconocer en Hildegard de Bingen, tanto cuando leemos *Scivias*, así como cuando revisamos alguno de sus otros dos libros de revelaciones, e

incluso también sus obras poéticas o un libro como *Physica*. La pregunta por la fuente no puede ser respondida por medio de las referencias directas o citas bibliográficas, ya sea por la distancia que Hildegard debía guardar entre su propio conocimiento teórico y el desarrollo de su escritura, así como porque no sería sino hasta pasado el siglo XIII que las referencias o citas bibliográficas se ocuparían de manera más general en la correspondencia, las enciclopedias, u otros libros en donde se requería a un lector enfocado en el aspecto visual del libro –es decir, un lector silencioso que tenía permitido ir y volver entre las páginas, vinculado al modelo de lectura escolástico (Hamesse 180-183)–, lo que no sucedía en una lectura que estaba pensada, desde la manufactura del objeto hasta la forma de plantear el texto, para ser recitada a viva voz.

A pesar de nuestra imposibilidad por conocer exactamente las fuentes literarias y teóricas de Hildegard, sí podemos dar cuenta de cómo existe una concepción acerca de su propia interioridad, así como también un interés en dar sentido a su experiencia visionaria, la que a diferencia de los monjes que vivieron en el mismo período, no podía darse desde la perspectiva del conocimiento intelectual o la interpretación teológica de las Sagradas Escrituras, sino que debía distanciarse de toda fuente o referencia directamente erudita y que por lo mismo podemos vincular con lo que Agustín llamó visión intelectual, referida a la revelación que tuvieron los grandes visionarios o profetas bíblicos<sup>17</sup>.

Como ya hemos indicado, era muy complejo y casi contradictorio pensar en la relación entre iluminación divina y conocimiento intelectual, sobre todo considerando que Hildegard no fue educada en las artes liberales y no tuvo ningún tipo de estudio formal, sino que principalmente fue una mujer autodidacta y educada por su magistra y pariente Jutta von Sponheim (Góngora, “Hildegard von Bingen: una introducción” 121).

---

<sup>17</sup> La propia Hildegard comparará su experiencia visionaria “acuosa” con la experiencia mística de Juan de Patmos, que en ese minuto se pensaba que era también Juan el Evangelista. Para revisar con mayor detalle la comparación realizada por Hildegard se puede consultar el capítulo “Hildegard y Juan de Patmos”, en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, de Victoria Cirlot 67-94.

A pesar de esto y de su propia concepción sobre sí como una mujer indocta, es posible rastrear ciertos puntos de relación entre Hildegard y Orígenes y entre la escritura de Hildegard y Agustín, relación que al igual que en los casos que mencionamos unos párrafos más arriba, no se da de manera unificada y coherente, sino como un mecanismo de comprensión de su propia experiencia visionaria, en una suerte de diálogo silencioso entre sus contemporáneos y referentes históricos.

### 3. ELEMENTOS ESENCIALES PARA COMPRENDER LA CONCEPCIÓN HILDEGARDIANA ACERCA DE LOS SENTIDOS

Cuando Hildegard de Bingen escuchó por primera vez la voz de la luz divina contaba solo con tres años de edad. La propia Hildegard, en el libro II de *Vita*, describe la iluminación divina como “una luz tal que mi alma tembló, pero debido a mi niñez nada pude proferir acerca de esto” (cit. en Cirlot, *Vida y visiones* 51). Esto significa que a ella llegaron visiones divinas desde antes de ser destinada a su vida monacal cinco años después, momento en que fue ofrecida como compañera de celda a Jutta von Sponheim, una joven de catorce años que vivía en una pequeña cabaña al costado del monasterio de Disibodenberg, y que acompañaría a Hildegard hasta su muerte en 1136, momento en que Hildegard quedaría a cargo de la formación de las monjas que vivían en Disibodenberg.

Sin embargo, las visiones de infancia difieren claramente de las visiones que cambiarían la vida de Hildegard cuando ya tenía cuarenta y dos años. Como indica Victoria Cirlot, “el suceso del año 1141 se presenta como un segundo nacimiento al recibir la orden de manifestar las visiones y de ese modo experimentar un profundo cambio en su relación con ellas” (*Hildegard von Bingen y la tradición* 31-32). Por consiguiente, podemos indicar que las visiones ocurridas desde 1141 se distancian de las visiones de infancia en la medida en que estas últimas no eran bien pronunciadas y tenían

otros matices lumínicos<sup>18</sup>, si bien eran sorprendentes para todos quienes la escuchaban. Sin embargo, son las visiones ocurridas en la adultez de Hildegard las que movilizan tanto su mundo interior como exterior, y las que permiten que comience a concretar la misión y el camino que Dios ha elegido para ella como visionaria y profeta.

Como señalábamos al inicio del capítulo, en el prólogo de *Scivias*, mientras confiesa que ha sentido en su interior “la fuerza y el misterio de las visiones secretas y admirables” (16; Pról.), señala que le han sido reveladas visiones a través de una luz de fuego. Pero la luz no solo aparece como imagen, sino que también le ha hablado y le ha ordenado contar a los hombres todo cuanto ha visto y escuchado a través de sus ojos y oídos interiores:

Mas las visiones que contemplé, nunca las percibí ni durante el sueño, ni en el reposo, ni en el delirio. Ni con los ojos de mi cuerpo, ni con los oídos del hombre exterior, ni en lugares apartados. Sino que las he recibido despierta, absorta con la mente pura, con los ojos y oídos del hombre interior, en espacios abiertos, según quiso la voluntad de Dios. Cómo sea posible esto, no puede el hombre carnal captarlo (16; Pról.).

La experiencia que Hildegard relata en el prólogo de su primera obra visionaria se condice con lo que durante el año 1175 le diría a Guibert de Gembloux en una de sus cartas más conocidas: *De modo visiones suae*, cuyo mensaje es una respuesta a dos cartas que el monje le había enviado y en las que incluía preguntas acerca del modo en que se presentaban sus visiones: “¿Dicta sus visiones en latín o alemán? ¿Las olvida después de haberlas escrito? ¿Procede su conocimiento de las Escrituras de su formación literaria, o es pura inspiración?” (Dronke, *Las escritoras de la Edad Media* 232), eran solo algunas de las preguntas que Gembloux realizaba a la *magistra*. Como respuesta, Hildegard relatará por primera vez y con detalle el modo en que recibe las visiones y, según Peter

---

<sup>18</sup> Victoria Cirlot ha realizado, en diferentes capítulos de *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, una revisión sobre los aspectos lumínicos que aparecen en la descripción de las visiones de Hildegard (210-211).

Dronke, “contiene algunas de las revelaciones más explícitas y hermosas que Hildegarda nos da de sí misma” (*Las escritoras* 233), y nos enseñará también los conceptos que tiene acerca de sí, de su propia interioridad<sup>19</sup>. Es una carta profundamente explícita, central para comprender el modo en que aparecen las visiones y las audiciones que experimenta Hildegard y la manera dual en que ella se comunica y recibe el conocimiento que le brinda la luz viviente. Por su belleza y detalle, dejo aquí parte de la traducción de la carta realizada por Peter Dronke:

Desde mi niñez, sin embargo, cuando mis huesos, mis nervios y mis venas aún no eran fuertes, he tenido siempre esta visión en mi alma hasta ahora, que tengo más de setenta años [...] Y como veo las cosas de este modo, por eso las contemplo también como si fueran nubes y otros objetos cambiantes. Pero no las oigo con el oído del cuerpo ni a través de los pensamientos de mi corazón, ni las percibo con la participación de ninguno de mis cinco sentidos, sino que las veo en mi alma, con los ojos exteriores abiertos, de modo que, en lo tocante a estos, nunca sufro pérdidas de conocimiento (*extasis*), sino que veo las cosas en mi vigilia, tanto de día como de noche.

---

<sup>19</sup> Tanto Niklaus Largier como Victoria Cirlot explorarán el desarrollo de las emociones medievales, por una parte, y de la interioridad premoderna, por el otro. En su texto “Inner senses – outer senses”, Niklaus Largier considerará que, desde la teología desarrollada por Orígenes de Alejandría, la idea de los sentidos internos se está remitiendo más bien a un desarrollo emocional que se vincula con la individualidad. Sin embargo, y como veremos más adelante, el desarrollo de los sentidos internos se relaciona, al menos en Hildegard, con un desarrollo comunitario antes que personal, lo que no significa que no podamos ubicar en la escritura de la *magistra* al sujeto que escribe. Por otra parte, en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Victoria Cirlot dedicará parte del segundo capítulo del libro –en donde explora la relación entre Hildegard y Bernardo de Clairvaux– a desarrollar la idea sobre la interioridad que podemos encontrar en los textos de carácter profético o místico en el medioevo, en donde se desplegaría la idea de un sujeto, de “la nueva afirmación del yo” (56). De esta manera, Cirlot señala que “En definitiva, Hildegard se dirige a Bernardo para hablar de sí misma. Es cierto que ése no es el asunto de su obra, que además sale, no de su propia boca, sino del espíritu que le infunde el conocimiento. Pero el hecho de que en su obra profética no sea ella misma quien hable, sino el Espíritu, constituye una afirmación constante de su persona como visionaria (...) también es cierto que el hecho de ser inspirada por el fuego del Espíritu es lo que, al proporcionar autoridad a su voz, la hace única destacando su individualidad” (55).

El resplandor que veo no es espacial, sino que es muchísimo más brillante que una nube que lleve dentro al sol, y no soy capaz de medir su altura, su longitud ni su anchura, y yo la llamo «sombra del resplandor viviente». Y, al igual que el sol, la luna y las estrellas se reflejan en el agua, en este resplandor resplandecen para mí las Escrituras, los sermones, las virtudes y algunas de las cosas creadas por el hombre.

Y conservo el recuerdo de lo que he visto y aprendido en esta visión por mucho tiempo, de modo que, como es algo que he visto y oído alguna vez, lo recuerdo. Y veo, oigo y conozco al mismo tiempo, y casi en el mismo instante aprendo lo que he conocido. Pero lo que no veo, lo desconozco, pues no soy docta. Y lo que escribo es lo que veo y oigo en esta visión, y no digo otras palabras que las que he oído, y digo las cosas en un latín sin pulir, al como las oigo en la visión, porque en la visión no me enseñan a escribir como escriben los filósofos. Y las palabras que veo y oigo en esta visión no son como palabras que pronuncie boca humana, sino como una llama ardiente y como una nube que se mueve en aire puro. Tampoco soy capaz de comprender la forma de este resplandor, como tampoco puedo contemplar perfectamente la esfera solar (cit. en Dronke, *Las escritoras* 233-234).

Por medio de esta carta Hildegard responderá a Guibert acerca del modo en que ve y escucha la verdad que la divinidad le muestra: el mundo al que la magistra accede no es terrenal, y esta división queda muy clara en la medida en que Hildegard no pierde la facultad de observar el mundo exterior con los ojos del cuerpo, así como tampoco pierde las facultades del entendimiento. Esta distinción es fundamental, ya que como veremos más adelante, Hildegard no realiza discrepancias tan categóricas entre mundo material y mundo espiritual –lo que sí necesita indicar antes de relatar su propia experiencia para desmarcarse de la tradición de misticismo extático–, sino que por lo general observamos roces y reflejos entre ambos espacios existenciales: roces en tanto que exterior e interior pueden relacionarse en algunas situaciones, y reflejo en la medida en que el mundo

superior incide en el inferior, como lo veremos en el segundo capítulo al hablar de Jerusalén celeste o las jerarquías celestiales.

Será precisamente la falta de explicación, aquello que no es dicho literalmente en las visiones, lo que puede generarnos confusión en algunos fragmentos, en los que se vuelve complicado comprender cuál es la línea en donde Hildegard se está refiriendo a los sentidos externos o a los internos<sup>20</sup>, e incluso a los mundos terrenal y espiritual.

---

<sup>20</sup> Por ejemplo, y a propósito del concepto que Hildegard concibe acerca de los sentidos, así como de las relaciones entre exterioridad e interioridad, podemos revisar una visión llamada “El edificio de la salvación” (285; III, 2), en que encontramos dos fragmentos interesantes que nos sirven para develar qué significan los sentidos según la perspectiva de Hildegard de Bingen. El primer segmento es llamado “El Espíritu Santo inspiró los cinco sentidos humanos”, y poco después un fragmento de la sección “La sabiduría y el discernimiento, como dos muros”. Dicen así: “*Y su altura era de cinco codos: es la excelencia del conocimiento divino de las Escrituras que hay, por obra de Dios, en los cinco sentidos humanos que el Espíritu Santo ha inspirado para bien de los hombres. Así, el hombre mira con sus cinco sentidos a las alturas de la Divinidad y discierne lo bueno y lo malo*” (296; III, 2:22). En el siguiente fragmento que nos interesa, Hildegard señala: “*Los muros frontal y posterior también tenían el mismo largo: en la obra de Dios, la sabiduría y el discernimiento son como dos muros: la sabiduría en la parte superior, y el discernimiento, en la inferior; y ambos son un don equitativo y justo que Dios insufla en el amplio ámbito de las mentes humanas para que puedan conocerle*” (297; III, 2:24).

La tradición procedente de Orígenes y Agustín de Hipona acerca de los sentidos espirituales y corporales pareciera hacer eco en ambos fragmentos. En el primero, por ejemplo, la luz divina nos cuenta que los cinco sentidos son un don creado directamente por Dios, algo que ya había expresado en cierto sentido Agustín en su concepción acerca del cuerpo, concibiéndolo no como un elemento propio del hombre después de la caída, sino más bien como una parte del hombre que podía ser corruptible por el alma mal guiada (*La ciudad de Dios* 310; XIV, 3). Este aspecto se basaba en la creencia agustiniana de que, desde el inicio, los hombres habían sido creados en cuerpo y alma, y que el cuerpo y sus sentidos no eran una consecuencia derivada de la caída, sino parte de su constitución esencial. Según esta perspectiva, el cuerpo y los sentidos humanos habían sido creados por inspiración divina y no eran causa de perdición por sí mismos (Brague 149).

Además, la primera parte de la cita también podría ser comprendida desde la perspectiva cosmológica expresada por Hildegard, y según la cual los hombres representarían un microcosmos del universo, es decir, del ámbito superior e inferior, interno y externo, y que se encuentra basado “en la homología profunda entre el ser humano y el universo (...) Esta criatura es, por tanto, un microcosmos, como ilustran las célebres miniaturas del *Liber de Lucca*: colocado en el centro de las esferas celestes, el hombre toca con los brazos, la cabeza y los pies el círculo interior del universo” (Rius Gatell, “La sinfonía constelada de Hildegarda de Bingen” 131). Esto nos permite pensar en las correspondencias que existe en todo lo terreno y su relación con el ámbito espiritual, tal y como observamos en la equiparación entre ciudad celeste y la Jerusalén terrenal, o las órdenes jerárquicas celestiales y las jerarquías militares que existen en la tierra.

Por otra parte, en la segunda parte de la cita, en el minuto en el que la voz le dice a Hildegard que “el hombre mira con sus cinco sentidos a las alturas de la divinidad” podría más bien remitirse a la expresión de los

En segundo lugar, las expresiones que utiliza Hildegard nos remiten a imágenes y voces provenientes de un lugar que no es externo y tampoco lejano, pero que no puede ser precisado y que pareciera, entonces, ser interior. La percepción de Hildegard y la distinción (aunque a veces no literal), entre exterior e interior, así como la importancia que la *magistra* entrega especialmente a la visión y a la audición se vinculan, en este sentido, con la tradición agustiniana (Góngora “Ver, conocer, imaginar” 107), así como con la jerarquía que Agustín establecía entre los cinco sentidos del cuerpo y sus equivalentes espirituales. Como indica María Eugenia Góngora, “la Imagen visionaria se

---

sentidos internos, concepción origeniana expresada en *Contra Celsum* cuando indicaba que “existe (...) un cierto sentido divino genérico que solo el hombre que es bendecido encuentra en esta tierra” (Origen I:48). Dicho de otra manera: el hombre puede discernir lo bueno y lo malo a través de los dones que Dios ha puesto sobre él, pero para ello sería necesario mirar hacia las alturas, a la divinidad, y encontrar allí las respuestas que tanto ha buscado. Esta idea refuerza la anterior, en donde sentidos externos y sentidos internos tienen una unión necesaria e indisoluble, puesto que los hombres miran hacia la divinidad, pero sus acciones tienen implicancias tanto en la tierra como en el mundo celeste.

Respecto a esta perspectiva acerca de los sentidos y lo esenciales que son para el hombre, existen muchos otros fragmentos a lo largo de la obra de Hildegard. Pero hay uno muy decidor, también en *Scivias*, en donde la luz divina le está diciendo literalmente a la visionaria cuál es el fundamento y función de los sentidos corporales: “La Ley ha sido fundada para salvación de los hombres, y los profetas manifiestan los secretos del Señor, igual que los sentidos humanos libran al hombre de todo daño y descubren lo interior del alma. Porque el alma exhala los sentidos. ¿Cómo? Vivifica el semblante del hombre con el gesto y la expresión, y la glorifica con la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto; así que el hombre, al recibir esta caricia del alma, se hace perceptivo a cuanto existe. Pues los sentidos son el signo de todas las fuerzas del alma, como el cuerpo es su vaso (...) El hombre es reconocido por su semblante, ve con sus ojos, oye con sus oídos, abre su boca para hablar, toca con sus manos, camina con sus pies; así que los sentidos son en el hombre como piedras preciosas y como un valioso tesoro sellado en un vaso” (79-80; I, 4:24). En la cita, Hildegard pareciera hacer uso de un doble movimiento: por una parte, los sentidos sirven, mirando hacia el cielo, para acercarnos a la divinidad; por otra, en los sentidos corporales se expresa el alma y su fuerza, y son ellos quienes pueden reconocer todo cuanto existe en el universo.

En estos fragmentos observaremos, al mismo tiempo, cómo en el hombre sobreviven la dualidad que impera en el mundo: bien y mal, luz y oscuridad, mundo terrestre y mundo celeste, cuerpo y alma, superioridad e inferioridad y muchas otras oposiciones coexisten en toda la creación divina, incluyendo al hombre, y son parte de la Historia de la Salvación que, nuevamente, nos remite a Orígenes y a la imagen del *Liber divinorum operum* al que hacía referencia Rius Gatell en la cita superior. Pero no solo aparece la dualidad que se encierra de manera equitativa en los dones entregados al hombre, sino que nuevamente Hildegard indicará que estos dones son la condición y, al mismo tiempo, la posibilidad de conocer a Dios. Se trata, como insistiremos más adelante al revisar la sección de las virtudes en “Cánticos de júbilo y celebración”, de los caminos que la divinidad le presenta al hombre y las sendas que los humanos deciden tomar, alejándose o acercándose a la gracia divina.

convertirá así en el punto de encuentro entre dos mundos, el visible y el invisible” (Góngora “Ver, conocer, imaginar” 107).

Por otra parte, la experiencia que Hildegard tiene respecto a sus visiones nos enseña la manera en cómo conoce la verdad que le es dada a observar y a escuchar con sus sentidos interiores. Dicho de otra forma, la experiencia espiritual vivida por Hildegard, así como las que antes vivieron Orígenes y Agustín, se relacionan con modos de conocer, de percibir una realidad que parece ser más verdadera que el mundo material, pero en donde existen implicancias entre ambos tipos de existencia. O, como decíamos anteriormente, se trata de un mundo superior que tiene implicancias en el mundo material y espiritual de los individuos.

Georgina Rabassó, investigadora de la Universidad de Barcelona, buscó comprender el modo en que aparecían las visiones y cómo se expresaba el conocimiento que experimentaba Hildegard a través de etapas que advierten, en primer lugar, la percepción de la revelación a través de los sentidos interiores, para pasar a un entendimiento que es dado por la luz divina según el significado que tienen los símbolos de las visiones, y un tercer estado en que el aprendizaje se sella en la memoria de la visionaria. Ahora bien, todo esto sucede en el plano inmaterial y vincula sentidos interiores con racionalidad, la que también se juega paradójicamente en el cuerpo. Y, aunque toda la comprensión ocurra en un espacio invisible, Hildegard pasará desde su propia experiencia interior a propiciar una experiencia colectiva en el mundo terrenal, como veremos más adelante. Pero a propósito de las etapas de comprensión, recogemos un fragmento de un texto escrito por Rabassó:

los contenidos de la revelación no se aprehenden mediante la actividad aislada de la racionalidad, sino que en su *intelligere* aquella está con el alma y, también, con el cuerpo. Si trazamos el esquema de la operación místico-cognoscitiva de Hildegarda nos damos cuenta de que, en primer lugar, los sentidos interiores perciben la revelación (ve y escucha aquello que la divinidad le transmite), en

segundo lugar, entiende lo que significan las imágenes y los sonidos revelados, y, finalmente, retiene ese significado en su alma porque ha aprendido algo que antes ignoraba (Rabassó, “De la experiencia místico-cognoscitiva a la epistemología mística: Hildegarda de Bingen” 108).

Recordemos que la memoria en la Edad Media se comprendía de una manera muy diferente a como la entendemos hoy en día. Según la perspectiva medieval, la memoria “since it includes the roles of emotion, imagination, and cogitation within the activity of recollection” (Ortúzar, “Steps in the way. A diver’s guide to the fifth vision of Hildegard’s *Liber divinorum operum*” 3), es decir, incluye un conjunto de expresiones que nosotros pensamos como independientes y exclusivas, pero que para los medievales funcionaban de forma paralela, en un gran movimiento interior que no solo se apreciaba por el contenido de lo memorizado, sino también por las emociones, conocimiento y ejercicio imaginativo que suscitaban las vivencias y el aprendizaje. Era un modo de generar el proceso cognitivo de memorización y educación que se daba en la enseñanza del *trivium* y del *quadrivium*<sup>21</sup> en los monasterios de varones y que posteriormente se utilizó en las

---

<sup>21</sup> La denominación de las artes liberales –llamadas así por San Isidoro– reúne un conjunto de estudios a los que solo los hombres libres pueden acceder, y se dan en contraposición a las artes manuales como la pintura o la escultura, que sirven para sacar provechos económicos más no intelectuales. El término “arte”, en este sentido, no se refiere a lo que conocemos hoy con aquel concepto, sino que se utilizaba para denominar “doctrina” o “teoría”. Se dividen en *trivium*, “tres vías o caminos”, que incluye el estudio de la gramática, la dialéctica y la retórica, mientras que en el *quadrivium* o “cuatro caminos” reúne los estudios de la aritmética, geometría, astronomía y la música, ya que esta última se conectaba con los estudios matemáticos. La denominación de *trivium* proviene del siglo IX, mientras que Boecio fue quien, durante el siglo VI, realizó la denominación del *quadrivium*. La enseñanza de las artes liberales no se dio de manera uniforme a lo largo de Europa, sino que dependió del lugar así como también de las tradiciones intelectuales y espirituales de cada sitio en que se impartía. Para leer más detalles acerca de las artes liberales, así como de las diferentes tradiciones que existían en las escuelas y monasterios, o los autores que eran estudiados en las escuelas medievales, se puede revisar el capítulo III del libro de Erns Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, llamado “Literatura y enseñanza”, 63-93.

