



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURA

Escenas de escritura visionaria: Hildegard de Bingen y William Blake

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

Mención Literatura General y Comparada

Alumna: Daniela Picón Bruno

Profesoras guía: María Isabel Flisfisch/ María Eugenia Góngora

Santiago, Chile

2009

CONTENIDOS

Índice de Ilustraciones e imágenes	p. 4
Resumen	p. 6
Introducción	p. 7
I. San Agustín: la lectura medieval y la imaginación	p. 21
II. Hildegard de Bingen	
La vocación: <i>‘escribe y di, lo que ves y escuchas’</i>	p. 25
Inspiración: <i>‘lo que ves y escuchas’</i>	p. 26
El soporte: La tablilla de cera, revelación y escritura en el alma	p. 28
Escritura: El llamado a la escritura: <i>‘clama, pues, y escribe así’</i>	p. 36
La escena de la escritura visionaria	p. 40
Hildegard y Volmar: <i>‘escribe y di’</i>	
La tradición iconográfica	
Un retorno a la interioridad: la lectura visionaria	p. 57
III. La cultura manuscrita y la imprenta	p. 63
IV. William Blake	
La vocación: <i>‘So Spoke an Angel at my birth’</i>	p. 71
Inspiración: Una religión de la imaginación, <i>‘I look thro’ it & not with it’</i>	p. 73
El soporte: Un método infernal, la Biblia del Infierno	p. 79
Escritura: <i>‘A machine is not a man nor a Work of Art it is Destructive of Humanity & of Art’</i>	p. 85
La escena de la escritura visionaria	p. 93
Un retorno a la interioridad: la lectura visionaria	p. 102
V. Conclusiones	p. 107
Bibliografía	p. 112

Anexos	p. 121
I.- Hildegard de Bingen	
Llamados a la escritura (Prefacios, introducciones y prólogos).	p. 121
“Pasajes autobiográficos”	p. 127
Cartas	p. 141
II.- William Blake	
Llamados a la escritura. (Prefacios, introducciones y prólogos).	p. 147
“Pasajes autobiográficos”.	p. 162
Cartas	p. 167

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES E IMÁGENES

1. Tablilla de cera de Jean Sarrazin, Chambelán San Luis. *Monumenta Palaeographica Medii Aevi*, Series Gallica, SGAL 4 (1256). Élisabeth Lalou (ed.) *Les comptes sur tablettes de cire de Jean Sarrazin, chambellan*. Brepols, 2003.
2. Hildegard de Bingen. *Liber divinatorum operum* I, 4. Ms. De Lucca (Biblioteca Statale di Lucca 1942). Principios del s. XIII.
3. Hildegard de Bingen. *Liber divinatorum operum* III, 4. Ms. De Lucca (Biblioteca Statale di Lucca 1942). Principios del s. XIII.
4. Hildegard de Bingen. *Liber divinatorum operum* III, 5. Ms. De Lucca (Biblioteca Statale di Lucca 1942). Principios del s. XIII.
5. Baudonivia bei der Abfassung ihrer Vita Radegundae. Miniatur aus der Handschrift Poitiers, Bibliothèque Municipale, Ms 250 (136), fol. 43v, Ende 11. Jahrhundert; entnommen aus Graf, *Bildnisse schreibender Frauen*, Abb. 38.
6. Hildegard de Bingen. *Protestificatio de Scivias*. Facsímil de Eibingen del códice de Rupertsberg (W: Wiesbaden, Hess. Landesbibliothek, Hs. I). Segunda mitad del s. XII. Detalle.
7. Hildegard de Bingen. *Liber divinatorum operum* I, 1. Ms. De Lucca (Biblioteca Statale di Lucca 1942). Principios del s. XIII. Detalle.
8. Hildegard de Bingen. Ms. de Salem de *Scivias*. En: Dronke, Peter. "Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía". En: *DUODA. Revista d'Estudis Feministes*. Nº 17, 1999, pp. 33-60. Detalle. ca. 1200.
9. Gregorio Magno. Ms. 171^a. Trier, Stadtbibliothek. Siglo X.
10. Julian de Norwich. *Anchoress and Cardinal: Julian of Norwich and Adam Easton OSB*. *Analecta Cartusiana* 35:20 *Spiritualität Heute und Gestern*. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 2008.
11. Santa Brígida de Suecia. Fol. 85v. Ms. *Liber celestis*. Stockholm. Ericsberg Castle. Detalle. S. XIV.
12. Santa Brígida de Suecia. Fol. 94v. Ms. *Liber celestis*. Stockholm, Ericsberg Castle. Detalle. S. XIV.
13. Christ squeezed in the wine-press distributing his blood to the faithful. Ms. alemán del siglo XV.
14. Libro de horas de Rohan. María con Jesús acunado en un libro. París, BN, Ms. lat. 9471, fol. 133r. S. XV.

15. William Blake. "General Title Page". *Songs of Innocence and of Experience*. Copy B, object 1 (Bentley 1, Erdman 1, Keynes 1). The British Museum, Department of Prints and Drawings. 1789.
16. William Blake. *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion*. Copy E, object 41 (Bentley 41, Erdman 37, Keynes 41). Yale Center for British Art. ca. 1804-1820.
17. William Blake. Título de las *Canciones de Inocencia*. Plancha de cobre con texto y diseño preparados para el grabado en relieve. 120 x 74 mm. Michael Phillips.
18. William Blake. "The First Book of Urizen". *The First Book of Urizen*. Copy D, object 1 (Bentley 1, Erdman 1, Keynes 1). The British Museum, Department of Prints and Drawings. 1794.
19. William Blake. *Elisha in the Chamber on the Wall*. Sepia wash over pencil, 243 x 210 mm. Tate Gallery, London. ca. 1820.
20. William Blake. *Night Thoughts*. Night VII, page 72. Pen and black ink and watercolour over graphite on paper. The British Museum, London. 1797.
21. William Blake. *The Marriage of Heaven and Hell*, copy D, object 10 (Bentley 10, Erdman 10, Keynes 10). Lessing J. Rosenwald Collection, Library of Congress. Detalle. 1790.
22. William Blake. *Milton a Poem*, copy A, object 15 (Bentley 15, Erdman 16 [18], Keynes 15). British Museum, Department of Prints and Drawings. ca. 1804-1811.
23. William Blake. *Milton a Poem*, copy A, object 29 (Bentley 29, Erdman not numbered, Keynes 29). British Museum, Department of Prints and Drawings. ca. 1804-1811.
24. William Blake. *Milton a Poem*, copy A, object 33 (Bentley 33, Erdman not numbered, Keynes 33). British Museum, Department of Prints and Drawings. ca. 1804-1811.
25. William Blake. *Milton a Poem*, copy C, object 46 (Bentley 21, Erdman not numbered, Keynes 21) British Museum, Department of Prints and Drawings. ca. 1804-1811.
26. William Blake. *Milton a Poem*, copy A, object 36 (Bentley 36, Erdman 36 [40], Keynes 36). British Museum, Department of Prints and Drawings. ca. 1804-1811.
27. William Blake. "Frontispiece to Songs of Innocence". *Songs of Innocence and of Experience*, copy B, object 2 (Bentley 2, Erdman 2, Keynes 2). The British Museum, Department of Prints and Drawings. 1789.

RESUMEN

La siguiente investigación se centra en el estudio de las escenas de escritura de dos autores cuyas obras podemos denominar visionarias, ellos son Hildegard von Bingen (1098-1179) y William Blake (1757-1827). El estudio del momento en que estos dos autores pusieron por escrito lo que ellos experimentaron como revelación divina, utilizando diferentes soportes escriturarios, nos lleva a comprender, por una parte, cómo es que concibieron la escritura de revelación, a partir de dos contextos distantes en el tiempo, pero también nos permite realizar un análisis que espera establecer las similitudes existentes entre ambos autores, como depositarios de la tradición visionaria. El estudio de la escena de escritura como tal, que tiene lugar luego de la visión (a la cual ambos se refirieron en varias instancias) pero también de las escenas de escritura presentes en su obra misma -tanto en el texto como en la imagen visual- nos lleva a comprender cómo es que la elaboración escrita (y visual) de las visiones se hace parte fundamental del proceso creativo de la experiencia visionaria y el modo en que la elección de una forma particular de transmisión escrita de las visiones condiciona también una forma de comunicación y recepción por parte de los lectores, la que está íntimamente relacionada con el mensaje que se espera transmitir a través de los textos visionarios.

Introducción

Desde sus orígenes, la escritura se ha relacionado con los documentos y monumentos que registran la historia general de la Humanidad. De hecho, convencionalmente se afirma que la Historia comienza con la aparición de la escritura. No obstante, más allá de establecer un juicio sobre esta consideración, lo que nos interesa afirmar aquí es que desde que el hombre dibujó los primeros pictogramas rupestres, su propia historia comenzó a revelarse a partir de un constante ‘inscribir y borrar’¹, de palabras e imágenes².

El hombre ha utilizado como soportes de escritura los más diversos materiales que la naturaleza brinda, como la piedra, la madera, el papiro, el barro, el cuero y el metal, y también ha escrito en las murallas, los árboles, la tierra e incluso en su propia piel. Asimismo, a partir de estos materiales naturales, fueron creados otros soportes como el papiro, el pergamino, la arcilla o la cera.

El soporte utilizado condiciona el gesto de la escritura: la piedra se esculpe, la madera se hiende, la cera se rasga, el papel se roza con la pluma en un movimiento casi acariciador. De este modo, existe una diferencia importante entre la escritura inscrita ‘en’ la piedra o la cera, y la que se realiza ‘sobre’ una hoja de papel.

¹ Ver: Chartier, Roger. *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (Siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz, 2006. Especialmente la Introducción, pp. 9-17.

² La relación entre las palabras y las imágenes se encuentra ya en los orígenes de la escritura. Decorando sus viviendas, el hombre empezó a escribir dibujando y los primeros sistemas de escritura se desarrollaron a partir de las imágenes. Algunos de ellos, como el egipcio, nunca separaron del todo el texto de las figuras y esta fusión se mantuvo también, de una manera evidente, en la escritura silábica ideográfica china, que pudo desarrollar un trazado complejo gracias al descubrimiento de un soporte de escritura más dócil, como el papel. Contrariamente, el pueblo sumerio, asentado en una zona en que abundaba la arcilla, adoptó dicho material como soporte de su escritura, y la dificultad de grabar con un punzón ladrillos frescos (que luego cocían para dar permanencia a lo escrito) provocó que el carácter pictográfico de su escritura disminuyera tempranamente.

Según Mitchell a través de la escritura el lenguaje se hace literalmente visible. En ella encontramos la convergencia entre ver y hablar, y la historia de la escritura puede comprenderse como una evolución desde una primitiva forma basada en las imágenes y los gestos hasta la formación del alfabeto como tal. La escritura, para Mitchell, como medio de interacción entre el texto y la imagen, entre la expresión visual y verbal, evidencia la ‘hermandad’ de la poesía y la pintura. Ver: Mitchell, W.J.T. “Visible Language: Blake’s Art of Writing”. En: Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 111-150.

El ‘gesto’ es definido por Vilém Flusser³ como un movimiento simbólico, que expresa necesariamente una intención, una voluntad por parte del sujeto que lo realiza. Por ello, los gestos deben ser leídos según lo que representan y significan simbólicamente⁴. En relación a la escritura, Flusser plantea que en todo gesto de escribir existe una revelación de la interioridad del escribiente: escribir se plantea como un acto en que el sujeto ‘expulsa’ (como la tinta de la pluma) algo desde su interioridad, expresando una revelación.

El sentido alegórico de dicho gesto, es decir, la expresión simbólica que porta el momento preciso en que soporte e instrumento de escritura entran en contacto, nunca es indiferente. “La humanidad –según Roland Barthes- ha escrito realmente sobre cualquier cosa, pero parece que con la mayor frecuencia haya extraído un *sentido* de esa cosa cualquiera: el sentido que implica toda relación entre la materia y el cuerpo”⁵.

Tal como afirma Roger Chartier⁶, es fundamental considerar que el texto no existe separado de su materialidad. No hay texto fuera del soporte de su escritura y esta relación entre ambos condiciona el proceso de creación, pero también la recepción o comprensión del texto por parte de los lectores, cuyo efecto de sentido depende siempre, en alguna u otra medida, de las formas en las que lo escrito se transmita. La significación de un texto depende de su recepción, la que se relaciona estrechamente con la materialidad de lo escrito. ‘Los lectores no se enfrentan jamás a textos abstractos’ es la tesis fundamental a partir de la cual Roger Chartier se plantea críticamente ante una interpretación puramente semántica de los textos, sosteniendo que las formas producen sentido, y que un texto adquiere y re-adquiere significado, según cambien los dispositivos de su materialidad, que disponen su lectura. Tal como lo entiende Chartier⁷, la lectura es un proceso históricamente determinado, cuyas modalidades varían según el tiempo y el espacio, permitiendo distinguir tradiciones y comunidades de lectores que cambian también a través de la historia.

³ Flusser, Vilém. *Los gestos*. Barcelona: Herder, 1994, p. 11.

⁴ “Un gesto lo es porque representa algo, porque con el mismo sólo se trata de dar un sentido a alguna cosa”. Ibidem.

⁵ Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Editorial Paidós 2002, p. 130.

⁶ Chartier, Roger. *El orden de los libros : lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona : Gedisa, 1996, p. 24-25.

⁷ Según Roger Chartier los lectores “(...) jamás se enfrentan con textos abstractos, ideales, desprendidos de toda materialidad: manejan o perciben objetos y formas cuyas estructuras y modalidades gobiernan la lectura (o la escucha), y en consecuencia la posible comprensión del texto leído (o escuchado). Contra una definición puramente semántica del texto (...) hay que sostener que las formas producen sentido y que un texto, estable en su letra, está investido de una significación y de una categoría inéditas cuando cambian los dispositivos que lo proponen a la interpretación”. Op. Cit., pp. 24-5. Ver: Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona : Gedisa, 1996.

Es por esto que el gesto de escritura determinará de principio a fin el proceso comunicativo que establece a través de la lectura y es por ello también que muchas veces “Los procesos que dan existencia al escrito en sus diversas formas, públicas o privadas, efímeras o duraderas, se convierten así en el mismo material de la invención literaria”⁸. Muy comúnmente las obras se adueñan de objetos y prácticas que pertenecen a la cultura escrita de su época, y los autores han integrado en sus obras las realidades materiales de la escritura, como un recurso estético⁹.

La bien conocida relación entre escritura y memoria ha sido desde la Antigüedad una de las formas en que se ha sostenido gran parte de la apropiación estética que en occidente se ha realizado del acto de la escritura, y es un ejemplo fundamental para comprender la estrecha relación que existe entre este gesto y la interioridad del que escribe¹⁰.

La metáfora de la memoria como una superficie en que se escribe es muy antigua y recurrente en las culturas occidentales. Su primer uso explícito se encuentra en el *Teeteto*, de Platón¹¹ y luego en el tratado aristotélico *De la memoria y de la reminiscencia*¹². Ambos autores griegos pensaron en la memoria como una superficie encerada, que recibe ‘impresiones’ como el sello de un anillo. Así, en la etapa final del proceso de percepción sensorial, un recuerdo es una imagen mental, una apariencia, que se encuentra inscrita en una parte del cuerpo que constituye la memoria. Toda

⁸ Chartier, Roger. *Inscribir y borrar*. Op. Cit., p. 14.

⁹ En los textos y documentos medievales la mención o referencia a los soportes e instrumentos de escritura es recurrente. Ellos pueden encontrarse en diccionarios, enciclopedias, documentos reglamentarios, de contabilidad, y por supuesto, frecuentemente en textos literarios, que hacen alusión a los aspectos materiales del trabajo de un autor o un copista. Ver: Gasnault, Pierre. “Les supports et les instruments de l’écriture a l’èpoque medievale”. En: Weijers, Olga (Ed.). *Vocabulaire du livre et de le ecriture au moyen age. Actes de la table ronde. Paris 24-16 septembre 1987*. Turnhout-Belgique, 1989.

¹⁰ El ‘gesto’ de escribir se relaciona estrechamente con la interioridad espiritual de los individuos. Las metáforas que desde la Antigüedad occidental han vinculado la escritura con la subjetividad han sido investigadas por Eric Jager en su estudio *The book of the Heart*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. En el mismo sentido, en su estudio sobre la memoria medieval, Mary Carruthers interpreta las poderosas imágenes que relacionan la escritura con la actividad de la memoria. Ver: Carruthers, Mary. *The book of memory. A study of Memory in Medieval Culture*. New York: Cambrige University Press, 1990.

¹¹ “Concédeme (...) que hay en nuestras almas una tablilla de cera, la cual es mayor en algunas personas y menor en otras, y cuya cera es más pura en algunos casos y más impura en otros, de la misma manera que es más dura unas veces y más blanda otras, pero que en algunos individuos tiene consistencia adecuada (...). Pues bien, digamos que es un don de Mnemósine, la madre de las Musas, y que, si queremos recordar algo que hayamos visto u oído o que hayamos pensado nosotros mismos, aplicando a esta cera las percepciones y pensamientos, los grabamos en ella, como si imprimiéramos el sello de un anillo. Lo que haya quedado grabado lo recordamos y lo sabemos en tanto que permanezca su imagen. Pero lo que se borre o no haya llegado a grabarse lo olvidamos y no lo sabemos”. Platón. “Teeteto”. En: *Diálogos V*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1988, p. 276.

¹² “Se podría preguntar cómo a veces (...) uno recuerda lo que no está presente. Es evidente que hay que pensar que la impresión producida, gracias a la sensación, en el alma y en la parte del cuerpo que posee la sensación, es de tal manera que ella es como una especie de pintura (...) en efecto, el movimiento produce en el espíritu como una cierta huella de sensación, a la manera de aquello que sellan con un anillo (...) el que hace acto de memoria contempla esta impresión y la percibe”¹². Aristóteles. “De la memoria y la reminiscencia”. En: *Parva Naturalia*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 69-70.

percepción deja una huella –incluso el olfato y la audición- y se constituye finalmente como una imagen mental (*phantasmata*) en la memoria, la que guarda, clasifica y luego recupera dichas impresiones, para que sean vistas, leídas y exploradas por los ojos de la mente.

Tanto para Platón como para Aristóteles la escritura interior es la única que entrega un conocimiento auténtico. En este sentido, los libros sólo pueden ser considerados como una ayuda para la actividad mnemotécnica, actividad intelectual que debía ser ejercitada permanentemente. En *Fedro*¹³, Platón se lamenta de que los libros reemplacen a la memoria, ya que la escritura ‘con tinta’ promovería el olvido entre los hombres. Platón opone esta escritura que considera muda, inmóvil y percedera a la que ‘se escribe realmente en el alma’, legítima, viva y verdadera fuente de conocimiento. Los ‘Jardines de las letras’ -dice Sócrates a Fedro- deben cultivarse en el alma, ya que la palabra que se escribe con tinta, es como aquella que ‘se escribe en el agua’.

Por otra parte, el pensamiento cristiano, enraizado en el judaísmo, se hizo depositario de esta imagen que vincula la escritura con la memoria, y podría decirse que ella atañe directamente a la comprensión de la relación entre Dios y el hombre, considerando los diferentes ángulos que dicha correspondencia implica. Junto al surgimiento y expansión del cristianismo, y del nuevo formato del códice que desplazó al rollo de pergamino como soporte de escritura¹⁴, ésta última alcanzó otro estatus de consideración.

Ya en el Antiguo Testamento las metáforas del libro son múltiples¹⁵, y tal como apunta Hans Blumenberg¹⁶, desde las tablas entregadas a Moisés en el Sinaí, el Dios bíblico cristiano se perfila como un Dios escribiente, uno que hace escribir, pero –como veremos- uno que también hace leer. Las palabras y la escritura propiamente tal, juegan un papel importante en la tradición judeo-cristiana desde la creación del universo y tendrán una importancia fundamental también en el Fin de la Historia, cuando se haga

¹³ Platón. *Fedro*. Barcelona: Labor, 1983, pp. 365 y ss.

¹⁴ Para Richard W. Clement, este desplazamiento pudo deberse a varias razones. Por una parte, el códice era más económico, porque las dos caras de cada hoja podían ser utilizadas, cosa que el formato de elaboración del rollo no permitía. Por otra parte el códice era más compacto, lo que permitía un transporte y almacenado más práctico y también permitió reunir en un sólo objeto una obra completa, que antes circulaba fraccionariamente, en varios rollos. El códice facilitó también la búsqueda de referencias y pasajes particulares en un texto. Clement, Richard W.: “Books and Universities. Medieval and Renaissance Book Production-Manuscript Books”. Versión electrónica en: <http://the-orb.net/encyclp/culture/books/medbook1.html> (19/06/09).

¹⁵ Ver: Curtius, Ernst Robert. “El libro como símbolo”. En: *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid: FCE, 1984. Vol. I.