Por otra parte, y como hemos señalado anteriormente, Hildegard se menciona a sí misma como una mujer indocta no solo para enmarcarse dentro de la figura tipo de quien es iluminado o iluminada por la divinidad, sino también para distanciarse de la educación formal a la que accedían los varones. Con respecto a este tema, revisar el ya citado artículo de Jeroen Dreplouge: *Hildegard de Bingen y su libro Scivias. Ideología y conocimientos de una religiosa del siglo XII*, en Revista Chilena de Literatura N° 55 (1999), p 85-102.

universidades, pero que permea también, inevitablemente, a toda la sociedad y cultura religiosa de la época.

Consideramos que es precisamente desde esta unidad indisoluble entre emocionalidad, imaginación y entendimiento que podemos comprender el modo en que Hildegard accede al conocimiento que le brinda la divinidad, y cuya experiencia podríamos señalar a través de la frase en que dice “Y conservo el recuerdo de lo que he visto y aprendido en esta visión por mucho tiempo, de modo que, como es algo que he visto y oído alguna vez, lo recuerdo” (cit. en Dronke *Las escritoras* 234): Hildegard recuerda porque las visiones y audiciones han sido enseñadas a su interioridad bajo este recuerdo o memorización que, como decíamos, dependía no sólo de la memoria sino también de las emociones y la imaginación, emociones y experiencias divinas que la envuelven completa, pero que le permiten distinguir los dos espacios de la existencia, a diferencia del conocimiento o la experiencia extática en que se anulaba toda conciencia del mundo terrenal. Como dice Dronke, “ve las cosas «en el alma», mientras mantiene pleno ejercicio y conciencia de sus facultades sensoriales” (*Las escritoras* 203), y esto nos permite comprender que las visiones efectivamente suceden en su interior y apelan a él.

En este sentido, y si seguimos a Rabassó, podemos indicar que se dan tres espacios dentro del aprendizaje de las visiones de Hildegard, pero al mismo tiempo debemos comprender que este conocimiento se da de manera simultánea, en donde “el proceso está marcado por la ausencia de nitidez en la percepción del conocimiento. Es decir, según la autora la percepción de los contenidos revelados se efectúa casi siempre de una manera difusa” (Rabassó, “De la experiencia místico-cognoscitiva a la epistemología mística: Hildegarda de Bingen” 108). No existe, por tanto, una claridad o una división tan demarcada acerca de los estados que permiten el conocimiento de lo revelado, “sino que su epistemología mística está constituida por una operación integradora que se produce de repente” (Rabassó “De la experiencia” 109). Por tanto, el proceso cognitivo se da de

forma instantánea, como lo que Agustín de Hipona llamó visión intelectual, la que estaba basada o presuponía, en primera instancia, la iluminación divina<sup>22</sup>.

A pesar de esto, es decir, de esta experiencia cognitiva difusa, sí podemos indicar que Hildegard comprende a través de aquello que le es expuesto, es decir, que observa con

---

<sup>22</sup> Es en *Ciudad de Dios* y en *De genesi ad litteram* que podremos revisar cómo se perfila la teoría agustiniana acerca de los sentidos y más específicamente acerca de la visión, cuya perspectiva fue decisiva para la primacía que el ojo y la vista tuvieron en la Edad Media. Tal como se puede desprender desde *Ciudad de Dios*, específicamente en el capítulo XXII, 29, Agustín reflexiona acerca de cuáles son las distinciones entre los ojos del cuerpo y los ojos del espíritu. Sobre ello profundizará aún más en el sexto capítulo del libro XII de *De genesi ad litteram*, cuando realiza una lectura, a partir de las visiones escritas por Pablo en el libro del Génesis, sobre la distinción entre tres tipos de visiones: visión corporal, visión espiritual y visión intelectual: “Cuando se lee este precepto: *Amarás a tu prójimo como a ti mismo*, nos salen al paso tres clases distintas de visiones. Una es la de los ojos con los cuales se contemplan las letras; otra la del espíritu del hombre por la que se piensa en el prójimo ausente; la tercera tiene lugar en la mirada atenta de la mente con la que se contempla la misma dilección. De estas tres clases de visiones, la primera es conocida de todos; por ella se ve el cielo y la tierra y todas las cosas que están patentes a los ojos del cuerpo. Tampoco es difícil declarar aquella otra por la que se piensa en las cosas corporales que no se hallan presentes, ya que el mismo cielo y la tierra con todas las cosas que en ellos observamos, las podemos pensar estando a oscuras, pues aunque no veamos nada con los ojos del cuerpo estando así, sin embargo, contemplamos con el alma las imágenes de los cuerpos, sean éstas verdaderas como lo son las de los cuerpos que en otro tiempo vimos y que retenemos actualmente en la memoria, o ficticias, como las que pudo formar a capricho la imaginación. De un modo pensamos en Cartago, ciudad que conocemos, y de otro en Alejandría, ciudad que nunca hemos visto. La tercera clase de visión por la que contemplamos y entendemos la caridad, comprende todas las cosas que no tienen imágenes semejantes a sí mismas, y, por lo tanto, estas imágenes no son lo que son las cosas. El hombre, el árbol, el sol o cualquier otro cuerpo celeste o terrestre, hallándose presentes se ven en su forma, y ausentes se contemplan en la imagen impresa en el alma; así, constituyen dos clases de visiones: una por medio de los sentidos corporales, otra por el alma, en la que se encuentran archivadas estas imágenes (XII, 6, 15)”. La aclaración sobre los tres tipos de visiones que puede tener el hombre es crucial para comprender la profundidad de la misma: en primer lugar, Agustín reconoce la visión corporal, que es la que manejan todos los hombres y que les permite observar aquello que se encuentra presente frente a sus ojos. La visión corporal no solo remitirá al sentido de la visión del sujeto que observa, sino a la presencia corporal del objeto que será percibido. En este sentido, la presencia corporal del objeto observado es necesaria para que una visión se pueda llamar corporal, ya que en caso contrario se trataría de una visión espiritual o imaginativa; en segundo lugar se encontraría la visión espiritual, que pareciera remitirse sobre todo a la imaginación o al recuerdo de aquello que sí tiene cuerpo pero que no se encuentra inmediatamente presente. La visión intelectual, por último, se asemeja más a lo que Orígenes concibió como visión espiritual, y comprende todo aquello que no tiene forma material pero que puede quedar impreso en el alma. La visión intelectual puede referirse a valores, pero también, considerando la influencia que tuvo la filosofía platónica en el pensamiento de Agustín, a la idea o concepto del objeto o cosa, a la naturaleza misma de lo real, idea que encierra mucho más que la particularidad de un objeto material y que, precisamente, trasciende la materia (Schlapbach 239).

sus ojos interiores, y también a través de lo que escucha interiormente. Así, la *magistra* obtiene su aprendizaje principalmente a través de dos sentidos<sup>23</sup>, la vista y el oído, si bien también podemos encontrar otros sentidos espirituales que aparecen de manera mucho menos preponderante –como por ejemplo el sentido del gusto, que ha sido analizado por María José Ortúzar en su artículo “Der Mund und die Süße: Zur Rolle des Geschmackssinnes in Hildegards von Bingen Scivias” (2010), o el sentido del olfato, analizado por Constance Classen, David Howes y Anthony Synnott en *Aroma: The Cultural History of Smell* (1995)–.

Ambos sentidos interiores son primordiales para comprender cómo Hildegard observa y cómo escucha, ya que mientras “la *auditio* le procura la *intellectio* de la *uisio* y la *uisio* le facilita la memorización de los contenidos de la *auditio*, que corresponden, en el plano textual, a los comentarios de la descripción de la visión” (Rabassó “De la experiencia” 110). Visión y audición se separan no solo en las visiones que la luz divina le muestra a Hildegard, sino también en las prácticas que eligió para procurar acercar a los hombres – y en particular a las monjas del convento de Rupertsberg– a la contemplación del espacio divino, centrados particularmente en el sonido y la música. Aquí se muestra precisamente la distinción de Hildegard con respecto a otros visionarios: no solo es que la *magistra* esté consiente de interior y exterior en el momento en que acontecen sus visiones y en que haga énfasis en la experiencia de sus ojos interiores, sino que la materialidad será parte fundamental de la ejercitación espiritual no como inmolación ni como sufrimiento sino, como veremos en el tercer capítulo, por medio del goce y el movimiento interior que

---

<sup>23</sup> La indeterminación con respecto al proceso cognoscitivo no es el único problema difuso que encontramos en Hildegard. En ella también aparece una realidad no abordada, salvo en su prólogo, con respecto a la diferencia entre exterior e interior, y a la que nos hemos referido anteriormente; si la distancia entre uno y otro espacio debe ser clara para dar cuenta de la singularidad que caracteriza a su proceso visionario, esta claridad no pasa a las declaraciones que le realiza la voz divina a través de sus visiones. Como lo ha indicado Rabassó, “Hildegarda no establece una separación nítida entre la actividad específica de los sentidos «interiores» y la de los corporales. Es decir, el funcionamiento de los sentidos interiores es, en cierto modo, análogo al de los exteriores. Por otro lado, en varios pasajes afirma que los sentidos (sin precisar cuáles) guían al ser humano por el mundo, y también los compara con la orientación que le ofrecen las virtudes” (“De la experiencia” 108).

provoca la experiencia auditiva.

Tal y como han indicado Rius Gatell y también Rabassó, tanto las visiones que observa con sus ojos interiores, así como también aquello que la voz divina le dicta son parte de uno u otro momento en que la verdad le es revelada. Si las visiones sirven para memorizar activamente lo visto, la audición sirve, como decíamos, para darle un significado a aquello que había sido observado, y que en todas las visiones implica una exégesis a los símbolos que aparecen en las visiones. De esta manera, imagen y voz se complementan entre sí, pero a pesar de que todo pareciera suceder simultáneamente se nos muestran en momentos separados (visión primero, explicación de lo visto después), por lo que pueden ser analizados de manera independiente.

En primer lugar, la imagen, que es lo primero que describe Hildegard en sus visiones, es un elemento que se sucede a través de secuencias como si fuese una película y que debe describirse sin ninguna interpretación, ni personal ni divina. Claudio Calabrese y Ethel Junco, en su texto comparativo entre el concepto visionario de San Agustín y Hildegard, han señalado un punto interesante acerca de lo que podríamos llamar “etapas” dentro de las visiones del *Liber divinorum operum*, pero que también puede aplicarse a las visiones de *Scivias*: “las visiones (...) están compuestas de un número variable de capítulos, que siguen este orden: a) transcripción de la visión, b) comentario, c) interpretación. La extensión de las partes es completamente variable y pueden darse en un apartado único” (188)<sup>24</sup>. En este sentido, nos centramos en la aparición de la imagen

---

<sup>24</sup> Efectivamente, la visión aparece completa, sin interpretación ni comentario, que sumado a las imágenes miniadas que acompañan el manuscrito de *Scivias* debió de generar en los lectores una completa imagen mental acerca de lo que Hildegard observó, lo que permitía recrear la visión y acercarse, aunque fuese fugazmente, a la contemplación del ámbito de lo divino. Como ha dicho María José Ortúzar, “el uso de imágenes permitía la transmisión de la experiencia visionaria: el observador en la catedral podía experimentar la visión de lo celestial mediante las imágenes cuidadosamente dispuestas; pero también el lector (o el auditor) de una obra visionaria podía ser guiado hacia la experiencia visionaria que conformó el texto visionario mediante ciertas claves específicas” (Ortúzar, “Y la Palabra se hizo carne y habitó entre nosotros”. La doble divinidad del cuerpo como vía hacia la trascendencia en el 'Ldo' de Hildegard de Bingen (visión I.4)”). Esta experiencia de la imagen en el observador era la que había trascendido en algunos de los teólogos de la Edad Media, para quienes las imágenes podían servir para mostrar y enseñar (sobre todo a

que es previa a la interpretación de la voz de la luz viviente, mientras que revisaremos la ya mencionada relación entre voz, palabra y oído más específicamente en el tercer capítulo.

Como ya hemos indicado, las imágenes aparecen a los ojos interiores de Hildegard para mostrar este lugar incierto e indecible que es el lugar de lo divino. Aquí es donde surge la posibilidad de observar a Dios pero jamás de hacerlo visible directamente, ya que su presencia se caracteriza precisamente por lo contrario, es decir, por ser ontológicamente invisible o más bien imposible de describir<sup>25</sup>. Dios se muestra, pero solo por medio de metáforas y tonos lumínicos que hacen diferenciar, en Hildegard, estados emocionales diferentes (Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición* 209).

En este sentido es que, durante la transcripción de la visión, así como en la descripción del proceso visionario, Dios jamás puede ser observado ni descrito directamente. Lo que la abadesa observa es un resplandor y al mismo tiempo una sombra, un fuego que abrasa

---

los analfabetos), para imaginar o recordar, pero también para realizar interpretaciones erradas acerca de lo que se plasmaba en las miniaturas o las pinturas religiosas, lo que se vinculó con desviaciones idolátricas. Bachandall recoge el doble sentido de la imagen en su *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* a través del ejemplo que aparece en la siguiente cita: “las imágenes de la Virgen y de los Santos fueron introducidas por tres razones. *Primero*, en virtud de la ignorancia de la gente simple, para que quienes no puedan leer las Escrituras puedan sin embargo aprender, viendo en imágenes los sacramentos de nuestra salvación y nuestra fe. (...) Y os elogio de todo corazón por no permitir que sean adoradas, pero os culpo por destruirlas. Porque una cosa es adorar una pintura, y otra muy distinta aprender en una narración pintada qué adorar. (...) *Tercero*, fueron introducidas a causa de nuestras frágiles memorias. Las imágenes fueron introducidas porque muchas personas no pueden retener en su memoria lo que oyen, pero recuerdan si ven imágenes” (61). Sobre la discusión a favor y en contra de las imágenes, así como sobre el juicio que fueron sometidas las imágenes paganas y también las imágenes religiosas se puede consultar el ya mencionado *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, de Hans Belting (2009) o *Historia de la estética II. La estética medieval*, de Wladyslaw Tatarkiewicz (2007).

<sup>25</sup> La teofanía que sobrecoge a Hildegard se relaciona con las dos vías del conocimiento divino referidas a Pseudo Dionisio, con el conocimiento a través de la vía positiva o simbólica y el conocimiento a través de la vía negativa o, dicho de otra manera, la descripción de Dios acerca de lo que él no es, de lo que no representa y de lo que no se observa de él, ya que a medida que más se intente delimitar y conceptualizar acerca de la divinidad, más estos conceptos o intentos de dar forma a lo eterno se escaparán. En este sentido, las representaciones que se realizan de la divinidad no pueden, de ninguna manera, contenerla, pero son el único modo en que el hombre puede acercarse a ese espacio del cual ya no forma parte, y al que al mismo tiempo anhela por volver.

pero no le quema, y estas expresiones contradictorias e indescifrables son utilizadas en diferentes visiones a lo largo de *Scivias*: “en su cima se sentaba un ser tan resplandeciente de luz que su resplandor te cegaba” (21; I,1), o “vi como un lucidísimo fuego inabarcable, inextinguible, viviente todo y toda vida, albergaba en su interior, tan inseparable de él como las entrañas del hombre, una llama celeste (...) Y he aquí de pronto, surgió un aire oscuro y redondo” (101; II, 1). Dios se manifiesta, para Hildegard, como una contradicción que no puede ser encerrada en un concepto, que no puede ser medida ni determinada. Pero, además, y como indica Cirlot, lo indecible y lo invisible puede ser representado por medio de símbolos, colores e incluso formas geométricas, las que se emparentan con la tradición visual del siglo XII, y que son representadas en las miniaturas que acompañan las visiones de *Scivias* (Cirlot, *Hildegard von Bingen* 211).

La manera en que aparecen las imágenes ante los ojos interiores de Hildegard, así como también la verdad que la luz divina enseña visual y sonoramente, pueden ser remitidas a las visiones que Agustín de Hipona llamó “visión espiritual”: una visión que se remitía tanto a la imaginación como al recuerdo. Pero las visiones de Hildegard también podrían relacionarse a la distinción desarrollada por Ricardo de San Víctor, quien, durante el siglo XII, también escribió acerca de la distinción entre visiones corporales y visiones espirituales. En su comentario al Apocalipsis, Ricardo de San Víctor describirá la visión corporal por medio de dos posibles formas de contemplación: una visión corporal en que el hombre observa la realidad, pero no penetra en su significado; otra visión en donde el hombre puede contemplar lo corporal, lo real, pero en donde logra penetrar en el significado simbólico de la realidad, y en la que la visión del matorral ardiente por Moisés se torna un claro ejemplo (Cirlot, *Hildegard von Bingen* 75).

Mientras que los dos primeros tipos de visiones provienen de los ojos de la carne, las dos descripciones siguientes pertenecen al ámbito de lo espiritual, y permiten al hombre ver con los ojos del corazón. El tercer tipo de visión procede de la inspiración del Espíritu Santo: las imágenes presentan semejanzas formales con las cosas terrenales, y permiten conocer lo invisible a través de lo visible. En el cuarto y último tipo de visión descrita por

San Víctor, el espíritu se eleva a la contemplación celestial sin ninguna mediación de figuras visibles ni imágenes semejantes al mundo terrenal (Cirlot, *Hildegard von Bingen* 75).

La visión espiritual que recibe Hildegard podría ser una mezcla de varios conceptos, ya que sus visiones son puntos de iluminación en donde el conocimiento y la imaginación se vuelven una parte esencial, pero al mismo tiempo son revelaciones, son visiones inspiradas por Dios y por la luz viviente, y al ser simbólicas necesitan ser interpretadas. Por otra parte, la humildad y la pureza del corazón son características que le permiten a Hildegard ser elegida por Dios como visionaria y profeta, lo que implica tener un espacio interior ya existente, tal y como ella lo dice al hacer hincapié en sus experiencias espirituales provenientes desde la infancia.

#### 4. LA VOZ DE LA LUZ VIVIENTE HABLA A HILDEGARD

Como hemos expresado, es por medio del sentido auditivo que Hildegard puede conocer el alcance y valor de lo que ha visto, es decir, captar el sentido de lo observado para entender sus visiones. Y según nuestra perspectiva, es también el punto en el cual se distancia y particulariza en relación a sus contemporáneos, ya que no solo se enfoca en la visión observada y tampoco en el lenguaje intelectual, sino que experimenta a través de formas poéticas y musicales que le entregan una verdadera particularidad a su creación.

Pero antes del sentido musical, que revisaremos posteriormente, habría que indicar que el sonido se expresa como una explicación, como elucidación del sentido alegórico que caracteriza a sus visiones. Como señala Rabassó: “El contenido de las visiones-audiciones se analiza atentamente en el comentario a las mismas, en el que se precisa el significado de cada uno de esos detalles” (Rabassó, “De la experiencia místico-cognoscitiva” 111). Y es así, precisamente, como funcionan en general las visiones a lo largo de *Scivias*: si una imagen es transmitida a los ojos interiores de Hildegard, la palabra de la luz divina devela el sentido oculto de los símbolos y los sucesos, haciéndole comprender aquello

que la imagen significa. Esto lo sabemos por la manera como se expresa el conocimiento visionario en *Scivias*, organizado de manera prácticamente unitaria –salvo en la decimotercera visión, que revisaremos a continuación–, y en donde aparece una descripción del movimiento de imágenes para pasar posteriormente a la exégesis de cada una de las partes de la visión, lo que es complementado a través de las miniaturas que acompañan el manuscrito.

A su vez, Hildegard pronuncia aquello que observa, que es todo lo que sabe y recuerda, y lo pronuncia y anota en tablillas de cera para que la visión revelada quede sellada inviolablemente por su secretario Volmar, sin que exista ninguna intervención de su parte. Como ella misma apunta, transcribe “como el discípulo que, habiendo escuchado las palabras del maestro, las comunica con expresión fiel, acorde a lo que éste quiso, enseñó y prescribió” (15; Pról.), y esto es precisamente lo que la voz divina le solicita constantemente: “Escribe estas cosas no según tu corazón sino como mi testigo, que soy la vida sin inicio y sin fin, pues no son cosas imaginadas por ti ni pensadas antes por ningún ser humano, sino que han sido predispuestas por mí antes del principio del mundo” (*Liber divinorum operum* 27). Este mandato indica que todo aquello que la voz dicta debe mantenerse íntegro, ya que no se trata de la voz propia sino de la divina, que confiere autoridad a las visiones (Góngora, “Hildegard von Bingen: imágenes de la Sabiduría y tradición sapiencial” 4), y en donde Hildegard sólo funciona como mediadora, como un simple instrumento de Dios (Dronke, *Las escritoras* 223). A su vez, esta voz que leemos es la voz que la propia magistra escucha y, como decíamos, recuerda tanto en su contenido como en su forma, según las descripciones que conocemos en el prólogo a *Scivias*.

La voz es entonces, en este primer aspecto, explicación, fundamentación y obligación: explicación y fundamentación del sentido alegórico, develamiento de la verdad divina hacia la mujer que Dios ha elegido como su visionaria y profeta, y la obligación que tiene Hildegard de hablar, de comunicar estas verdades sin transgredir su sentido ni su forma.

La importancia de la audición y el sonido trascendió para Hildegard la situación

particular de la visión espiritual, es decir, el dictado y la transcripción de lo que la voz le enseñaba la verdad de las Sagradas Escrituras. En la medida en que el mandato divino fue impuesto sobre ella, Hildegard se vio obligada a cumplir un rol no solo como visionaria sino también como profeta, rol que concretó no solo escribiendo aquello que se le obligaba a difundir por medio de la escritura so pena de causarle dolores corporales, sino también realizando cuatro viajes de predicación a lo largo de trece años (Reta 615) en los que, entre otras cosas, rechazó enfáticamente la doctrina de los cátaros y manifestó la necesidad de realizar reformas en el clero. Lo interesante es que estos viajes de predicación se realizan para cumplir con el llamado de la voz que le decía “Anuncia entonces estas maravillas, tal como has aprendido ahora: escribe y di” (15; Pról.), que además se transforma en un emplazamiento que la magistra sigue en sus acciones cotidianas y a través de un enfoque benedictino, en el cual tanto enseñanza como aprendizaje de las Escrituras no dependen tanto de la lectura personal así como de la lectura en común, de la transmisión auditiva, de la palabra sagrada que se hace presente al ser leída en voz alta y de las verdades que pueden encontrarse cuando se presta atención a lo auditivo, a lo sonoro.

Precisamente, creemos que la lectura en voz alta y el sentido de lo sonoro, y particularmente el aspecto musical, son los que cobran una importancia radical en “Cánticos de júbilo y celebración”, la decimotercera visión de *Scivias*. Si el sentido de *Scivias* era mostrar la historia desde el Génesis hasta el Apocalipsis, y en donde el primer y el segundo libro nos relataban la manera en como se había desarrollado la historia para los humanos –incluyendo lo que sucedía con cada profeta bíblico, como Moisés o Juan, de qué manera Satanás había desobedecido a Dios, así como también del momento en que Adán y Eva habían sido expulsados del paraíso, o incluso el relato sobre Jesucristo cuando se sacrifica por los hombres y la Iglesia–, el tercer libro se presentará, en cambio, no como visiones que relatan lo que aconteció en el plano terrenal o divino, sino como un libro profético, complejo y, al igual que los dos libros anteriores, con un valor altamente simbólico: ¿qué sucederá con la humanidad? ¿La Iglesia, como esposa legítima de Jesús, será restaurada? ¿Todas las almas llegarán a ser perdonadas en sus pecados? ¿Cómo

terminará la historia celestial? Estas y otras preguntas son las que se van develando poco a poco por medio de las visiones y los símbolos que aparecen en la visión, y cuyo sentido final será revelado por la voz divina para Hildegard.

La decimotercera visión entregaba la respuesta a lo que sucedería cuando llegase el Juicio Final, el que era representado como una reintegración de las almas hacia el universo espiritual o, dicho de otra manera, una reincorporación de las almas con su creador, que ya había aparecido en la teología desarrollada por Orígenes. La lucha del bien y del mal para con las almas penitentes se manifestará en una visión que Rosa Rius Gatell, siguiendo a Barbara Newman, llamó “la transcripción de un concierto celestial que la visionaria afirma haber oído al abrirse los cielos” (“La sinfonía constelada de Hildegarda de Bingen” 125).

Como continúa Gatell, la visión no contiene descripciones musicales ni notaciones, a diferencia de otras dos obras con las que esta visión está íntimamente relacionada. Se trata del drama litúrgico *Ordo virtutum*, por una parte, y de la obra *Symphonia*, en segundo lugar. *Ordo virtutum* –conocido en español como *El orden de las virtudes* o *El coro de las virtudes*–, es una representación teatral de carácter alegórico en que las virtudes y el Diablo luchan entre sí por la salvación o perdición de un alma. Incluye 82 melodías, fue compuesto cerca del año 1151 (es decir, casi al finalizar la escritura de *Scivias*), y se puede encontrar en los folios 478 a 481 del Riesencodex (Castro 84). Por otra parte, *Symphonia*–traducido como *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*– es un ciclo lírico completo (Dronke, *La lírica en la Edad Media* 100) que incluye 77 piezas musicales entre las que encontramos antífonas, responsorios, himnos y secuencias hechas para cantar en misa, las cuales fueron realizadas entre los años 1140 y 1150. *Symphonia* tenía por objeto reunir en una sola obra algunas de las muchas composiciones que, según la información que aparece en una carta que el maestro Odo de Soissons le envía a Hildegard entre los años 1148 y 1149 (cit. en Cirlot *Vida y visiones* 131-132), también le fueron anunciadas por Dios, lo que había permitido que Hildegard fuera reconocida en el círculo religioso no solo como visionaria, sino también como compositora.

Relacionada con ambos se encuentra entonces “Cánticos de júbilo y celebración”, la visión musical que forma parte de una obra más grande tanto en páginas como contenido y significados –y que, como ya hemos señalado en un comienzo, fue compuesta a lo largo de diez años– pero en la cual solo nos enteraremos a través de la descripción de la visión acerca de la existencia de música dentro de ella, más no tendremos conocimiento sobre cómo sonaba ni de por qué Dios incluyó melodías para finalizar las visiones que mostró a la *magistra*.

Sin embargo, y a partir de la temática similar que encontramos en *Ordo virtutum*, en algunos fragmentos de *Symphonia*, así como en “Cánticos de júbilo y celebración”, es que podemos indicar que la decimotercera visión de *Scivias* no es una más dentro del libro, sino que representa no sólo su culminación sino además la entrada, por primera vez en las obras de Hildegard, de un componente que desde esta visión en adelante sería esencial en el desarrollo de su creatividad así como en su teoría acerca del vínculo con Dios y, finalmente, el recuerdo sobre la armonía celeste que culmina en lo que anteriormente hemos llamado ‘teología musical’. Por supuesto, hablamos de la música y particularmente de la música coral, de lo que ella hace al oído, y lo que el oído logra en el interior del hombre. Dicho de otra manera: cómo se puede trastocar la escisión entre externo e interno por medio del arte, y en particular a través de la música (Cirlot, *Vida y visiones* 21)<sup>26</sup>. ¿Era por eso que Dios terminaba mostrándole una visión musical? ¿Era

---

<sup>26</sup> Complementando lo señalado por Cirlot nos gustaría agregar una cita de María Esther Ortiz que, creemos, puede relacionar la idea de la creación artística de Hildegard con el uso del lenguaje simbólico que utilizó la visionaria: “Como figura del siglo XII con la particularidad del don visionario y familiarizada con el estilo de las Sagradas Escrituras, es posible considerar que el *símbolo* se haya convertido para Hildegarda en el medio más adecuado para poder expresarse. Y como mística, la correspondencia simbólica de múltiples lenguajes estéticos lleva a pensar en un trabajo de creación en el cual una sola de las expresiones no hubiera bastado” (Ortiz 83). Este símbolo sería, por lo tanto, no solo una manera de acercarse a diferentes significados, sino también a diferentes lenguajes estéticos y artísticos. Pero, al mismo tiempo, la variedad utilizada por Hildegard en cuanto a simbolismo y expresión artística es, según nuestro punto de vista, una manera de mediar más efectivamente entre los hombres y el mundo divino. El enfoque está lejos de ser, como en la actualidad, el arte por el arte, es decir, crear o poner por escrito una pieza cuya importancia principal es su sentido performático o representativo, sino sobre todo dar cuenta del rol fundamental del arte –que no tenía entonces tal nombre– como una manera de acercarse a una realidad de la que solo la palabra escrita no puede dar cuenta.

una manera de indicar el camino que debían elegir los hombres para alabar y comunicarse con Dios?

Pero antes de entrar en el análisis de la visión hay que agregar algunas cosas: este concierto celestial que se presenta ante los ojos y oídos interiores de Hildegard no es solo novedoso por tener música, sino también porque, a diferencia de todo el resto del libro, no existe nada similar a una exégesis que le exprese a Hildegard qué significan los símbolos y los personajes que aparecen en el concierto celestial, rompiendo con la estructura coherente con que eran manifestadas las visiones de *Scivias* hasta entonces. A pesar de esto la voz divina sí aparecerá, pero será para expresar la importancia de la música, no para dar cuenta de los símbolos utilizados en el canto de las virtudes ni de los profetas, y cuyos referentes serán, según lo que veremos, principalmente bíblicos (y, por lo tanto, conocidos por los lectores o auditores). Esto hace que lo expresado en los cantos pueda aparecer ante nosotros como un lenguaje oscuro, ya que al igual que las visiones anteriores, “Cánticos de júbilo y celebración” tendrá un contenido altamente simbólico.

En segundo lugar, la última visión de *Scivias* se caracteriza por contener poemas, composiciones que no habían aparecido anteriormente en las visiones de Hildegard y que hacen emparentar esta visión, como lo hemos indicado ya, con *Symphonia* y *Ordo virtutum*. Como veremos, parte del contenido y las temáticas se repitieron en otros poemas de Hildegard, los que fueron escritos y notados musicalmente para ser entonados dentro del Oficio Divino o también llamado “liturgia de las horas”, que se conoce por ser un conjunto de liturgias oficiales que se realiza hasta hoy dentro de los monasterios y que se suceden en ciertas horas del día. Así, *maitines* es la oración de la mañana, *laudes* son las alabanzas realizadas por medio de un himno, dos salmos, responsorios, etc., las *vísperas* se rezan como oficio durante la tarde, y así en cada sección del oficio diario se encuentran diferentes maneras de orar y alabar a Dios, formas poéticas que Hildegard escribió y compuso por medio de inspiración divina.

A propósito de las posibles fechas de composición de esta variedad de obras litúrgicas

se refirió Barbara Newman en “Poet: ‘Where te Living Majesty Utters Mysteries’”, cuando indica que la mayor parte de los textos corresponderían hacia mediados y finales de la década de 1150, es decir, poco antes de terminar la escritura de su primera obra visionaria. Por otra parte, *Ordo virtutum* se encuentra en el final de la copia de *Symphonia* ubicada en el Risencodex, cuya colección de obras debió de ser realizada al menos diez años después de la muerte de Hildegard (Dronke, *Poetic Individuality in the Middle Ages* 152).

Finalmente, podemos indicar que la concepción de la visión musical, así como la propia ‘teología musical’ propuesta por Hildegard, en donde relacionan sentidos interiores y exteriores, estará conectada con una teoría musical se puede apreciar en ciertos fragmentos de Pitágoras, Agustín o Boecio, a la vez que presenta influencias teórico-musicales de su propia época (Fassler 151) y que podremos considerar con mayor claridad una vez finalicemos la lectura de la visión.

## CAPÍTULO II:

### Imágenes alegóricas y sonidos en el corazón puro de Hildegard

*“Mientras que el firmamento se mueve emite maravillosos sonidos,  
pero estamos tan lejos que no podemos escucharlos;  
hay veces que en el viento alcanzamos a oír levemente estas melodías.  
El firmamento es como la cabeza del hombre.*

*El sol, la luna y las estrellas son como los ojos. El aire, como el oído. Los vientos, como el  
olfato.*

*El rocío como el gusto y los costados de la tierra como los brazos, los pies y el tacto.*

*Las criaturas que existen en el mundo son como el abdomen.*

*La tierra es el corazón que une las partes superior e inferior del cuerpo”.*

*Causa et curae, Hildegard de Bingen.*

#### 1. LA VISIÓN: CÁNTICOS DE JÚBILO Y CELEBRACIÓN

La pieza que revisaremos a continuación se encuentra, como hemos indicado ya, en el tercer libro de la primera obra visionaria de Hildegard de Bingen: *Scivias*. La sección se compone de cuatro partes claramente diferenciadas: una introducción o resumen de la visión que no forma parte de la visión misma pero que nos indica su particularidad (1); varias composiciones poéticas dedicadas a los espíritus celestes, entre los que se encuentran la jerarquía angélica celestial y los ciudadanos celestes (2); un tercer segmento en que se describe la lucha de las virtudes contra el Diablo por el rescate de un alma (3); y una cuarta y última sección que incluye la expresión de la voz divina, quien enseñará a Hildegard la importancia del canto y las alabanzas a viva voz, indicándole además cómo voz y música sirven para despertar las almas dormidas y para devolver el corazón del hombre al cielo (4). Esta última sección y su significado la revisaremos en el siguiente

capítulo, ya que es el vínculo teórico más fuerte entre lo que dicta la voz de la luz viviente y la ‘teología musical’ desarrollada por Hildegard.

En total, la visión se encuentra dividida en 17 fragmentos, según el orden que indicamos a continuación:

1. Introducción, en la que se incluye el relato de Hildegard acerca de lo que observa en la visión y que no es contabilizada como parte de la misma, es decir, sería el fragmento 0.

2. “Alabanzas de júbilo de los ciudadanos celestes”, entre los que se incluyen “Sinfonía de Santa María”, “Las nueve órdenes de espíritus celestes”, “Los patriarcas y los profetas”, “Los Apóstoles”, “Los mártires”, “Los confesores” y “Las vírgenes”, y que corresponde a las secciones 1 a 7 de la visión. Muchos de estos poemas, así como la reorganización y edición de las imágenes que componen cada himno, responsorio o antifona aparecerán posteriormente en *Symphonia* junto con las notaciones musicales que no existen en la presente visión de *Scivias*. Por lo mismo, la lectura de esta sección la realizaremos comparando constantemente los poemas que aparecen en este grupo con los que se encuentran en *Symphonia*.

3. El lamento de las almas en el purgatorio, así como la lucha entre el Diablo y las virtudes, en las secciones 8 y 9. Aunque son solo dos secciones numeradas, abarcarán gran parte de la visión. Son las que se relacionan, además, con el drama *Ordo virtutum*.

4. La voz divina aborda y explica algunas de las frases que han sido cantadas durante la visión. Se trata de fragmentos que hacen mención, principalmente, a la importancia del sentido auditivo, de la voz y la música, y que se incluyen en las secciones 10 a 16, con lo cual finaliza *Scivias*.

## 2. INTRODUCCIÓN

El relato o voz de Hildegard, con el que comienza “Cantos de júbilo y celebración”,



Ilustración 2. Representación del coro de los bienaventurados en *Scivias*, III;13. Extraído de *Scivias, Conoce los caminos*, p. 256.

es un resumen acerca de lo que sucederá en la visión que le sigue. La *magistra* incluye en esta breve descripción la mención a la música que escuchó, en la que se encuentran todos los misterios que le han sido revelados hasta entonces. Esta descripción de la visión será pequeña –apenas de un párrafo–, pero al mismo tiempo será capaz de densificar todo el contenido que leeremos a continuación, así como de indicarnos que la última revelación divina se expresa a través de la música. Según lo que enseña la propia visionaria en su descripción inicial, aquello que le es mostrado a sus ojos interiores no correspondería solo a una síntesis

del conocimiento sobre lo divino, sino que esta visión condensaría las revelaciones de todas las visiones anteriores que Hildegard tendría como deber divulgar. La introducción dice así:

Entonces vi un aire muy luminoso en el que escuché, oh maravilla, todas las músicas con todos los misterios que el Señor me había revelado: las alabanzas de júbilo de los ciudadanos celestes que gallardamente perseveraron en la senda de la verdad; y las lamentaciones de cuantos son llamados de nuevo a estos laudes de la alegría; y las exhortaciones de las virtudes que se alientan entre sí para salvación de los pueblos a los que rondan las celadas del Demonio: las virtudes los derrotan y al fin los fieles salen del pecado, por la penitencia, hacia los Cielos.

Y aquel son, como voz de muchedumbres, que en armonía cantaba las alabanzas de las órdenes celestes, decía así (487; III, 13).

En este prelude se unen tanto el sentido de la vista como el de la audición, ya que como hemos señalado, Hildegard es capaz de observar la luminosidad y de asumir que este aire trae no solo la luz sino también el sonido. Pero es la música la que condensa la información de todo aquello que Dios le había revelado, lo que sabemos al inicio de su descripción por medio de la frase “Entonces vi un aire muy luminoso en el que escuché, oh maravilla, todas las músicas con todos los misterios que el Señor me había revelado...”. En este sentido, Hildegard hace hincapié en el doble estatuto de la iluminación divina que cae sobre ella, que abre tanto sus ojos como sus oídos interiores y en donde aparece predominantemente el componente musical, el que no solo es revelador, sino además maravilloso y envolvente.

En segundo lugar se menciona el contenido de la visión, que comprende la observación de los ciudadanos celestes en los que Hildegard incluye a todos quienes “gallardamente perseveraron en la senda de la verdad”, es decir, a ángeles, patriarcas y profetas, apóstoles, mártires, confesores y finalmente a las vírgenes. En tercer lugar encontraremos la descripción más larga de la visión, que corresponde al lamento de las almas encadenadas a la carne, así como la lucha de las virtudes que, encabezadas por la humildad, luchan contra el Demonio por purificar y devolver a las almas a su creador.

Como podemos ver, la descripción que Hildegard realiza remarca la segmentación temática que describimos en párrafos anteriores y que podríamos dividir, a su vez, entre la visión musical propiamente tal y la revelación de la música como un lenguaje que emparenta al hombre con lo divino, que se manifiesta como una interpelación de la voz de la luz viviente que llama a alabar continuamente a su creador y que aparece como verdad, con su esplendor, en el oído y el entendimiento de Hildegard.

Precisamente, este último aspecto –la explicación de la luz divina acerca de la

importancia de la música— es el que Hildegard no menciona en su descripción inicial, por lo que el lector se enfrenta a esta última visión de un modo diferente a las anteriores: por una parte, el lector no cuenta con la descripción de los componentes alegóricos que debe imaginar para representar la visión en su mente, los que incluían el detalle de los colores, imágenes, figuras o el espacio que la visionaria observaba, sino que únicamente aparecerán evocaciones figurativas más sutiles como la vestidura del alma o la cadena con la que atrapan al demonio (ambas en la sección 8 y 9). Por otra parte, Hildegard hace alusión a una música que el lector tampoco es capaz de oír ni de imaginar, pero de la que podrá comprender su sentido, el por qué está allí.

### 3. ALABANZAS DE JÚBILO DE LOS CIUDADANOS CELESTES

Los primeros fragmentos de la segunda parte son siete poemas diferentes –incluidos en la numeración de la visión como 1 a 7, respectivamente–, los que según ha indicado Hildegard en un comienzo, no están siendo recitados sino cantados por un “son, como voz de muchedumbre” (487; III, 13). Son cantos dedicados a Santa María virgen, a las nueve órdenes de espíritus celestes, a los patriarcas y profetas, a los apóstoles, a los mártires, a los confesores y finalmente a las vírgenes. Gran parte de estos poemas, como por ejemplo “Sinfonía de Santa María”, “Las nueve órdenes de espíritus celestes” o “Los patriarcas y profetas” se relacionan con poemas que posteriormente serían incluidos en *Symphonia*, específicamente en los poemas “O splendidissima gemma de Sancta Maria”, el cual inicia la sección de los cantos marianos que tan importantes serían para Hildegard, “O gloriosissimi de angelis” y “O spectabiles viri de prophetis et patriarchis”, respectivamente, y cuya creación fue escrita para formar parte de los cantos litúrgicos que posiblemente fueron inspirados por la música celestial que la visionaria escuchó en “Cánticos de júbilo y celebración”.

Cuando los revisemos en conjunto podremos observar que en unos y otros poemas aparece el uso de metáforas y analogías similares, así como un uso análogo en las imágenes simbólicas con las que se representa o reconoce a María, a los ángeles y a los

profetas, y que marca la perspectiva e importancia que Hildegard entregó a cada una de estas figuras y en particular a María, cuyo culto comienza a expandirse rápidamente en Occidente a partir del siglo XII. Sin embargo y a pesar de este paralelo, existen ciertas diferencias en el uso de las expresiones lingüísticas más que en las visuales, como si los poemas que le fueron dictados a la visionaria hubiesen editados, decorados o mejorados en alguna de las dos versiones que han llegado hasta nosotros.

La poesía de Hildegard, sea que fuese creada por la propia visionaria o dictada por la voz de la luz viviente, presenta temáticas relacionadas a los cultos que existían en la Alemania del siglo XII, por lo que en cuanto a contenido no es en sí misma novedosa. De hecho, y según la perspectiva de Peter Dronke, las imágenes que utiliza Hildegard en la composición de sus poemas son bastante tradicionales, tal y como podemos apreciarlo en las analogías que realiza de Cristo como una flor, o la mención a los profetas y a los mártires como las raíces de la iglesia. Pero siguiendo a Dronke, y a diferencia del tradicionalismo temático, “lo que es nuevo es la alquimia para la que ella las emplea y que produce un efecto poético más profundo de lo que puede sugerir cualquier explicación” (*La lírica en la Edad Media* 96).

Esta particularidad con que la visionaria expresa imágenes religiosas tradicionales se ve reforzada por la manera en que escribe los poemas, que según han indicado Dronke y también Barbara Newman, es un estilo que mantiene una “libertad métrica y musical ... [que] guardan semejanza con algunas piezas de los siglos IX y X” (Dronke *La lírica* 93), y que hoy reconoceríamos como verso libre o prosa artística, conocida por los investigadores como *Kunstprosa*<sup>27</sup> (Newman, “Poet: ‘Where te Living Majesty Utters

---

<sup>27</sup> *Kunstprosa* o prosa de verso libre se distingue de la poesía litúrgica desarrollada más ampliamente en siglo XII, la que se caracterizaban por una métrica y un verso muy estrictos, y que por su nomenclatura se destinaba a un uso litúrgico. Para más información sobre este período, así como la repercusión que tuvo la poesía litúrgica del siglo XII –la que se ha llamado “el siglo de oro de la lírica medieval latina”, debido al desarrollo de las imágenes alegóricas, la intensidad y estructura de los poemas, así como al uso de elementos de la lírica cortesana– se puede consultar *Lírica Latina Medieval II. Poesía religiosa*, de Manuel-A. Marcos y José Oroz, Madrid: BAC, 1997.

Mysteries” 180-181). *Kunstprosa* se caracteriza por tener una libertad métrica y musical que, nuevamente, “no se parecen en nada a las regularizadas secuencias estróficas de su época” (*La lírica* 93), y por la cual muchos investigadores han considerado que la poesía de Hildegard debe ser considerada como una obra de menor calidad respecto a otras escritas durante el medioevo tardío, tal y como lo mencionó Newman en su introducción a la edición de *Symphonia* (32), y como también lo indicaron María Isabel Flisfisch et al. en su introducción a la edición en español de *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales* (25).

Cabe indicar, además, que al referirse a la distancia de Hildegard respecto a otras creaciones poéticas de su época, Peter Dronke está señalando a la poesía litúrgica de secuencia métrica rimada, escrita en latín o lengua vernácula, y que Newman describe –tomando las palabras de Patrick Diehl’s– como “una serie de estrofas trocaicas rimadas... todas de forma perfectamente idéntica” (cit. en Newman, “Poet” 178), es decir, poemas regulares y simétricos que requerían una habilidad en el uso de lengua latina o vernácula de la cual Hildegard carecía, y que habían sido escritos por personalidades monacales identificadas con el ámbito intelectual filosófico y teológico, como por ejemplo Pedro Abelardo (1075-1142) o Hildeberto de Lavardin (1055 o 1096-1113), ambos citados y analizados brevemente por Newman (“Poet” 179-180), o también Adán de San Víctor (1112 o 1130 a 1177 o 1192), cuya poesía y tratamiento de la oposición entre Eva y María –que aparece ampliamente abordado en la poesía de Hildegard– revisa Newman en su introducción a *Symphonia* (33-35).

La propia Newman planteó la hipótesis de que esta distancia creativa de Hildegard con respecto a sus contemporáneos habría ocurrido no solo por una limitación en su uso del latín debido a la falta de educación formal, sino también por una infancia impregnada de salmodia benedictina. Esto implicaría que, al no tener formación en las artes gramáticas, pero sí un oído educado o acostumbrado a escuchar el canto coral, y al indicarnos que sus poemas fueron compuestos desde su don visionario y no desde un interés docto, Hildegard no necesitaba seguir las pautas y convenciones propias de su época para escribir poemas

o componer música, ya que ambas expresiones creativas no provenían exactamente de la imaginación de la visionaria sino del dictado que realizaba a ella la voz de la luz viviente: al estar implicada la divinidad en este dictado, las composiciones y los poemas serían perfectos en sí mismos.

Quizás sea esta permisividad poética y musical anclada en su don visionario, la que hace que las imágenes utilizadas por Hildegard tengan un “estilo críptico casi indescifrable, que recuerda al trobar clus o ‘poesía hermética’ de los trovadores contemporáneos” (Newman, “Poet” 182) o que, en una línea similar, Peter Dronke haya indicado que en la poesía hildegardiana “la fusión de imágenes se lleva a un extremo visionario sin paralelo” (*Las escritoras* 93). Y esta manera de decirlo es muy apropiada, ya que las imágenes son extremas, a veces incomprensibles, pero también despliegan una gran intensidad y belleza que se inspira en libros bíblicos como el “Cantar de los Cantares”, pero en donde también observamos el desarrollo de un uso personal de imágenes y figuras tradicionales. En este sentido y como hemos señalado con anterioridad, observamos que las visiones de Hildegard, y en particular “Cánticos de júbilo y celebración”, pueden ser interpretadas a partir del componente visual (simbólico e iconográfico) tanto como del componente auditivo, y en donde se incluyen también experiencias vocales y musicales que develarían poco a poco la verdad de lo divino y permitirían al hombre realizar la conexión entre lo trascendental y lo físico.