¹⁶ Blumenberg, Hans. *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 33.

presente un Dios que enjuicie a los creyentes, según la lectura del libro abierto ante sus ojos.

En palabras del letrado Melchor de Cabrera, en su *Discurso Legal*¹⁷, el hombre puede ser considerado como el único libro impreso entre los seis que escribió Dios, porque Éste creó a la criatura humana de igual forma que una obra. Los otros cinco libros son el Cielo estrellado (comparado con un inmenso pergamino cuyo alfabeto son los astros), el Mundo (suma y mapa de la Creación en su totalidad¹⁸), la Vida (identificada con un registro que contiene los nombres de todos los elegidos), Cristo (el ejemplo, para todos los hombres, ‘ejemplar’ que debe ser reproducido¹⁹) y la Virgen (el primero de todos los libros, que antecede a la creación misma del Mundo).

Así, según esta tradición, la vida espiritual -los pecados y méritos de cada hombre- se encuentra inscrita en el libro interior de sus almas y corazones, y éstos serán abiertos, leídos y juzgados por Dios el día del Juicio Final, de lo que se da cuenta en textos apocalípticos como El Libro de Daniel (7, 10) y el Apocalipsis de Juan de Patmos (20, 12). En este mismo sentido, la metáfora bíblica del ‘libro desplegado en los cielos’, o más bien, un ‘rollo’ que se extiende en él, es altamente importante para comprender la concepción judeo-cristiana de la relación entre escritura, profecía y Fin de los Tiempos, porque es en el día del Juicio -como anuncio de destrucción y castigo, presente en Isaías, 34, 1 y también en Apocalipsis 6, 14- cuando “El cielo se enrollará en sí mismo como un pergamino”.

Sin embargo, es desde la reflexión de San Agustín que esta metáfora adquiere una significación fundamental para la tradición posterior. Tal como Jager²⁰ indica, el pensamiento agustiniano inauguró una ‘conciencia textual’ específica, que entendió el libro como un ‘patrón estructural’ para la totalidad del universo creado. En este contexto, un pasaje de las *Confesiones* que debemos considerar como un aporte

¹⁷ Cabrera, Melchor de: *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progresos, utilidad, nobleza y excelencias del Arte de la Imprenta, y de que se le deben (y a sus artífices) todas las Honras Exempciones, Inmunidades, Franquezas y Privilegios de Arte Liberal, por ser, como es, Arte de las Artes*. Madrid: 1675. Citado por: Chartier, Roger. *Inscribir y borrar*. Op. Cit., p. 64- 67 (66).

¹⁸ Místicos, filósofos y científicos han definido el mundo como un cosmos opuesto al caos, como un libro escrito con varios tipos de signos (letras, números, figuras geométricas). Los seguidores de Platón concibieron las estrellas como letras eternas, escritas en los cielos, mientras que el astrónomo Galileo Galilei habló del Libro del Universo, escrito en un lenguaje matemático, constituido por triángulos y círculos. Ver: Petrov, Krinka Vidakovic. “Memory and Oral Tradition”. En: Butler, Thomas (Ed.). *Memory*. Nueva York: Basil Blackwell, 1989, p. 77.

¹⁹ Como veremos más adelante, las formas en que este ‘ejemplar’ se reproduzca, variará según las tecnologías de escritura propias de cada época.

²⁰ Jager, Eric. Op. Cit., p. 27.

primordial de la filosofía agustiniana para el ámbito de la interpretación de la metáfora del texto y su relación con el Universo creado por Dios -y, por tanto, la textualidad que media en este contexto cristiano la relación del hombre con la divinidad- es el del capítulo 15 del Libro XIII:

“¿Quién sino Vos, Dios mío, estableció sobre nosotros ese Firmamento de autoridad que es vuestra divina Escritura?²¹ Porque llegará tiempo en que el Cielo se doble como ‘se dobla un libro’ (Is. 54,4), que al presente está abierto y extendido sobre nosotros como si fuera ‘una piel’ (Ps. 103,3). Porque vuestra escritura tiene sublime autoridad, después que aquellos mortales, por cuyo ministerio nos la comunicasteis, dejaron esta vida mortal. Y Vos sabéis, Señor, Vos lo sabéis, por qué vestisteis de pieles a los hombres, luego que por el pecado se hicieron mortales”.

En este pasaje el problema del aprendizaje del libro está relacionado con Génesis 1:7, en el texto que describe a Dios creando el firmamento. Como punto cúlmine del razonamiento que Agustín expone en sus *Confesiones*, éste concluye que el hombre no podrá conocer directamente el pergamino de los cielos, sino entre nubes, porque ‘ahora se extiende como una piel sobre nosotros’ y sólo en el día del Juicio que ‘el cielo se enrollará como un pergamino”. Asimismo, como una extensión de este mismo símbolo, se puede entender el comentario de San Agustín al relato del Génesis: luego de que cayeran en pecado, Dios cubrió con pieles a los mortales (Gén. 3, 21) “Por eso desenrollaste como una piel el firmamento de tu Libro, tus palabras concordas que extendiste sobre nosotros por misterio de los hombres”. (*Confesiones*, XIII, 15). Para Agustín la lectura y la escritura fueron actividades impuestas a la primera pareja como resultado de su desobediencia en el Edén, como consecuencias de la curiosidad y presunción humanas, ya que antes de la caída no había necesidad de la utilización de estas actividades como instrumentos de comunicación con Dios²². Éste hablaba a Adán y a Eva directamente, como lo hizo a los profetas hebreos, por ello es que la lectura y la

²¹ En el Antiguo Testamento encontramos las referencias de este pensamiento agustiniano, cuando leemos que El Libro de Dios se encuentra desplegado en los cielos: “Así dice Yavé, tu redentor, el que en el seno te formó. Yo soy Yavé, el que lo ha hecho todo; yo, yo solo desplegué los cielos y afirmé la tierra. ¿Quién me ayudó?”. (Isaías, 44, 24). Y también leemos “Yo hice la tierra y creé sobre ella al hombre; mis manos desplegaron los cielos, y yo mando a todo su ejército”. (Isaías, 45, 12).

²² El pergamino, uno de los más antiguos soportes de escritura, fabricado de pieles de animales, recuerda el pasaje del Génesis 3, 21: “Y Jehová Dios hizo al hombre y a su mujer túnicas de pieles, y los vistió”, lo que remite a las consecuencias que tiene para el hombre la expulsión del Paraíso Terrenal: no podrá ver ni escuchar ya a Dios directamente, y al mismo tiempo Éste cubre de pieles a los hombres.

escritura aparecen en el Tiempo, así como desaparecerán en el Fin de los Tiempos, cuando el alma se reintegre a la unidad con Dios²³. Mientras, la humanidad debe utilizar estos instrumentos lingüísticos y gramaticales, que le sirven para comprender el significado de la palabra de Dios en la Biblia: “The symbolism of the skin is also the affirmation of God’s enduring will in leadership: he extends ‘the firmament of the book’, that is, ‘brings harmony to his words’, which he places in a position of authority over us ‘through ministry of mortals’, that is, through his interpreters and preachers. After the death of those to whom he spoke directly, his words acquire a new life through publication. His prophet’s words are likewise ‘stretched over the heavens like a skin’”²⁴.

Así, esta tradición comprende que la obra divina se encuentra desplegada en el firmamento, siendo como un libro que “(...) se nos presenta ahora en el enigma de las nubes y a través del espejo del cielo” (*Confesiones*, XIII, 15), porque “Ahora vemos por un espejo y obscuramente, entonces veremos cara a cara. Al presente conozco sólo en parte, entonces conoceré como soy conocido”. (I Cor., 13, 12). De este modo, según Brian Stock²⁵, el ciclo del pensamiento agustiniano se completa: la metáfora del libro y el lector le permite distinguir entre aquellos que deben leer y los que no lo necesitan: los ángeles no necesitan de la lectura para conocer la palabra de Dios. Ellos ven su rostro directamente (Mt. 18, 10), ‘no necesitan mirar ese Firmamento de vuestra Escritura’ (*Confesiones* XV, 18).

Por otra parte, para San Agustín la palabra de Dios es aquella que permanece eterna e inmutable, en oposición a la letra del hombre, cuya piel envejece, “Su códice nunca se cierra ni se pliega su libro, porque tú eres su libro y libro eterno” (*Confesiones*, XIII, 15), “Las nubes pasan, pero el cielo permanece. Pasan los predicadores de tu palabra desde esta vida a otra, pero tu Escritura cubre a todos los pueblos hasta el fin del mundo. ‘El cielo y la tierra pasarán, pero tus palabras no pasarán’ (Mt. 24,35). Se plegará la piel y el esplendor de la hierba sobre la que estaba plantada. Pero tu palabra permanece para siempre” (*Confesiones*, XIII, 15). Con esto, Agustín establece la radical

²³Stock, Brian. *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation*. Cambridge: The Belknap of Harvard University Press, 1996, p. 16.

²⁴ Stock, Brian. Op. Cit., p. 242. Cito en idioma original –inglés– todos los textos de los que no existe traducción al castellano.

²⁵ Ibidem.

diferencia entre la palabra de Dios y el lenguaje humano que, condenado a la fragilidad, se inscribe y borra²⁶ permanentemente.

*Nosotros somos la pluma en la mano del Escribiente,
hacia dónde vamos, no lo sabemos²⁷.*

Propósito de esta investigación

El contraste que surge de esta diferenciación entre la eternidad de la palabra divina y la debilidad del lenguaje humano puede verse especialmente manifestado en el suceso de la escritura profética. Tras la experiencia de la visión y del ‘llamado a la escritura’ – mandato expreso realizado por Dios a los visionarios- el profeta escribe para comunicar a aquellos que tienen la ‘necesidad de leer’ para conocer a Dios, lo que ha visto y oído en visiones permanentes, constituyendo una escritura humana que funcione como un ‘espejo’ que refleje parte del ‘libro eterno’ desplegado en los cielos. El visionario busca recuperar y hacer presente la palabra divina a través de la escritura de la experiencia de la visión. No obstante, el lenguaje humano no será suficiente para dar cuenta de la iluminación recibida, y se buscará un modo propio de recobrar, a través de imágenes y palabras, la experiencia visionaria.

Desde esta perspectiva, la presente investigación aborda el estudio de la escena de la escritura en la obra de dos visionarios pertenecientes a contextos históricos y culturales diferentes: Hildegard de Bingen (1098-1179) y William Blake (1757-1827) y pretende dilucidar el modo en que ambos otorgaron una significación altamente simbólica al acto de escribir sus visiones, tomando como corpus de análisis fundamentalmente los prólogos, epílogos y cartas, así como los pasajes e imágenes autobiográficas presentes en sus obras visionarias. Si bien el estudio de esta escena evidencia las claras divergencias existentes entre uno y otro autor –contextuales e ideológicas- lo interesante es que también permite adentrarnos en la asimilación de la descripción que ambos realizan de la experiencia visionaria en sí, y la importancia que la escritura adquiere para ellos en su elaboración y posteriores lecturas.

²⁶ Aludo nuevamente al título del estudio de Roger Chartier. *Inscribir y borrar*. Op. Cit.

²⁷ Rumi. *Ruba 'iyat*, 336^a I, Ms Esad Efendi N° 2693, Istanbul. Citado por: Góngora, María Eugenia. “Una pluma en la mano de Dios: una imagen en tres cartas de Hildegard de Bingen (1098-1179)”. En: *Revista Signos*, vol. 35, N° 51-52, 2002, p. 79.

Como hemos visto al comienzo de esta introducción, a partir de las propuestas de Roger Chartier²⁸, la forma que un creador elige para difundir su obra no es injustificada ni gratuita, sino que tendrá una trascendencia que supera los límites del acto mismo de escribir, ya que va a afectar de comienzo a fin el proceso de la comunicación y lectura propiamente tal de la escritura²⁹. Conocedores de la tradición visionaria, tanto Hildegard como Blake se hicieron cargo de la significación simbólica de las materialidades de lo escrito y del gesto de la escritura, en el intento de restablecer en sus obras la palabra divina, auto-representándose, tanto en palabras como en imágenes, como ‘secretarios de la Eternidad’³⁰. Esta investigación pretende abordar el proceso comunicativo de la escritura visionaria que comienza con la experiencia de la visión (el fenómeno de la inspiración/ iluminación divina) y se concreta en el acontecimiento de la escritura y posteriormente, la lectura, considerando la manera en que las condiciones de escritura determinan la recepción de las visiones mismas en ambos contextos culturales e históricos (s. XII y s. XVIII-XIX) a través del estudio de las cuestiones derivadas de sus soportes y su relación con la transmisión visionaria propiamente tal.

Son muy pocos los especialistas que han sugerido puntos de convergencia entre Hildegard de Bingen y William Blake. Para Kathryn Kerby-Fulton³¹ William Blake es el escritor inglés más cercano a Hildegard de Bingen, y subraya el modo en que Blake caracteriza el ímpetu poético, como “la voz de la honesta indignación”³². Para Kerby-Fulton, esta es tal vez la definición más apta de esta peculiar forma de inspiración religiosa –la visionaria- y según afirma, la mayor parte de los profetas y visionarios medievales estaban convencidos de que la voz de su propia “honestas indignación” era la voz de Dios y de que la divina indignación caería sobre los hombres como una ira apocalíptica, si esa voz continuaba siendo ignorada. El compromiso social, político y

²⁸ Me refiero a los estudios del autor anteriormente citados.

²⁹ Para el modo en que los soportes y formas de escritura condicionan la lectura ver: Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

³⁰ Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Op. Cit. pp. 139-40.

³¹ Kerby-Fulton, Kathryn. *Reformist Apocalypticism and Piers Plowman*. Nueva York: Cambridge University Press, 1990, p. 1.

³² En la Plancha 12 del *Matrimonio del Cielo y del Infierno*, Blake cuenta que se sentó a cenar con los profetas Isaías y Ezequiel: “Y yo les pregunté cómo se habían atrevido a afirmar de forma tan rotunda que Dios les había hablado, y si no se les ocurrió entonces que esto podía malinterpretarse, y ser así causa de impostura. Isaías contesto: Jamás escuché ni vi a ningún Dios bajo una percepción orgánica y finita; pero mis sentidos descubrieron lo infinito en cada cosa, y tal y como entonces estaba persuadido, y aún lo estoy, de que la voz de la honrada indignación es la voz de Dios, no me cuidé de las consecuencias sino que escribí”. Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Madrid: Hiperión, 2005, p. 241.

religioso que tanto Hildegard como Blake asumieron es fundamental, y su claro interés por los problemas de sus respectivos contextos puede leerse en sus libros visionarios. En el caso de la religiosa, sus visiones están conectadas directamente con las disputas de su tiempo, sobre todo en cuanto a la querrela entre el poder monástico y de la Iglesia, en la cual apoyó al Papa, exhortando a sus contemporáneos en este sentido, enfatizando la importancia de la religión como factor de conducta moral. Asimismo, la “honesta indignación” es altamente perceptible en los poemas visionarios de William Blake, un ‘entusiasta’³³ que atacó directamente a un siglo XVIII extremadamente racionalista, que en su opinión estaba encaminando al hombre y la sociedad hacia un ‘infierno’ mal comprendido por sus contemporáneos como el ‘paraíso racional’ de las ciencias y las artes, criticando en ese sentido la responsabilidad y culpa histórica que las instituciones religiosas y sociales habían tenido al respecto.

Barbara Newman³⁴ también equipara las figuras de Hildegard y Blake a partir de la ‘indignación’ visionaria de sus respectivas obras. Según Newman, Hildegard y la tradición disidente del siglo XVIII tienen en común una concepción poderosa y particular del sentido de lo divino, junto con una indignación profética contra el mal, especialmente el mal en las instituciones religiosas. Asimismo, continúa Newman, ambos visionarios manifestarían una inclinación por construir densos y dificultosos sistemas poético-míticos, expresando sus visiones de un modo más accesible al público, a través de la letra así como también en imágenes³⁵.

Ambos visionarios expresaron sus revelaciones celestiales (o infernales) visualmente, a través de la escritura. Las imágenes juegan un rol fundamental en la transmisión y comprensión de las palabras de ‘honesta indignación’ de las que tanto Hildegard como Blake se hicieron portadores. En la obra de estos visionarios lo invisible se hace visible, a través de las descripciones de sus visiones y de las miniaturas que son sus representaciones visuales.

No existe certeza de que Hildegard haya realizado o al menos supervisado el proceso de iluminación de los manuscritos de sus libros visionarios³⁶, y lo más probable es que las

³³ Nombre con que se denominó la disidencia inglesa durante el siglo XVIII.

³⁴ Newman, Barbara. “Hildegard’s Life and Times”. En: Newman, Barbara (Ed.). *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1998, pp. 1-29.

³⁵ Newman, Barbara. Op. Cit., p. 10.

³⁶ Madeline Caviness defiende una autoría de la visionaria a este respecto. Ver: Caviness, Madeline. “To see, hear, and Know All at Once.” En: Newman, Barbara (Ed.). *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1998, pp. 110-124, y “Hildegard as Designer of the Illustrations to her Works”. En: Burnett, Charles y Dronke, Peter (Ed.). *Hildegard of Bingen: The Context of her Thought and Art*. Londres: Warburg Institute, 1998, pp. 29-63.

imágenes sean posteriores al texto, como comúnmente ocurría en el proceso de escritura e ilustración de manuscritos en el contexto medieval al que ella pertenece, ya que compositores, escribas e iluminadores eran sujetos distintos. Como podremos ver en el transcurso de esta investigación, ello explica en gran medida que pueda existir una relación ‘conflictiva’ entre las palabras y las imágenes³⁷.

En sus libros proféticos iluminados, William Blake les otorgó una significación y función especialmente importante a través de la relación que en ellos establece entre el lenguaje de las palabras y de las imágenes. Conocedor de la tradición medieval de los manuscritos iluminados y de los libros de emblemas, Blake buscó y encontró (en revelaciones) una nueva forma de comunicar sus visiones, como único autor, escritor e iluminador de las mismas, con el propósito de solucionar el conflicto en que tradicionalmente se encontraban textos e imágenes y al mismo tiempo servirse de él.

No obstante, lo que nos interesa subrayar aquí es que desde el momento en que la experiencia visionaria se vive, el profeta debe trabajar tanto con el lenguaje de las imágenes como con el de las palabras, ya que la **visión** que debe **escribirse**, se **ve** y **oye**. La experiencia visionaria contiene en su naturaleza, ambas formas de expresión, la visual y la verbal. Estructuralmente, Hildegard comienza sus visiones describiendo y explicando visualmente una serie de imágenes a través del texto, traduciendo en palabras lo que ha visto³⁸. En una segunda instancia transcribe la audición, y más tarde la exégesis, que constituye la explicación que el mismo Dios le entrega de la experiencia, asignando a las imágenes significados morales y espirituales.

W.J.T. Mitchell³⁹ define el fenómeno de la *ekphrasis* como la representación verbal de las imágenes visuales, por lo que estos textos se construyen como evocaciones, incorporaciones, o substitutos de un objeto o experiencia visual. Según Mitchell, aquellos textos que constituyen una “esperanza de ekphrasis” se vuelcan a la imaginación, confiando en que el lenguaje tiene la capacidad de lograr en los lectores lo que muchos escritores buscan: “hacernos ver”. Leyendo, los lectores imaginamos las

³⁷ Tal como explica Michael Camille, en los manuscritos iluminados medievales, las imágenes tienen una función más independiente del texto, porque el escriba era un sujeto distinto al artista que ilumina, quien adhiere detalles o incluso puede contradecir lo dicho en el texto. Ver: Camille, Michael. “Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the *Pèlerinage de la vie humaine* in the Fifteenth Century”. En: Hindman, Sandra (Ed.). *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, pp. 259-291.

³⁸ Por ejemplo, en la primera visión de *Scivias*: “Miré y vi un gran monte color de hierro. En su cima se sentaba un ser tan resplandeciente de luz que su resplandor me cegaba. En cada uno de sus costados se extendía una dulce sombra semejante a un ala de anchura y largura prodigiosas. Ante él, al pie mismo del monte, se alzaba una imagen llena de ojos todo alrededor, en la que me era imposible discernir forma humana alguna, por aquellos ojos”. Von Bingen, Hildegard. *Scivias. Conoce los caminos*. Madrid: Trotta, 1999, p. 21.

³⁹ Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 152 y ss.

imágenes contenidas en el texto y el lenguaje se pone al servicio de la visión. La escritura y la imagen, como artes hermanas, logran “dar voz a un objeto mudo”, eliminando la división y distanciamiento entre imagen y texto, ya que ambos aparecen en el mismo lugar.