La primera canción que Hildegard escucha en la visión es un poema dedicado a la Virgen María<sup>28</sup> (487; III, 13:1), motivo de devoción ya consagrado durante el siglo XII, en que el culto mariano renace y se expande a lo largo de Europa<sup>29</sup>. Pero en Sinfonía de

---

<sup>28</sup> Una lectura detallada sobre todas las imágenes y figuras que aparecen en “Sinfonía de Santa María” puede leerse en “Symphonia de Sancta María. La «mística dogmática» de Hildegard von Bingen”, de Anneliese Meis, en *AHlg* 16 (2007) 245-263.

<sup>29</sup> El culto mariano, perseguido y anulado en las primeras épocas del cristianismo, ya se había establecido y afianzado durante el siglo XII. Si bien la fiesta dedicada a María había sido instituida durante el siglo VI, las imágenes de la virgen habían sido bastante censuradas, sobre todo en las que aparecía la virgen ascendiendo al cielo rodeada de apóstoles, puesto que se le entregaba un estatus superior y muchas veces se la ponía, en representaciones pictóricas, al mismo nivel que Dios, Jesucristo y el Espíritu Santo. Para revisar

Santa María no solo aparece la figura de la virgen, sino también de Dios Padre, de Jesucristo y de Eva, como se ha indicado en la edición en español de *Symphonia* (Flisfisch et al. 74). A pesar de esta presencia indiscutible de Eva y Jesucristo, es María quien cumple el rol primordial en el poema: la virgen es la figura central a partir de la cual reconocemos el momento de la encarnación divina, la importancia de la Palabra de Dios, la oscuridad de Eva; la historia del mundo y la posibilidad de salvación de los hombres surge con la virgen que media entre el mundo divino y terrenal. El acercamiento con el cual aparece una y otra vez la imagen de María en los poemas de Hildegard se relaciona mayoritariamente con la luz que la *magistra* ve en la virgen, y con la luz que Dios posó sobre ella en el momento de la encarnación. Así, es señalada por Hildegard como “gema esplendorosa”, “luminosa materia” y “diáfano fulgor de una virgen”, pero también la describe como una “suavísima rama frondosa”, es decir, una joven que por obediencia a Dios es capaz de dar fruto, de ser fecunda (Newman, *Sister of Wisdom* 165), que puede hacer nacer de sí una flor de luz: Jesucristo. Por eso, como señala Cirlot tomando una cita de Newman

la Virgen ocupa el lugar privilegiado de toda la *Symphonia*: «Al colocar a María entre Dios Padre y el Espíritu Santo, en el lugar en que se esperaría encontrar a Cristo, está llevando a cabo una declaración teológica. Como vaso elegido para la encarnación, María pertenece a un lugar que no es el de los otros santos [...] sino el corazón de Dios, el lugar de su hijo» (cit en Cirlot, *Vida y visiones* 260).

Por otra parte, la luz que representa la figura de María se opone, además, con la sexta línea del poema en que se hace mención a Eva, quien había llenado el mundo de

---

la expresión y comprensión de la imagen mariana en el medioevo se puede consultar el capítulo “¿Virgen o Venus? La diosa gótica resucita”, en *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Michelle Camille, 2010, 239-260 y “The Mother of God” en *Sister of Wisdom* de Barba Newman, 1987, 156-195.

sombras<sup>30</sup>. La oposición entre Eva y María fue un tema común en la poesía del siglo XII y aparece en varios poemas y canciones que Hildegard compondrá posteriormente, ya sea considerando “las leyes de la carne” que siguió Eva y de las que María se aleja, como en “O tu illustrata de Sancta Maria” (78) o “Nunc Aperuit de Sancta Maria” (83), o ya sea mencionando la oposición a las leyes de la muerte que logra vencer la Virgen y que aparecen en “Quia ergo fémína de Sancta Maria” (88), etc., todas composiciones pertenecientes a los cantos marianos que se pueden encontrar en las ediciones de Newman y Flisfisch et al. de *Symphonia*.

La permanente aparición de la oposición entre Eva y María en Hildegard se explicaba en el hecho “de que la creación adquirió mayor gloria con la concepción de María que la que había perdido con la caída de Eva” (Flisfisch et al. 77), una perspectiva que, llevada al extremo, concebía que la ruptura y caída del mundo que había causado Eva al comer del fruto prohibido había sido una organización de la historia del hombre efectuada por Dios. Aquí podemos observar la idea hildegardiana de que la Encarnación había sido también un evento predestinado que se relacionaba con la Historia de la Salvación del hombre, y cuyo desenlace era el Juicio Final.

María es, en este sentido, “gema esplendorosa”, una luz que se opone a las tinieblas o sombras provocadas por la caída de Adán y cuya acción se sostenía en la desobediencia de Eva, la mujer que lo había llevado al pecado y que, de hecho, es María quien puede mediar en el plan salvífico de los hombres. Al respecto, Flisfisch et al. señalan que

Sobre todo, en Hildegard se encuentra el misterio de la Encarnación, visto como el centro y la causa final de la creación, predestinado por Dios «desde antes de la fundación del mundo» (Ef 1,4). Dado que este misterio fue llevado a cabo por una mujer –María–, es evocado en visiones que iluminan la dimensión femenina

---

<sup>30</sup> Para revisar en detalle la oposición entre Eva y María desarrollada por Hildegard, así como una breve cronología del tema, se puede consultar el capítulo “Eve and Mary”, de Barbara Newman, en *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, 167-171.

de la realidad divina. Hildegard, según Newman (1989), veía esto como la dimensión en la cual la mediación o incluso la unión entre el creador y las creaturas podía ser lograda. Donde preside lo femenino, Dios se inclina hacia la humanidad y la humanidad aspira a Dios (52).

Es interesante señalar que, además, este primer poema y canción que aparece en la visión está haciendo hincapié en la importancia de la Palabra, que es la palabra de Dios. Es a través de la Palabra como Dios transmite su presencia (“ha colmado tu regazo cual manantial/del corazón del Padre dimanado:/ su Palabra Única/ por ella creó la materia primera de este mundo” o “El Padre hizo esta Palabra hombre en su seno” o, finalmente, “el diáfano fulgor de una virgen/ donde quiso que se hiciera carne su Palabra”), la manera como se encarna en su creación y en su Hijo, la manera en como puede aparecer materialmente en el mundo que Él ha creado. La Palabra tiene, en este sentido, la facultad de trasladar lo espiritual al mundo de lo terreno, de crear la realidad, pero también de transformarla por medio de apariciones concretas para que el verdadero sentido sea revelado.

Por lo tanto, nos interesa que de este primer poema podamos considerar los dos aspectos señalados en los párrafos precedentes: en primer lugar el rol mediador de María, quien es la figura que habla a Dios a favor de los hombres; en segundo lugar, la importancia que Hildegard entrega a la Palabra. Finalmente, ya sea que nos refiramos a la importancia de María o de la Palabra divina, observemos y pongamos énfasis en la posibilidad de unión entre creaturas y creador mencionada por Hildegard, asunto que ya había especificado Orígenes de Alejandría en su teología y que, si bien la visionaria no copia literalmente, sí se manifestarán algunos puntos de encuentro. Más adelante, en el tercer capítulo, revisaremos los métodos y formas particulares que la visionaria desarrolló para facilitar la cercanía con Dios.

Hildegard continúa escuchando el son de muchedumbres que terminan su canto a Santa María y que continúan con canciones destinadas a alabar a las nueve órdenes de espíritus

celestes, a los patriarcas y profetas, a los apóstoles, a los mártires y confesores y a las vírgenes. Entre uno y otro poema Hildegard enfatiza en que todo esto se trata sobre melodías: “Luego cantaron así”, “Luego cantaron este canto”, “Entonces cantaron así”, “Y nuevamente cantaron” es lo que dice al final de cada uno de los versos que dedicó a las figuras bíblicas, representaciones que se relacionan con la idea de la jerarquía celeste que dominó el pensamiento de la Edad Media, y en la que “tras Dios Padre, Cristo rey y María reina, venían los rangos de los bendecidos, con sus lugares pertinentes: primero los nueve órdenes de los ángeles y, luego, los santos en sus diversas categorías –patriarcas y profetas, apóstoles, mártires, confesores u obispos sagrados, vírgenes, viudas e inocentes” (Flisfisch et al. 122) (ver ilustración 3)<sup>31</sup>.



Ilustración 3. Representación, en el siglo XV, de los ciudadanos celestes, también conocida como “la corte celestial”. “La Santísima Trinidad. Dios como tres personas consustancial”. Miniatura Roman de la Rose, del siglo XV. Francia.

<sup>31</sup> La jerarquía celeste se relacionaba, a su vez, con una organización del mundo no solo celestial sino también terrenal. Como señala Jacques Le Goff en *La Edad Media explicada a los jóvenes*, “los teólogos de la Edad Media, es decir, los sabios especialistas en la religión cristiana y las cosas divinas, establecieron toda una clasificación, una jerarquía entre los ángeles, que se volvió a la vez un modelo para las jerarquías y los rangos entre los seres humanos en la tierra” (Le Goff).

La representación de la jerarquía celestial fue ampliamente conocida en la Edad Media y el Barroco, como lo atestiguan diversas miniaturas e incluso pinturas ubicadas en iglesias o parroquias. Para revisar algunos ejemplos iconográficos al respecto, los que sin embargo no se relacionan con el análisis de la obra de Hildegard en particular, se puede consultar el artículo “Ángeles, mártires, confesores y vírgenes. De lo trascendental a lo físico, de lo matérico a lo divino”, de Roig Picazo et al., en *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, Universidad de Valencia, 2015, 49-58 o “La cúpula de la basílica de la virgen de los desamparados de Valencia (I): en el ámbito de la gloria” de García Mahiques, disponible en la revista del Archivo español de arte, 2007, vol. LXXX, N° 317, 67-83.

El poema dedicado a los coros angélicos se remite casi literalmente a la distinción que Pseudo Dionisio Aeropagita realizó en su *De coelesti hierarchia*, en la que reconoce que son los coros de ángeles quienes se encargan del movimiento de los cielos. Este aspecto será central para Hildegard en su poema “O vos angeli” que encontramos en *Symphonia*, y también aparecerá en la visión “Los coros de los Ángeles” de *Scivias* (93-98; I, 6).

Los coros de los ángeles son, además, quienes se encuentran más cerca de Dios, ya sea por asistencia, acción o adoración, mencionada en Salmo 148:1-2<sup>32</sup>, y según lo que la propia Hildegard recoge cuando señala “Oh ángeles llenos de gloria (...) henchidos de ardiente anhelo contempláis los ojos divinos” (488; III, 13:3) o, al terminar el poema, cuando se dice que son los ángeles quienes miran “en el manantial el lecho del antiguo corazón/ pues contempláis la fuerza secreta del Padre/ que de su entraña, cual rostro aflora” (489; III, 13:3).

En el mismo poema se nombra a tres órdenes triádicas, las que también habían sido mencionadas por Pseudo Dionisio (González Hernando 1) en un orden jerárquico que va de lo más a lo menos elevado y que también se anclaba, al reconocer las figuras angélicas, en referencias bíblicas como Ezequiel 10:14-22<sup>33</sup> o Isaías 6:1-3<sup>34</sup>: en la primera triada, indicada en el capítulo VII, se distinguía a los serafines, querubines y tronos, los que están “constantemente adheridos a su propio orden moviéndose eterna y uniformemente en constante amor de Dios” (128-133; VII, 2); en la segunda se encontraban las

---

<sup>32</sup> “Aleluya. Alabad a Jehová desde los cielos; Alabadle en las alturas. Alabadle, vosotros todos sus ángeles; Alabadle, vosotros todos sus ejércitos” Salmo 148:1-2 (RV1960).

<sup>33</sup> Y cada uno tenía cuatro caras. La primera era rostro de querubín; la segunda, de hombre; la tercera, cara de león; la cuarta, cara de águila. Y se levantaron los querubines; este es el ser viviente que vi en el río Quebar (...) Cada uno tenía cuatro caras y cada uno cuatro alas, y figuras de manos de hombre debajo de sus alas. Y la semejanza de sus rostros era la de los rostros que vi junto al río Quebar, su misma apariencia y su mismo ser; cada uno caminaba derecho hacia adelante” Ezequiel 1:15-21 (RV 1960).

<sup>34</sup> “En el año que murió el rey Uzías vi yo al Señor sentado sobre un trono alto y sublime, y sus faldas llenaban el templo. Por encima de él había serafines; cada uno tenía seis alas; con dos cubrían sus rostros, con dos cubrían sus pies, y con dos volaban. Y el uno al otro daba voces, diciendo: Santo, santo, santo, Jehová de los ejércitos; toda la tierra está llena de su gloria” Isaías 6:1-3 (RV1960).

dominaciones, virtudes y potestades, quienes tienen una jerarquía media y que normalmente no aparecen representadas iconográficamente en la Biblia (133-137; VIII, 1-2; González Hernando 2); y, en tercer y último lugar jerárquico se hallarían los principados, los arcángeles y los ángeles, cuya descripción se realiza en el capítulo IX (137-142; IX, 1-4).

Según Flisfisch et al., y como lo hemos indicado anteriormente, la función principal – pero no única – de los ángeles es “«anunciativa», por eso pueden cumplir su papel principal: la ilustración mediadora de los órdenes inferiores. Los seres celestiales superiores transmiten proporcionadamente a los rangos angélicos menores lo que ellos han recibido desde arriba” (122). Estas triadas aparecerán en la canción que Hildegard escucha, pero con ciertas variaciones pequeñas que no son aclaradas por la *magistra*. Primero aparecen mencionados los ángeles, “custodios del pueblo todo”; le siguen las virtudes, potestades, principados, dominaciones y tronos “que os contáis en el quinto número secreto”. Finalmente aparecen los querubines y serafines, quienes son el “sello de los misterios del Señor”.

Independiente de que Hildegard pueda variar la organización angélica desarrollada por Pseudo Dionisio, seguramente sí lo tuvo en consideración al desarrollar una concepción acerca de la jerarquía celestial en la que cada tipo de ángel cumple diferentes funciones ante Dios y para con los hombres. Además, tanto en Pseudo Dionisio como en Hildegard las nueve órdenes de espíritus celestes tienen en común su cercanía con Dios, la alabanza constante que se ejecuta por medio de cantos, y la obediencia absoluta a su creador.

En este sentido, referido tanto a la alabanza constante como al rol mediador que juegan los ángeles, es que la relación que tienen los ángeles con respecto a los hombres no solo se trata de mediación y enseñanza, sino que además “los ángeles poseen un secreto al que los hombres no podemos acceder” (Flisfisch et al. 124), y que es un conocimiento que está íntimamente relacionado con la música. Mientras que Hildegard desarrolló la idea de las nueve órdenes de espíritus celestes que infatigablemente alaban a su creador por medio

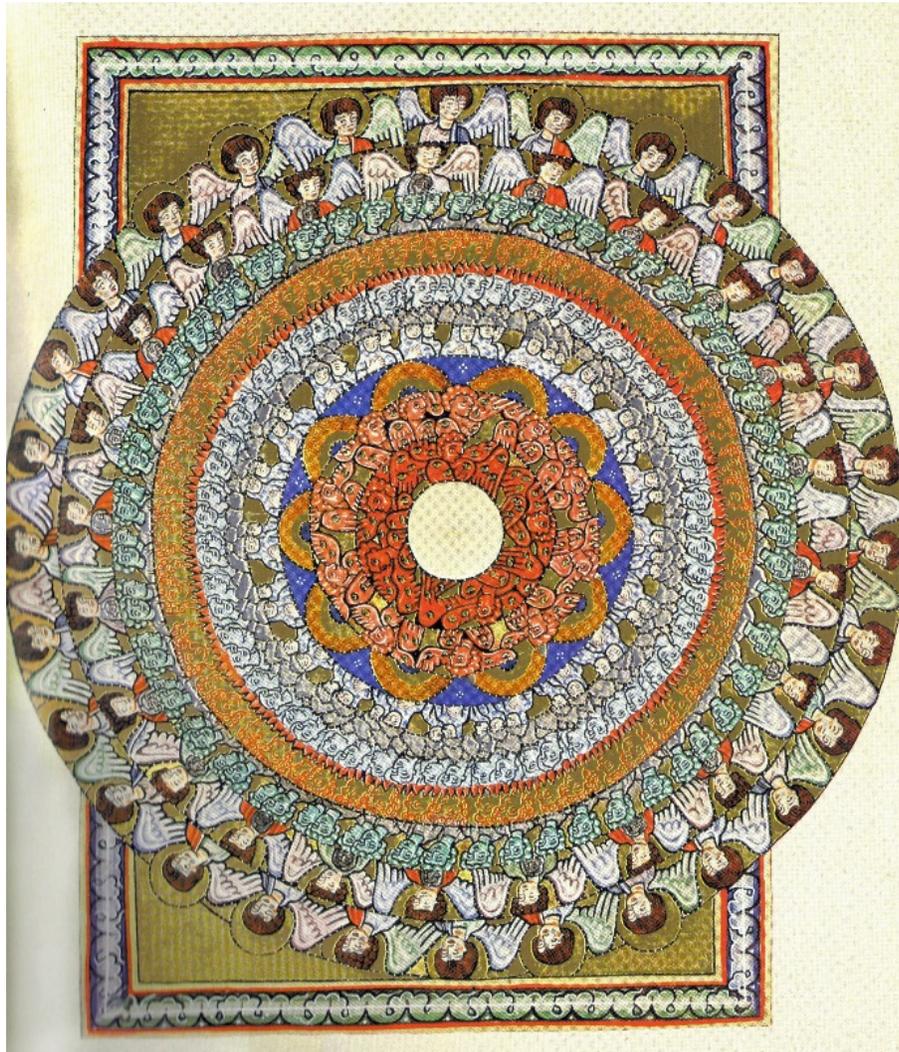


Ilustración 4. Representación de los coros angélicos en *Scivias*, mencionados en “Cánticos de júbilo y celebración” como las nueve órdenes de espíritus celestes (488; III, 13:2). Folio 38. *Scivias* I, 6 (W).

del canto coral, en *Liber Divinorum Operum* concibió que los hombres podrían llegar a ser el décimo coro, una “visión esperanzadora [que] da cuenta del convencimiento de Hildegard de que hombres y ángeles pertenecen al mismo grupo” (Flisfisch et al. 124), pero que los distancia temporalmente en la medida en que establece en los hombres una potencia, una posibilidad, la que podría concretarse una vez que termine la Historia de la

Salvación. Como veremos más adelante, la relación entre el coro de hombres se puede relacionar, además, con la pérdida de voz que sufrió Adán al comer del fruto prohibido.

Lo que Hildegard observa y escucha es, en tercera instancia, el poema y canción dedicado a los patriarcas y profetas, dos de las figuras principales del Antiguo Testamento. Aquí comienza el primero de un grupo de poemas dedicados a los santos, que al igual que en el caso de las canciones que aparecen en *Symphonia*, se escriben en orden jerárquico (Triviño Monrabal 94). Esta sección de la visión incluye poemas dedicados a los patriarcas y profetas (3) a la cohorte de los apóstoles (4), los mártires (5) y los confesores (6), para finalizar con un poema dedicado a las vírgenes (7).

La figura de los patriarcas y profetas había sido mencionada anteriormente en *Scivias*, particularmente en la primera visión del segundo libro, en que se indicaba que eran los patriarcas y profetas quienes hacían retroceder las tinieblas (106; II, 1:9). Esta descripción se emparentaba con la manera en que eran representados en el poema de “Cánticos de júbilo y celebración” cuando Hildegard decía: “hombres iluminados / con los ojos del espíritu llegasteis al fondo de lo oculto”, es decir, patriarcas y profetas hacen retroceder el mal con su luz, pero además destacan por la iluminación de los ojos del espíritu, de su vista interior, que les permite observar lo real que normalmente se mantiene oculto por las sombras.

Hildegard también compondría una canción destinada a ellos en *Symphonia*, la que tiene por nombre “O spectabiles viri” (135) y en donde se les menciona como “varones notables / que penetráis en los lugares ocultos”. De esta manera, podemos indicar que la concepción que Hildegard maneja acerca de los patriarcas y los profetas se relaciona con el significado etimológico de ambas palabras<sup>35</sup> y la imagen tradicional que se desprende

---

<sup>35</sup> Mientras que la palabra patriarca viene de una raíz más evidente *-pater* o *pathvr*, que significa padre, sustentador y protector– y que se puede relacionar a patriarcas como Abraham o Jacob, u otros anteriores o posteriores como Noé y Moisés, el término profeta proviene de *prophētês*, que significa “el que habla en lugar o nombre de alguien”. Algunos de los profetas son Elías, Ezequiel, Daniel o el icónico Jonás, quien pasa tres días dentro del vientre de una ballena –y que se puede relacionar con la “prefiguración de Cristo

de la Biblia, a saber, un rol que se define no solo a partir de la importancia de los patriarcas como “raíces venturosas/ con las que se plantaron obras de luz y no de tinieblas” (489; III, 13:3), sino también con el secreto divino al que ambos personajes dan voz, la iluminación que brindan al haber “penetrado los misterios divinos mediante la comunicación con el Espíritu Santo” (Flisfisch et al. 137) y a la mediación que, por medio de su palabra, llevan a cabo entre los secretos de Dios que enseñan a los hombres.

Relacionado con “O cohors milicie de apostolis” (145) de *Symphonia* encontramos la cuarta antífona, dedicada a los apóstoles. A diferencia de los poemas anteriores, éste canto escuchado por Hildegard se centra, por primera vez dentro de esta visión, en la consideración armada de la lucha contra el Demonio. Como señalan Flisfisch et al. en sus comentarios a “O cohors milicie de apostolis”, “en este poema se usan palabras propias de la milicia (...) Esto nos permite concebir a estos enviados de Dios como un ejército, una imagen de combatientes por la fe convertidos en flor de Cristo” (147). Y efectivamente, Hildegard enfatizó en palabras que nos permiten imaginar una lucha militar medieval, llamando a ciertas figuras como vencedores y vencidos, hablando del luminoso ejército, y mencionando a los apóstoles como “espada, entre feroces jaurías” (490; III, 13:4).

Pero, si seguimos la perspectiva señalada por las investigadoras, debemos considerar que el ejército de apóstoles no solo abarca a los apóstoles elegidos por Jesucristo, sino también a todos los cristianos. Así se entiende que

---

al identificar esos tres días con los que estuvo Jesús en el corazón de la tierra hasta que resucitó” (Carmona Muela 56)–. En el caso del cristianismo, profeta es quien ha sido asignado por Dios para hablar en su nombre, según lo que podemos concluir de pasajes como Deuteronomio 18:18: “Profeta les levantaré de en medio de sus hermanos, como tú; y pondré mis palabras en su boca, y él les hablará todo lo que yo le mandaré”, y entre cuyas figuras principales encontramos a Aaron (Exódo 7:1), a Abraham (Génesis 20:7) y a Moisés.

Además de llevar las palabras de Dios en su boca, profeta es todo aquel que conoce aquello que sucederá, según se infiere de Deuteronomio 18:22. Sin embargo, su figura se distanciaba de los adivinadores, encantadores y magos, ya que, aunque conociera el porvenir de los hombres, el profeta seguía la perspectiva del cristianismo según la cual se llama a los creyentes a confiar absolutamente en Dios y en lo que la divinidad tiene deparado para cada quien.

(...) individualmente cada cristiano deberá librar un combate no con adversarios de carne y hueso, sino contra Satanás y sus aliados (Ef 6,19 ss. 1P 5,8) y, colectivamente, la Iglesia deberá librarse de los poderes de este mundo que son los aliados de Satanás (Ap 12,17-13,10: 17). Las armas a utilizar en este combate no son temporales, sino las virtudes cristianas, armas de la luz que llevan los soldados de Cristo (1 T 5,8; Ef 6,11-17); es la fe en Cristo la que vence al Mal y al mundo (Flisfisch et al. 147-148).

Entonces, la lucha y “la voz de la tierra toda” (490; III, 13:4), que son los apóstoles, representa a la humanidad entera, contraponiéndose a las bestias que están atadas eternamente a un cuerpo material (Brague 148) y que sólo pueden gruñir más no hablar, lo que nos remitirá a la falta de voz que el Diablo tiene en *Ordo virtutum* y que revisamos al analizar la sección 8 y 9 de la visión.

En último lugar nos interesaría destacar la cantidad de imágenes que se sobrepone en este poema volviéndolo muchas veces incomprensible, ya sea por la cantidad de referencias que podemos desconocer o por la libertad metafórica con la que Hildegard plasmó esta parte de la visión. Creemos que estas imágenes, así como la introducción de la figura de los apóstoles, marcan una diferencia con respecto a los poemas que hemos revisado anteriormente. Esta diferencia no pasa solo por el hecho de referirse a una lucha armada contra las “feroces jaurías” que nos permite imaginar una jerarquía celestial que es similar a la jerarquía militar, sino también porque la consideración de los cristianos como seguidores de Cristo y como apóstoles nos hace pensar en que los poemas de esta sección se compusieron también jerárquicamente, yendo desde lo más celestial –María– hacia figuras que están mucho más cercanas a los hombres, y que faciliten al lector u oyente reflexionar acerca de la posibilidad de llegar a la Jerusalén celestial por medio de sus acciones.

En el último lugar de esta sección de la visión encontramos los cantos dedicados a los mártires, los confesores y las vírgenes. Algunas de las imágenes que aparecen en estos

poemas fueron tomadas, con posterioridad, en dos de los responsorios dedicados a los mártires que aparecen en *Symphonia*: “O victoriosissimi triumphatores de martiritus” (164) y “Vos flores rosarum de martiribus” (166); con la antífona dedicada a los confesores, llamada “O successores de confessoribus” (174), y, finalmente con una de las antífonas escrita en honor a las vírgenes: “O pulcre facies” (207).

Cabe mencionar que agrupamos el análisis de estos tres poemas ya que las figuras a quienes están dedicados representan no solo la aceptación pública de la creencia y la glorificación a Dios, la que es pública en tanto tiene el deber de transformarse en palabra y acción –independiente de que sea la propia vida la que esté en riesgo–, sino también porque mártires, confesores y vírgenes personalizan algunas de las virtudes que hombres y mujeres cristianos deben cultivar sobre la tierra para ascender directamente al cielo, lo que implica que los tres ‘personajes’ son ejemplos a seguir para todos los cristianos y tienen, por lo tanto, un valor moral y educativo.

Por otra parte, el martirio, la confesión y la virginidad no eran categorías exclusivas, sino que podían (o no) cruzarse entre sí: las vírgenes pueden ser al mismo tiempo mártires –como Ágata y Úrsula y las once mil vírgenes en el siglo III, o Inés en el siglo IV, antes de que el cristianismo fuese la religión oficial del imperio–, mientras que los confesores, en el sentido que tienen dentro de la antigua tradición cristiana, son “los primeros cristianos que prefirieron exponer su vida antes de renegar de su fe, pero escaparon del martirio” (Flisfisch et al. 171). Al hablar de su fe abiertamente, aun conociendo los castigos físicos a los que podían ser sometidos, observamos en la acción de los confesores una relación entre el mandato divino de predicar para propiciar la conversión de los no creyentes –anunciado por Lucas 24:45-47<sup>36</sup>– junto con el hecho de buscar, a través de los castigos con que se los humillaba, el perdón de los pecados de los apóstatas. También, y como señalan Flisfisch et al., “una vez cerrado el período de las persecuciones, se

---

<sup>36</sup> “Entonces les abrió el entendimiento, para que comprendiesen las Escrituras; y les dijo: Así está escrito, y así fue necesario que el Cristo padeciese, y resucitase de los muertos al tercer día; y que se predicase en su nombre el arrepentimiento y el perdón de pecados en todas las naciones, comenzando desde Jerusalén”.

entendió que la vida piadosa y mortificada de las vírgenes, los obispos y los ascetas era un equivalente al martirio, por lo que ya a principios del siglo V se practicaba el culto a los santos confesores en todas las iglesias de la cristiandad” (171).

Las tres figuras son, además, parte fundamental en la formación y consolidación de la Iglesia, y fueron simbólicamente relacionados con Cristo por la sangre que derramaron en vida. Así enseña Hildegard en el poema dedicado a los mártires, cuando se dice que “Celebrando con los ríos de vuestra sangre la edificación de la Iglesia entrasteis / oh gallardos triunfadores / al ágape de la sangre del Cordero degollado”<sup>37</sup> (490; III, 13:5), en el fragmento de la canción ofrecida a los confesores: “Oh herederos del fuerte león<sup>38</sup>/ que entre el templo y el altar gobernáis” (491; III, 13:6), o en la canción dedicada a las vírgenes, al indicar que son “Hermosos semblantes que miran al señor (...) vírgenes santas, grande es vuestro esplendor / espejo en que se contempló el Rey” (492; III, 13:7), imágenes que no hacen más que establecer las posibilidades de relación entre quienes, en la tierra, no dejan ensuciar su cuerpo, cumpliendo con las leyes de lo divino.

La importancia de los mártires, de los confesores y de las vírgenes se encontrará precisamente en los puntos que hemos mencionado: son ellos quienes proclaman su creencia en Dios y a partir de esta creencia purifican y humillan su carne para ascender directamente al cielo. Es su voz, es su palabra, la que es en sí misma la acción que les permite asegurar su salvación, y con esto están entregando un potente mensaje educativo a los apóstoles, es decir, a los demás cristianos.

---

<sup>37</sup> Para revisar con más detalle la mención de los mártires como “gallardos triunfadores”, así como a qué se habría referido Hildegard con “la sangre del Cordero degollado”, se pueden revisar las interpretaciones que han realizado Flisfisch et al. en de dos de los poemas de *Symphonia*, 165-169.

<sup>38</sup> A pesar de que actualmente vinculemos sobre todo la simbología del león con el evangelista Marcos, era muy común que en la Edad Media fuese visto como un emblema de Cristo resucitado, ya que antiguamente se consideraba que las crías de leonas nacían muertas y nacían después de tres días, con lo que “La muerte aparente del pequeño león representaba la estancia de Jesucristo en el sepulcro, y su nacimiento era como una imagen de la resurrección” (cit. en Charbobbeau-Lassay 38), mientras que Flisfisch et al. indican que “la cabeza y la parte anterior de este animal corresponden a la naturaleza divina de Cristo, mientras que la parte posterior, más débil, se asocia con la naturaleza humana” (175).

Por último, cabe destacar que todas las imágenes que son utilizadas en las canciones que van de la 1 a la 7 se condicen con el imaginario medieval –incluyendo el hecho de que las canciones sean ordenados según el orden que mantiene la jerarquía celeste–, y en esto Hildegard no está marcando ninguna diferencia ni está haciendo una ruptura con la iconografía y simbolismo propios de su época. Pero, como bien lo indicaba Peter Dronke y lo mencionamos anteriormente, lo que la magistra hizo fue tomar lo que era icónicamente reconocido por los cristianos y relacionar todas estas imágenes con una fuerza que Dronke considera sin paralelo (*La lírica en la Edad Media* 93). De esta forma es que Hildegard puede referirse en un momento al Cordero, en otro al león, y pasar desde estos animales propios de los bestiarios medievales hacia la sangre derramada por los mártires, al tiempo que retoma metáforas en las que utiliza imágenes vegetales y en las que considera a las figuras bíblicas como frutos, ramas frondosas, flores del rosal o como una gema esplendorosa. Imágenes, aromas y sonidos son aquello que aparece en esta parte de la visión, lo que no hace más que despertar los sentidos de todo aquel que escuche o lea aquello que Hildegard tiene por decir, aunque no describiera nada detalladamente y que, por lo tanto, sea precisamente esta falta de descripción la que permite la evocación permanente de sensaciones sin anclarse en la racionalidad.

#### 4. EXHORTACIONES DE LAS VIRTUDES Y LUCHA CONTRA LAS ARTES DIABÓLICAS

El vínculo entre el fin de la sección dos y el inicio de “Lamentos de los que son llamados nuevamente a estas moradas” nos podría remitir a un interés que ya no es tanto la evocación sensitiva de la Jerusalén celestial, sino que se centra principalmente en aspectos pedagógicos que permitieran a los hombres comprender y aprender por medio del comportamiento moral de mártires, confesores y vírgenes, a la vez que enseña el momento en el cual las almas se pervierten y se salvan de esta corrupción carnal por la intervención de las virtudes.

La sección comienza un poco antes, cuando Hildegard realiza una breve pausa que le permite despedirse del sonido de las alabanzas a la jerarquía celeste y pasar al lamento de

las almas, diciendo: “Y de nuevo aquel son que, como voz de muchedumbres, llevaba los lamentos de los que son llamados a estas moradas, en armonía cantaba así” (492; III, 13:9). Esta voz de muchedumbres está contando, ahora, la historia de un alma llena de dolor (“Ay, ay clamor terrible de esta voz / o llena de quebrantos”) que será salvada por Dios siempre y cuando se aleje de los pecados de la carne puestos por el demonio (“Se alza prodigiosa una victoria en el maravilloso deseo del Señor / y el deleite carnal se oculta y se oculta”).

Como veíamos con anterioridad, al parecer Hildegard tenía una concepción sobre la Historia de la Salvación que concluía con el arrepentimiento, la penitencia, la salvación y reintegración de las almas a su creador, similar a lo que desarrolló Orígenes de Alejandría en *Sobre los principios*<sup>39</sup>, y que permite comprender fragmentos como el tercer párrafo del poema:

Oh manantial de aguas vivas  
de dulzura lleno  
que no borraste de Ti sus rostros  
mas Tu ojo clarividente previó  
cómo rescatarlos de los ángeles caídos  
que creyeron tener lo que no era suyo (492).

Aquí se hace mención al perdón que Dios brinda a partir de la imagen de un manantial

---

<sup>39</sup> En la visión “El hombre en su tabernáculo” *Scivias*, libro I, 4:30 hay un fragmento en donde Dios les habla a los hombres. Dice: “Resiste, oh hombre, las apetencias de tu carne para que no te desvanezcas en las delicias de este mundo; no plantes tu morada en esta vida con la seguridad del que piensa permanecer siempre en ella: mira que eres un peregrino y tu Padre espera tu regreso, si quieres volver con Él, allí donde sabes que está. Así pues, oh hombre, si vuelves tus ojos a los dos caminos, al bien y al mal, aprenderás y entenderás lo grande tanto como lo ínfimo” (83-84). Este regreso del alma a la morada donde está Dios pareciera remitirse al lugar que, en la sección que estamos analizando de la visión cúlmine de *Scivias*, “Cánticos de júbilo y celebración”, así como también en *Ordo virtutum*, se menciona como la Jerusalén celeste, y es precisamente el lugar hacia donde quieren guiar las virtudes al alma penitente, un alma que está observando y viviendo los dos caminos, el del bien y del mal, y que deberá elegir hacia dónde quiere avanzar.

de aguas vivas, aludiendo directamente a algunos pasajes bíblicos como Zacarías 14:8<sup>40</sup>, Isaías 49:10<sup>41</sup>, Jeremías 2:13<sup>42</sup> y 17:13<sup>43</sup>, o Apocalipsis 21:6<sup>44</sup>, en los cuales Dios puede saciar la sed de todo cristiano, de toda alma que quiera refrescarse en él, metáfora en la que se desarrolla la idea de Dios como el bien necesario más indispensable. Pero además la deidad tiene, según el poema, un ojo clarividente: todo lo observa y todo lo prevé, es decir, conoce tanto el inicio como el fin, y tiene la facultad de superar en fuerza al demonio, lo que se reitera en este párrafo así como en el siguiente, cuando se alude al diablo como la serpiente:

Y dice de ellos la Luz viva:  
A la serpiente tortuosa hundi en su propia celada  
que no era tan poderosa como ella creía (...)  
(...) oh serpiente  
de tus entrañas de iniquidad me llevé  
lo que nunca fue tuyo en tu perfidia, oh malvado asechador (493).

Esta sección de la visión nos hace pasar, entonces, desde ese reconocimiento moral de los hombres que han seguido a Dios (mártires, profetas y vírgenes), hasta el fin de la Historia de la Salvación, momento en que las almas arrepentidas podrán realizar su penitencia si deciden seguir por el camino que les brindan las virtudes y así reintegrarse finalmente en la divinidad. Este período de arrepentimiento y transición de las almas se expresa inicialmente a través de un poema que nos contará brevemente el contenido de la

---

<sup>40</sup> “Acontecerá también en aquel día, que saldrán de Jerusalén aguas vivas, la mitad de ellas hacia el mar oriental, y la otra mitad hacia el mar occidental, en verano y en invierno” Zacarías 14:8 (RV1960).

<sup>41</sup> “No tendrán hambre ni sed, ni el calor ni el sol los afligirá; porque el que tiene de ellos misericordia los guiará, y los conducirá a manantiales de aguas” Isaías 49:10 (RV1960).

<sup>42</sup> “Porque dos males ha hecho mi pueblo: me dejaron a mí, fuente de agua viva, y cavaron para sí cisternas, cisternas rotas que no retienen agua” Jeremías 2:13 (RV1960).

<sup>43</sup> “¡Oh Jehová, esperanza de Israel! todos los que te dejan serán avergonzados; y los que se apartan de mí serán escritos en el polvo, porque dejaron a Jehová, manantial de aguas vivas” Jeremías 17:13 (RV1960).

<sup>44</sup> “Y me dijo: Hecho está. Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin. Al que tuviere sed, yo le daré gratuitamente de la fuente del agua de la vida” Apocalipsis 21:6 (RV1960).

sección 9, donde leeremos de manera extendida el camino que debe realizar el alma encadenada a la carne para regresar a Dios, y el modo en que las virtudes intervienen en la salvación de las almas de los hombres y encadenan al demonio que ha sido representado, en el poema, por la figura de la serpiente.

Por otra parte, como hemos indicado al inicio de la lectura interpretativa de la visión, esta sección se relaciona con *Ordo virtutum*<sup>45</sup>, que María Esther Ortiz ha vinculado intertextualmente con “Cánticos de júbilo y celebración”:

El drama presenta un vínculo intertextual con la visión final de *Scivias*, donde se describe la Jerusalén celestial como una sinfonía. Hildegarda percibe distintos cantos entre los que distingue las alabanzas de los bienaventurados, las lamentaciones de los que son llamados a la conversión, y finalmente, escucha la exhortación de las virtudes, que constituye un llamado por parte de estos poderes de Dios para que los hombres abandonen los vicios. Aquí comienza el diálogo entre un alma arrepentida y dos virtudes: la humildad y la victoria, quienes a su vez se enfrentan al demonio (Ortiz 84).

En esta sección de “Cánticos de júbilo y celebración” se destacará, entonces, y al igual que en *Ordo virtutum*, la lucha entre las virtudes y el demonio, quienes batallan por llevar a un alma penitente consigo, ya sea hacia el cielo, ya sea hacia los placeres de la carne. Por lo tanto, el alma deberá escuchar las intervenciones de las virtudes comandadas por la humildad<sup>46</sup>, así como también de la soberbia, un vicio representado por las

---

<sup>45</sup> A su vez, y como ha indicado Georgina Rabassó, *Ordo virtutum* se relaciona con el segundo libro visionario de Hildegard, el *Liber vitae meritorum*, escrito entre los años 1158 y 1163, “pues ambas obras tratan sobre los rumbos que el alma traza por el mundo, con ayuda de las virtudes, hacia la salvación” (Rabassó, “Las virtudes, fuerzas vivas del alma en Hildegarda de Bingen” 27).

<sup>46</sup> Los árboles de las virtudes y los vicios fueron construcciones alegóricas desde la antigüedad hasta el medioevo tardío, pero no será sino desde el siglo IX en que las representaciones estéticas de virtudes y vicios aparecerían de manera detallada en los textos. Se trataba de representaciones, en forma de árbol, en que se mostraba a las virtudes y vicios cardinales ordenados jerárquicamente, y cuyas ramas estaban conectadas con otras cualidades, vicios o virtudes secundarios, tal y como podemos apreciar en los árboles del códice Beinecke M160 o del manuscrito *Espéculo Virginum*, W.72, ss 25v y 26r.

intervenciones del demonio. De esta manera el alma se verá enfrentada a escoger su camino en la tierra, para lo cual tendrá que ir y conocer el mundo, vivir y elegir sus acciones manteniendo el apoyo de las virtudes que se muestra, simbólicamente, a través de la blanca vestidura que Dios pone sobre todas las almas.

En total son 42 intervenciones que, divididas como si de escenas teatrales se tratase, son realizadas por personajes como el alma indecisa del camino que debe elegir, las virtudes –y en particular la humildad, ciencia de Dios y victoria<sup>47</sup>–, y las tres

---

La organización jerárquica de las virtudes y los vicios no se representó de manera igualitaria en las imágenes iluminadas de los manuscritos, así como tampoco en los textos líricos o teológicos. Sin embargo, muchas veces la humildad aparece como raíz de las virtudes, mientras que la avaricia o la soberbia son representadas como raíz de los vicios. La humildad fue uno de los principales valores monásticos, y Bernardo de Claraval escribiría, en el siglo XII, los doce pasos para perfeccionar la humildad en la regla benedictina (*Los grados de la humildad y de la soberbia*, en *Obras completas de San Bernardo, I*, Madrid, BAC, 1993).

A pesar de que normalmente las virtudes o vicios no aparecerían aún como imágenes con características definidas, Hildegard sí personificará a muchas de las virtudes como figuras femeninas revestidas con encendidos colores y adornadas con bellos tocados, lo que ya aparecía en la visión “La columna de la salvación” al interior de *Scivias* (403-419; III, 8:18-25). Para conocer la consideración de Hildegard respecto a las virtudes se puede consultar “Ver, conocer, imaginar: la visión de la fuente y las tres doncellas en el liber *divinorum operum* de Hildegard de Bingen” de María Eugenia Góngora y “Correspondencias estético-simbólicas en *Ordo virtutum* de Hildegarda de Bingen: palabra, imagen, música” de María Esther Ortiz.

Por otra parte, habría que agregar que desde el siglo XV en adelante, las virtudes y los vicios no solo aparecerían anotados como en los árboles de los siglos XI y XII, sino que se incluirían sus figuras en murales al interior de las iglesias, en sepulcros o en esculturas, en los emblemas, y en la amplia literatura que se escribió sobre ellas. En todos estos casos, se trata de imágenes de “las virtudes simbólicas [que están] cargadas de atributos iconológicos difíciles de descifrar”, como ha dicho Diana Olivares en “Virtudes simbólicas” (Olivares). Para revisar información sobre la evolución que tuvo la representación de las virtudes y los vicios se puede revisar los siguientes ensayos: “Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages”, de Jennifer O’Reilly; “Iconografía del arte cristiano. Introducción General”. de Louis Rêau, o “Allegories of the virtues and vices in mediaeval art from early Christian times to the thirteenth century”, de Adolf Katzenellenbogen.

<sup>47</sup> En este sentido pareciera que esta sección de “Cánticos de júbilo y celebración” corresponde a una especie de resumen de *Ordo virtutum*, ya que en el drama litúrgico no solo aparecen Humildad y Victoria, sino también Caridad, Temor de Dios, Obediencia, Fe, Amor, Castidad, Inocencia, Rechazo del mundo, Amor celestial, Disciplina, Modestia, Piedad, Victoria, Discreción y Paciencia, quienes alternan cantos corales con cantos monódicos de cada una de las virtudes (Castro 85). Por otra parte, en *Ordo virtutum* también participan figuras bíblicas que ya habían aparecido en *Scivias* y en particular en “Cánticos de júbilo y celebración”, como por ejemplo los patriarcas y profetas que aparecen haciendo una presentación de las virtudes, diciendo que “Nosotros somos las raíces y ustedes las ramas, /frutos del Brote viviente” (*Ov.*, Pról. Vv 10-12).

intervenciones realizadas por el demonio, quien intenta seducir al alma y humillar a las virtudes, consiguiéndolo en una primera instancia pero siendo finalmente sometido por las virtudes que logran derrotarlo<sup>48</sup>.

Por otra parte, sabemos a partir de la descripción que realiza Hildegard en el inicio de “Exhortación de las virtudes y lucha contra las artes diabólicas”, que todo aquello también está siendo cantado armoniosamente (493; III, 13:9) y que también las virtudes están dialogando con el alma por medio de cantos. Y, a pesar de que en *Scivias* no podamos conocer los coros celestiales que la visionaria estaba escuchando en la visión, las claves musicales sí aparecen en *Ordo virtutum*: es la pieza dramática la que nos da una pista fundamental acerca de qué podría haber escuchado Hildegard en la visión, ya que mientras las virtudes y las almas son capaces de cantar, aquellos segmentos en que interviene el diablo no contaban con melodías. El diablo, por tanto, sólo es un personaje que gruñe, incapaz de trovar, ya que no puede de ningún modo acceder a la manifestación de armonía, la cual era un don ofrecido por la divinidad a sus creaturas (Ortiz 99). En contraposición al gruñido del diablo podremos ver que, también en *Ordo virtutum*, las virtudes cantarán principalmente en la tonalidad arcaica Re, la que hacía referencia a la proporción, medida y equilibrio con los que contaban las virtudes, y cuyos atributos no poseía el diablo.

En la primera escena de “Exhortación de las virtudes y lucha contra las artes diabólicas” las virtudes realizan una introducción sobre quiénes son y el rol que jugarán dentro de la historia de la salvación de las almas:

---

<sup>48</sup> El estilo, sin embargo, es similar en ambas obras, y Ortiz lo ha descrito como simple y conciso (90). Al igual que en el caso de los poemas dedicados a las órdenes celestes que componen la primera parte de la visión, esta sección aún imágenes bíblicas reconocidas junto con simbolismos propios de su época. Hildegard compacta este conocimiento y lo vuelve en cierta medida atrevido, tremendamente atractivo e impactante, lo que ya mencionaba Dronke en *La lírica en la Edad Media* (93).