Tanto Hildegard como Blake creyeron y confiaron en la imaginación como una capacidad que permitiría una comunicación más directa entre Dios y los hombres, y más allá de las distancias ideológicas que diferencian sus percepciones del mundo y de la religión, ambos autores pertenecientes a la tradición visionaria pusieron su escritura al servicio de la humanidad, en la que subyace una misma convicción de que la imaginación tiene una función imprescindible en el proceso de la expresión y posterior comunicación de la experiencia de la visión, conformada en sí misma de palabras e imágenes. Kerby-Fulton apunta que Hildegard definió la visión profética como una intuición interior especial, percibida visualmente, una capacidad que está presente con mayor o menor alcance, en todos los seres humanos⁴⁰. En *Scivias*, su primer libro visionario, Dios le explica a Hildegard de qué forma el hombre debe acercarse a él, a través de su mirada interior, ya que los sentidos exteriores sólo permiten percibir falaces porciones del mundo material:

“Y así, muchos serán engañados cuando cierran sus ojos interiores, con los que deberían mirarme; porque querrán, degustando esa quimera en el alma como un sabor nuevo, conocer qué es esto que sus ojos exteriores ven y sus manos palpan, despreciando lo invisible que en Mí permanece (...) pues los ojos mortales no pueden contemplarme, sino que revelo entre penumbras Mis maravillas a quien deseo (...). Así como un insecto no podría seguir viviendo si se le arrojara a la llama del fuego, tampoco el hombre mortal subsistiría si contemplara el resplandor de Mí divinidad; pero Me muestro entre sombras a los hombres percederos mientras pese sobre ellos la carga de su mortalidad, como el pintor hace ver lo invisible a los demás por las imágenes de su pintura”⁴¹.

Considerando, como prerromántico, que la imaginación es un poder, una conciencia que trasciende la mera visualización de una imagen mental, Blake, por su parte, identifica a Dios con la imaginación: esta ‘reside en el pecho de todos los hombres’, ya que ‘el

⁴⁰ Kerby-Fulton, Kathryn. Op. Cit., pp. 56 y 57.

⁴¹ Von Bingen, Hildegard. *Scivias. Conoce los caminos*. Madrid: Trotta, 1999, p. 469.

hombre es todo imaginación. Dios es hombre y existe en nosotros y nosotros en él⁴². En su lucha contra la ‘religión de la razón’, bajo cuyo poder el hombre se ha limitado a la ‘vacía’ percepción exterior, Blake buscará recobrar la ‘religión de la imaginación’ a través de su escritura, para despertar en los hombres de su tiempo esa capacidad visionaria y verdadera que él asegura, está potencialmente disponible para cualquiera: “Esto haré yo, imprimiendo mediante el método infernal, valiéndome de corrosivos (...) disolviendo y borrando las superficies engañosas, y descubriendo lo infinito que yacía oculto en ellas. Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecía a los hombres como realmente es: infinito. Pues el hombre se ha confinado a sí mismo hasta solamente poder ver todas las cosas a través de los estrechos resquicios de su caverna”.

De la misma forma en que un pintor revela lo invisible por medio de imágenes, Dios se muestra por medio de imágenes visionarias a los hombres. No obstante, el hombre debe despertar sus ojos interiores, para ver lo que no se puede ver, a través de la lectura y de la imaginación. Como visionarios, secretarios de Dios y en ese sentido como canales de comunicación entre la divinidad y la humanidad, Hildegard y Blake manifestaron que la fase de lectura imaginativa sustenta y finalmente justifica su escritura profética. No es sino a través de ella que la ‘honesta indignación’ de Dios podría llegar efectivamente a los hombres.

Como hemos podido revisar a lo largo de la presente Introducción, las palabras se han relacionado con las imágenes desde los comienzos de la historia de la escritura y la lectura. En su estudio sobre las relaciones entre la lectura, la ética y la imaginación literal Brian Stock⁴³ enfatiza la conexión existente entre la lectura y el pensamiento, la orientación ética de la vida del lector y finalmente el papel que a este respecto juega la imaginación, como resultado de lo que se lee y de la actividad interpretativa del lector. Tal como apunta Stock, la figura que proveyó el modelo del lector/pensador en la Antigüedad tardía fue San Agustín. Él describió el modo en que la lectura, en una predisposición mental y emocional de compromiso ético, permite el tránsito desde la exterioridad a un espacio interior y privado, en el que se posibilita una revisión personal de los pensamientos y acciones individuales, como una ‘re-lectura’ del propio pasado.

⁴² Blake, William. “Annotations to Berkeley's *Siris*”. En: Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966, p. 773.

⁴³ Stock, Brian. “Reading, Ethics, and the Literary Imagination”. En: *New Literary History*. Vol. 34, Nº 1, (Invierno) 2003, pp. 1-17.

Tanto así que fue finalmente la lectura la que desencadenó el proceso de conversión del propio Santo⁴⁴. Este es el proceso que tanto Hildegard como Blake buscan estimular a través de su escritura: un tránsito espiritual desde la exterioridad a la interioridad.

Por la importancia capital que a este respecto tiene San Agustín, en un primer capítulo revisaremos las líneas centrales de su pensamiento en torno a la escritura y la lectura. En los capítulos siguientes, podremos evidenciar cómo es que dicha teoría constituye un referente fundamental para el medioevo -las prácticas de escritura y lectura que operan en los manuscritos iluminados- y particularmente para Hildegard. Más adelante, y luego de establecer el tránsito histórico e ideológico hacia el siglo XVIII, podremos comprobar el modo en que William Blake, luego de la aparición de la imprenta y en el contexto del protestantismo radical, atrajo en su obra la tradición anterior de los manuscritos medievales, en el intento de recuperar aquellas prácticas de escritura y lectura, debido a que éstas se vinculaban estrechamente con el propósito último de sus visiones: reescribir la tradición religiosa, política y social para enmendar el camino erróneamente elegido por la humanidad y convertirla, a través del reencuentro con el verdadero Dios que habita en nuestro interior: la imaginación.

⁴⁴ Relatada en sus *Confesiones*, Libro VIII.

I. San Agustín: la lectura medieval y la imaginación

En el relato que San Agustín⁴⁵ (354-430) realiza en sus *Confesiones* del episodio de su conversión, el proceso de lectura adquiere una importancia fundamental. El código que contiene la palabra divina desencadena y permite la transformación del espíritu del hombre, gracias a que la revelación de Dios -contenida en el texto- penetra la interioridad del ser. Dios se relaciona con el hombre, y lo convierte: mediante la letra. Este episodio da cuenta de la importancia de la lectura como un ‘agente de cambio’⁴⁶ que tiene directa relevancia en la interioridad, como un acto visible a través del cual tiene lugar la acción invisible de Dios.

San Agustín imaginó la interioridad del ser como el texto invisible del alma, en oposición a la letra visible del cuerpo. No obstante, es mediante la letra externa que somos capaces de acceder a la lectura de la primera. Por ello es que Brian Stock⁴⁷ afirma que este pensamiento da cuenta de la diferenciación que permite establecer entre el ‘espíritu’ y ‘la letra’ de San Pablo⁴⁸, como un paralelo entre el ser ‘interior’ y ‘exterior’.

De este modo, convencido del rol fundamental que tienen las palabras e imágenes en esta mediación, Agustín fundó –según Stock⁴⁹- la primera teoría de la lectura occidental, que se relaciona con las representaciones mentales, la memoria, la emoción, la cognición y la ética de la interpretación. San Agustín estableció una profunda vinculación entre Dios y la memoria humana, en virtud de la misma metáfora bíblica del Apocalipsis que relaciona la lectura con el Juicio Final de los hombres: “(...) gracias al recuerdo, cada individuo se convierte en su propio juez, lee en si mismo tanto el libro de la Ley como también la crónica de sus acciones. La memoria es el juicio en que se convertirá un día la historia del mundo”⁵⁰.

En este sentido el propio ser se concibe como un lector, a través de la comprensión personal que surge gracias a la ‘relectura’ de los eventos previos, almacenados narrativamente en la memoria. La lectura se entiende como un acto fundamentalmente

⁴⁵ Como ya lo hemos referido, dicho relato se encuentra en sus *Confesiones*, Libro VIII.

⁴⁶ Stock, Brian. *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation*. Cambridge: The Belknap of Harvard University Press, 1996, p. 78.

⁴⁷ Stock, Brian. *Augustine the Reader*. Op. Cit., p. 53.

⁴⁸ 2 Cor. 3, 6.

⁴⁹ Stock, Brian. *Augustine the Reader*. Op. Cit., p. 1.

⁵⁰ Blumenberg, Hans. *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 33.

crítico, como un ‘rito de iniciación’, en palabras de Stock⁵¹, a través del cual el lector transita desde el mundo exterior al interior. Esto ocurre cuando un texto se convierte en un objeto de contemplación interior. La ‘lectio’ se hace ‘meditatio’, en el pensamiento reflexivo.

Esta concepción de la lectura como ejercicio espiritual será determinante –como comprobaremos más adelante- durante el medioevo, y en ella se reconocen tres etapas progresivas⁵²: en el nivel más básico, la lectura es una actividad empírica, que supone los sentidos de la vista y el oído. Al mismo tiempo es cognitiva e interpretativa, ya que el lector utiliza la memoria para comprender el significado de dichos signos verbales y escritos. Finalmente, la lectura es un estímulo para la meditación: el lector, a partir de las sensaciones creadas por las palabras “(...) uncouples the mental images of those same sensations from his or her thoughts about them, and is ‘taught from within’. The reader thus follows a purely intellectual trajectory which leaves the physical text far behind. In this respect, reading is a prelude to mystical experience”⁵³. De este modo, la lectura está íntimamente ligada al pensamiento y a la interpretación.

Como lo adelantábamos en nuestra introducción, San Agustín fue quien puso en la palestra la figura del lector/pensador que será de capital importancia para el pensamiento medieval, describiendo el modo en que la lectura permite el acceso a un espacio interior, individual, que permite re-leer en forma privada el propio pasado, evaluando nuestras acciones gracias a nuestra memoria, lo que Brian Stock denomina ‘literary imagination’⁵⁴. Para Agustín el re-examen personal que podemos realizar gracias a nuestra memoria, como instrumento de consulta ética, es fundamental. “He asks us, as his readers, to follow him on this experiment and to reauthor the stories of our own lives, as a part of this philosophical exercise. Through this means, the reader becomes a philosopher in search of an appropriate way of life”⁵⁵.

El códice encarna la palabra ‘externa’ de Dios que luego es internalizada en el proceso de lectura interior, tal como San Agustín concibió el acto de la lectura “(...)que comienza en el códice, pero termina con el corazón, involucrando un movimiento desde

⁵¹ Stock, Brian. *Augustine the Reader*. Op. Cit., p. 1.

⁵² Stock, Brian. *Augustine the Reader*. Op. Cit., pp. 15-18.

⁵³ Stock, Brian. *Augustine the Reader*. Op. Cit., pp. 16 y 17.

⁵⁴ Stock, Brian. “Reading, Ethics, and the Literary Imagination”. En: *New Literary History*. Vol. 34, Nº 1, (Invierno) 2003, pp. 1-17.

⁵⁵ Stock, Brian. “Reading, Ethics, and the Literary Imagination”. Op. Cit., p. 10.

la palabra exterior a la interior, una transición desde la Ley al Evangelio, de la letra al espíritu, de la piedra a la carne”⁵⁶.

En la cultura medieval el libro y el lenguaje no tuvieron importancia sino en relación a la memoria: en el ámbito monástico se concibió la lectura como una *ruminatio*. Mientras se leen, las palabras deberían ser rumiadas, literalmente, en la boca, meditadas, inscribiéndose en nuestra memoria. Así, un trabajo no se considera realmente leído mientras no forme parte del sujeto mismo, proceso que constituye una textualización. Por ello es que el Papa Gregorio el Grande pensó en el texto como un espejo: “ (...) la lectura nos presenta una especie de espejo frente a los ojos de nuestra mente, para que nuestro rostro interior pueda ser visto en él. Así aprendemos a conocer nuestra propia fealdad y nuestra propia hermosura (...) porque deberíamos transformar lo que leemos en nosotros mismos”⁵⁷.

La mera acción de pasar los ojos sobre las páginas escritas no era considerada como una lectura verdadera, ya que la palabra escrita debía ser transferida a la memoria, desde los grafemas en el pergamino, el papiro o el papel, a las imágenes escritas en nuestro interior.

En su amplio estudio sobre la memoria medieval, Mary Carruthers señala que la cultura medieval se caracterizó por ser fundamentalmente ‘memorial’, en el mismo grado que la cultura moderna es ‘documental’. Por lo tanto, en una cultura con esas características, el papel del libro es entendido de una manera radicalmente diferente a la de hoy. Para una cultura ‘memorial’, el libro es sólo una de las maneras entre muchas otras para recordar un texto, es básicamente una técnica para recordar. Así, el códice, que permitió una lectura más íntima y una relación más privada entre el lector y el soporte de escritura, fue de gran utilidad en términos mnemotécnicos, sobre todo por el diseño y decoración que en estos manuscritos iluminados comenzó a desplegarse, elementos que fueron beneficiosos para la estimulación de la memoria. Según el pensamiento de la época, es más fácil retener lo que se ve, en este sentido la retención y recuperación de la memoria es estimulada más eficazmente por los recursos visuales y la forma visual de la percepción sensorial es la que da estabilidad y permanencia al almacenamiento de la

⁵⁶ Jager, Eric. *The book of the heart*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 37. Nuestra traducción.

⁵⁷ Gregorio el Grande. *Moralia in Job* II, I. 33. Citado por: Carruthers, Mary. *The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture*. Nueva York: Cambridge University Press, 1990, pp. 168-169. En cuanto a la metáfora de la lectura y el texto como espejo, ya la hemos referido en la Introducción y la retomaremos más adelante, en relación a Hildegard y también a Blake, cuyas planchas grabadas, en opinión de Mitchell, funcionan como espejos que permiten al lector contemplarse interiormente. Ver: Mitchell, W.J.T. *Blake's composite art. A study of the illuminated poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 9.

memoria. Tal como afirma Mary Carruthers, según la tradición de la Antigüedad, todas las percepciones que se han presentado a la mente, a través de cualquiera de los sentidos corporales, son *phantasmata*, representaciones o especies de imágenes, que son pensadas para ser retenidas para la recolección, un proceso que los antiguos pensaron como el acto de ‘ver’, porque aún lo que se ha oído se vuelve visual en la mente. Como hemos visto anteriormente, según esta metáfora, la lectura es considerada como un acto esencialmente visual, aún cuando otro leyera en voz alta⁵⁸.

⁵⁸ Para W.J.T. Mitchell, no existen textos puramente verbales, ya que estos incorporan la visualidad en el momento en que son escritos (escribir es una actividad física, gráfica). Así, las palabras son visibles en su verbalidad. De este modo, la escritura borra la posibilidad de existencia de un texto puramente verbal o una imagen puramente visual (ya que al ser esta ‘muda’ el lenguaje le otorga una voz). Esto elimina por tanto la ‘sutura’ existente entre el lenguaje visual y el lenguaje verbal, ya que el lenguaje en sí depende tanto de lo literal (letras) como de lo figurativo (imágenes). Ver: Mitchell, W.J.T. “Beyond Comparison: Picture, text, and Method”. En: *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 83- 107.

II. Hildegard de Bingen

La vocación: ‘escribe y di, lo que ves y escuchas’

En uno de los párrafos autobiográficos insertos en su *Vita*⁵⁹, Hildegard relata que: “En mi primera formación, cuando Dios me infundió en el útero de mi madre el aliento de vida, imprimió esta visión en mi alma”⁶⁰. Vale decir entonces que ya desde antes de su nacimiento Dios había decidido el destino visionario de Hildegard. “La visión es concebida como una ‘impresión’ de Dios en el alma en el estado uterino”⁶¹.

Su hagiógrafo, Theoderich, cuenta que sus padres la entregaron a temprana edad -a los ocho años- al servicio de Dios “(...) puesto que ya en su infancia una prematura pureza parecía alejarla de toda costumbre carnal. Tan pronto pudo expresarse en un lenguaje, ya fuera con palabras o con signos, hizo saber a los que estaban en su entorno que veía formas de visiones secretas situadas más allá de la percepción común de los demás y, por tanto, vistas de un modo totalmente insólito”⁶².

Aunque Hildegard afirmó que experimentó sus visiones desde muy pequeña⁶³, no será sino hasta el año 1141, a los cuarenta y tres años de edad, cuando la visionaria reciba lo que Victoria Cirlot denomina la confirmación de su destino⁶⁴. Así lo relata en el prólogo de su primer libro visionario *Scivias*: “Y he aquí que, a los cuarenta y tres años de mi vida en esta tierra, mientras contemplaba, el alma trémula y de temor embargada, una visión celestial, vi un gran esplendor del que surgió una voz venida del cielo diciéndome...”⁶⁵. Es el momento en que Dios le ordena expresamente revelar dichas

⁵⁹ Theoderich von Echernach fue quien realizó su hagiografía, con pasajes autobiográficos que suman el cuarenta por ciento de ella. Nosotros hemos utilizado la versión traducida al castellano por Victoria Cirlot. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 1997.

⁶⁰ Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., p.35.

⁶¹ Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Barcelona: Herder, 2005, p. 30. Según Cirlot esto remite a la ‘animación fetal’, presente en la visión cuarta de la primera parte de *Scivias*, en la que una ‘esfera de fuego’ llega hasta el feto de una mujer embarazada, inundando su corazón y cerebro, tal como ella ha sido tocada por la divinidad en estado uterino. En la carta escrita a Guibert de Gembloux afirma: “Desde mi infancia, cuando todavía no tenía huesos, ni los nervios, ni las venas robustecidas, hasta ahora que ya tengo más de setenta años, siempre he disfrutado del regalo de la visión en mi alma”. En: Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 48.

⁶² Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 40.

⁶³ A los tres años de edad, según relata en su *Vita* (Op. Cit. p. 35) y a los cinco, según afirma en el prólogo de *Scivias*.

⁶⁴ Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Op. Cit., p. 22.

⁶⁵ Von Bingen, Hildegard. *Scivias. Conoce los caminos*. Madrid: Trotta, 1999, p. 15. En 1158 una segunda visión da como resultado un segundo libro visionario, en el que trabajó durante cinco años, *Liber vitae meritorum*, y más tarde, en 1163 experimentará otra visión y que tendrá como resultado la escritura del *Liber Divinorum Operum* (1163-1174). Sin embargo, tal como lo subraya Victoria Cirlot, (*Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Op. Cit. p. 37) la forma en que se le presentó esta última visión es muy particular. Se trata de ‘gotas de suave lluvia’, como el líquido que sale del pecho de Cristo, realizando una comparación con la figura de Juan, que

visiones: ‘escribe y di lo que ves y escuchas’. Tal como señala Victoria Cirlot⁶⁶ el ‘acontecimiento’ de la visión de 1141 es un suceso central en la biografía y experiencia de Hildegard, que viene a irrumpir de manera decisiva su existencia, produciendo un cambio y transformación esenciales en su vida, ya que la ‘impresión’ de las visiones que recibió en su interior desde la infancia debían comunicarse, salir a la luz, a través de la escritura.

Luego de que este gran esplendor (que se ve y se oye) se le presenta a la religiosa, hasta entonces reclusa en el recinto del monasterio de Disibodenberg “(...) tendrá lugar el gran viraje, el giro mediante el que la visionaria se convirtió en profeta según el lenguaje de su época, en escritora en una comprensión secularizada del fenómeno”⁶⁷.

Inspiración: ‘lo que ves y escuchas’

Como hemos dicho, el suceso de 1141 es relatado por Hildegard en el prólogo de *Scivias*. En él identifica el ‘gran esplendor’ con una ‘luz de fuego deslumbrante’, que entra como una llama en el cerebro y el corazón, encendiendo y provocando una ‘comprensión otra’ –en palabras de Cirlot⁶⁸- que no es humana, sino ‘global e instantánea’. Se le revelan, por ejemplo, los misterios de las Escrituras, aún cuando Hildegard no poseía un conocimiento ni interpretación de ellos⁶⁹. En este mismo sentido, es fundamental el hecho de que la experiencia de la visión no suceda en un estado alterado de la conciencia, aunque tampoco es de percepción física, sino que se

chupa del pecho de Cristo la revelación. “Un tiempo después vi una visión maravillosa y misteriosa, de tal modo que todas mis vísceras fueron sacudidas y apagada la sensualidad de mi cuerpo. Mi conocimiento cambió de tal modo que casi me desconocía a mí misma. Se desparramaron gotas de suave lluvia de la inspiración de Dios en la conciencia de mi alma, como el Espíritu Santo empapó a san Juan evangelista cuando chupó del pecho de Cristo la profundísima revelación, por lo que su sentido fue tocado por la santa divinidad y se le revelaron los misterios ocultos y las obras, al decir: “En el principio era el verbo”, etcétera (Jn 1,1)” . Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit. p. 75.