Nosotras virtudes estamos en el Señor  
y en el Señor permanecemos.  
Combatimos por el Rey de reyes  
el bien del mal separamos.  
Sí, allí en la primera batalla nos alzamos  
victoriosas  
cuando cayó aquel que volando quería  
remontar su altura.  
Unámonos, pues, de nuevo ahora  
ayudemos a cuantos nos llaman  
hollandando las celadas del demonio  
guiemos a la casa de la alegría  
a estos que seguirnos quieren (493).

La presentación que las virtudes hacen de sí mismas es un claro ejemplo sobre el estilo que Hildegard ocupará también en *Ordo virtutum*: las palabras que están siendo cantadas evocan al mismo tiempo imágenes, en una conjugación auditiva y visual donde resuenan constantemente conocimientos propios del cristianismo, como la importancia que tienen las virtudes para luchar en contra del demonio y, al mismo tiempo, el rol que juegan en apoyo de las almas, guiándolas hacia lo que llaman “la casa de la alegría”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> La llamada “casa de la alegría” responde a una concepción de la Jerusalén celestial como una ciudad que estaba siendo construida en otras visiones de *Scivias* y que en “Cánticos de júbilo y celebración” ya se había concluido. Las construcciones que formaban parte de la ciudad celeste y que nos permiten imaginar el mapa y la arquitectura de la ciudad aparecen en miniaturas que representan anteriores visiones de *Scivias*, como por ejemplo: “El edificio de la salvación” (283; III, 2), “La torre de la premonición” (301; III, 3), “El muro de la Antigua Alianza” (347; III, 6) o “La columna de la salvación” (383; III 8), donde las virtudes cargan piedras para construir la columna de la salvación. El tema de la ciudad aparece igualmente en el drama *Ordo Virtutum*, pero relatado de una manera mucho más extensa y detallada que en “Cánticos de júbilo y celebración”, donde la idea de la ciudad celeste debía complementarse con lo que aparecía en las visiones anteriores. Habría que indicar, además, que existe una relación entre la organización de la jerarquía y la ciudad celeste en la medida en que ambas inciden sobre el mundo terrenal, pero también se ven influidas por él, al menos en la construcción imaginaria que se tuvo en la Edad Media.

Después de que las virtudes presentan su papel dentro de la Historia de la Salvación como ayudantes de la renovación de las almas, aparece el lamento de las almas encadenadas a la carne y la invocación del alma fiel. Ambas se dirigen a las virtudes, pero por dos motivos muy diferentes: mientras que el alma fiel se regocija en su estado, ya que podrá llevar “el vestido del fulgor” una vez que las virtudes le den el beso del corazón (494; III, 13:9), las almas encadenadas a la carne solo son capaces de lamentarse por las decisiones que la han llevado a transformarse en almas errantes, por lo que solicitan la intervención del Sol vivo<sup>50</sup>, Dios, para que les ayude a escapar de las sombras. Las virtudes responden a ambos llamados, puesto que son quienes apoyan a las almas y

---

En particular, se cree que Hildegard tuvo como fuentes para desarrollar su ciudad celeste el libro del Apocalipsis, el Pastor de Hermas y también la *Ciudad de Dios* de San Agustín. Peter Dronke rastreó y contrastó las posibles fuentes posibles de Hildegard en *The Symbolic Cities*, 168-174, mientras que Victoria Cirlot analiza el imaginario que aparece en las visiones de Hildegard a propósito de la ciudad celeste en “La ciudad celeste de Hildegard von Bingen”, *Anuario de Estudios medievales*, enero-junio 2014, 505-541.

<sup>50</sup> La metáfora de Dios como sol es una imagen que se menciona en la Biblia, en donde Jesucristo aparece relacionado con el sol ya que es él quien da luz en las tinieblas (Jn 1:4-5), quien es brillante como el sol (Mt 17:2) y, además, quien pone nuevamente la luz en la tierra. Como ha señalado Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, el sol tiene como atributo el ver y saberlo todo (416). La relación entre Dios y el sol puede ser establecida dentro del culto cristiano desde aproximadamente el siglo VI (Labrador González y Medianero Hernández 73), aunque el sol representaba a las deidades principales mucho antes de que apareciera el cristianismo. Así, el uso iconográfico del sol se remite a cultos paganos y también a cultos primitivos, y fue utilizado por los egipcios y romanos, quienes representaron al dios griego Apolo como el sol. Además, el sol fue utilizado en el imaginario religioso de los indígenas mexicanos y peruanos (Cirlot *Diccionario de símbolos* 417).

Hildegard podría estar integrando el uso de la imagen solar para mencionar a Dios a partir de la idea de ciudad celestial que aparece en “Cánticos de júbilo y celebración”, y en la que cada planeta tendría su propio sonido (Andrés 418). Podemos considerar esta idea ya que son las órdenes celestes las que aparecen en la primera sección de la visión y a quienes se les asociaba con la organización no solo jerárquica sino también planetaria existente en el cielo. Divididos en tres triadas, cada grupo de personajes de la jerarquía celestial se vinculaba con una parte de la Trinidad cristiana: en la triada superior, los serafines eran representados en el éter, los querubines en las estrellas y los tronos por Saturno; en la triada inferior se encontraban las dominaciones (Júpiter), las virtudes (Marte) y las potencias, que a veces también se representaban con el sol. Finalmente, la última triada representaba a los principados, a los arcángeles y a los ángeles, cuyos planetas eran Venus, Mercurio y la Luna (Cullin 44). Estas jerarquías celestes, como dice Ramón Andrés, “servían de modelo al conjunto humano y facilitaban la llegada a la tierra del esplendor divino” (Andrés 420). Por otra parte, y a pesar de que ningún poema es dedicado directamente a Dios, él sí aparece mencionado en el primer verso de “Sinfonía de Santa María”, cuando la voz de muchedumbres canta lo siguiente: “Oh gema esplendorosa, sereno despuntar del Sol / que ha colmado tu regazo cual manantial” (487; III, 13:1), en donde Dios, mencionado como Sol, es quien fecunda a la gema, María.

combaten en nombre de Dios, y mientras considerarán al alma fiel una dulce criatura del Señor, tan llena de amor que podrá acceder rápidamente a la ciudad celeste, las almas encadenadas a la carne son apoyadas en su lucha contra el demonio. Así, dirá la ciencia de Dios al alma apesadumbrada

Mira este vestido que llevas  
hija de la salvación,  
mantente firme  
y nunca caerás (495).

El vestido al cual alude la ciencia de Dios es el que ya había mencionado el alma fiel anteriormente, cuando indicaba “cuando cruce tu umbral llevaré / el vestido del fulgor / me será devuelto lo que perdí / al nacer” (494), y que puede referirse a la purificación del alma, al estado impoluto al que se llega siguiendo el camino de Dios, pero que también podría aludir a un cuerpo que ha recobrado su pureza y que no se ha dejado tentar por los placeres de la carne. Pero el alma afligida no es capaz de mantener una posición firme contra el demonio, sino que titubea constantemente:

Ay de mí, qué haré  
a dónde huiré  
ay de mí, no soy capaz  
de llevar este vestido  
librarme de él quisiera (495).

Más adelante, después de la intervención del demonio que la seduce con sus promesas, el alma incluso buscará la manera de, retóricamente, señalar que si disfruta de los placeres del mundo es porque Dios lo ha creado, y que no debe haber nada de malo en ello. Pero este acercamiento mundano a la realidad no es motivo de placer sino de engaño, de envenenamiento y de daño, el cual deben sanar las virtudes una vez que el alma se decida, firmemente, a hacer frente al demonio.

Es interesante destacar que la dualidad que aparece en esta última parte de las canciones que componen “Cánticos de júbilo y celebración” remite precisamente al título del libro: *Scivias*, cuyo subtítulo es *Conoce los caminos*. Como decíamos al inicio, *Scivias* es una manera de dar a conocer los caminos buenos y malos y las consecuencias que cada recorrido tendrá en las almas. De esta manera, los hombres podrían apreciar las consecuencias que tendrán las almas que se dejen tentar por el mal, la soberbia, la carne o los placeres materiales, en contraposición a los beneficios que demostraría, para ellas (las almas), el desarrollo de las virtudes y el seguir el camino de Dios, representado por los ciudadanos celestes que han seguido la senda espiritual y que han cuidado su actuar en la tierra, motivo por el que son acogidos directamente en el cielo. Esto se expresa de manera persistente en el arrepentimiento del alma, la misma que se dejó atraer por las promesas del demonio y que regresará herida por el veneno de la serpiente, suplicando el perdón de las virtudes:

Sí, es necesario que ahora me abráis la puerta  
mirad que llena de heridas vengo  
emponzoñada  
con el veneno de la antigua serpiente  
desgarrada (...)  
Heme aquí:  
pecadora que partí de la vida  
llena de heridas iré  
hasta vosotras  
para que me deis el escudo  
de la redención (498-499)

La representación de esta parte de la visión termina cuando las virtudes aceptan al alma penitente en su morada celestial, a quien humildad abraza y cura (como símbolo de la virtud primordial), mientras que las demás virtudes cantan y prometen canciones de salvación:

Queremos llevarte de vuelta  
no te abandonaremos,  
todos los ejércitos del Cielo  
exultarán por ti,  
entonces será el júbilo  
para que en armonía cantemos (500).

Una vez que el alma ingresa en la casa de la alegría, humildad solicitará a la victoria y a las demás virtudes atar al demonio. Las virtudes, que logran encadenar y vencer al demonio, terminan con un canto de alabanza y una petición a Dios para que guíe a todas las almas arrepentidas que han hecho penitencia, finalmente, a la ciudad celeste:

(...) Oh Padre Omnipotente  
de Tu seno brota el manantial  
cual cálida llama fluye:  
lleva a Tus hijos sobre las aguas  
haz que el viento hinche sus velas  
para que así los guíemos  
a la Jerusalén celestial (502).

Volvemos con esto a una breve intervención de Hildegard, quien reitera que las voces han cantado durante toda la visión como si se tratara de un son de muchedumbres. Ella se siente “inundada” o envuelta por los sonidos que van surgiendo, y son los sonidos los que le permiten entender la verdad “sin escollo alguno”, tal y como había indicado en el comienzo de la visión a través de la frase “vi un aire muy luminoso en el que escuché, oh maravilla, todas las músicas con todos los misterios que el Señor me había revelado” (487, III, 13). Las apariciones de la voz de Hildegard sirven, en este sentido, para relacionar el principio y el fin de la visión “Cánticos de júbilo y celebración” y para hacer hincapié en la verdad revelada a los ojos y a los oídos interiores que la ha envuelto completamente.

Eva Castro Caridad, en *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*, reflexionará sobre *Ordo virtutum* no tanto desde el ámbito musical o poético, sino más bien centrándose en esta composición hildegardiana desde el posible interés pedagógico que pudo haber tenido la autora en el momento de transcribir esta obra de inspiración divina, y también sobre la posible representación a la cual ya se refirió Peter Dronke en *Poetic Individuality in the Middle Ages* cuando indicaba que la creación *Ordo virtutum* había considerado, quizás, una audiencia, una representación que Dronke ubicaba en la festividad consagrada al templo de Rupertsberg (XXXV), o tal vez una representación realizada de forma privada para alguna festividad especial. Sin embargo, hasta el día de hoy este asunto solo representa una hipótesis que ha sido imposible probar, pero que resulta tremendamente atractiva de creer<sup>51</sup>.

Pero hay que decir que, a diferencia de otros cantos litúrgicos que habían sido

---

<sup>51</sup> Sobre todo si consideramos, al mismo tiempo, la interpelación que Tengswich von Andernach, abadesa, había realizado a Hildegard entre los años 1148 y 1150, por medio de una carta en que le decía: “ha llegado hasta nosotras algo insólito acerca de una costumbre vuestra, y ésta era que vuestras vírgenes estaban en las iglesias los días de fiesta cantando salmos con los cabellos sueltos, y que como adorno llevaban unos velos de seda de un blanco resplandeciente hasta el suelo, y sobre sus cabezas unas coronas de oro con cruces a cada lado y detrás, y en la frente la figura de un cordero muy bien grabada” (cit. en Cirlot, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* 135), y que finalizaba llamando tanto a Hildegard como a sus monjas a la modestia, según los preceptos cristianos.

En su respuesta, Hildegard dirá lo siguiente para justificar el uso del cabello descubierto, aludiendo a las monjas como vírgenes esposas de Cristo: “(...) Por esto, la mujer no debe crecerse en sus cabellos, ni adornarse ni llamar la atención con coronas ni cosas de oro, sin no es por voluntad de su marido y para complacerle en justa medida. Pero todo esto nada tiene que ver con la virgen. Ella se encuentra en la simplicidad y en la integridad de la belleza del paraíso (...) La virgen no tiene el precepto de ocultar el verdor de sus cabellos, sino que los oculta por su propia voluntad y debido a una gran humildad, pues el hombre debe ocultar la belleza de su alma, para que el gavilán no se la robe por soberbia” (cit. en Cirlot, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* 137). Y así responderá acerca del uso de ropaje especial: “(...) Las vírgenes están unidas en el Espíritu Santo de la santidad y en la aurora de la virginidad. De ahí que sea apropiado que vayan junto al sumo sacerdote como el holocausto ofrecido a Dios. Por ello es justo que la virgen lleve un vestido blanco resplandeciente, con el permiso y por la revelación en misterioso aliento del dedo de Dios, que es claro significado de su boda con Cristo (...)” (cit. en Cirlot, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* 137).

Actualmente no podemos saber si la dramatización de *Ordo virtutum* se realizó efectivamente, pero sí podemos vincular los comentarios de Tengswich von Andernach con las descripciones que la propia Hildegard escribió en *Scivias* acerca de las virtudes, y que aparecen en algunas de las miniaturas que acompañan al códice de Wiesbaden.

compuestos para grandes celebraciones con la comunidad secular, Hildegard componía para su propia comunidad de monjas, por lo cual los poemas, las canciones y la organización misma de sus visiones podría responder, efectivamente, a un afán pedagógico. Nos parece interesante que, con esta idea en mente, podamos pasar a la lectura de la cuarta parte de “Cánticos de júbilo y celebración”, en la que enfatizaremos en el uso y función de la música desde el aspecto didáctico, y también en la importancia que tendrán el oído y el componente musical para dar respuesta a la necesidad de acercar los mundos sensible y terrenal.

### CAPÍTULO III:

#### La música y el retorno a Dios

*El oído, no el cerebro, como sede del espíritu (Mesopotamia).*

*La provincia del hombre, Elías Canetti*

*Dios es un sonido. El creador del Cosmos es un sonido.*

*Todo empieza con el sonido.*

*Silencio, Thich Nhat Hanh.*

#### 1. APRENDER A ESCUCHAR

Las virtudes han cantado un poema de alabanza a Dios por la consideración y el perdón que tuvo la divinidad con las almas pecadoras. Están dando las gracias por la manera en que sucede y concluye la Historia de la Salvación, momento en que incluso los penitentes tendrán el perdón y podrán brillar “en la bondad del Cielo” (502), siendo guiados por la corriente divina. Para celebrar este suceso, pero también toda esta instancia visionaria llamada “Cánticos de júbilo y celebración”, las virtudes cantarán para alabar, pero también para pedir a Dios que guíe las almas a la Jerusalén Celestial.

La visión finaliza. Pero la voz de la luz viviente relatará a Hildegard el sentido de todo cuanto ha visto y oído. ¿Qué significado tiene una visión musical en *Scivias*, la que Rosa Rius Gatell ha llamado, y con razón, un “concierto celestial”? (“La sinfonía constelada de Hildegarda de Bingen” 125).

Esta última parte de la visión –que es más bien la explicación de la voz de la luz viviente–, se compone de seis secciones que se interrelacionan entre sí por medio de diferentes elementos. Las secciones son: “Que el corazón y la boca alaben incesantemente al Señor” (502; III, 13:10); “Este cántico suena en la armonía y la concordia” (503; III,

13:11); “La palabra designa al cuerpo; y el canto, al espíritu” (503; III, 13:12); “El canto de la razón despierta al alma aletargada para que vele” (504; III, 13:13); “Del canto” (505; III, 13:14); “Todo fiel exultará de júbilo, incesantemente” (505; III, 13:15) y, finalmente, “Palabras de David” (505-508; III, 13:16), con lo cual *Scivias* finaliza, interpelando directamente al lector a través de la última frase que la voz de la luz viviente transmite: “Pero, que quien temple su oído en el sentido místico, suspire en pos de estas palabras, encendido de amor por Mi espejo, y en la sabiduría de su alma las escriba. Así sea” (508; III, 13:16).

A diferencia de las intervenciones que ha realizado la voz de la luz viviente en visiones anteriores y en las cuales ha explicado a Hildegard el significado de los símbolos visuales, en esta mediación buscará darle a conocer qué significan las voces que ha escuchado, el canto y las alabanzas, y cómo es que estas canciones han permitido, a la visionaria, tener acceso al conocimiento de todas las revelaciones en un solo instante. ¿Cómo es que la música entrega esta capacidad? ¿Cómo es que a través de la música se podría captar a Dios y desarrollar los sentidos internos?

En su libro *El mundo en el oído*, Ramón Andrés recoge una fábula que existía diez siglos antes de la escritura de *Scivias*, y que se relaciona con el desarrollo de la audición para captar la verdad de las cosas del mundo y del espíritu:

En una fábula griega narrada por Apolodoro (siglo I-II d.C.) se cuenta que Melampo tenía frente a su casa una encina que con el tiempo acabó convirtiéndose en un nido de serpiente, y comoquiera que sus fámulos las mataron y él, por contra, cuidó de las crías de los reptiles, tuvo su recompensa, pues una vez crecidas, aprovechando el sueño de aquel héroe, se ponían en sus hombros y le purificaban los oídos con la lengua. Una de las veces despertó, asustado, al comprobar que entendía de manera diáfana el gorjeo de los pájaros mientras volaban por encima de él, y quedó sorprendido al reconocer que en aquellos cantos aprendió a adivinar el futuro de los hombres. Y así, merced a esta

sensibilidad de lo audible, conoció la medicina y la mejor manera de filtrar las impurezas de los enfermos, y usó de la magia y la danza para salvar de la locura a unas muchachas, hijas de Preto, que reinaban en Argos (Andrés 17-18).

Y continúa diciendo: “Es común encontrar en los escritos sagrados hindúes la expresión *sruti*, que significa ‘audición’, ‘lo oído’, como símbolo de la revelación suprema y acto que muestra la verdad intemporal” (Andrés 18.).

Esta relación entre desarrollo auditivo del que se habla en la fábula, pero que en el caso de Hildegard incluye la expresión musical como medio para conectar con la interioridad y a partir de este despertar interior llegar a la comunicación con la divinidad, se ha encontrado incluso en pueblos primitivos, respondiendo a un interés humano que podríamos considerar como universal. Baste con señalar la obra de Marius Schneider, quien investigó, a lo largo de toda su vida y en títulos como *El origen musical de los animales-símbolos...*, en *Il mito del mondo primordiale e l'armonia delle sfere* o en *Consideraciones acerca del canto gregoriano y la voz humana*, las relaciones entre sonido, música y simbolismo, debido a que consideraba que el sonido, desde tiempos inmemoriales, debía ser el sentido al que se le concediera más atención para captar el lenguaje del mundo, sus peligros y también sus profundidades, ya que el sonido era la “sustancia originaria de todas las cosas” (Cirlot, “El oído interior. Acerca del encuentro de Cristina Campo, María Zambrano y Marius Schneider” 177). Como cita Victoria Cirlot, “el sonido representa la sustancia primordial del mundo y al mismo tiempo el único medio de unión entre cielo y tierra; por ello el ofrecimiento del sonido es el sacrificio más alto” (“El oído interior” 177).

Sobre este mismo aspecto hará hincapié Adolfo Salazar en *Las grandes estructuras de la música*, vinculando al sonido y al lenguaje con la música:

Un nimbo sonoro vibra en derredor suyo y se ha supuesto que todos los mundos que la vista alcanza a ver se bañan en análogas atmósferas sonoras. Si la vista es

el sentido de percepción por excelencia, el oído es el sentido de comunicación: sentido de función doble, porque recibe la minuciosa combinatoria del mundo sonoro para enviarla a nuestro yo profundo y alimenta, además, la facultad que está en nosotros de hacernos sonoros, de retorno. Basta a las cosas estar sumergidas en la luz para que nosotros las percibamos, si no nos aqueja el mal tremendo de ceguera. Pero no nos basta con no estar ciegos del oído, con no estar sordos, para comprender los mil matices del mundo sonoro, salvo los ruidos más elementales que se producen en la Naturaleza. Las cosas hablan por sí mismas, en el lenguaje de sus formas. El lenguaje sonoro supone, precisamente, esa capacidad de simbolización y de coordinación de símbolos abstractos que es lo que eleva al ser humano sobre el animal y aun al hombre sobre el hombre. Las cosas, se ha dicho, tienen su lenguaje; pero el lenguaje es lo propio del mundo de los sonidos en sus especies diversas. Por un sutil arte combinatorio al que se inyecta el misterioso fluido psíquico de la *significación* los sonidos combinados entre sí, tras de milenios de afán, ascienden a la doble cima en donde culmina el sentido del oído, el sentido *comunicativo* por antonomasia: el lenguaje de las sílabas articuladas y el lenguaje de los sonidos llamados musicales. Aquel crea los idiomas; este otro, las músicas. O, si se quiere: *el Habla y la Música*: doble aspecto de la estructuración sonora empapada de *significación* espiritual que constituye el lenguaje (Salazar 2).

Como vemos, el desarrollo auditivo no se puede encerrar solo en el oído, sino que se vincula también con el habla y con las melodías que surgen de la voz, y todo eso establece una relación entre los sentidos internos y el espíritu, como si inherentemente existiera una conexión entre materia y espíritu en tanto que hablamos de voz y de oído. En Hildegard, tal y como indica Salazar para hablar de la música, se trata de un sistema completo de comunicación, de comprender el lenguaje que Dios ha puesto en los objetos, en la realidad –algo que ya había expresado San Agustín en el pasaje de conversión en el huerto–, de aprender a escuchar, como decíamos, pero también de entregar un retorno a ese aprendizaje, que se expresa en el canto como alabanza, como plegaria y como enseñanza.

Se trata, entonces, de una especie de círculo que está permanentemente en movimiento, y en donde existe una retroalimentación entre los aspectos auditivo, musical y vocal. Se trata también, y como indicábamos en el primer capítulo, de la posibilidad de guiar los componentes materiales para que no perviertan al hombre y para que puedan mostrarle el camino correcto que debe seguir para llegar a la salvación. Como había planteado Agustín algunos siglos atrás con respecto a la música que escuchaba en la liturgia:

(...) Confieso que actualmente me complazco un tanto en los sonos que animan tu palabra, cuando se cantan con voz suave y esmerada, no ciertamente para quedar apegado a ellos sino para elevarme, cuando vuelo hacia ti. Sin embargo, pugnan por obtener un lugar destacado en mi corazón, junto a las palabras mismas para las que tienen vida, y así llegar hasta dentro de mí (...) Y así fluctúo entre el peligro de la delectación y la experiencia de su saludable beneficio. Aunque me inclino más –no como opinión definitiva– a aprobar la costumbre de cantar en la iglesia, para que un espíritu (*animus*) débil como el mío se alce al efecto de la piedad por los halagos de los oídos (Agustín *Confesiones* 448-450; X, 33, 49-50).