Por otra parte, en este pasaje también se alude a un carácter diferente de la visión: ‘apagada la sensualidad de mi cuerpo’. Esto puede parecer contradictorio con lo que anteriormente había señalado sobre la ausencia de éxtasis en Hildegard, pero para Victoria Cirlot, la religiosa parece referirse ahora a lo que San Agustín denominó ‘visión intelectual’, en la que no interviene la voluntad humana, sino que se encuentra realmente invadida por la divinidad, que es la que ve y oye realmente, produciendo el desconocimiento de sí mismo. Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Op. Cit., p.38.

⁶⁶ Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 27.

⁶⁷ Op. Cit., p. 22. Tal como apunta Cirlot, aparte de la elaboración de *Scivias*, el suceso de 1141 tuvo una segunda secuela: así como en primera instancia debió abandonar el útero materno, en esta segunda oportunidad, Hildegard tuvo que dejar Disibodenberg, contra viento y marea, superando la oposición de algunos religiosos del monasterio de Disibodenberg y otras dificultades de carácter práctico, para trasladarse (comparándose con Moisés, en busca de la Tierra Prometida) a Rupertsberg.

⁶⁸ Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Op. Cit., p.38.

⁶⁹ Para una descripción detallada del modo en que acontecieron las visiones de Hildegard, ver la carta que escribió al monje Guibert de Gembloux un año antes de su muerte, que de hecho ha sido denominada ‘De modo visionis suae’ (‘Del modo de sus visiones’). En: Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., pp. 164-168.

debe a una percepción interior, a través de los sentidos interiores⁷⁰:

“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”⁷¹.

San Agustín, cuya teología fue un referente fundamental para la Edad Media, distingue las clases de visiones en el libro XII de su *Del génesis a la letra*. En él concibe tres géneros de visiones: corporal, espiritual e intelectual. “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”⁷².

Así, la visión corporal es aquella con la cual todos contemplamos el mundo físico y material que nos rodea, mientras que la espiritual -clase a la que pertenecen las visiones de Hildegard- es la que se produce a partir de las imágenes archivadas en el alma“ (...) por la que se piensa en las cosas corporales que no se hallan presentes (...) pues aunque no veamos nada con los ojos del cuerpo estando así, sin embargo, contemplamos con el alma las imágenes de los cuerpos, sean estas 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”⁷³. La tercera clase de visión, la intelectual, es sin duda la más crítica, definida por San Agustín como aquella que se da en la mente, sin concurrencia de imágenes.

⁷⁰ Su hagiógrafo se refiere a la facultad de Hildegard para transportarse de la vida ‘activa’ a la ‘contemplativa’: “(...) ella iba y volvía una y otra vez, porque, de la vida activa que la tenía apresada, no volvía a algo más inferior, pero de la contemplativa, en la que no se podía mantener continuamente, pues estaba atada a la carne, volvía a la vida activa (...) De este modo, la beata virgen atada a la carne se esforzaba por la vida activa y aspiraba ardientemente a aquella luz inaccesible de la divinidad de la contemplativa”. Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 49. Como explica Victoria Cirlot es la descripción de la ‘vida mixta’ (activa y contemplativa), que “(...) conjuga oración y trabajo, alma y cuerpo, reproduciéndose así el misterio de la divinidad y la humanidad del verbo encarnado”. Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 107.

⁷¹ Von Bingen, Hildegard. *Scivias*. Op. Cit., p. 16.

⁷² San Agustín. *Del génesis a la letra (Libro XII)*. En: *Obras de San Agustín*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, pp. 971-972.

⁷³ San Agustín. *Del génesis a la letra (Libro XII)*. Op.Cit. p. 972.

A partir del comentario a la Epístola a los Corintios⁷⁴, San Agustín entiende que a través de la visión espiritual se muestran “(...) expresiones o significados que son como imágenes y semejanzas de las cosas, las cuales para ser entendidas necesitan de la mirada de la mente (...) una vez que han sido entendidas, acción que sólo ejecuta la mente, se da la revelación, o el conocimiento, o la profecía, o la enseñanza”⁷⁵.

A Hildegard le son mostradas las imágenes en el espíritu, afirmando que la comprensión de dichas imágenes -su interpretación- por medio de la mente, también le es revelada de inmediato. Hildegard ‘comprende’, en un mismo momento, ‘lo que ve y escucha’⁷⁶.

El soporte: La tablilla de cera, revelación y escritura en el alma

La tablilla de cera (Fig. 1) es una tabla hueca, generalmente hecha de madera (o en su uso más formal de marfil) rellena de una capa de cera de abeja, para formar una superficie de escritura. Con el estilo se escribe ‘en’ y no ‘sobre’ la tabla de cera. De hecho, tal como apuntan Richard H. y Mary A. Rouse⁷⁷ la palabra latina que más habitualmente se utilizó para referirse a la escritura en tablas de cera es *imprimere*, marcar o imprimir la cera (y no escribir o anotar propiamente).

El extremo superior del estilo, que solía ser liso, permitía borrar frotando con fuerza las palabras que se habían inscrito en la cera, pudiendo luego reutilizar la tablilla. Por ello es que se utilizaron durante la Antigüedad, y, luego, en la Edad Media (s.VII-XV) como libros de cuentas, de apuntes y notas, como borradores de obras literarias⁷⁸. Quien quería aprender a escribir, quien redactaba un borrador, una carta o la letra de una

⁷⁴ Puntualmente “*Si orare con la lengua, mi espíritu ora, pero mi mente está sin fruto*” y “*El que habla lengua incognoscible, no habla a los hombres, sino a Dios, porque nadie le entiende puesto que el espíritu habla cosas ocultas*”.

⁷⁵ San Agustín. *Del génesis a la letra (Libro XII)*. Op. Cit., pp. 975-976.

⁷⁶ Es importante tener en cuenta en este sentido la estructura formal que siguen las visiones de Hildegard: en un primer momento la descripción de la visión, luego la transcripción de la audición y finalmente la exégesis.

⁷⁷ Richard H. y Mary A. Rouse. “The vocabulary of wax tablets”. En: Weijers, Olga (Ed.). *Vocabulaire du livre et de le ecriture au moyen age. Actes de la table ronde. Paris 24-16 septembre 1987*. Turnhout-Belgique, 1989, pp. 220-230.

⁷⁸ Sigo el estudio de Élisabeth Lalou, “Les tablettes de cire”. En: Glenisson, Jean. (Dir.). *Le livre au moyen age*. Turnhout: Brepols, 1988, pp. 30-32. Ver también: Gasnault, Pierre. “*Les supports et les instruments de l’écriture à l’époque médiévale*”. En: Weijers, Olga (Ed.). *Vocabulaire du livre et de le ecriture au moyen age*. Op. Cit., pp. 20-33.

canción, un tratado o documento que requería previa aprobación para luego ser escrito en un pergamino, lo hacía en una tabla de cera⁷⁹.

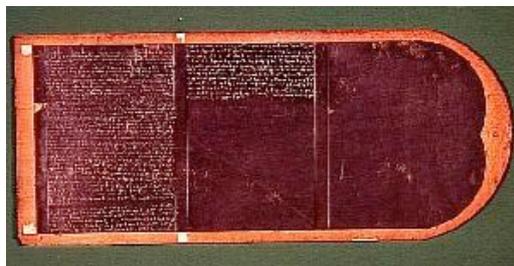


Fig 1.

Tablilla de cera de Jean Sarrazin, Chambelán San Luis (1256).

La tabla de cera, como soporte de la palabra escrita, cuenta con una antigua y sostenida asociación metafórica con la escritura en Occidente, y una relación más íntima con la creación literaria que otros soportes como el pergamino o el papiro⁸⁰, lo que significó que se le diera a esta superficie de escritura un continuo uso metafórico y figurativo⁸¹. Roger Chartier⁸² señala que la concepción ‘positiva’ de la memoria que predominó en la Antigüedad, como huella perdurable de un pasado que puede recuperarse mediante una búsqueda individual y que desconfía, además, de la perpetuidad del texto escrito en un mundo material, contrasta con aquella concepción de la memoria que junto con la difusión de la escritura comenzará a imponerse con mayor fuerza: como una actividad vulnerable, efímera, y frágil. Pero a pesar de que la escritura intente darle a la palabra una permanencia que la oralidad no puede brindarle, ‘no todos los escritos están destinados a la eternidad’⁸³, como la escritura en la cera, porque “De la misma manera

⁷⁹ Ellas constituyeron también el antecedente directo del formato del códice, ya que se unían varias en un sólo volumen.

⁸⁰ Según Richard H. y Mary A. Rouse este hecho explica que en latín -el idioma de escritura utilizado por occidente durante siglos- existan muchos términos técnicos relacionados con esta suerte de “wax-tablet subculture”, los implementos, accesorios y procesos que se emplean en la escritura en la cera. Richard H. y Mary A. Rouse. “The vocabulary of wax tablets”. Op. Cit., pp. 220-230.

⁸¹ Richard H. y Mary A. Rouse se refieren a algunas curiosas conexiones que existen entre las tablas de cera y el texto de la *Biblia*. A pesar de que los Israelitas antiguos no escribieron en tablas de cera, ya que el clima no lo permitía, la palabra *tabula* se encuentra varias veces en las Escrituras. No obstante, siempre se trata de tablas hechas de otro material, no de cera (madera, bronce, cobre) y la más famosa de las tablas bíblicas: El Decálogo, hecha de piedra. El hecho es que la traducción afectó y alteró el uso de los soportes de escritura, ya que la Edad Media fue una cultura de tablas de cera y por ello muchos lectores de la Biblia asumieron automáticamente que *tabula* significaba ‘tabla de cera’. Por ello se ve en algunas miniaturas a los Evangelistas escribiendo sobre tablas de cera (no sobre pergaminos o códices) e incluso se ilustra a Moisés sosteniendo un díptico de cera.. Richard H. y Mary A. Rouse. “The vocabulary of wax tablets”. Op. Cit., pp. 220-230.

⁸² Chartier, Roger. *Inscribir y borrar*. Op. Cit., pp. 15 y ss. Sobre este tema ver también el estudio del mismo autor *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz, 2008.

⁸³ Chartier, Roger. *Inscribir y borrar*. Op. Cit., p. 16

que olvidar es la condición de la memoria, borrar es la condición de lo escrito”⁸⁴. Lo escrito se relaciona con la memoria y el olvido y la tablilla de cera fue durante la Edad Media uno de los modelos más poderosos mediante el cual se representó metafóricamente la memoria: una superficie de escritura vulnerable, cuyas inscripciones estaban destinadas a ser transitorias⁸⁵, mientras no fueran transcritas a un soporte más duradero como el pergamino de piel animal.

Como vimos en el apartado anterior, la visión, audición y comprensión interior que se produce tras la revelación, tiene lugar en la interioridad de Hildegard. En las miniaturas que acompañan sus visiones la memoria de la visionaria está representada por la tablilla de cera que sostiene en sus manos. Es importante destacar que esto es así en la totalidad de las representaciones visuales de sus visiones del manuscrito de Lucca, en el que Hildegard aparece representada sola, sentada en su púlpito, con la tablilla de cera en sus manos, mientras sus ojos observan directamente la visión, como podemos ver en los siguientes ejemplos:

⁸⁴ Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Op. Cit., p. 34.

⁸⁵ Como veremos más adelante, esto también tendrá una significación importante en relación a la escritura de nuestros actos y pensamientos que el cristianismo imaginó se realizaba en los ‘libros interiores’ de nuestra conciencia. La tabla de cera, una superficie de escritura que permite borrar y escribir sobre ella (como una especie de palimpsesto) que representa la memoria, se pensó también metafóricamente como la posibilidad de borrar aquello de lo que los creyentes debían arrepentirse, antes de la lectura de los libros interiores que tendría lugar durante el Juicio Final.



Fig. 2. L.D.O. Parte I, visión 4.

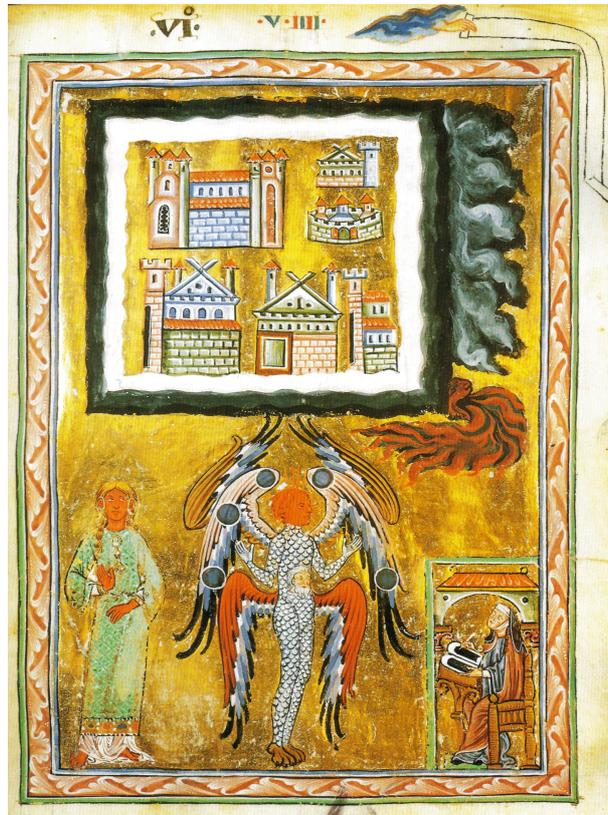


Fig. 3. L.D.O. Parte III, visión 4.



Fig. 4. L.D.O. Parte III, visión 5.

A esto se refiere la propia Hildegard al explicar a Guibert de Gembloux el modo en que retiene sus visiones: “Lo que he visto o aprendido en esta visión, lo guardo en la memoria por mucho tiempo, pues recuerdo lo que alguna vez he visto u oído. Y simultáneamente veo y oigo y sé, y casi en el mismo momento aprendo lo que sé”⁸⁶.

Al momento de recibir la revelación celestial, Hildegard guarda en su memoria las imágenes, la audición y el conocimiento que espiritualmente le ha sido revelado, y así esto queda impreso o inscrito en su alma⁸⁷. El soporte de escritura que Dios -el verdadero autor de las visiones- ha elegido para su creación es en primera instancia la memoria de Hildegard (instrumento de escritura divina) que viene a ser representada, según el pensamiento de la época, por la tablilla de cera. Por ello, es importante establecer desde un comienzo que la composición y proceso creativo como tal se realiza en la cera.

Es importante señalar, para el transcurso de esta investigación y sobre todo en relación a la conexión que estableceremos más adelante al referirnos a William Blake, que tal

⁸⁶ Carta a Guibert de Gembloux. En: Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 166.

⁸⁷ Recordemos lo planteado en nuestra Introducción sobre la metáfora de la escritura y la memoria, retomada en el ámbito medieval desde la Antigüedad.

como apunta Mary Carruthers⁸⁸, en el medioevo la memoria era el medio de adquisición y enseñanza del conocimiento. Así, lo que hoy se llama ‘imaginación creativa’, como descubrimiento original, en tiempos más tempranos se encuentra ligado al poder de retención de la memoria, considerado como un descubrimiento original. El cultivo de la memoria para antiguos y medievales, era apreciado como parte de la ética y el carácter moral del individuo, por lo tanto ésta debía ser ejercitada y entrenada permanentemente. Como desarrollaremos a continuación, Hildegard se concibió a sí misma como una secretaria de Dios, que transcribió en la tabla de cera (material) lo que Dios había impreso en su memoria (proceso que se representa en la imagen integrando estéticamente el soporte de escritura de la cera como símbolo de la recepción y memorización de la revelación).

Tal como indica Roger Chartier⁸⁹, es necesario diferenciar la composición de la transcripción, que es un proceso posterior: los autores medievales redactan en la cera, abren en ella las letras de los textos de autoridad celestial que luego serán transcritos por los escribas sobre pergaminos. Este hecho es de capital importancia para nuestro análisis, ya que prueba que en el proceso creativo como tal sólo tiene participación la visionaria y no su secretario, quien recién tomará parte de este proceso en el momento de exteriorizar y de hacer ‘pública’ la creación visionaria como tal en el códice (la escritura exterior que veremos representada en tres escenas seleccionadas más adelante). Para Saurma-Jeltsch⁹⁰ este retrato que muestra a Hildegard escribiendo directamente en la cera, como etapa previa al habla y la palabra escrita, prueba la inmediatez de la revelación y otorga mayor autenticidad a la composición de Hildegard, quien es, en este sentido la autora definitiva de su escritura. Antes de continuar, debemos aclarar un punto que ya anunciábamos en la Introducción. No podemos afirmar con certeza que Hildegard haya participado del proceso de iluminación de sus manuscritos (tarea que en el medioevo, por cierto, era realizada por sujetos distintos a los compositores y escribas⁹¹). Aunque, como apuntamos, Madeline Caviness afirme que la visionaria

⁸⁸ Mary Carruthers, *The book of memory*. Op. Cit., p. 1.

⁸⁹ Chartier, Roger. *Inscribir borrar*. Op. Cit., p. 24.

⁹⁰ Saurma- Jeltsch, Lieselotte. *Die Miniaturen im "Liber Scivias" der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 1998.

⁹¹ Como decíamos en la Introducción, esta separación de las tareas explica la existencia de una relación ‘conflictiva’ entre el texto y la ilustración, ya que el iluminador interpretaba en imágenes las palabras que había inscrito el escriba en el pergamino. Retomaremos este tema, así como las nociones medievales de compositor y escriba, porque serán importantes a la hora de considerar el método de escritura de Blake, quien –en el intento de manejar el ‘conflicto’

habría realizado bosquejos de las imágenes al tiempo que tomaba notas de sus visiones y que más tarde supervisaba, al menos, la creación de las ilustraciones⁹², las imágenes de los manuscritos de las visiones son posteriores al texto. El manuscrito facsimilar del *Liber Scivias*, fue hecho en Eibingen a comienzos del siglo XX, como copia del original del siglo XII, perdido durante la Segunda Guerra Mundial y el manuscrito del *Liber Divinorum Operum* fue hecho en Lucca (Italia) en el siglo XIII. Sin embargo, consideramos que lo significativo es que los iluminadores y sus lectores hayan asumido con certeza la utilización de la tablilla de cera como primer soporte de escritura de la visionaria, con el fin de legitimar que la visionaria es la autora de la escritura. Es lo mismo que quiere representarse en la siguiente miniatura, que retrata de forma muy similar a Radegunda (520-587):



Fig. 5. Radegunda escribiendo sobre la cera.

entre ambos medios de expresión- se preocupó de ser el único autor de las palabras y las imágenes de sus visiones, aunque contó con la ayuda de su esposa Catherine.

⁹² Ver: Caviness, Madeline. "To see, hear, and Know All at Once." En: Newman, Barbara (Ed.). *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1998, pp. 110-124, y "Hildegard as Designer of the Illustrations to her Works". En: Burnett, Charles y Dronke, Peter (Ed.). *Hildegard of Bingen: The Context of her Thought and Art*. Londres: Warburg Institute, 1998, pp. 29-63.

Teniendo como soporte de escritura la memoria de Hildegard, Dios provoca en ella una transformación radical, al convertir su alma (incluso desde su estado uterino) en el material en que se inscriben las revelaciones divinas, rascando, penetrando, hendiendo la tablilla de cera con palabras celestiales imborrables. “Como las imágenes del trinchar o tallar, la inscripción expresa el poder radicalmente transformador de la palabra de Dios en la interioridad, incluso la violencia con que esa palabra opera en el corazón humano”⁹³.

En cuanto al acto de ‘inscripción’ como tal, Roland Barthes diferencia dos tipos de escritura que tienen un significado altamente simbólico y que también son útiles para comprender el acto de escritura en Hildegard y la relación que más adelante estableceremos con los grabados en cobre de William Blake. Barthes distingue la escritura de la “mano que fuerza”, la del punzón, sobre la madera o piedra (de instrumentos raspadores, como el cincel, cálamo o pluma) y “la de la mano que acaricia”, la del pincel (bola o fieltro). “La primera sería la escritura de la hendidura, de la incisión, de la marca, del contrato, de la memoria; su modelo original es el cuneiforme y el jeroglífico (...) Con este gesto de inscripción (en este caso, hay que tomar la palabra en su sentido plenamente etimológico: trazar ‘en el interior’ mismo de la materia mineral o vegetal), hemos de vincular el devenir monumental de las escrituras antiguas: el sentido de la inscripción es, por una parte, que el trazado no se puede corregir, la letra es irreversible (...) y, por otra parte, la escritura vale eternamente, solitariamente (...) Frente a esto, la escritura con pincel (...) es una escritura de ‘de-scripción’, de la mano acostada, del dibujo descendido, depositado. Dos gestos (dos civilizaciones): penetrar el secreto y racionalizar (...)”⁹⁴.

En las miniaturas que acompañan las visiones de Hildegard (Figs. 2, 3 y 4) podemos ver que Dios aparece representado a través de su mano, que extiende un pergamino en blanco en dirección a Hildegard, ilustrando la inspiración divina. En el lenguaje propio de los manuscritos medievales⁹⁵, el pergamino simboliza la palabra oral⁹⁶ (la audición,

⁹³ Petroff, Elizabeth Alvilda. *Medieval Women's Visionary Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 32.

⁹⁴ Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. En: *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Editorial Piados 2002, p. 126.

⁹⁵ Lalou, Elizabeth. “Les tablettes de cire”. Op. Cit., pp. 30-32. Esta imagen tiene una procedencia bíblica, de Isaías 34, 1 y también la encontramos en *Apocalipsis* 6, 14 cuando “El cielo se enrollará como un pergamino”. Michael Camille, por su parte, advierte que iconográficamente en las imágenes medievales existe la presencia de pergaminos sostenidos por los profetas, simbolizando la Ley Antigua y el libro como símbolo de la Ley Revelada. Asimismo, en el arte medieval los pergaminos en las manos de los patriarcas y profetas, simbolizan la palabra hablada, opuesta al

en este caso, de las visiones). Las banderolas o pergaminos cumplen una función comunicativa, representan el contenido de un diálogo entre los personajes retratados en el manuscrito iluminado y remiten justamente a la forma de comunicación que en ellos se desenvuelve: una invitación al lector a ver las imágenes narrativamente y leer el texto visualmente⁹⁷.

Según Herbert L. Kessler⁹⁸ la *manus dei* representa lo incorpóreo de la voz divina⁹⁹ y una de las formas de sugerir visualmente la interacción entre Dios y los hombres es la mano que emerge desde el cielo¹⁰⁰ y que simbolizaría la voz de Dios que se hace escuchar en la tierra. Para Madeline Caviness¹⁰¹ los pergaminos en blanco se utilizan en estas miniaturas para probar e incrementar la autoridad y credibilidad de las visiones, ya que conectan directamente la mano de Dios con las palabras que Hildegard escribe en el texto, supliendo la llama centellante de la iluminación divina.

Escritura

El llamado a la escritura: ‘clama, pues, y escribe así’

El llamado a la escritura es un suceso central en la experiencia visionaria ya que es el momento en que Dios establece una comunicación con el visionario, comandándolo a escribir y, por lo tanto, llevándolo más tarde desde esta esfera de lo privado al encuentro con el mundo, a lo público¹⁰². Tal como señala Rosalynn Voaden, el llamado a la escritura provee al visionario de legitimación en la comunicación de sus visiones, así como la reacción frente a ese llamado nos permite conocer la percepción que el

libro, que normalmente indica la externalización de la palabra escrita. Ver: Camille, Michael. “Visual signs of sacred page. Books in the Bible Moralisée”. En: *Word and Image*. Vol. 5, N° 1, 1989, pp. 111-130.

⁹⁶ Plásticamente, se encuentra en muchas de las representaciones de la escena de la Anunciación de la Virgen María, en las que usualmente un pergamino se desenrolla desde el Ángel Gabriel hasta la Virgen.

⁹⁷ Ulrich, Ernst. “Written Communications in the illustrated epic poem”. En: Starkey, Kathryn; Wenzel, Horst (Ed.). *Visual Culture and the German Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan, 2005, p. 91.

⁹⁸ Herbert L. Kessler plantea que desde la expulsión del Paraíso, tras la cual el hombre pierde la capacidad de mirar directamente a Dios, el arte cristiano ha buscado ‘mostrar lo invisible a través de lo visible’, buscando una visión espiritual, a pesar de tener clara la limitación de la mirada carnal. Kessler, Herbert L. *Spiritual Seeing: Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, p. 28.

⁹⁹ Ello contrasta con la llegada de Cristo a la Tierra, el cuerpo visible de Dios.

¹⁰⁰ Según Kessler, la segunda es el Arca de la Alianza. No obstante, la mano o la cabeza de Dios, o un pájaro que dicta, son los símbolos más comunes de la autoridad divina, tanto en las escenas de los profetas, como de los evangelistas. Kessler, Herbert. *Spiritual Seeing*. Op. Cit., p. 28.

¹⁰¹ “Hildegard as Designer of the Illustrations to her Works”. Op. Cit., pp. 29-63.

¹⁰² Voaden, Rosalyn. “God’s almighty hand: women co-writing the book”. En: Smith, Lesley y Taylor, Jane H. M. (Ed.). *Women, the Book and the Godly*. Vol. I. Cambridge: D.S. Brewer, 1995, p. 56.

visionario mismo tiene de su propio rol y de las consecuencias de su actividad¹⁰³. Es en lo que nos adentraremos en este capítulo, en relación a Hildegard de Bingen, así como más adelante lo haremos al revisar la auto-concepción del visionario a partir de los llamados a la escritura presentes en la obra de William Blake¹⁰⁴.

Hildegard relata haber recibido la audición del sonido que es la ‘voz celestial’ con temor y temblor, sintiendo la pobreza del ser (un ‘frágil ser humano’, ‘ceniza de cenizas’, ‘podredumbre de podredumbre’), pero al mismo tiempo se compara retóricamente con la voz de los profetas del Antiguo Testamento, reclamando para sus visiones la autoridad divina que la inspira directamente¹⁰⁵.

“Pero al ser tímida para hablar, ingenua para exponer e ignorante para escribir, anuncia y escribe estas visiones, no según las palabras de los hombres, ni según el entendimiento de su fantasía, ni según sus formas de composición, sino tal como las ves y oyes en las alturas celestiales y en las maravillas del Señor; proclámalas como el discípulo que, habiendo escuchado las palabras del maestro, las comunica con expresión fiel, acorde a lo que este quiso, enseñó y prescribió. Así dirás también tú, oh hombre, lo que ves y escuchas; y escríbelo, no a tu gusto o al de algún otro ser humano, sino la voluntad de Aquel que todo lo sabe, todo lo ve y todo lo dispone en los secretos de Sus misterios”¹⁰⁶.

La voz y la escritura de lo que dicha voz dicta, no proceden de esta criatura que es ‘nada’ y que asiste a ‘lo más grande’, sino del mismo Dios: “Porque no es ella quien habla, sino algo que trasciende totalmente a su persona. Es la llama que desde el cerebro le llega al corazón (...) [la que] muestra la realidad de la presencia divina en el interior del ser y la clara conciencia de que todo acto creativo supone la superación de los

¹⁰³ A lo largo de su estudio, Rosalyn Voaden reconoce tres categorías centrales en los llamados a la escritura visionaria: la primera, en la cual las visiones se conciben como producto de un mandato explícito de la divinidad a escribirlas; la segunda, en la que el visionario representa su escritura como ‘inspirada’ directamente por Dios. La tercera es más bien un ‘llamado a publicar’, cuando las visiones y revelaciones ya han sido escritas, y el visionario es comandado a hacer circular esa escritura. Voaden, Rosalyn. Op. Cit.

¹⁰⁴ A tratar en el capítulo correspondiente a “La escena de escritura visionaria”.

¹⁰⁵ Hildegard también afirmó que recibió la inspiración de otra figura del Antiguo Testamento, la Sabiduría: “La Sabiduría también me enseñó en la luz del amor y me dijo de qué modo fui dispuesta en esta visión. Y no soy yo quien digo estas palabras de mí, sino Sabiduría las dijo de mí y me habló así: ‘Oye estas palabras y no las digas como si fueran tuyas, sino mías, y así instruida por mí habla de ti de este modo:’” Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 55. A este respecto ver: Góngora, María Eugenia. “Hildegard von Bingen: imágenes de la Sabiduría y tradición sapiencial”. En: *Teología y Vida* Vol. 47 N° 2-3, Santiago, 2006, pp. 352-367.

Como veremos más adelante, William Blake también reveló ‘temor y pesadumbre’ al referirse a su contacto con Dios, y se identificó, asimismo, con algunos profetas del Antiguo Testamento (como Ezequiel e Isaías) y otras figuras de la tradición literaria (como el profeta John Milton) y de su propio tiempo (su hermano Robert).

¹⁰⁶ Von Bingen, Hildegard. *Scivias*. Op. Cit., p. 16.

estrechos límites del yo. Es la misma Sabiduría, Amor o Luz viviente donde acontece la visión y la visión lo que mueve a la escritura”¹⁰⁷.

Una de las imágenes mediante las que Hildegard se auto-representó en sus visiones es la ‘pluma en la mano de Dios’¹⁰⁸ que remite por una parte a la liviandad, vulnerabilidad, e inseguridad, pero también al instrumento de escritura: “Yo siempre tengo un tembloroso temor, pues no sé en mí ninguna seguridad de la posibilidad que sea. Pero tiendo mis manos a Dios y Él me sostiene, como una pluma que carece de toda gravedad de fuerzas y se deja llevar por el viento”¹⁰⁹. Este modo de auto-comprensión de la visionaria nos habla acerca de la relación que ella concibe con Dios, quien se presenta como el verdadero autor de sus visiones, y por tanto justifica la necesidad de su escritura como parte de una tradición religiosa y visionaria específica¹¹⁰: ella es la escriba de lo que Dios compuso en su alma.

Tal como San Agustín imaginó el cosmos como un gran ‘texto’ escrito por la mano de Dios, que contrasta con la escritura humana, durante la Edad Media constituyó un lugar común imaginar un gran texto que reflejaría el orden histórico o trascendente, así como el libro de la Palabra de Dios (la Biblia) es un espejo del libro de su Obra (Naturaleza¹¹¹). Esta comprensión del texto como un reflejo de una tradición cultural y religiosa es otra de las imágenes de las que Hildegard se nutrió para expresar la función de la revelación y escritura de sus visiones. Así escribió a Guibert de Gembloux: “La luz que veo no pertenece a un lugar. Es mucho más resplandeciente que la nube que lleva el sol, y no soy capaz de considerar en ella ni su altura ni su longitud ni anchura. Se me dice que esta luz es la sombra de luz viviente y, tal y como el sol, la luna y las estrellas aparecen en el agua, así resplandecen para mí las escrituras, sermones, virtudes, y algunas obras de los hombres formadas en esta luz”¹¹². Como podemos ver, en este pasaje Hildegard compara el reflejo de las verdades divinas en el ‘espejo de la luz viviente’ con el reflejo de la creación de Dios en el agua; de este modo, el proceso

¹⁰⁷ Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op.Cit., p. 18.

¹⁰⁸ Fundamentalmente en tres cartas: a Eugenio III (Epist. II), Odo de Soissons (Epist. XL) y Guibert de Gembloux (Epist. CIII). Todas ellas seleccionadas de la antología de Victoria Cirlot y en los anexos de esta investigación.

¹⁰⁹ Carta a Guibert de Gembloux. En: Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 166.

¹¹⁰ Ver Góngora, María Eugenia. “Una pluma en la mano de Dios: una imagen en tres cartas de Hildegard de Bingen (1098-1179)”. *Revista Signos*, vol. 35, N° 51-52, 2002, pp. 79-91.

¹¹¹ Ver: Gellrich, Jesse M. *The idea of the book in the Middle Ages. Language theory, mythology, and fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985. Esp. “Introducción”. Ver también, a este respecto: Curtius, Ernst Robert. “El libro como símbolo”. En: *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid: FCE, 1984. Vol. I, pp. 423-489.

¹¹² Carta a Guibert de Gembloux, en: Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 166-167.

natural del reflejo es una imagen que parece apropiada para referirse al proceso espiritual de la revelación que Hildegard experimentó, y la visionaria es capaz de ver como en un espejo, las escrituras de Dios¹¹³.

En este punto vale la pena tener en cuenta la diferenciación que establece Ananda Coomaraswamy¹¹⁴ entre el arte moderno, que carece de un uso práctico y el ‘arte tradicional’ (medieval y oriental) que tiene una función de enseñanza primordial, y a través del cual el hombre participa del arte divino. Por ello, en la apreciación del arte de las culturas tradicionales, la posesión del mismo soporta un importante sentido de ‘vocación y responsabilidad’: los artistas cristianos son ‘artífices’ que buscan cooperar con la voluntad de Dios, imitando en la tierra la obra angélica celestial. Así, la invención está directamente relacionada, según esta filosofía, con la visión y audición que Dios revela al hombre y que éste comunica a los demás. Se trata de una misión que requiere de una invención correspondiente, pero dicha invención no es una expresión propia¹¹⁵. La personalidad del artista no juega un rol en el arte tradicional. Más que una libertad propiamente tal en la creación, tenemos a un artista (el Artífice Humano, que debe emplear materiales ya existentes) al ‘servicio’ del Artífice Divino (que crea sus propios materiales, principio de todas las cosas¹¹⁶).

¹¹³ Beer, Frances. *Women and Mystical Experience in the Middle Ages*. New York: Boydell Press, 1992, p. 29. Ya vimos en nuestra Introducción y en el capítulo sobre la lectura agustiniana la metáfora del funcionamiento del texto como un espejo. Más adelante retomaremos esta metáfora, que también es utilizada por William Blake para describir las intenciones de la recepción de sus poemas proféticos iluminados.

¹¹⁴ Coomaraswamy, Ananda. “The Philosophy of Medieval and Oriental Art”. En: Lipsey, Roger (Ed.). *Selected Papers*. Vol. I. Princeton: Princeton University Press, 1977, pp. 43-70.

¹¹⁵ Grace Jantzen advierte en la pasividad de Hildegard ante la contemplación de sus visiones, en contraste a la activa participación que, por ejemplo, Catherine de Siena, habría tenido en ellas. Según Jantzen, la labor de Hildegard es escribir, no participar de las visiones. Ver: Jantzen, Grace. “‘Cry out and write’: Mysticism and the struggle for authority”. En: Smith, Lesley y Taylor, Jane H. M. (Ed.). *Women, the Book and the Godly*. Vol. I. Cambridge: D.S. Brewer, 1995, pp. 68. Asimismo, Frances Beer destaca que Hildegard, como testigo y mensajera de Dios, no se interesa por describir en sus visiones cuán gloriosas o excitantes resultan para ella, sino que se concentra en su transmisión como agente divino, como una sencilla receptora y transmisora de la información que meticulosamente describe de sus visiones, manteniéndose, como una ‘reportera’ al margen de sus visiones: “She does not say how excited or how pleased she is to be so selected by God, but is fulfilled simply by carrying out her mission”. Beer, Frances. *Women and Mystical Experience in the Middle Ages*. Op. Cit., p. 34.

¹¹⁶ A esta misma idea alude Hildegard al afirmar: “El hombre es la obra de Dios, está con toda criatura y toda criatura está con él. Pero la obra del hombre, que es sin vida, no es semejante a la obra de Dios, que es vida, del mismo modo que el vaso del alfarero no se parece a las casas del obrero”. Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., 70-71. Asimismo “El cuerpo es el vestido del alma que tiene la voz viva. Por eso es justo que el cuerpo cante con el alma a través de la voz de las alabanzas a Dios (...) Pues todas las artes, que sirven al uso y necesidad de los hombres, han sido inventadas por el soplo que Dios envió al cuerpo del hombre. Por eso es justo que Dios sea alabado por todas las artes”. Von Bingen, Hildegard, Epist. XXIII. Traducción de Victoria Cirlot. En: *Vida y visiones*. Op. Cit., pp. 262-263.

La idea de lo que es un autor varía histórica y culturalmente. Jennifer Summit¹¹⁷, señala que la definición moderna de autor, como una individualidad original y auto-expresiva no se puede aplicar, sino limitadamente, a la escritura durante el medioevo. Summit apunta que en los textos medievales anónimos se produce un espacio en que la expresión de la identidad o individualidad se encuentra ‘suspendida’ y agrega que el ejemplo más notorio de esta escritura como ‘suspensión’ se da en las mujeres visionarias medievales, ya que en la misión de expresar mensajes divinos, la escritora visionaria establece su autoridad sobre la base de la auto-anulación, en orden de mostrar que su escritura no nace de una conciencia individual, sino que tiene un origen divino¹¹⁸.

La escena de escritura visionaria

Hildegard de Bingen se ubica entre muchas otras mujeres visionarias que durante el Medioevo clamaron una autoridad espiritual para sus visiones¹¹⁹, como Gertrudis de Helfta, Catherine de Siena, Juliana de Norwich y Hadewijch de Antwerp. Tal como indica Grace Jantzen¹²⁰, aunque el modo en que estas visionarias recibieron y

¹¹⁷ Summit, Jennifer. “Women and authorship”. En: Dinshaw, Carolyn y Wallace, David. (Ed.). *The Cambridge Companion to Medieval Women’s Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 91-108.

¹¹⁸ Summit, Jennifer. “Women and authorship”. Op. Cit., p. 95. Esta auto-anulación autorial, dice Summit, se volvió un lugar común en la escritura visionaria de otras mujeres medievales como Margarita Porete (1250-1310) y Santa Brígida de Suecia (1303-1373), pero fue también utilizada por algunos hombres, como el propio Maestro Eckhart. Así como la ‘pluma en la mano de Dios’, otras imágenes que Hildegard utilizó para expresar su auto-comprensión como visionaria y conducto de comunicación de la palabra de Dios también dan cuenta de esta auto-anulación a la que Summit refiere, por ejemplo, la trompeta (instrumento a través del cual se oye -suena- la voz de Dios) y la vasija de barro (continente). Cfr. Carta de Hildegard a Elisabeth de Schönau. En: Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p., 144-145. En ella, Hildegard explica a Elisabeth (quien tuvo visiones de carácter extático) en un tono de advertencia y amonestación, cuál es la condición de las profetisas y su tarea: “(...) los que desean terminar las obras de Dios siempre deben atender a que son recipientes de barro, puesto que son hombres, y siempre deben mirar lo que son y lo que serán. Deben dejar lo celeste a quien es celeste, pues ellos mismos son exiliados que desconocen lo celeste. Cantan los misterios de Dios como una trompeta que ni da ni produce sonido si no es porque alguien sopla para que devuelva el sonido. Dios siempre azota a los que tocan su trompeta por sí mismos. Ten cuidado de que no rompa tu recipiente de barro sino que le agrade”. Cirlot apunta que “Es esta una imagen apocalíptica que insiste en el carácter mediador y que implica la total anulación del ‘yo’ como fuente de inspiración”. *Ibidem.*, p. 189. También trataremos el tema de la ‘anulación autorial’ que William Blake realiza en favor de otras voces que intervienen en sus poemas proféticos.

¹¹⁹ Tal como apunta Beverlee Sian Rapp, Hildegard declaró que todo su conocimiento fue dado por Dios: incluido el de medicina, manejo de las hierbas, música y poesía. En efecto, afirmó que la música que compuso fue escuchada mientras experimentaba sus visiones y que, por lo tanto también, le fue enviada directamente desde el cielo. Ver: Sian Rapp, Beverlee. “A Woman Speaks. Language and Self-Representation in Hildegard’s Letters”. En: Burnett McInerney, Maud. (Ed.). *Hildegard of Bingen. A book of Essays*. Nueva York: Garland Publishing, Inc., 1998, p. 23. En este mismo sentido, podemos atraer aquí lo que Hildegard afirma en su hagiografía: *Vida y visiones*: “Pero también compuse cantos y melodías en alabanza a Dios y a los santos sin enseñanza de ningún hombre, y los cantaba, sin haber estudiado nunca ni neumas ni canto”. Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 57.

¹²⁰ Jantzen, Grace. “‘Cry out and write’: Mysticism and the struggle for authority”. En: Smith, Lesley y Taylor, Jane H. M. (Ed.). *Women, the Book and the Godly*. Vol. I. Cambridge: D.S. Brewer, 1995, pp. 67-76.

transmitieron sus visiones a la Iglesia (su principal destinataria) fue muy diferente, lo que convoca a todas ellas es el llamado a transmitir a otros las visiones a través de la escritura. Las representaciones visuales de las escenas de escritura de las mujeres visionarias medievales también buscan legitimar el origen divino de su escritura y así reforzar su autoridad celestial. Las representaciones de la escritura inspirada funcionan también en el sentido de reforzar la autoridad de Dios y su rol como simples canales de comunicación.



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

En el caso de Hildegard de Bingen, son tres las representaciones visuales de la escena de la escritura exterior¹²¹ que encontramos en los manuscritos iluminados de sus visiones. La primera imagen de este acontecimiento (Fig. 6) se encuentra en el folio 1 del manuscrito facsimilar del *Liber Scivias*, hecho en Eibingen a comienzos del siglo XX, como copia del original del siglo XII, perdido durante la Segunda Guerra Mundial. En ella se la ve mirando al cielo, recibiendo la iluminación divina, con una tablilla de cera que sostiene en sus manos, en la que inscribe el mensaje con un estilo. La segunda representación de esta escena (Fig.7) aparece en el manuscrito de *Lucca* del *Liber Divinorum Operum (Libro de las Obras Divinas)*, en la Primera Visión de la Parte Primera. Tras Hildegard, permanece de pie una mujer que ha sido identificada con una joven religiosa anónima, que Hildegard nombra en su segunda obra visionaria, el *Liber Vitae Meritorum*¹²². Un tercera variante a considerar (Fig. 8) pertenece al manuscrito de Salem de *Scivias*¹²³ (ca. 1200).