Se trataba, por lo tanto, de cantar las palabras correctas, de no apegarse a la tierra, de utilizar el canto como un medio y no como fin en sí mismo. Es decir, y como recoge Marius Schneider a propósito del canto gregoriano, se trataba que la música fuese un camino (Schneider).

Pero, a pesar de que veremos que tanto la audición, como la palabra y el canto son mencionados por Hildegard de manera constante, en la *magistra* no aparece una enseñanza sistemática de todos estos ámbitos, sino que se van interrelacionando por medio de su ‘teología musical’, la que mantiene como eje las revelaciones y verdades que la voz de la luz viviente le enseña y que aparecen mayoritariamente delineadas o al menos mencionadas en “Cánticos de júbilo y celebración”, a la vez que tienen una proyección o un desarrollo más amplio en otros de sus textos. En este sentido, podemos explorar la

teología musical de Hildegard por medio de las relaciones que son posibles de realizar entre esta visión de *Scivias* y *Symphonia*, *Ordo virtutum*, su *Lingua ignota* y la carta que escribió poco antes de morir, entre 1178 y 1179, a los prelados de Maguncia. Sobre todo, nos centraremos en la búsqueda del hombre por la armonía, así como el intento de recuperación de su voz por medio de la musicalización.

## 2. EL CAMINO HACIA LA ARMONÍA

Algunos de los componentes o abordajes de la teología musical de Hildegard que se relacionan permanentemente entre sí en los textos mencionados son: que la jerarquía celeste sea capaz de entonar cantos y que Dios haya inspirado sus voces o haya hablado a través de ellos cuando cumplieran su misión en la tierra (“Cantos de júbilo y celebración” y *Ordo virtutum*); que Adán haya perdido su voz una vez que había sido expulsado del paraíso (*Lingua ignota*, carta a los prelados de Maguncia); que los ángeles y las virtudes alaben incansablemente a Dios (“Cantos de júbilo y celebración”, *Ordo virtutum*, carta a los prelados de Maguncia), que el demonio no sea capaz de cantar sino que sólo puede gruñir (*Ordo virtutum*) y así varios puntos más, cuyas principales menciones anotamos en el siguiente esquema:



Ilustración 5. Esquema de los elementos que componen la teología musical de Hildegard y que orbitan en torno al concepto fundamental de armonía.

El concepto de armonía es central para comprender la teología musical de Hildegard, puesto que es la ruptura, la cercanía o el intento de restauración de la armonía lo que vincula al demonio, a los ángeles, a los ciudadanos celestes que ya están en presencia de Dios y a los hombres, y que determina la forma como pueden comunicarse o escindirse para siempre de la divinidad. Esta armonía se relaciona, a su vez, con la historia celestial, por una parte, y por otra, con la historia de la salvación del hombre.

En este punto debemos recurrir a Boecio, quien ha sido identificado como la mayor influencia teórica no sólo en Hildegard, sino en gran parte de los escritores y compositores de la Edad Media y del Renacimiento. Boecio estuvo influenciado, a su vez, por la escuela filosófica pitagórica de mediados del siglo VI a.C., y cuyos miembros concebían que el mundo estaba organizado según la proporción numérica y la armonía. Para los pitagóricos

existía, además, una estrecha relación entre los números, el cosmos y la música<sup>52</sup>. Arístides Quintiliano, recogiendo elementos de esta tradición filosófica, escribió en el siglo II o III d.C. “que el lazo entre el Universo, el espíritu y el cuerpo pasaba necesariamente por una organización de los sonidos, y que el Cosmos, en tanto que espejo y correspondiente humano, era una entidad armónica” (Andrés 61).

Boecio tomará las relaciones entre los números, el cosmos y la música tal y como lo habían hecho los pitagóricos, pero también desplegará un planteamiento personal acerca de la música, en una teoría que divide los conceptos universales y las posibilidades musicales en tres: *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*.

Por otra parte, Barbara Newman destacó, en la introducción a su edición de *Symphonia*, que Hildegard posiblemente habría conocido la obra de Regino de Prüm (840 – Treveris, 915), abad del monasterio de Prüm que fue posteriormente trasladado a Tréveris, lugar en que escribió un tratado teórico musical al que llamó *De armonica institutiones*. El *De armonica institutiones* fue, para la época, uno de los tantos tratados acerca de la música que se escribieron entre los siglos IX y XII, los que enfatizaban en características estéticas o técnicas de la melodía.

Si bien el texto que escribió Prüm no fue excepcional ni único, quizás pudo estar más cerca de Hildegard que tantos otros textos relativos a la teoría musical de la época. En *De armonica institutione* Prüm distingue entre música artificial y natural, siendo la natural

---

<sup>52</sup> Como recoge Sonia Albano en su artículo “Las relaciones de la música con la cosmología”, “Filolau, uno de los discípulos de mayor proyección del pitagorismo, afirmaba que todas las cosas conocidas tenían número, porque sin él nada era conocido, ni comprendido. Cabía a la armonía la unificación del diverso y la colocación en concordancia del discordante. Ella no se aplicaba donde no había oposiciones cualitativas –dos iguales no se armonizaban, solamente se juntaban. Los pitagóricos veían el universo compuesto de unidades diferentes y, cuando estas se ajustaban entre sí, se realizaba la armonía. Solo podría existir la armonía donde hubiera la diferencia. El *arithmós* era la armonía. Los números también eran valores, porque de acuerdo con las combinaciones presentadas, podían causar efectos benéficos o maléficos, por lo tanto, poseían una connotación mágica. Asume que el pensamiento o estudio del número en tanto *mathesis*, es decir, la suprema instrucción, o conocimiento superior del hombre y de las cosas divinas del cosmos” (Albano de Lima 88).

aquella que “‘is made by no instruments nor by the touch of fingers, nor by any touch or instigation of man: it is modulated by nature alone under divine inspiration’ and exist in the heavens and the human voice” (Newman, *Introduction* 20).

A nosotros nos parece que es posible pensar que existió una cercanía de la teoría de Hildegard con la que desarrolló Prüm, sobre todo en la medida en que la música natural permite identificar más fácilmente la idea de la música inspirada por la divinidad, una música que, fijada en los oídos interiores de Hildegard, le permite a la *magistra* darla a conocer por medio de sus visiones y sus composiciones musicales.

Sin embargo, aunque la influencia de Prüm se podría dar a partir de la noción de música natural, es innegable, al mismo tiempo, la influencia de Boecio y de los pitagóricos en el desarrollo teológico-musical de Hildegard, en la medida en que la *magistra* vincula la armonía con la historia celestial y la historia humana, las que a su vez están relacionadas con la música. Entonces, si volvemos a las tres distinciones musicales consideradas por Boecio y las relacionamos con las concepciones de Hildegard acerca de la melodía, podemos en primer lugar indicar que Hildegard concibe, al igual que los pitagóricos, al cosmos “como un organismo vivo y dinámico. Un universo simpatético en el que sus integrantes actúan, interactúan, se oponen, se influyen, refuerzan y templan recíprocamente, es decir, se moderan y equilibran” (Rius Gatell, “Armonías y disonancias en el cosmos de Hildegarda de Bingen” 42). Por otra parte, la *musica mundana*, la primera de las distinciones de Boecio, se correspondería con el orden cósmico, una música macrocósmica “a partir del sonido armónico de los astros y de su movimiento, la sucesión de las estaciones y la simbiosis de los elementos [que] son correspondientes a este equilibrio dinámico” (Fuentes Bardelli y Ortúzar Escudero 145).

En este mismo sentido, la noción de *musica mundana* puede estar relacionada con la historia celestial en la que todo funciona armónicamente y en la que el aspecto inarmónico se encuentra representado –en la concepción de Hildegard– por el diablo, la única criatura incapaz de cantar, que solo puede gruñir, debido a que perdió su armonía por su

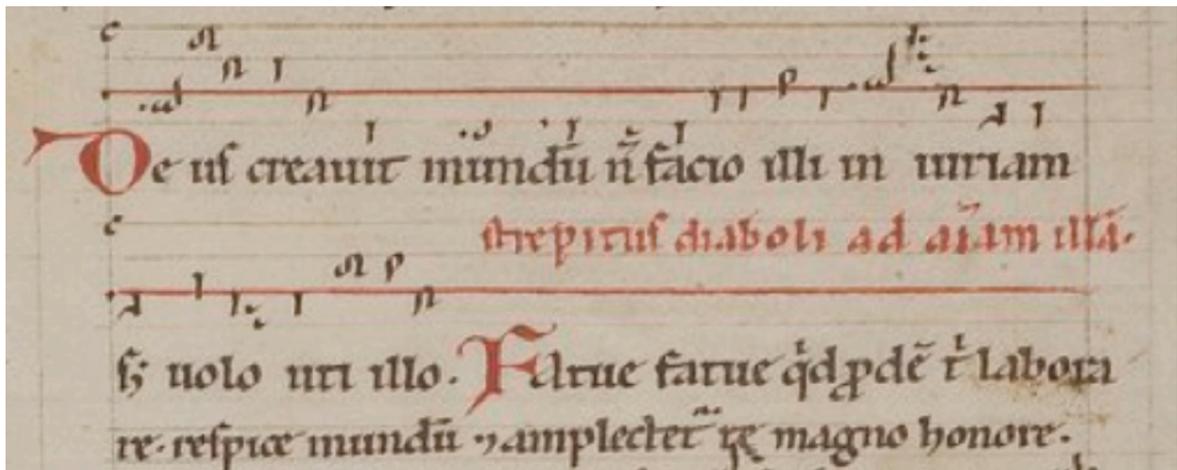


Ilustración 6. Intervención del diablo en *Ordo virtutum*. El fragmento en rojo distingue el momento en que habla el diablo, cuyos fragmentos son los únicos en los que no aparece notación musical. MS. Riesencodex Hs.2

desobediencia y por rechazar su condición angélica, particularidad que aparece en las composiciones musicales que acompañan al *Ordo virtutum* (ver ilustración 6) y más específicamente en la carta a los preladados de Maguncia. La ausencia del canto establece una distancia tremenda con las melodías entonadas por los ángeles y todos los ciudadanos celestes, por la jerarquía celestial compuesta por profetas, vírgenes y mártires, y también por la participación que tienen las virtudes en el canto celestial y en la recuperación de las almas perdidas que se han arrepentido de sus pecados. Finalmente, la ausencia de canto también se distancia de manera radical con la posibilidad de restauración del hombre, con la posición que los humanos pueden recuperar por medio de la entonación de melodías y que en “Cánticos de júbilo y celebración” y en *Ordo* se representa como el alma penitente. El diablo, en cambio, jamás podrá regresar a su condición angélica y solo buscará contaminar el corazón de los hombres, lo que se indica literalmente en la carta que Hildegard destinó a los preladados de Maguncia entre los años 1178 y 1179, poco antes de morir, debido a que ellos habían dictado un interdicto en su comunidad, mediante el cual

les prohibían cantar en el oficio divino<sup>53</sup>:

Cuando su engañador, el diablo, oyó que el hombre comenzó a cantar por la inspiración de Dios, y por esto se transformó para recordar la suavidad de los cantos de la patria celeste, viendo que sus estrategias de astucia de nada servían, se espantó, de tal modo que fue muy atormentado por esto. Entonces no desistió de perturbar o arrancar la belleza y la dulzura de las alabanzas divinas y de los himnos espirituales, no sólo por medio de sus malas sugerencias y pensamientos inmundos o diversas ocupaciones en el corazón del hombre, sino allí también donde podía, en la boca de la Iglesia a través de disensiones, escándalos o injustas opresiones (cit. en Cirlot *Vida y visiones* 284).

El diablo entonces, incapaz de entonar melodías, interviene por medio de bufidos que

---

<sup>53</sup> La escritura de esta carta se remonta a un conflicto que acaeció sobre el convento de Rupertsberg por haber enterrado, en sus terrenos, a un hombre que había sido excomulgado antes de morir. Los preladados habían ordenado a Hildegard desenterrar su cadáver y deshacerse de él, debido a que había sido expulsado de la iglesia y su cuerpo no podía estar en territorio sagrado. Esa era la orden, y el castigo en caso de desobediencia era la excomunión para todo el convento, “que ya no podrían oír misa, comulgar o cantar el oficio divino” (Dronke, *Las escritoras de la Edad Media* 271). Pero Hildegard no exhumó el cadáver, sino que, como recoge Peter Dronke en el mismo texto y a partir de testimonios que van entre los años 1233 a 1237, “su reacción fue hacer el signo de la cruz con su *baculus* (la vara signo de su autoridad como abadesa) sobre la tumba, y eliminar cualquier indicio que hubiese podido llevar a la identificación y desecración de la tumba (...) Hildegard estaba dispuesta a soportar la humillación y el rechazo espiritual porque su luz viva –o, lo que viene a ser lo mismo, su conciencia– le dijo que obedecer a los preladados y profanar el cuerpo enterrado en suelo consagrado era desobedecer a Dios” (271). Esto significaba, por lo tanto, que el convento entero enmudecería, que sus alabanzas ya no serían cantadas ni escuchadas por Dios. Entonces, Hildegard responde por medio de esta carta, conocida como la carta a los preladados de Maguncia, solicitando la reconsideración de la prohibición y agregando que, por una parte, el hombre fue enterrado sin calumnia en el monasterio (Dronke, *Las escritoras* 272), pero que, además, la luz verdadera le ha mostrado que el cuerpo no debía ser exhumado. Hildegard apelará a la obediencia a la luz viviente que le muestra y le dicta las visiones, apela a su don y a sus facultades por haber tomado la decisión, ya que no puede desobedecer a Dios. Pero también les habla a los preladados sobre el peligro que significa callar, sobre la importancia de la música para ella y sus monjas, y con esto no solo defendía el derecho que todas ellas tenían a seguir cantando, sino que también dejaba en claro que la prohibición de cantar podía provenir del diablo: “Por eso vosotros y todos los preladados tenéis que andaros con muchísimo cuidado antes de cerrar con vuestro mandato la boca de alguien de la Iglesia que cante a Dios... hay que vigilar siempre que en vuestros juicios no os engañe Satanás, que arrancó al hombre de la armonía celestial y de las delicias del Paraíso...” (cit. en Dronke en *Las escritoras* 274).

buscan tentar y atrapar el alma en el espacio de la carne, como lo vimos en el segundo capítulo, y con ello busca destruir el recuerdo y la posibilidad de restauración que tienen las almas de los hombres con su creador.

La frase “el hombre comenzó a cantar por la inspiración de Dios, y por esto se transformó para recordar la suavidad de los cantos de la patria celeste” es la que nos permite dar el salto hacia la segunda distinción de la música descrita por Boecio, la llamada *musica humana*, que es aquella que “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” (Fuentes Bardelli y Ortúzar Escudero 145). Y la cita nos vincula con la *musica humana* puesto que establece su foco en el hombre y en la manera en que busca alcanzar, por medio del canto inspirado, la comunicación con el mundo celeste y particularmente con la divinidad, a la vez que puede realizar una concordancia o relación entre su propio cuerpo y alma<sup>54</sup>. Esto solo se puede lograr porque existe una relación entre el alma, los órganos corporales y el mundo, donde lo disímil se emparenta por medio del lenguaje y las metáforas utilizadas por la *magistra*, en una interrelación que todo lo abarca (Dronke, “Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía” 36). Así lo expresa casi de manera literal la voz de la luz viviente cuando le dice a la visionaria “Así como la palabra representa el cuerpo, el cántico manifiesta el espíritu: pues la armonía celestial revela la Divinidad, la palabra difunde la Humanidad del Hijo de Dios” (503; III, 13:12), y en donde

---

<sup>54</sup> Existe un tratado de Aristides Quintiliano llamado *Sobre la música*, el que recoge, en uno de sus fragmentos, Ramón Andrés en *La música en el oído*. Me parece apropiado considerarlo acá, ya que pone aún más en evidencia la influencia pitagórica en lo desarrollado por Hildegard. Dice así: “La materia y la naturaleza de los instrumentos [musicales] son análogas a la primera constitución del alma, mediante la cual ella se ha unido a este cuerpo. El alma, en efecto, mientras está asentada en la región más pura del Universo sin mezclarse con los cuerpos, permanece inalterada e inmaculada y gira acompañando sin cesar al soberano de este Universo, pero cuando, debido a su inclinación hacia las cosas de aquí, toma algunas imágenes procedentes de lo que está en torno a la región terrena, entonces poco a poco se olvida de las bellezas de allí y se hunde, y cuanto más se separa de las cosas de arriba, tanto más, al aproximarse a las de aquí, se llena de una mayor irracionalidad y se vuelve hacia la oscuridad corpórea” (cit. en Andrés 61-62).

divinidad y humanidad, palabra y cuerpo se funden en las relaciones entre palabra y canto.

La relación entre hombre y divinidad que se concreta por medio de la expresión musical se anclaba en otra de las líneas que Hildegard expuso posteriormente en la carta a los prelados de Maguncia, a la que hicimos alusión algunos párrafos atrás. Así, y al revelar que *musica humana* permitía al hombre recordar la suavidad de los cantos de la patria celeste, Hildegard estaba refiriéndose a la voz que Adán tenía antes de cometer el pecado original, voz en la cual se encontraba implícita, además, una racionalidad más cercana a la divina:

(...) en la voz de Adán residía el son de toda armonía y la blandura de todo arte musical antes de su caída. Y si hubiese permanecido en el estado en que fue creado, la debilidad del hombre mortal no hubiera podido aguantar de ninguna manera la calidad y la musicalidad de su voz (cit. en Dronke *Las escritoras* 274).

Pareciera que Hildegard intentó recuperar, en alguna medida, la antigua armonía de la voz de Adán en su *lingua ignota*<sup>55</sup>, un lenguaje que la *magistra* había escrito, según leemos en Peter Dronke, no por iluminación sino por “donación”, es decir, mediación o guía divina (Dronke, “Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía” 38). Según podemos especular, la *magistra* creía que por medio de la *lingua ignota* era posible

---

<sup>55</sup> La *lingua ignota*, que Peter Dronke analiza en su texto “Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía”, fue un lenguaje ‘guiado’ por la divinidad, quien le enseñó a Hildegard estas palabras que estarían más cerca de la realidad de los objetos, y también más cerca del lenguaje adánico. Dronke destaca que la primera vez que Hildegard se refiere a este idioma es en el prólogo al *Liber vite meritorum*, específicamente al hablar de *Symphonia*, y en donde encontramos un poema en el que aparecen palabras de la *lingua ignota*: se trata de “O orzchis Eclessia” (48). Según Dronke, esta lengua tiene un poco más de mil palabras, está compuesta principalmente por sustantivos ordenados jerárquicamente y por lo general presentados según relaciones u oposiciones, aunque se desconocen aspectos como la sintaxis gramatical, los verbos, y también si el lenguaje se conserva completo o si, por el contrario, solo han llegado hasta nosotros fragmentos de lo que podría ser una invención más grande. La base de las palabras de la *lingua* pareciera remitirse al latín medieval, pero con unas curiosas variaciones (Dronke, “Las invenciones de Hildegarda de Bingen” 34). Por otra parte, e independiente a la *lingua ignota*, Hildegard inventó un alfabeto de 23 letras, al que llamó *litterae ignotae*, el que se ha conservado en el folio 75 del código S y en el folio 464 del Riesencodex.

restaurar una relación necesaria e intrínseca entre los objetos del mundo y la manera en que eran nombrados, y en que Dios la había ayudado a nombrar correctamente al mundo que la rodeaba (hay palabras nuevas para aves, insectos y plantas, y también para todas las partes del cuerpo humano), pero también le había entregado los verdaderos nombres de los miembros de la jerarquía celestial, incluyendo a los ángeles y a los santos, así como al hombre (Dronke, “Las invenciones de Hildegarda de Bingen” 35-36).

Pero la *musica humana* y la posibilidad de su ejercitación no solo permitían el recuerdo de la patria celeste y de la voz de Adán, sino que, como aparece en “Cánticos de júbilo y celebración”, también ejercía un movimiento interior que lograba que las almas dormidas pudieran despertar (III, 13:13, 504), consiguiendo además que los corazones endurecidos se dulcificaran y los pecadores se arrepintieran de sus malas acciones:

(...) el canto no sólo resuena alegre con el júbilo unánime de los que han perseverado firmemente en el camino de la rectitud, sino que también exulta en la concordia por la resurrección de cuantos cayeron de la senda de la justicia y al fin se han levantado hacia la bienaventuranza verdadera, pues el Buen Pastor lleva con alegría de vuelta al redil a la oveja perdida (504; III, 13:13).

Considerando ambos puntos es que debiésemos indicar que sería por medio del oído y la voz que el hombre podría recordar la felicidad del Paraíso, a la vez que este recuerdo le permitiría avanzar hacia el despertar de su corazón, avanzar al encuentro del bien y finalmente, aprender sobre sus sentidos interiores y desarrollarlos a partir de experiencias materiales o exteriores.

Finalmente, el vínculo con Boecio se cierra en la llamada *musica instrumentalis*, la que se concibe como la música práctica, relacionada al uso de instrumentos musicales. Si “Boecio compartía la idea de que las manos no reproducían nada que antes no pasase por el espíritu” (Fuentes Bardelli y Ortúzar Escudero 145), Hildegard ponía un especial énfasis en la *musica instrumentalis*, la que en “Cánticos de júbilo y celebración” se

identifica con parte de la jerarquía celeste que aparece en la visión (504; III, 13:13 y 505; III, 13:16). Para la *magistra* se trata de profetas que, iluminados espiritualmente por Dios, supieron transmitir cómo debía lograrse el reencuentro con la divinidad no solo por medio de cantos, sino en la creación y el uso de instrumentos musicales:

Pero para que la gente se acordase de la dulzura y alabanza divinas de que disfrutaba Adán con los ángeles en el Señor antes de su caída, en lugar de acordarse de su destierro, y para ser atraídos a ellas, los mismísimos santos profetas, instruidos por el mismo espíritu que habían recibido, no sólo cantaban salmos y cánticos para encender la devoción de sus oyentes, sino que también crearon a tal efecto instrumentos musicales de distintas clases con los que reproducir melodías variadas, para que, tanto por la forma y la calidad de esos instrumentos, como por el sonido de las palabras que recitaban acompañándose de ellos, sus oyentes, como ya se ha dicho, adoctrinados y formados por elementos exteriores, aprendieran algo sobre su realidad interior (cit. en Dronke, *Las escritoras* 273-274).

Para defender el uso de instrumentos musicales Hildegard también citará las palabras de David, las que aparecen tanto en “Cánticos de júbilo y celebración” 505; XIII, 13:16, y que posteriormente también serán citadas en la carta a los prebostes de Maguncia: “Alabadle a son de bocina; alabadle con salterio y arpa. Alabadle con pandero y danza; alabadle con cuerdas y flautas. Alabadle con címbalos resonantes; alabadle con címbalos de júbilos. Todo lo que respira alabe a Javeh. Aleluya” (Salmos 150:3-6).