En el presente análisis tomaremos como referente visual la primera de estas imágenes, por ser la que ilustra la primera revelación (del año 1141) que dio como resultado la escritura de su primer libro de visiones, *Scivias*, y porque por ello es también la que mejor fundamenta el origen de su escritura y la que entrega con mayor autoridad información sobre el proceso a través del cual tanto lo visto como lo escuchado debió ser puesto por escrito¹²⁴.

La llama de fuego que se derrama sobre la cabeza de la visionaria representa

¹²¹ Es decir, la escritura que se realiza sobre un soporte físico, como el códice que sostiene su secretario. Nos referiremos a esto a continuación.

¹²² “En el *Liber vitae meritorum* Hildegard hace referencia ‘al testimonio de una joven que me asistía’, y debe ser la misma (anónima) joven que aparece aquí. No es, sin embargo, como muchos estudiosos imaginaron ‘la noble joven’ del principio del *Scivias*, que pudo ser identificada como Richardis von Stade, que murió joven y mucho antes de la escritura del *Liber* (20 de octubre de 1152). En los Prólogos de los tres ciclos visionarios, Volmar y la joven ayudante (*puella testificante*) atestiguaban la veracidad de Hildegard”. Derolez, A y Dronke, P. (Ed.). *Hildegardis Bingenensis Liber Divinorum Operum*. Turnholt: Brepols, 1996, pp. xxxv-xxxvi. Citado y traducido por: Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 236.

¹²³ Peter Dronke comenta esta imagen, donde ve conjugadas la escritura y el movimiento de danza en la visionaria. Hildegard es representada con sus instrumentos de escritura: la tablilla de cera y el estilo en la mano, con grandes ojos abiertos, que miran a lo lejos (haciendo hincapié en la condición despierta en que recibió sus visiones). “Pero, aquí –apunta Dronke- el movimiento de su cuerpo no es el de la escritora en su celda o *scriptorium* sino que, en palabras de Walter Berschin (Hildegard von Bingen, *Symphonia. Gedichte und Gesänge*, en latín y alemán, ed. Walter Berschin / Heinrich Schipperges, Heidelberg 1995, p. 265), “En la solana de su celda se eleva la cantante Hildegarda en movimiento de danza”. Este retrato, podríamos decir, combina el aspecto intelectual de la escritora con el inspirado y rapsódico de la poeta y visionaria”. Dronke, Peter. “Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía”. En: *Duoda. Revista d’estudis feministes*, N° 17, 1999, p. 51. Abajo, vemos a Volmar en su pupitre. En opinión de Dronke, la miniatura muestra que Hildegard compone en voz alta, mientras Volmar escucha y escribe lo que ella dice.

¹²⁴ Ver: Saurma-Jeltsch, Lieselotte. *Die Miniaturen im “Liber Scivias” der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*. Wiesbaden: Reichert Verla, 1998.

visualmente la palabra divina creadora que proviene directamente del cielo y llega hasta Hildegard, quien –como vimos en el segundo apartado de este capítulo- observa, escucha y comprende la visión instantáneamente, a través de sus sentidos interiores.

A pesar de esta inmediatez con que se produce la revelación en la visionaria y aunque ella misma se entienda como una ‘pluma’ que transcribe directamente los mensajes de Dios, llama la atención que Hildegard dedicara casi diez años a la elaboración de cada uno de sus libros visionarios. Se trata del período temporal que separa la experiencia visionaria como tal –momento en que ésta queda impresa en su memoria- y el registro de dicho texto -espiritual, inmaterial e interior- en el códice -físico, material y visual- transcrito por su secretario, Volmar, quien se asoma desde un espacio exterior al habitáculo en que ella se encuentra, y, mientras la mira directamente, escribe en un códice.

A continuación estudiaremos la escena en que tuvo lugar la escritura de la obra de la visionaria Hildegard de Bingen. Se trata de pensar entonces en el momento preciso en que la religiosa -cumpliendo con el expreso mandato divino- puso por escrito y exteriorizó lo que ya se encontraba grabado en su alma. Esta escena se constituye, justamente, como una representación de un suceso original (el de la experiencia de la visión) en la que mediante su palabra, su voz interior que es proferida y articulada, Hildegard dramatiza ante su secretario (y por lo tanto ante el resto de los hombres) un cuadro anterior, en el cual sólo ella y Dios habían tenido parte, y en el cual también Hildegard se había hecho interiormente portadora de una palabra que la convertiría en una profeta: ‘escribe y di’.

En esta escena lo divino (la palabra de Dios inscrita en la memoria de Hildegard) y lo terreno (la transcripción en letras humanas por parte del secretario) se vinculan en la obra visionaria. Si durante la experiencia de la visión es Dios quien se le presenta a la visionaria (eligiendo como soporte de escritura a un ‘sencillo ser humano’) con el fin de sentenciarle palabras divinas que ella debía dar a conocer a los hombres con posterioridad, es en una segunda escena, la de la escritura exterior, que la profeta se dirige a su secretario (la letra humana, la humanidad) mediante un lenguaje alegórico, leyendo con sus ojos interiores aquello que ha sido guardado en su memoria figurativamente. Tanto escribir como registrar información en la memoria son actos mediante los cuales se crean representaciones simbólicas: las palabras celestiales así

como también el sentido de las imágenes, que Hildegard no sólo ha visto, sino que también ha comprendido.

Durante el tiempo de la composición/transcripción de los textos, Hildegard elaboró y modeló concienzudamente sus visiones. No sólo las duplicó (copió) ya que con el recuerdo surge la asociación y recolección de objetos previamente impresos en la memoria, cuando el original (la experiencia visionaria como tal) no está presente¹²⁵. Tal como las letras de la escritura adquieren un sentido cuando se leen e interpretan, como sostiene Mary Carruthers, la recolección en la memoria es un acto reconstructivo, análogo a la lectura de las letras que significan y representan cosas más o menos adecuadamente. Porque recuerda signos, la remembranza es un acto de interpretación, inferencia, investigación y reconstrucción: un acto muy similar a leer.

¹²⁵ A este respecto, Mary Carruthers señala que las imágenes mentales son funcionales más que miméticas. Ellas se graban en la memoria de la forma en que las comprendemos, no como las representamos. Así, se conectan con nuestras intenciones y propósitos personales, propósitos que sin duda también tienen parte en la obra de Hildegard y la elaboración que la visionaria realizó a lo largo de los varios años que tardó en escribir cada uno de sus libros visionarios, conectándose directamente con la contingencia y adquiriendo un fuerte compromiso con su realidad contextual. Ver: Carruthers, Mary. "Models of memory". En: *The Book of Memory*. Op. Cit., pp. 16-45. En este mismo sentido, podemos comparar el lenguaje de la *ekphrasis* utilizado por Hildegard en la descripción de las visiones, con las imágenes que William Blake creó a través del método ilustrativo de sus libros proféticos iluminados así como las ilustraciones que preparó para otros textos 'canónicos' de la literatura, como el *Paraiso Perdido* de John Milton y la *Divina Comedia* de Dante. Tal como indica Martin Myrone, el lenguaje de estas imágenes es simbólico más que representacional. Esto diferenciaría la obra de Blake de otras tradiciones ligadas a las 'artes hermanas', como los epigramas o emblemas. No se trata simplemente de 'ilustraciones' o 'traducciones' en imágenes de lo que la letra dice. Por el contrario, en ellas encontramos 'ideas pictóricas', las que el mismo Blake denominaría como producto de una 'visión intelectual', producidas en la visión de los ojos interiores de la mente, más que en el mundo físico exterior. Ver: Myrone, Martin. "Blake and the Bible". En: Myrone, Martin. *The Blake Book*. Hong Kong: Tate Publishing, 2007, pp. 75-111. Para Elizabeth Petroff, es en la visión donde los conflictos son mediados, pero no sólo los concernientes a la escritura, sino aquellos relacionados con la vida misma, y la expresión de una verdad propia, que surge de la relación del visionario con el mundo. Por ello es que a la hora de referirse a la forma de composición de la experiencia visionaria, Elizabeth Petroff la describe como un proceso en el que se "revive y explora" dicha experiencia, que es interpretada una y otra vez en la mente, a través de los ojos interiores. Ver: Petroff, Elizabeth. *Medieval women's Visionary Literature*. New York: Oxford University Press, 1986, p. 44.

Siguiendo a Peter Moore ("Mystical Experience, Mystical Doctrine, Mystical Technique". En: *Mysticism and Philosophical Analysis*. New York: Katz, 1978, pp. 108-109), Richard K. Emmerson, se refiere a la primera miniatura de *Scivias*, apuntando que en ella estaría incorporada iconográficamente la interpretación de la experiencia divina, a través de la tabla de cera que sostiene en su rodillas, la primera forma de grabar su experiencia, que conlleva una interpretación inmediata, que convierte la experiencia de la lluvia de fuego, a un lenguaje reconocible y visible, basado en las imágenes e iconografía previas que ella conocía. Asimismo, en la labor colaborativa de Volmar (también representada en la miniatura) podemos reconocer, según Moore, la 'interpretación retrospectiva', o aquellas interpretaciones doctrinales formuladas después, o bastante después, de terminada la experiencia, probablemente como resultado de sus discusiones con su secretario, y de la inspección realizada de su experiencia guardada en su memoria, dentro del contexto de la exégesis monástica. Moore también enfatiza el hecho de que la memoria juega un rol fundamental en la interpretación retrospectiva que Hildegard realiza de sus visiones. Emmerson, Richard K. "The Representation of Antichrist in Hildegard of Bingen's *Scivias*: Image, Word, Commentary, and Visionary Experience". En: *Gesta* N° 41, 2002, pp. 95-110.

En este sentido, la composición no es inmediata, sino que Hildegard trabajó durante bastante tiempo (como ya hemos señalado, durante casi diez años) en las visiones y en su exégesis. Del mismo modo, como veremos más adelante, a pesar de que William Blake aseguró que recibía y escribía casi simultáneamente las visiones, también demoró y dedicó bastante tiempo a la elaboración de cada uno de sus libros proféticos iluminados. Como podremos ver a continuación, tanto Hildegard como Blake comunican su experiencia a otros integrando sus propias creencias, las imágenes y los símbolos conocidos por ellos previamente, a la experiencia original.

Por ello el acto de registrar no resulta neutral. Lejos de ello, el proceso de escritura de la inspiración divina expresa que dicho texto se pone en relación con su contexto y las características de una determinada cultura literaria. “These texts bear the marks of those conflicts, showing that their ‘authorship’ is produced not through the expressive will of one person, but through the struggles over authority and interpretation that begin with their first inscription and continue throughout the later history of their circulation”¹²⁶.

Como indica Jennifer Summit¹²⁷, si bien según la concepción medieval es Dios el autor (*auctor*) primario de una creación, en el acto de diseminar su obra (a través de los *auctores*) también existe una composición como tal, y una autoría que en este contexto no requiere del concepto moderno de originalidad en el orden de producir nuevas formas culturales. Más allá de que se reclame la existencia de una directa inspiración divina, hay una mano que, aunque diga que se deja llevar como ‘una pluma’ por Dios, da forma a ese texto¹²⁸. La autoría descansa así, según Summit, en una relación recíproca entre el *auctor* (Dios) y el visionario.

Debemos recordar que Hildegard constituyó una ‘voz autorizada’ en su época. El propio Papa Eugenio III confirmó su facultad visionaria en el sínodo de Tréveris (1148), cuando tuvo lugar la primera ‘escena de la lectura’ de algunos pasajes del *Scivias*, que el Papa escogió y leyó en público en dicha oportunidad. A partir de entonces, Hildegard fue ‘obligada’ por sus mismos preladados a dar a conocer las visiones que modestamente recibía de Dios. No obstante, al mismo tiempo fue una religiosa profundamente interesada en los problemas de su tiempo y sus visiones están directamente conectadas con las disputas y problemas contemporáneos¹²⁹, comprendiendo su obra, en este

¹²⁶ Summit, Jennifer. “Women and authorship”. Op. Cit., p. 99.

¹²⁷ Summit, Jennifer. “Women and authorship”. Op. Cit., p. 100.

¹²⁸ Tal como en la literatura medieval secular los compiladores se basan en una *traditio*, lo que no significa que su obra no sea un acto creativo. Aludimos a la distinción medieval entre el *auctor*, que es el que origina una obra y es la fuente, y el escritor que compila sus extractos en una nueva obra. Pero la ‘compilación’ no consiste sólo en el acto de transcribir. En la *compilatio* también opera una transformación y una intervención del compilador.

¹²⁹ Ya referimos en la Introducción la creencia en la Iglesia como un actor regenerador de la sociedad que Hildegard demostró al enfrentar ciertas disputas religiosas de su tiempo, como la que hubo entre el poder monástico y el de la Iglesia. Hildegard apoyó la autoridad del Papa, y en este sentido hizo saber su posición también a destacados personajes que no pertenecían al ámbito religioso, sino laico (p.e. Federico Barbarroja). Según Beverlee Sian Rapp, el tono modesto y quejumbroso de la visionaria, que contrasta con la divinidad de sus visiones, es de hecho más utilizado por Hildegard cuando está enojada, cuando le han negado algo o no ha conseguido los resultados deseados. Ver: Sian Rapp, Beverlee. “A Woman Speaks. Language and Self-Representation in Hildegard’s Letters”. En: Burnett McInerney, Maud. (Ed.). *Hildegard of Bingen. A book of Essays*. Nueva York: Garland Publishing, Inc., 1998, p. 15. Asimismo, podemos referir una disputa más bien personal. Aunque no disponemos de mucha información acerca de las amistades de Hildegard, sabemos que ella tenía una religiosa ‘favorita’, Richardis von Stade, que al parecer fue una suerte de secretaria personal con la que Hildegard se sintió particularmente cercana y

sentido, como un instrumento de lucha social y moral. Para Beverlee Sian Rapp¹³⁰ este hecho es importante, ya que el tener la garantía indiscutible de la autoridad divina ante la institución de la Iglesia, le permitió expresar de este modo también, autorizadamente, las ideas políticas y sociales, que podían ser las de Dios¹³¹. Hildegard estaba en cierta medida protegida, ya que sus escritos visionarios habían sido aprobados por el Papa y como hablaba por Dios, no se cuidaba de regañar con poder a sus antagonistas.

Hildegard y Volmar: 'escribe y di'

Como hemos visto, después de escuchar la voz divina Hildegard es obligada imperativamente a escribir, por lo tanto la visionaria insiste en que sus palabras provienen directamente de Dios, y que él mismo le ha sentenciado que no deben ser alteradas en absoluto.

El llamado a la escritura que Dios encomienda a Hildegard puede relacionarse con la oralidad en un primer término, porque este llamado se constituye de un 'clama y escribe', 'escribe y di' y también por la presencia del secretario en las miniaturas, ocupando un espacio distinto al de Hildegard en su habitáculo. No obstante, nos interesa contextualizar aquí la escena de la escritura de Hildegard a la luz de la comparación con otras escenas de escritura medievales, con el fin de esclarecer el proceso mismo de composición que se puede inferir a partir de las miniaturas y los textos de Hildegard que constituyen nuestro corpus de análisis.

cuya relación fue experimentada como material. (Ver: Dronke, Peter. "Hildegarda de Bingen". En: *Las Escritoras de la Edad Media*. Barcelona: Editorial Crítica, 1994, pp. 200-314). Por influencia de su hermano, arzobispo de Hartwig, Richardis fue ofrecida para el prestigioso puesto de abadesa en otro convento. En sus epístolas a Hartwig, en el intento de retener a su lado a su amiga, Hildegard advierte que este acto es producto de la ambición y le envía todo tipo de insultos, llegando a compararlo incluso con Nabucodonosor, tratándolo de 'simoníaco'. Aunque hizo llegar su apelación al Papa Eugenio, no consiguió mantener a su amiga junto a ella. Una vez que partió, Richardis enfermó muy prontamente y murió en 1152.

¹³⁰ Sian Rapp, Beverlee. "A Woman Speaks. Language and Self-Representation in Hildegard's Letters". Op. Cit., pp. 3-24.

¹³¹ En este mismo sentido se pueden comprender las enfermedades que la aquejaban si se negaba a escribir: Dios incluso manifestaba sus deseos en el cuerpo de Hildegard. Es importante recordar aquí el tema de la enfermedad como la manifestación de un conflicto relacionado con la escritura. La enfermedad se encuentra, en el caso de Hildegard, relacionada con el acto mismo de escribir: mientras la visionaria no cumpla con su mandato, persiste la enfermedad. Al momento en que se decide a poner por escrito sus visiones, se sana. Los 'golpes de Dios', que se relatan en su *Vita*, se interpretan como advertencia, como castigos que le indican la imposición de realizar Sus mandatos de escritura.

Para comenzar, es fundamental esclarecer que tal como señala Roger Chartier¹³², generalmente durante el medioevo los verbos *componere*, *cantare* o *dictare* (sin que este último implique un dictado en voz alta) designan igualmente la composición. A este mismo fenómeno se refiere M. T. Clanchy en su estudio sobre la memoria y escritura medieval¹³³. En dicho ámbito se utilizó ‘dictar’ en el sentido en que modernamente utilizamos ‘escribir’. El dictado era la forma usual de la composición literaria medieval: “Just as reading was linked in the medieval mind with hearing rather than seeing, writing (in its modern sense of composition) was associated with dictation rather than manipulating a pen (...) The process of composing on wax tablets is thus described in Latin by the word *dictitare* (literally, ‘to dictate’) (...) The Use of ‘writing’ (*scriptitare*) is confined to making the fair copy on parchment”¹³⁴, por ello es fundamental distinguir las actividades medievales de la escritura en el pergamino y la composición propiamente tal: “Literacy involved being learned in Latin, whereas writing was the process of making a fair copy in parchment, which was the art of the scribe. Some authors (notably the great monastic historians Orderic Vitalis, William of Malmesbury, and Matthew Paris) did their own writing, but they are the exceptions and they distinguished that activity from composition”¹³⁵.

En este sentido, ocurre un fenómeno similar en la lectura medieval (que no era una actividad inseparable de la escritura, como lo es hoy). La lectura en voz alta permite a los no letrados participar del uso de documentos: “When the voice is used, the clerk or scribe becomes no more than a medium between the speaker or hearer and the document. Neither the hearer of a book nor the *dictator* of a letter needs to be a master of every detail of the scribal technique himself, just as modern managers are not required to type or to programme computers”. Por ello es que los compositores medievales no necesitaban ser letrados en el sentido moderno del término, pero sí requerían del escriba, que actuaba como ‘medium’ en la transcripción de los textos.

Por ello es que cuando hablamos de escritura visionaria medieval nos referimos tanto al acto físico de escribir como al dictado a un escriba¹³⁶, siendo el factor más importante el acto de la composición (creación), proceso en el que -como hemos visto anteriormente- sólo tiene parte Hildegard. En las miniaturas, de hecho, Hildegard recibe la inspiración

¹³² Chartier, Roger. *Inscribir borrar*. Op. Cit., p. 24.

¹³³ Clanchy, M.T. *From Memory to Writing Record. England 1066-1307*. Oxford y Cambridge: Blackwell, 1993.

¹³⁴ Clanchy, M.T. *From Memory to Writing Record. England 1066-1307*. Op. Cit., p. 271.

¹³⁵ Clanchy, M T. *Ibidem*.

¹³⁶ Voaden, Rosalynn. “God’s Almighty hand: Women co-writing the book”. Op. Cit., p. 56.

de los cielos y las llamas de fuego divino tocan sólo a la visionaria. Volmar no es partícipe de la experiencia¹³⁷. Esta distinción se observa en la actitud de las figuras: mientras Hildegard mira a los cielos mientras escribe, Volmar dirige su vista hacia su horizonte más cercano, hacia la página del códice en el que él copia.

Durante este proceso se puede intuir que Hildegard ‘lee’ las palabras que estaban inscritas en su memoria y en la tablilla en que seguramente apuntó las ideas centrales de sus visiones para su secretario, quien trabaja a base de su memoria auditiva y además corregía los errores sintácticos y gramáticos de dicho dictado¹³⁸.

En la mentada carta a Guibert de Gembloux, Hildegard afirma: “Y lo que escribo es lo que veo y oigo en la visión, y no pongo otras palabras más que las que oigo. Lo digo con las palabras latinas sin pulir como las oigo en la visión, pues 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 las palabras que suenan de la boca del hombre, sino como llama centellante y como nube movida en aire puro”¹³⁹.