Entonces, tanto la *musica humana* y la *musica instrumentalis*, cuya utilidad es descrita en “Cánticos de júbilo y celebración” y en la carta a los prebostes de Maguncia, y que se expresa musicalmente en *Symphonia* y *Ordo virtutum*, nos permiten ver aquello que estaba en juego en la palabra y en el canto: la recuperación de la armonía, la posibilidad de retornar al Paraíso del cual Adán había sido expulsado. Pero, al mismo tiempo, le permitirían al hombre formar parte de lo que Hildegard llama el “décimo coro”, una

sociedad coral en la que la voz humana se emparentaba con la de los ángeles:

Antes de perder su estado de inocencia, pues, la voz humana armonizaba con la de los ángeles, los cuales, de acuerdo con su naturaleza espiritual, formaban una “sociedad coral”. Engañada y seducida, la humanidad quedó envuelta “por las tinieblas de la ignorancia interior” y perdió la armonía en la que había sido creada. Sin embargo, Dios quería devolverle la luz, deseaba renovar el sonido originario y restablecer, de este modo, su orden primigenio (Rius Gatell, “Armonías y disonancias en el cosmos de Hildegarda de Bingen” 46).

Intentando dar cuenta de este décimo coro, y debido a que su música estaba inserta en las oraciones y las liturgias desarrolladas en los conventos de Disibodenberg y Rupertsberg, es que comprenderemos la emulación de las voces de los ángeles a través del uso de melismas y registros agudos (Leigh-Choate et al. 178), pero en donde introdujo también registros graves para referirse al dolor del alma humana (Rabassó, “La inspiración musical de Hildegarda de Bingen”). Según Marcel Pérès, citado por Rosa Rius Gatell, “la música de Hildegarda está pensada para añadir un grado más alto de contemplación a la liturgia. Toma a menudo la forma de una declamación lenta y solemne destinada a que el oyente integre cada palabra y construya en su mente la imagen que, cobrando vida, podrá ser contemplada” (cit. en Rius Gatell, “Armonías y disonancias” 44).

Sobre estas alabanzas y su experimentación con la voz es que los investigadores han establecido influencias provenientes del canto gregoriano, a la vez que también las han mencionado como “desconcertantemente vanguardistas” y como “angulares y góticas” (Cirlot *Vida y visiones* 264). Pero, al igual que en sus creaciones poéticas, lo fundamental en la música de Hildegard es que toma elementos históricos y contemporáneos, transformándolos según sus propios intereses y con una tremenda libertad creativa, pero siempre apuntando a un uso particular de sus melodías, que en este caso se utilizaban para diferentes instancias litúrgicas de los dos conventos que fundó y dirigió a lo largo de su vida.

Serían ellas, entonces, las monjas de Disibodenberg y Rupertsberg, quienes tendrían que poner la atención suficiente para hacer caso a la voz de la luz viviente, para “templar sus oídos en sentido místico” y para descubrir, por medio del canto, el lugar al que pertenecían y al que deberían, eventualmente, retornar. Este sería, creemos, el eje de la visión llamada “Cánticos de júbilo y celebración”: dar a conocer, por medio de una secuencia poética, dramática y visual, los elementos que servirían al hombre para superar las barreras entre cielo y tierra, permitiéndole conocer y retornar, por medio del canto y la contemplación desarrollada auditivamente, al Paraíso que Adán había perdido por su desobediencia. Como señaló Peter Dronke: “una *symphonia* es algo necesariamente material e inmaterial: las voces son humanas, y los instrumentos los han construido y los tocan seres humanos terrenales, no simples ángeles. La música terrenal surge de lo terrenal, pero sin estar sometida a ello, sino que se «remonta hacia Dios», no negando sus componentes materiales, sino mediante su reafirmación” (Dronke, *Las escritoras* 275).

## CONCLUSIONES

Hablar acerca de las experiencias sensoriales, de los sentidos internos y externos, y hablar a la vez acerca de los aspectos teológico-musicales en Hildegard no es, precisamente, descubrir un mundo emocional ni intelectual en que los conceptos son explicados a través argumentaciones pulidas, ni definidas por medio de textos aclaratorios que nos indiquen sus fuentes eruditas, sus bases, sus conocimientos. Por el contrario: sus intervenciones, sus pensamientos y sus visiones son una mezcla entre elementos teóricos, teológicos, simbólicos y prácticos que conviven en todos sus escritos; elementos heterogéneos y maravillosos que, como en un jardín, crecen y florecen en diferentes direcciones, conviviendo en armonía y sin expulsarse, sino más bien alimentándose entre sí.

Estos elementos nos muestran los conocimientos que la *magistra* manejó, a pesar de que constantemente insistiera en su ignorancia, y que pasaron probablemente por lecturas atentas, memorización de fragmentos, y una interiorización de conocimientos de autores como Orígenes de Alejandría, Agustín de Hipona, Boecio, y tantos otros más que quizás leyó directamente o de los que tal vez le habló su secretario Volmar. Hildegard fue, además, una gran conocedora del lenguaje, con el cual jugó en sus poemas a través de metáforas, asociaciones y relaciones poco comunes, incluso creando un lenguaje en el que dio a conocer su propio mundo y en el que incluyó palabras como collar, vaso y copa, miel, e incluso una rosquita llamada *Sraphinz* (Dronke, “Las invenciones de Hildegarda de Bingen” 38); conoció acerca de simbología, ya que las imágenes alegóricas son desplegadas de manera armónica, interrelacionándose coherentemente en diferentes pasajes de su obra; supo de música y composición, ya que como recogen Leight-Choate et al., “her music reflects contemporary trends in music theory and practice, while at the same time exhibiting a characteristic individuality in both style and form” (192), y también aprendió acerca de la naturaleza, su organización y sus ciclos, los que dejó por escrito en

*Causa et curae*, la obra en donde muestra que sus facultades como observadora no solo se aplicaban en su mirada que apuntaba al cielo, sino también a la tierra.

Todos los conocimientos de Hildegard y también todas sus facultades como visionaria, compositora y profeta que fueron puestos en juego en el desarrollo de sus composiciones y su teología musical tenían, sin embargo, un uso específico, y tal vez era allí donde radicaba posiblemente su sentido y explicación: Hildegard compuso sus poemascanciones, desde *Symphonia* a *Ordo virtutum*, pasando también por la visión musical de “Cánticos de júbilo y celebración”, para que sus comunidades de monjas pudiesen entonarlos en las horas canónicas y en las liturgias, y para que también pudiesen hacerlo otros monasterios, como la abadía de San Matías en Trier (Leigh-Choate et al. 192).

Hay que comprender que, en medio de un ambiente monacal, las instancias como el oficio divino o la liturgia constituían una parte muy importante de la vida en comunidad, de la devoción de monjas y monjes cristianos, y muchas veces encarnaba la razón más importante de su existencia, ya que encarnaban al mismo tiempo una búsqueda y una misión. En este sentido cobra importancia la idea de Brian Stock acerca de las ‘comunidades textuales’, descritas como una comunidad que ponía en uso textos “tanto para estructurar el comportamiento interno de los miembros como para aportar solidaridad contra el mundo exterior” (Stock 90) y que está emparentado con la noción de comunidad emocional’ de Barbara Rosenwein (Rosenwein 11).

De esta manera podemos comprender el uso litúrgico de las melodías y el oficio divino desde un fin pedagógico, por una parte, pero también desde la perspectiva emocional, en que las emociones son evaluadas o expresadas según ciertas normas (Góngora, “Acercamiento a las emociones medievales: dos cartas de Hildegard de Bingen (1098-1179)” 145-146): en primer lugar, y recogiendo el concepto de comunidad textual, es que por medio de los cantos las monjas y monjes conocían o reforzaban los conocimientos que adquirirían oralmente acerca de las Sagradas Escrituras, más aun considerando que las jóvenes habitantes de Disibodenberg y Rupertsberg tenían una *magistra* visionaria, que

era capaz comprender las verdades bíblicas a fondo y sin intervención humana, y que las formaba en su conocimiento acerca de la divinidad. Al mismo tiempo comprendían mejor, ya fuese por medio del drama litúrgico o a través de los poemas dedicados a los ciudadanos celestes, la manera en que su alma debía responder a las tentaciones, y los guías o referentes que debían tener para acercar su vida lo más posible a los preceptos de Dios y así alcanzar, aunque fuese fugazmente, el encuentro con su creador.

En segundo lugar, y tomando la noción de comunidad emocional, la música coral desarrollada por Hildegard tenía como fin la estimulación del corazón y los sentidos de mujeres y hombres que vivían en la vida monacal, y que buscaban con todas sus ansias servir a Dios pero también conocerle, acceder a la visión o al sentimiento de Dios, y para quienes las instancias dedicadas a la oración, la contemplación y la reflexión eran fundamentales para lograr este objetivo.

Así, es tremendamente importante destacar no solo el imaginario heterogéneo que desarrolló Hildegard, en el que descubrimos todo el conocimiento filosófico o teórico que pudo haber conocido por medio de fuentes directas o indirectas, sino también la importancia y las posibilidades que cobra, para ella, el mundo terrenal y que todo aquello sobre lo que reflexionó o que recibió por medio de visiones. La recepción de este conocimiento visionario, así como del conocimiento que pudo adquirir por sus propias lecturas y también por oídas, tuvieron en sus monasterios implicancias de carácter filosófico, sensorial y material, dando respuesta a las necesidades educativas y emocionales de las monjas que habitaron los conventos que Hildegard dirigió.

Las comunidades textuales medievales se centraron inicialmente, y, sobre todo, en libros doctrinarios y teológicos de temas religiosos o, más adelante y con el desarrollo de las universidades, en textos académicos, libros que los miembros de la comunidad tenían como inicio y fin de sus prácticas. Por el contrario, las comunidades emocionales no fueron tan homogéneas y podían coexistir varias comunidades emocionales en un mismo territorio. Hildegard se centró en la Biblia, en el conocimiento teórico que negó

firmemente y en la recepción de las visiones, pero siempre rescató, en sus creaciones, su propia individualidad. Como decíamos anteriormente, la *magistra* pudo haber tenido a la vista una gran cantidad de referencias, pero no por eso se limitó a imitar, a asumir convenciones o a compartir modos de creación con sus coetáneos; ella estuvo tremendamente inserta y enterada de su contexto y su realidad, lo que sabemos por sus viajes de predicación y por la correspondencia que mantuvo con importantes personalidades del siglo XII, pero también se atrevió a crear utilizando su don visionario y sin hacer demasiado caso a las construcciones literarias y musicales de su propia época.

La voz de la luz viviente que la envolvió y habló durante el año 1141 para mostrarle todo aquello que la visionaria fijó en *Scivias* y que más adelante le dictaría sus otros dos libros visionarios, fue también quien la obligó a escribir: Hildegard escribió a lo largo de una década para poder captar y plasmar, adecuadamente, todo aquello que le fue enseñado en su interior y que memorizó en su mente y su corazón. Escribió en *Scivias* las visiones que le fueron presentadas a través de imágenes a sus ojos interiores, pero que además le enseñaron una gran verdad acerca del oído y la música: en medio de la liturgia, la música permitía recordar y recuperar fugazmente el mundo celeste que los hombres perdieron por el pecado original, a la vez que permitía desarrollar los sentidos internos que muestran a los hombres el camino correcto.

La voz de la luz viviente fue explícita: “alaben a Dios”, le dijo, “templen su oído en sentido místico” y recuerden desde dónde provienen sus almas, las que podrán retornar a la ciudad celestial siempre y cuando se mantengan puras. Todo ello aprendió Hildegard al escuchar a los coros que cantaron la visión “Cánticos de júbilo y celebración” y al escuchar posteriormente la explicación que la voz divina le detalló. Es esta visión, por lo tanto, la primera vez en que aparece la teología musical que tanta importancia tendría para la visionaria a lo largo de su vida.

Hildegard buscó y logró, tanto en su construcción imaginaria como en sus creaciones poéticas y musicales, acercar el mundo celestial al mundo terrenal. Encontró la manera de

hacer vibrar las emociones monacales y amplificar la vida afectiva por medio del canto, de dar cuenta que era posible retornar fugazmente al centro y a los inicios de la creación, y que por medio de la redención sería posible, finalmente, discernir las diferencias entre cielo y tierra, entre sentidos exteriores e interiores, prometiendo que los hombres llegarían a la Jerusalén celestial para recuperar la armonía perdida y así, ser parte del décimo coro que alabaría eternamente a Dios.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, SAN. *La ciudad de Dios*. Ed. Introducción y traducción de Francisc Montes de Oca. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1966.
- . *Las Confesiones*. Ed. Introducción, introducción, notas y anexo de Agustín Uña Juárez. Madrid: Editorial Tecnos, 2017.
- ANDRÉS, RAMÓN. *El mundo en el oído*. Barcelona: Acanalado, 2016.
- BRAGUE, RÉMI. *Mitos de la Edad Media. La filosofía en el cristianismo, el judaísmo el islam medievales*. Traducción de Sebastián Montiel. Granada: Nuevo Inicio, 2013.
- BROWN, PETER. *The Body and Society. Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*. New York: Columbia University Press, 1988.
- CALABRESE, CLAUDIO CÉSAR Y ETHEL JUNCO. “Texto y visión mística en san Agustín y en santa Hildegarda”. *Espíritu*, no. 155, 2018, págs. 173-199.
- CASTRO, EVA. *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*. Madrid: Akal, 2001.
- CASTRO ZAFRA, ANTONIO Y MÓNICA CASTRO. “Presentación” de Bingen, Hildegarda. *Scivias: conoce los caminos*. Madrid: Trotta, 1999, págs. 9-12.
- CIRLOT, VICTORIA. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 1997.
- . *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2005.
- . “El oído interior. Acerca del encuentro de Cristina Campo, María Zambrano y Marius Schneider”. *Acta Poética*, no. 35.2, 2014, págs. 169-186.

- CIRLOT, VICTORIA Y BLANCA GARÍ. *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.
- DE BINGEN, HILDEGARDA. *Scivias. Conoce los caminos*. Trads. Antonio Castro Zafra y Mónica Castro. Madrid: Editorial Trotta, 1999.
- . *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*. Traducción de María Isabel Flisfisch, introducción y comentarios de María Isabel Flisfisch y otros. Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- . *Symphonia*. Introduction, translations and commentary by Barbara Newman. London: Cornell University Press, 1998.
- DEPLOIGE, JEROEN. “Hildegard de Bingen y su libro *Scivias*. Ideología y conocimientos de una religiosa del siglo XII”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 55, 1999, págs. 85-102.
- DRONKE, PETER. *La lírica en la Edad Media*. Traducción de Josep M. Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- . *Poetic Individuality in the Middle Ages: new departures in poetry 1000-1150*. London: Oxford University Press, 1986.
- . *Las escritoras de la Edad Media*. Traducción de Crítica. Barcelona: Crítica, 1994.
- . “Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía”. Traducción de María-Milagros Rivera Garretas. *DUODA Revista d'Estudis Feministe*, no. 17, 1999, págs. 33-60.
- FASSLER, MARGOT. “Composer and Dramatist” (edited by), Newman Barbara. *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*. California: University California Press, 1998, págs. 149-175.

- FELDMANN, CHRISTIAN. *Hildegarda de Bingen. Una vida entre la genialidad y la fe*. Barcelona: Herder, 2009.
- FERNÁNDEZ, SAMUEL. “Introducción” Orígenes. *Sobre los principios*. Edición bilingüe preparada por Samuel Fernández. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2015, págs. 19-89.
- FLISFISCH, MARÍA ISABEL, y otros. «Introducción.» de Bingen, Hildegard. *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*. Traducción de María Isabel Flisfisch, introducción y comentarios de María Isabel Flisfisch y otros. Madrid: Editorial Trotta, 2003, págs. 15-31.
- FUENTES BARDELLI, ITALO y MARÍA JOSÉ ORTÚZAR ESCUDERO. “Música e historia en Hildegard von Bingen”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 62, 2003, págs. 145-163.
- GILSON, ÉTIENNE. *La filosofía en la Edad Media*. Traducción de Arsenio Pacios y Salvador Caballero. Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- GOMBRICH, E.H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Traducción de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- GÓMEZ, PEDRO. “‘Accende lumen sensibus’ -Una aproximación filosófico-teológica a la doctrina de los sentidos espirituales en la teología monástica medieval-“. *Teología y Vida*, vol. XLIX, 2008, págs. 749-769.
- GÓNGORA, MARÍA EUGENIA. “Acercamiento a las emociones medievales: dos cartas de Hildegard de Bingen (1098-1179)”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 82, 2012, págs. 143-157.

—. “Ver, conocer, imaginar: la visión de la fuente y las tres doncellas en el liber *divinorum operum* de Hildegard de Bingen”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 68, 2006, págs. 105-121.

GONZÁLEZ HERNANDO, IRENE. “Los ángeles”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol.I, no.1, 2009, págs. 1-9.

HAMESSE, JACQUELINE. “El modelo escolástico de la lectura”. Cavallo, Guglielmo; Chartier, Roger (ed.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2004, págs. 179-210.

LARGIER, NIKLAUS. “Inner Senses - Outer Senses”. Kasten, Ingrid, Niklaus Largier y Mireille (ed.) Schnyder. *Trends in Medieval Philology*. Vol. I. Berlín and New York: de Gruyter, 2003, págs. 3-15.

LE GOFF, JACQUES Y NICOLAS TRUONG. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Traducción de Josep M. Pinto. Barcelona: Paidós, 2005.

LEDDA, GIUSEPPINA. “Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII”. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), 22-27 de julio de 1996*. Ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998, págs. 45-74.

LEIGH-CHOATE, TOVA, WILLIAM T. FLYNN y MARGOT E. FASSLER. «Hearing the Heavenly Symphony: An Overview of Hildegard's Musical Oeuvre with Case Studies.» Mayne Kienzle, Beverly, Debra L. Stoudt y George (edited by) Ferzoco. *A Companion to Hildegard of Bingen*. Leiden: Brill, 2014, págs. 163-192.

- LECLERCQ, JEAN. *El amor a las letras y el deseo de Dios. Introducción a los autores monásticos de la Edad Media*. Traducción de Antonio M. Aguado y Alejandro M. Masoliver. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2009.
- MCINROY, MARK. “Origen of Alexandria”. *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*. New York: Cambridge University Press, 2012, págs. 20-35.
- NEWMAN, BARBARA. «Introduction.» de Bingen, Hildegard. *Symphonia*. Introduction, traslations and commentary by Barbara Newman. London: Cornell University Press, 1998, págs. 1-63.  
—*Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*. California: University of California Press, 1997.
- ORTIZ, MARÍA ESTHER. “Correspondencias estético-simbólicas en Ordo virtutum de Hildegarda de Bingen: palabra, imagen, música”. *Revista Teología*, vol.L, no. 113, 2014, págs. 83-100.
- ORTÚZAR, MARÍA JOSÉ. «Academia.edu.» *Steps in the way. A diver's guide to the fifth vision of Hildegard's Liber divinorum operum*. Belgien, 29 de Septiembre de 2004. [https://www.academia.edu/29210444/Steps\\_in\\_the\\_way.\\_A\\_diver\\_s\\_guide\\_to\\_the\\_fifth\\_vision\\_of\\_Hildegard\\_s\\_Liber\\_divinorum\\_operum](https://www.academia.edu/29210444/Steps_in_the_way._A_diver_s_guide_to_the_fifth_vision_of_Hildegard_s_Liber_divinorum_operum). Consultado el 20 de octubre de 2019.  
— “Y la Palabra se hizo carne y habitó entre nosotros'. La doble divinidad del cuerpo como vía hacia la trascendencia en el 'Ldo' de Hildegard de Bingen (visión I.4)”. *Cyber Humanitatis*, no. 39, 2006.  
— “El actuar y los cinco sentidos en escritos del siglo XII”. *Pasado Abierto. Revista del CEHis*, no. 9, 2019, págs. 14-33.
- R. LOOTENS, MATTHEW. “Augustine”. *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*. New York: Cambridge University Press, 2012, págs. 56-70.

- R. MILES, MARGARET. *Fullness of Life. Historical Foundations for a New Asceticism*. Oregon: Wipf and Stock Publishers, 2006.
- RABASSÓ, GEORGINA. “La inspiración musical de Hildegarda de Bingen”. *Sonograma*, 29 de junio de 2011, <http://sonograma.org/2011/06/la-inspiracion-musical-de-hildegarda-de-bingen/4/>. Consultado el 20 de noviembre de 2019.
- . «De la experiencia místico-cognoscitiva a la epistemología mística: Hildegarda de Bingen.» *Mirabilia*, no. 17, 2013, págs. 100-114.
- RAHNER, KARL. «Le début d'une doctrine des cinq sens spirituels chez Origènes.» *Revue d'ascétique et de mystique*, no. 3, 1932, págs. 113-145.
- RETA, JOSÉ OROZ. “La Sibila del Rhin. Misión profésita de santa Hildegarda de Bingen”. *Latomus*, vol. 53, no. 3, 1994, págs. 608-634.
- RIUS GATELL, ROSA. “La sinfonía constelada de Hildegarda de Bingen”. Beneito, Pablo (ed.). *Mujeres de luz. Lo místico femenino, lo femenino en la mística*. Ed. Lorenzo Piera y Juan José (coord.) Barcenilla. Madrid: Trotta, 2001.
- . “Armonías y disonancias en el cosmos de Hildegarda de Bingen”. *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, no. 16, 1999, págs. 35-52.
- ROSENWEIN, BARBARA H. “Problems and Methods in the History of Emotions”. *Passions in Context I*, no.1, 2010, págs. 1-32.
- SAINT THIERRY, GUILLERMO DE. “Naturaleza y dignidad del amor 19”. Saint Thierry, Guillermo de. *Carta a los hermanos de Monte Dei y otros escritos*. Salamanca: Sígueme, 1995, pág. 178.
- SALAZAR, ADOLFO. *Las grandes estructuras de la música*. Ciudad de México: La casa de España en México, Fondo de Cultura Económica, 1940.

SCHNEIDER, MARIUS. “Consideraciones acerca del canto gregoriano y la voz humana”. *Biblioteca Gonzalo de Berceo*, s.f., <http://www.vallenajerilla.com/berceo/mschneider/cantogregoriano.htm>. Consultado el 29 de octubre de 2019.

SILVAS, ANNA. *Jutta & Hildegard: The Biographical Sources*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.

SCHLAPBACH, KARIN. “Intellectual vision in Augustine, *De Genesi ad litteram* 12 or: Seeing the hidden meaning of images”. *Studia Patristica*, no. 39, 2006, 239-244-

TRIVIÑO MONRABAL, SOR MARÍA VICTORIA. “Hildegard von Bingen y el canto en la liturgia claustral”. Campos, F. Javier (coordinador). *El patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*. Madrid: San Lorenzo de El Escorial, 2013, págs. 85-104.

ZHANG, NAN et all. “Wiesbaden, Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain, 2 (Riesencodex)”. *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chan*, July 2017. <http://cantus.uwaterloo.ca/source/588308>. Consultado el 29 de Abril de 2019.

ZEDLER, GOTTFRIED. “Die Handschriften der Nassauischen Landesbibliothek zu Wiesbaden”. *Manuscripta Mediaevalia*. s.f. [http://bilder.manuscripta-mediaevalia.de/hs//katalogseiten/HSK0737\\_b004\\_jpg.htm](http://bilder.manuscripta-mediaevalia.de/hs//katalogseiten/HSK0737_b004_jpg.htm). Consultado el 29 de Abril de 2019.