La comprensión global de Hildegard tras la experiencia visionaria, no abarca el conocimiento de la sintaxis gramatical. Esta se da “sin poseer la interpretación de las palabras de sus textos, ni sus divisiones silábicas, casos o tiempos”¹⁴⁰ y “no me enseñó las letras que desconozco en lengua alemana. Sólo sé leer en simplicidad y no descomponer el texto”¹⁴¹. No obstante es importante recalcar que esta ignorancia de la que la visionaria se hace parte tiene como objetivo, como hemos visto, enfatizar el origen divino de las visiones y revelaciones. La ‘humildad’ de la ‘pobre mujer iletrada’ dota al mismo tiempo a la visionaria de un poder y autoridad que subraya el milagro de la inspiración divina. Todas las mujeres visionarias medievales defendieron una autoridad divina para sus escrituras de diferentes modos, pero utilizando la fórmula casi obligatoria de la modestia: afirman al mismo tiempo su humildad y la recepción de un mensaje que viene directamente de Dios, quien es, por lo tanto, su garante¹⁴². Por otra

¹³⁷ A este respecto, remito al estudio de Richard K. Emmerson, “The Representation of Antichrist in Hildegard of Bingen’s *Scivias*: Image, Word, Commentary, and Visionary Experience”. Op. Cit., pp. 95 y ss.

¹³⁸ Por otra parte, es sabido que muchas veces los copistas trabajaban en base a un texto original escrito sobre tablillas de cera o trozos de pergamino, en los que el autor personal de la obra realizaba algunas anotaciones.

¹³⁹ Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 167.

¹⁴⁰ Von Bingen, Hildegard. *Scivias*. Op. Cit., pp. 15 y 16.

¹⁴¹ Von Bingen, Hildegard. Epístola a Bernardo de Clairvaux. En: Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 124.

¹⁴² Se trata de mujeres ‘sin educación’ que son elegidas como conductos de la palabra de Dios. Tal como indica Rosalynn Voaden, uno de los ejemplos más dramáticos de los mandatos explícitos a la escritura divina cuya negación

parte, esta ‘ignorancia’ que Hildegard refiere también corresponde, es lo más probable, a una carencia de estudios formales como el *trivium* y el *quadrivium*. Tal como indica Cirlot¹⁴³ el ‘desconocimiento de las letras’ no alude necesariamente a una incompetencia en cuanto a la sintaxis latina, sino a la falta de un estudio como tal de dicha parte de la gramática (que junto a la dialéctica y la retórica forman el *trivium* medieval). “Así podemos concluir que Hildegard (...) era inculta según la concepción de cultura del siglo XII, más que analfabeta en el sentido moderno del término”¹⁴⁴. Las mujeres que escriben durante el medioevo parecen estar en desventaja en relación con los hombres (religiosos) en términos de adquisición de un aprendizaje sistemático del Latín y su preparación para la escritura no era evidentemente la misma que la de los hombres letrados. “La mujer se sabe visionaria elegida, en suma, una autora a la que Dios quiere hacer escribir, pero que al mismo tiempo quiere reconocer su escasa aptitud para la escritura”¹⁴⁵. Así, comenta Petroff, estas escritoras distinguen sus propias voces de las de los “hombres educados”, en el Latín, ya que ellas no han estudiado cómo expresarse ‘ellas mismas’, afirmando que sus palabras son directa representación de su experiencia, y que lo que ellas hacen es transmitir lo que han oído y visto¹⁴⁶.

involucra, como en el caso de Hildegard, un castigo, es el de Elisabeth de Schönau. En una carta a Hildegard de Bingen, Elisabeth le cuenta a la abadesa que tras negarse a dar a conocer sus visiones, Dios le negó el habla. (Carta citada por: Voaden, Rosalynn. “God’s Almighty hand: Women co-writing the book”. Op. Cit., p. 57). Para Voaden este hecho también es importante porque en él se silencia la palabra hablada en favor de la letra escrita, y de este modo, indicaría que la visionaria no está comandada a comunicar sus visiones oralmente, sino a través de la escritura. En el mismo sentido, Dios le habría indicado a Gertrudis de Helfta que no moriría hasta que no hubiese terminado de escribir sus profecías. Ver: Voaden, Rosalynn. “God’s Almighty hand: Women co-writing the book”. Op. Cit., p. 58.

¹⁴³ Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 112, n.

¹⁴⁴ Flanagan, S. *Hildegarda di Bingen. Vita di una profetessa*. Florencia: Le Lettere, 1991. p. 53. Citado y traducido por Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 112, n. A este respecto, se puede consultar también la Introducción del estudio de Elizabeth Petroff, *Medieval women’s Visionary Literature*. Op. Cit., pp. 3-59.

¹⁴⁵ Régnier-Bohler, Danielle. *Voces literarias, voces místicas*. En: V.V.A.A. *Historia de las mujeres*. Tomo 4: *La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*. Duby, Georges y Perrot, Michelle. (Dir.) Madrid: Taurus, 1992, p. 480.

¹⁴⁶ Petroff, Elizabeth. *Medieval women’s Visionary Literature*. Op. Cit., pp. 21, n. Es por esto que Rosalynn Voaden plantea que las mujeres medievales, que tenían poca educación en Latín, tienen dos co-autores: el primero es Dios (el escritor original), y el segundo, el amanuense o escriba. En algunos casos, verdaderos equipos editoriales trabajaban con las visionarias. Santa Brígida de Suecia, por ejemplo, contaba en todo momento con dos escribas y un editor activo. Ver: Voaden, Rosalynn. “God’s Almighty hand: Women co-writing the book”. Op. Cit., p. 62. Pero, aunque la mayor parte de las veces las mujeres escribían con la asistencia de un hombre, que era, casi inevitablemente, un clérigo, hay que considerar que en algunos conventos, como el del Helfta, las monjas contaban con altos estándares educacionales, y por ello, Gertrudis, por ejemplo, escribió por sí misma parte de su obra. Tal como lo demuestra Lesley Smith, es un hecho que muchas mujeres escribían y copiaban libros, y el que no manejaran a la perfección el idioma no significó que las mujeres no fueran escribas. Al parecer la hijas de familias aristócratas eran educadas en el Latín de la misma forma que los hombres, porque ellas necesitaban, al igual que ellos, manejar la lectura y escritura, para llevar las cuentas y escribir transacciones. Asimismo, las religiosas que siguieron la regla de San Benedicto, afirmaban que debían contar con libros para la liturgia, la lectura devocional y el estudio, muchos de los cuales hacían ellas mismas. No obstante, apunta Smith, ellas son raras veces representadas visualmente (en los manuscritos) en el acto de escritura, aunque tampoco tenemos demasiadas noticias de la escritura masculina medieval. Ver: Smith, Lesley. “Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writing”. En: Taylor H. M, Jane y Smith, Lesley. (Ed.) *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence*. Londres: British Library y Toronto: University of Toronto Press, 1997, pp. 21-44. A este mismo respecto, Jennifer Summit señala que muchas mujeres medievales manejaban la lengua vernácula y medianamente el Latín, por lo tanto, eran ‘letradas’ (leían Latín): “At a time when the use of scribes or secretaries was a measure of social status, the fact that many women did not write in their own hands does

El mismo hagiógrafo de Hildegard deja entrever ya desde el comienzo de su *Vita* la singularidad de los escritos de Hildegard, productos de una mujer indocta en las letras. Al ingresar como una niña al convento de Disibodenberg, Jutta fue la mujer que la instruyó en el salterio, pero “A excepción de esta simple introducción a los salmos, no recibió ninguna otra enseñanza, ni del arte de la música, ni de las letras y, sin embargo, han quedado de ella no pocos escritos y no exiguos volúmenes”¹⁴⁷. Inmediatamente el mismo Theoderich explica cómo fue posible ello, gracias a la inspiración divina: “También es digno de gran admiración lo siguiente: lo que ella oía o veía en espíritu, con el mismo sentido y las mismas palabras lo escribía llena de cautela y pura de espíritu, y lo decía con la boca, de tal modo que con un solo colaborador fiel tenía bastante. Éste ponía los casos, tiempos y géneros correctos según el arte gramatical que ella desconocía, pero no añadía ni quitaba nada del sentido o para la comprensión (...) Como las cosas que te han sido manifestadas arriba no puedes expresarlas en la forma habitual de la lengua latina, porque no se te ha concedido ese hábito, aquel que tenga la lima no debe descuidar completarlo hasta el sonido apropiado a los hombres”¹⁴⁸.

Por ello es que Hildegard tuvo que buscar un hombre letrado que le ayudara a transcribir sus visiones. Ese hombre fue Volmar, religioso letrado y escriba¹⁴⁹ que se convirtió en su secretario y le ayudó a poner por escrito la mayor parte de sus revelaciones, manteniéndose a su lado durante varios años de su vida¹⁵⁰.

not reflect their illiteracy or literary marginality”. Summit, Jennifer. “Women and authorship”. Op. Cit., p. 93. Rosamond Mckitterick, por su parte, subraya la capacidad que las mujeres tenían para comunicarse por medio de la escritura. La importante cantidad de correspondencia epistolar del período, prueba que tanto las religiosas como las mujeres laicas escribían y se comunicaban por medio de cartas con sus familiares (hermanas, hijas, tías, etc...). Mckitterick, Rosamond. “Women and Literacy in the Early Middle Ages”. En: *Books, scribes and learning in the Frankish Kingdoms, 6th -9th Centuries*. Londres: Variorum, 1994, p. 32. Sobre la ‘autoría’ femenina medieval, ver: Boffey, Julia. “Women authors and women’s literacy in fourteenth- and fifteenth- Century England. En: *Women & Literature in Britain. 1150-1500*. Carol M. Meale (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1993. pp. 159-183. Por último, debemos agregar que, aunque son menos comunes, hay mujeres que afirman haber decorado o pintado sus manuscritos. Christiane Klapisch-Zuber analiza dos imágenes que en este sentido ‘sacan un poco de la oscuridad a las artistas de la Edad Media’. Se trata de los que serían los autorretratos de Guda y Claricia, dos mujeres medievales que se representaron a sí mismas en sus manuscritos, dejando testimonio de su participación en la elaboración de los mismos. Ver: Klapisch – Zuber, Christiane. “Guda et Claricia : deux «autoportraits» féminins du XIIe siècle”. En: *Femmes et images*. N°19, 2004, pp. 159-163.

¹⁴⁷ Cirlot, Victoria. *Vida y Visiones*. Op. Cit., p. 40.

¹⁴⁸ Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 54. Respecto a este pasaje, Victoria Cirlot anota que alude a la autoría de Hildegard (*manu propria scripsit*) y al hecho de que dichos textos eran corregidos gramaticalmente por su secretario: “(...) la precisión de que sólo se trataba de una corrección y en modo alguno se alteraba ni el sentido (*sensum*) ni la comprensión (*intellectum*) se debe a que Hildegard es sólo instrumento de expresión de Dios y por tanto las palabras deben mantenerse intactas”. Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 110.

¹⁴⁹ Utilizamos aquí estos términos en el sentido medieval que M.T. Clanchy explica: ‘escriba’: experto en caligrafía; ‘letrado’: experto en latín. Ver: Clanchy, M.T. *From Memory to Writing Record. England 1066-1307*, p. 271.

¹⁵⁰ Por el rol que cumplió, trabajando junto a Hildegard en la transcripción de sus visiones, Volmar puede comprenderse como su confesor. Así lo refiere Theoderich en su *Vita*: “[Hildegard] A nadie manifestaba sus grandes misterios, excepto a un solo hombre, a quien, como ya dijimos, manifestaba todos sus secretos”. Cirlot, Victoria.

Tal como se ve en las ilustraciones, Hildegard se muestra en el acto mismo de escritura de la revelación, directamente sobre las tablas de cera, mientras que Volmar debió hacer más tarde la copia permanente¹⁵¹. Como apunta Victoria Cirlot, aunque no hay referencia directa al momento exacto en que Hildegard puso por escrito sus visiones, sí es claro el hecho de que la bienaventurada “engendró escritos” y se expresa a los fieles a través de la escritura¹⁵². Su secretario, en cambio, es el encargado de “disponerlos gramaticalmente”¹⁵³. A este mismo proceso se refiere Guibert de Gembloux, en una carta que escribió a Bovo: “Then (...) the Lord Fulmar, a man of pious memory, attained the goal of his life with good end. He had served her in the post of Provoste, and, receiving the series of her visions produced by her in a simple and unpolished style, had used his pen to improve them as he could. Deprived of her principal support after God, she (...) asked me through a letter if she might enjoy my consolation in his place”¹⁵⁴ y más adelante agrega: “Exercising the restraint of his editorial work he clothed her words -however bare and unpolished- in a more presentable dress (...)“She revealed to him the divine command given to her concerning the writing down of her visions (...) and [confessed] that she also humbly begged him for the monk who had been pointed out to her, that he might critically receive her words and correct them”¹⁵⁵.

Vida y visiones. Op. Cit., p. 59. Volmar fue su secretario hasta su muerte, en el año 1173. Entonces, el abad de Disibodenberg puso a disposición de Hildegard a un nuevo secretario, el monje Gottfried, quien comenzó a escribir una *Vita* de la visionaria, muriendo, no obstante, muy pronto, en el año 1176. Desde el año 1177 fue Guibert de Gembloux quien asumió el rol de secretario de Hildegard, hasta que ésta falleció.

¹⁵¹ Tal como explica Clanchy, el equipamiento más importante del escriba medieval que componía por sí mismo o copiaba un dictado, era la tablilla de cera en la que se tomaban notas, y no el libro de pergamino descrito en los retratos convencionales de los secretarios. Para los autores monásticos, la práctica más habitual era escribir sobre la cera y luego hacer una copia más duradera en el pergamino. La cera era el medio normal de escritura en el siglo XII y ya en el s. XIII el pergamino era utilizado para tomar notas, más que como sustituto o copia de las tablas de cera. Ver: Clanchy, M.T. *From Memory to Writing Record. England 1066-1307*, p. 119.

¹⁵² Theoderich se refiere a la forma en que Hildegard fue “(...) iluminada **para la escritura** por la claridad de la luz divina” y a “(...) cómo enfermó cuando dudó **escribir** lo que le había sido revelado en espíritu, y cómo sanó en seguida cuando **escribió** por exhortación de su abad”. (p. 39), luego, del modo en que el papa Eugenio “(...) la animó a que **escribiera** lo que viera en espíritu”. Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 39. (Nuestro énfasis).

¹⁵³ “Acerca de la autoría de Hildegard, A. Führkötter recoge los resultados de las investigaciones paleográficas y codicológicas de A. Derolez, y las resume así: 1. Hildegard escribió con su propia mano todas sus obras teológicas en tablillas de cera. 2. Los autógrafos eran copiados por su secretario en el pergamino, que era corregido por la propia Hildegard y por el secretario, que mejoraba la gramática. 3. De ahí salía la última copia”. Führkötter, Adelgundis. *Das Leben der heiligen Hildegard von Bingen. Ein Bericht aus dem 12. Jahrhundert verfasst von den Mönchen Gottfried un Theoderich*. Salzburgo: Otto Müller, 1980, pp. 153-154. Citado y traducido por Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., pp. 109-110. Algunos especialistas, como Frances Beer, son enfáticos a la hora de defender la completa autoría de Hildegard: “Any temptation to attribute a measure of Hildegard's eloquence to Volmar's intervention is dispelled by a letter that she composed after his death, which shows the sophistication of what must be her own prose style: she uses rethoric, figures of speech, complex and fluent sentences with ease”. Beer, Frances. *Women and Mystical Experience in the Middle Ages*. Op. Cit., p. 195.

¹⁵⁴ En: Silvas, Anna. *Jutta and Hildegard: The Biographical Sources*. Pennsylvania: Brepols, 1999, p. 91.

¹⁵⁵ Silvas, Anna. *Jutta and Hildegard*. Op. Cit., pp. 116 y 117.

Hildegard dedica el Epílogo de su *Liber Divinorum Operum* al tema de la relación que estableció con su secretario y en él se puede leer el aprecio de la visionaria hacia él, la alta consideración y agradecimiento por el trabajo y apoyo brindado:

“En aquel tiempo, cuando en la verdadera visión me ocupaba de la escritura de este libro, con la ayuda de un hombre religioso y temeroso en la observación de la Regla de San Benito, la tristeza atravesó mi alma y mi cuerpo, porque fui separada de este hombre, feliz por la condición de la muerte, y fui privada de él en este mundo. Pues él, en el servicio de Dios, escuchó todas las palabras de esta visión con gran dedicación, sin cesar de trabajar, y las examinó corrigiéndolas, y siempre me advertía que no renunciara a esta tarea por alguna enfermedad de mi cuerpo, y que trabajase, escribiendo día y noche en estas palabras que se me manifestaban en esta misma visión. Así pues, laborando él hasta su fin, nunca llegó a saciarse de las palabras de estas visiones; por ello, muerto él, clamé a Dios con voz de lamento diciendo así: ¡Oh Dios mío, que hiciste como te plugo con tu siervo, a quien me diste como ayudante para estas visiones, ayúdame ahora, como te corresponde!”¹⁵⁶.

La tradición iconográfica

Una breve revisión a algunas representaciones medievales de retratos de autores que se presentan como intermediarios de la voz divina, nos permitirá interpretar la miniatura de la escena de la escritura de Hildegard de Bingen en el contexto de una tradición que comprendió de este modo la actividad de composición y posterior transcripción de las revelaciones.

¹⁵⁶ De Bingen, Hildegarda. *Libro de las obras divinas*. Barcelona: Herder. (En prensa). Todos los pasajes corresponden a esta edición.



Fig. 9. Gregorio Magno, en su *scriptorium*.



Fig. 10. Julian de Norwich

La primera imagen (Fig. 9) retrata a Gregorio el Grande (540-604) en su *scriptorium*. Como podemos apreciar en esta miniatura aparecen otras variantes, como la paloma¹⁵⁷

¹⁵⁷ François Garnier explica que iconográficamente, este es uno de los modos convencionales de representar la situación de la inspiración: alguien –o algo, en este caso- le habla al oído al visionario. La inspiración divina, por lo

divina que murmura el mensaje celestial a Gregorio, mientras él transcribe. Fuera de ese espacio, el escriba, en lugar de escribir, intenta inmiscuirse con su instrumento de escritura, el estilo, que le permite observar ser testigo cercano de la revelación¹⁵⁸.

La segunda miniatura (Fig. 10), de Julian de Norwich (1342- ca. 1416) nos hace pensar más en la oralidad, porque ella no escribe directamente. No obstante, la visionaria se relaciona directamente con la escritura, ya que sostiene el soporte que extiende hasta su secretario, que escribe sobre el pergamino¹⁵⁹. Recordemos que, como hemos visto, Hildegard, en cambio, aparece representada como primera instancia de escritura, que toma auténtica transcripción de las palabras de Dios, cuyas huellas se ven en la tablilla de cera¹⁶⁰.

No obstante las divergencias, todas estas imágenes –también la de *Scivias*- prueban la importancia de separar visualmente, en las miniaturas, el ámbito en que se produce la visión y composición, del espacio de la simple recepción y transcripción.



Fig. 11. Santa Brígida de Suecia

general, se representa por medio de un ave, usualmente una paloma blanca, que desciende del mundo superior trayendo su mensaje, al posarse sobre el hombro del sujeto iluminado. Ver: Garnier, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris: Le Léopard d'or, 1989, p. 107.

¹⁵⁸ Sigo la interpretación de Lieselotte Saurma- Jeltsch. *Die Miniaturen im "Liber Scivias" der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*. Wiesbaden: Reichert Verla, 1998.

¹⁵⁹ Debemos tener en cuenta aquí lo que hemos dicho acerca del pergamino extendido, que en las miniaturas medievales suele simbolizar la palabra oral y/o revelada.

¹⁶⁰ Saurma- Jeltsch, Lieselotte. *Die Miniaturen im "Liber Scivias" der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*. Op. Cit.



Fig. 12. Santa Brígida de Suecia

En estas extraordinarias miniaturas, vemos a Santa Brígida de Suecia (1302-ca.1344), quien recibió revelaciones que fueron autorizadas por el Papa Urbano V. Para escribirlas se sirvió de cuatro secretarios-confesores religiosos durante su vida¹⁶¹.

A través de estas imágenes, la Santa es integrada en una tradición que prueba la génesis y autenticidad de su trabajo. En ellas la vemos recibiendo su libro directamente de los cielos, con su mano izquierda, mientras con la derecha se lo entrega a un clérigo (probablemente su secretario). Es el clérigo quien entrega a su vez el libro a un mensajero, que se lo hace llegar al rey¹⁶². Como podemos ver, el escriba, es un intermediario que forma parte natural del proceso de composición escrita en el medioevo y tanto hombres como mujeres se sirvieron de ellos para transcribir sus visiones.

Al igual que el visionario, el escriba no tiene un rol como ‘autor’ original, sino de simple registrador de un texto divinamente inspirado, que ha sido originado en otro

¹⁶¹ Sigo las interpretaciones de Lesley Smith, quien señala, además, que durante el proceso de composición de sus libros visionarios, Santa Brígida fue comandada por Dios en tres oportunidades a dejar la labor editorial de sus escritos a Alphonso de Vadaterra, quien entonces era su confesor y secretario. Ver: Smith, Lesley. “Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writing”. Op. Cit., p. 26.

¹⁶² Es importante tener en cuenta que estas imágenes fueron realizadas por Alphonso, su secretario, para apoyar la canonización de Santa Brígida, cosa que efectivamente logró. En este mismo sentido, el rol del escriba como intermediario juega un papel importante. Ver: Smith, Lesley. *Ibidem*. Por su parte, Jennifer Summit señala que hay ocasiones en que los escribas de las mujeres visionarias medievales ‘cruzan la línea’ que separa la simple reproducción de la creación. El escriba de Marguerite Kempe, por ejemplo, busca probar la autoría de la visionaria, precisamente mostrando que ella no es la creadora original, sino instrumento de Dios. En este sentido, afirma Summit, la presencia, del escriba medieval en la escritura visionaria femenina, no niega la autoría de la mujer, sino que precisamente la produce: “But it does so by recuperating the visionary into the very systems of textual meditation and inherited authority that she herself disclaimed”. Summit, Jennifer. “Women and authorship”. Op. Cit., p. 98.

lugar: el de la visión, lo que implica que meramente toma nota de un dictado de origen divino¹⁶³.

Un retorno a la interioridad: la lectura visionaria

Como vimos en un comienzo, la experiencia visionaria se mantiene en el terreno de la interioridad de Hildegard (según su propio testimonio, “en su alma”) hasta el momento en que ella la exterioriza con la ayuda de su secretario. Al ser escrita en el códice y así puesta al alcance de los hombres, la letra se abre para penetrar ahora la interioridad de los lectores¹⁶⁴. Debemos recordar que la revelación divina recibida por la visionaria tiene como fin último el que esta sea escrita para el conocimiento de los hombres. Así podemos leerlo claramente en el Prólogo que antecede a su *Liber Divinorum Operum*:

“Oh pequeña forma, que eres hija de muchísimas labores y atormentada por graves enfermedades del cuerpo, pero sin embargo inundada por la profundidad de los misterios de Dios, encomienda estas cosas que ves con los ojos interiores y que percibes con los oídos interiores del alma, **a la escritura firme para utilidad de los hombres**; para que los hombres comprendan a su creador a través de ella y no eviten venerarlo con digno honor. Por consiguiente, escribe estas cosas no según tu corazón, sino según mi testimonio, [Yo] que soy la vida sin comienzo ni fin, y no [las escribas] inventadas

¹⁶³ Desde otra perspectiva, Lynn Staley Johnson subraya que en una cultura que utiliza el dictado para componer sus textos, el rol del escriba es fundamental, ya que éste juega un papel central en cuanto a la transmisión de lo escrito, teniendo evidente autoridad y control del texto. Así, el tema de los escribas medievales se vincula con el problema de la autoridad textual, ya que más que un copista, el escriba sería también un intérprete, porque deja su marca en los manuscritos que copia, editando e incluso alterando el significado de los textos. Según Staley Johnson, los escribas, como instancia de control, también corroboraban las visiones que escribían, lo que era una tarea fundamental para la posterior autorización eclesiástica de las mismas. No obstante, es importante señalar que al referirse al caso de Volmar, Staley Johnson destaca su “pasividad” como secretario, la que contrasta con casos como los de los secretarios de otras mujeres visionarias medievales, como Julian de Norwich y Marguerite Kempe, cuyos textos fueron mediados y verificados por un autor o escriba masculino. Esta diferencia se debería, según Staley Johnson, a que los escribas fueron adquiriendo una intervención cada vez más activa, a medida que la escritura de las mujeres visionarias fue cobrando mayor importancia, y por lo tanto, los ojos de los hombres de la Iglesia se volcaron a ellas con incredulidad, poniendo en duda su carácter divino. Así, mientras Volmar prácticamente no hizo cambios a las descripciones que Hildegard realizaba de sus visiones, el escriba de Marguerite Kempe no fue simplemente una figura de reproducción, sino de examen y legitimación de las visiones, interviniendo visiblemente en la autoría de sus libros proféticos, verificando la experiencia de la visionaria, a través de la comparación con otras obras visionarias canónicas, con el fin de comprobar, desde el texto mismo, el carácter doctrinal de Marguerite.

Ver: Staley Johnson, Lynn. “The Trope of the Scribe and the Question of Literary Authority in the Works of Julian of Norwich and Margery Kempe”. En: *Speculum*, N° 66, 1991, pp. 820-838.

¹⁶⁴ El público destinatario de Hildegard fue en primera instancia el clero. Eileen Gardiner recuerda que, en general, los textos visionarios medievales tuvieron primero una importancia religiosa, y luego pervivieron por su valor literario: “However, in the Middle Ages this distinction would not necessarily be considered in the same light as it would be today. We probably would make a distinction between the literary and the religious. And we would have to conclude that religion was the primary impetus for both initially recording these visions and later for translating, copying and disseminating them. The clergy and certainly particular orders within the church community viewed them as works that were likely to encourage the conversion of individual sinners and also to encourage the community to help obtain mercy for the dead who were already suffering for their sins in the otherworld”. Gardiner, Eileen. *Visions of Heaven & Hell before Dante*. New York: Italica Press, 1989, p. xxvi.

por ti ni premeditadas por otro ser humano, sino predestinadas por mí antes del principio del mundo; puesto que así como presentí al hombre antes de ser creado, así también preví aquellas cosas que le son necesarias”¹⁶⁵. Esta ‘escritura firme’, la escritura en el códice, busca ser el método de enseñanza mediante el cual los hombres pudieran ‘comprender a su creador’.

En un magnífico estudio, *The book of the heart*, Eric Jager se propone estudiar la metáfora del ‘ser como texto’ y las variaciones que ella ha tenido a lo largo de los diferentes períodos de la historia, poniendo especial énfasis en la época medieval, en la cual esta metáfora se manifiesta como el ‘libro del corazón’, imagen creada a partir de la similitud que existe entre la forma física del manuscrito del códice y dicho órgano, y que alcanzó gran relevancia ideológica y expresión poética. Para el autor, según los cambios culturales de las concepciones morales, religiosas y filosóficas de cada época, esta metáfora textual se ha definido en términos de ‘alma’ (en la Antigüedad), ‘corazón’ (en el medioevo cristiano) y ‘cerebro’ (en la modernidad secularizada). Se trata de una escritura interior que, a lo largo de diferentes épocas, se representa metafóricamente en diferentes soportes, así como también los soportes de la escritura exterior van cambiando. La imagen del ‘libro del corazón’ se utilizó como tópico literario, como una imagen pictórica relacionada con la escritura, la lectura, y la interpretación, combinando el símbolo central de la cultura textual medieval, el códice manuscrito, con la concepción psicológica y antropológica que se centra en el corazón más que en la cabeza, ligándolo con las funciones de la conciencia, la memoria y el conocimiento. Así, se comprende que el códice manuscrito también fue importante para la cultura medieval, como un objeto valioso, un vehículo de conocimiento y como símbolo de actividades morales y psicológicas del individuo¹⁶⁶.

El antecedente del libro impreso había reemplazado al pergamino en la Antigüedad tardía, como resultado de la preferencia del Cristianismo por este formato, y –tal como indica Jager- en el siglo cuarto, ya estaba establecido como símbolo del arte cristiano. Casi al mismo tiempo fue vinculado con la espiritualidad e interioridad individual. Ya desde el siglo III el códice fue adoptado por los cristianos como soporte de su escritura sagrada, que, simbólicamente, representó la autoridad divina o conocimiento revelado. Hacia el final del mismo siglo, se convirtió en imagen de la experiencia religiosa

¹⁶⁵ De Bingen, Hildegarda. *Libro de las obras divinas*. Op. Cit. (Nuestro énfasis).

¹⁶⁶ Para un estudio sobre este proceso, ver: Cavallo, Guglielmo: “Entre el *volumen* y el *codex*. La lectura en el mundo romano”. En: *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus. 1997, pp. 95-134.

personal y de la vida espiritual interior. “El códice gozó de un importante prestigio durante la Edad Media, no sólo como la forma principal de la palabra escrita, sino también como un símbolo permanente de la verdad, el orden y la totalidad”¹⁶⁷, siendo utilizado también, para simbolizar a Dios, la naturaleza, la historia y la humanidad.

El ‘libro del corazón’ representa entonces –metafóricamente- la relación entre la interioridad y la exterioridad, entre el sujeto y el texto, el libro y el corazón, relación que es fundamental para comprender la escena de la escritura de Hildegard de Bingen. Esta metáfora se entiende como la escritura de la experiencia individual en el libro de la memoria de cada sujeto.

Como hemos visto en la Introducción a esta investigación, esta imagen surgió en un comienzo en la Antigüedad Clásica (como la tablilla de cera) y se desarrolló luego en la literatura bíblica temprana. Ambas concepciones, tanto la clásica como la bíblica, derivaron en la teología cristiana que elaboró también la noción del libro interior que contiene un registro moral único e individual de la vida. Este libro interior podría ser leído individualmente, para el conocimiento de uno mismo, pero también –tal como indica Jager- se mantiene en el ámbito de la autoridad divina, para ser ‘abierto’ e interpretado por Dios el día del Juicio Final, tal como lo indican los libros apocalípticos. Tanto en el libro de Daniel (7, 10) como en el Apocalipsis de Juan de Patmos (20, 12), la lectura de la escritura interior se encuentra esencialmente relacionada con el juicio divino, puesto que esa escritura será la que en última instancia permita a Dios juzgar a los hombres. Así, leemos en el Apocalipsis de Juan de Patmos (20, 12) “(...) y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras”.

Por ello, varios autores dotaron de una especial significación –moral, psicológica- a los actos de inscribir, corregir y estudiar los libros, y tal como indica Jager, los autores medievales, en particular, continuaron con la tendencia patristica de alegorizar el examen y corrección de los manuscritos interiores -relacionados con la escritura de la interioridad moral- en términos éticos. Asimismo, en varios tratados medievales, encontramos el tópico del ‘escriba interior’, o más precisamente, de la ‘conciencia como escriba’. Un tratado anónimo, citado por Jager, retrata al escriba interior, que copia en el libro todos los actos del hombre: “Donde quiera que vaya, mi conciencia no me abandona, sino que está siempre presente y escribe [*scribit*] todo lo que hago”¹⁶⁸. En la

¹⁶⁷ Petroff, Elizabeth. *Medieval women's Visionary Literature*. Op. Cit., p. xvi. (Nuestra traducción).

¹⁶⁸ Jager, Eric. *The book of the Heart*. Op. Cit., p. 54.

Cuarta Visión del *Libro de las Obras Divinas*, la propia Hildegard se refiere a este proceso, mediante el cual la conciencia, o el alma, lee y escribe al mismo tiempo el libro interior de la espiritualidad del hombre. El alma es, por una parte, el soporte del cuerpo, el ‘aliento de vida’ otorgado por Dios al hombre, pero también es la que evalúa, discierne y regula todas las acciones que éste realiza. En el alma se encuentra la responsabilidad y el juicio: ella escribe y lee el libro interior de los hombres: “También el alma es esclava de los pensamientos, y los pensamientos son propios del alma, **así como la tablilla en la cual se escribe**; puesto que ella lima con esos pensamientos todas las obras del hombre y las prepara, **como escribiéndolas** (...) También ella misma, como escribiendo, le vuelve a recordar con un triste sollozo las malas obras que el hombre ha cometido por los deleites de la carne; (...) y así el alma ofrece diligentemente al hombre que peca, el sollozo gracias al cual es salvado”¹⁶⁹.

De este modo podemos comprender que la escena de la escritura de Hildegard supone convertirse en una escena mediante la cual la visionaria apela al ‘libro de la memoria’ del público de su tiempo (principalmente el clero), libro en el que se registra el conocimiento y la experiencia ética y moral de cada individuo. Hildegard busca llegar a los ‘libros de los corazones’ de los hombres, así como Dios se lo había indicado. Como soporte –ella misma- de la escritura divina, la profeta se convierte así, en un instrumento que pretende comunicar lo divino (la revelación en su alma) y lo humano (escritura en el código) para llegar, como Dios lo había hecho con ella, a la interioridad de los hombres y grabar así esas palabras celestiales en los corazones (códices) humanos. El código, entonces, viene a representar la encarnación de la palabra de Dios y la compenetración –en un objeto físico- de lo visible e invisible, porque “Como un recipiente, que tiene un interior y un exterior, y como un recinto que puede ser abierto o cerrado, el código también encarna las nociones patrísticas de las partes ‘visibles’ e ‘invisibles’ del corazón, su ‘interior’ y ‘exterior’”¹⁷⁰.

Como hemos visto, las imágenes (y audiciones) celestiales que le son presentadas a Hildegard en un primer momento, son transmitidas por la profeta a su secretario. La letra humana, inscrita en código, abre la experiencia visionaria de Hildegard a la contemplación interior y al entendimiento de los demás hombres. Es una escritura exterior que busca una lectura del alma. “Estimulada por la imaginación, el alma del

¹⁶⁹ De Bingen, Hildegarda. *Libro de las obras divinas*. Op. Cit. (Nuestro énfasis).

¹⁷⁰ Jager, Eric. *The Book of the Heart*. Op. Cit., p. 36. (Nuestra traducción).

lector se vuelve a las imágenes almacenadas en la memoria y en el proceso de selección de las imágenes deseadas, surge la imaginación. En este mismo sentido, podemos suponer, como lo propone Karl Morrison, que el acto **decisivo** de la lectura en el siglo XI era lo que ahora denominaríamos **visualización**, y los lectores eran, en este sentido, **espectadores**¹⁷¹. En su estudio sobre el pensamiento como proceso visual, Ineke van't Spijker¹⁷² analiza el modo en que San Agustín -desarrollando nociones que provienen de la Antigüedad- combina en su *De Trinitate*, metáforas de la audición y la visión, donde no parece existir una dicotomía entre lo verbal y lo visual. Nosotros distinguimos entre 'ver' y 'escuchar' cuando nos referimos a nuestros sentidos exteriores, pero en nuestra conciencia no existe tal diferencia¹⁷³: los pensamientos son palabras/ sonidos del corazón, pero también una forma de ver. Tal como ocurre en la recepción de las visiones que Hildegard 've' y 'escucha', en la lectura oral de los manuscritos iluminados dirigida a los oídos y la vista interiores, no existe la dicotomía entre lo verbal y lo visual¹⁷⁴. Mitchell¹⁷⁵, por su parte, señala que la escritura se encuentra entre 'dos otredades': la voz y la visión, lo hablado y lo visto, y a través de ella es que el autor nombra lo que ve y busca que el lector vea a partir de las letras, construyendo un 'lenguaje visible' que combine las imágenes y las palabras. Estas nociones desarrolladas durante el medioevo se relacionan con el proceso de lectura que implican los

¹⁷¹ Góngora, María Eugenia. *Ver, conocer, imaginar: la visión de la fuente y las tres doncellas en el Liber Divinorum Operum de Hildegard von Bingen*. En: *Revista Chilena de Literatura* N° 68, Abril, 2006, pp. 118 y 119. (Énfasis de la autora). Como veremos más adelante, se trata de la misma noción de lector-espectador que William Blake desarrolla a partir de sus libros proféticos iluminados.

¹⁷² Van't Spijker, Ineke. "Seeing with the Mind: Thinking as a visual process in the Twelfth Century". En: De Hemptienne, Thérèse, Fraeters, Veerle, Góngora, María Eugenia (Ed.). *Speaking to the Eye: Sight and Insight through Text and Image (1150-1650)*. Turnholt: Brepols. (En preparación).

¹⁷³ En este sentido, podemos apuntar el fenómeno de la sinestesia que se presenta en algunas visiones de Hildegard. Por ejemplo, en la Sexta Visión de su *Scivias*, donde se relaciona con una profecía: "En la visión se me ocultó otro edificio, de tal modo que no aprendí de éste palabras, pero oí en verdadera luz que los escritos futuros que salgan de éste, serán mejores y más intensos que los precedentes". Von Bingen, Hildegard. *Scivias*. Op. Cit., p. 75.

¹⁷⁴ En este sentido, podemos atraer aquí una de las imágenes que Richard de Fournival (1201-ca.1260) diseñó para su bestiario: 'Lady Memory'. En ella la memoria aparece representada en una actitud similar a la de un santo, y a su costado derecho un gran ojo y a su izquierda un oído, y se explica del siguiente modo: "Memory has two doors, sight and hearing; the paths to these doors are imagery (*painture*) and speech (*parole*); imagery serves the eye and speech the ear. When I am not present this writing- by its *painture* and by its *parole*- will bring me back to your memory as though I were present". Carruthers, Mary. *The Book of Memory*. Op. Cit., pp. 223-4. Citado por: Clanchy, M. T. *From Memory to Writing Record*. Op. Cit., p. 284. Tal como refiere Clanchy, esto apunta al hecho de que el lector medieval reconstruye la escritura ante sus ojos, a través del habla (*parole*) o pronunciándola silenciosamente en su mente. Pero Fournival le concede además, la calidad de *painture* a la letra, porque 'esta no existe a menos que la representemos'. La letra medieval se piensa como un sonido que necesita ser escuchado, el lector medieval escucha las voces de las letras, combinando la *painture* o imagen en la página con lo que escucha, para así poder abrir las puertas de su mente. Clanchy, M. T. *From Memory to Writing Record*. Op. Cit., p. 285.

¹⁷⁵ Recordemos lo que apuntamos en nuestra Introducción sobre el fenómeno de la *ekphrasis* o "representación verbal de las representaciones visuales" que Mitchell refiere, mediante el cual el texto escrito se construye como una evocación o 'sustituto' de un objeto o experiencia visual, sustentado en la esperanza de que el objeto pueda ser visto a través de las palabras. Durante la *ekphrasis* el autor se instala entonces entre dos "otredades", dos formas, entre las cuales existe una aparente imposibilidad de traducción: 1.- La conversión de la representación visual en una representación verbal. 2.- La reconversión de la representación verbal a un objeto visual en la recepción del lector. Ver: Mitchell, W.J.T. "Ekphrasis and the other". En: *Picture Theory*. Op. Cit., pp. 152 y ss.

manuscritos medievales, en cuanto a la función narrativa de las imágenes y la visualidad de las palabras, aspecto que desarrollaremos más en profundidad en nuestro próximo capítulo, ya que son de capital importancia para comprender el ‘arte compuesto’ que fue creado por William Blake para comunicar sus visiones.

A través de la escritura en el códice, Hildegard busca provocar en sus lectores un tránsito que, como veremos, es muy similar al que William Blake espera estimular a través de sus grabados: a partir de la ‘visión corporal’, ‘exterior’ -que es definida por San Agustín como “aquella con que se contemplan las letras”- ambos visionarios esperan conducir a sus receptores hacia la ‘visión espiritual’, apelando a las imágenes que están archivadas en el alma. Porque, tal como Hildegard escribió en una carta a Eberhard, obispo de Bamberg: “Todas las criaturas tienen lo que se ve y lo que no se ve. Lo que se ve es débil, y lo que no se ve es potente y lleno de vida. El intelecto del hombre busca conocer esto, pues no lo ve. Éstas son las fuerzas de las obras del Espíritu Santo”¹⁷⁶. Según Victoria Cirlot, “Para Hildegard von Bingen el arte es mediación, camino que conduce de la tierra al cielo, de lo visible a lo invisible”¹⁷⁷, noción que claramente podemos hacer extensiva también al pensar en la obra de William Blake y la función que éste le otorgó a sus libros proféticos iluminados, que como ya hemos adelantado en nuestra Introducción, pretenden funcionar al modo de los manuscritos medievales, como un espejo, en el que los lectores puedan explorar su propia interioridad, a partir de su lectura y visualización¹⁷⁸. Si para Hildegard este viaje desde ‘lo visible’ a ‘lo invisible’ responde a ‘las fuerzas de las obras del Espíritu Santo’, para Blake será la divinidad misma, porque, en palabras de este último: “This World of Imagination is the world of Eternity; it is the divine bosom into which we shall go after the death of the Vegetative body. This World of Imagination is Infinite & Eternal, whereas the world of Generation, or Vegetation, is Finite & Temporal. **There Exist in the Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature**”¹⁷⁹.

¹⁷⁶ En: Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 154.

¹⁷⁷ Cirlot, Victoria. *Vida y visiones*. Op. Cit., p. 21.

¹⁷⁸ Ver: Mitchell, W.J.T. *Blake's composite art. A study of the illuminated poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 9.

¹⁷⁹ Blake, William. “A Vision of the Last Judgment”. En: Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966, p. 605. (Nuestro énfasis).

III. La cultura manuscrita y la imprenta

Al hablar de manuscritos medievales nos referimos a los libros escritos y decorados a mano producidos en Europa entre el siglo V y los fines del XV¹⁸⁰. La producción de manuscritos, tal como apunta Christopher De Hamel, estuvo determinada por dos importantes cambios en los métodos de producción de libros. El primero de ellos tuvo lugar en el siglo I d.C., cuando el formato del códice (antecesor directo del libro propiamente tal) reemplazó al rollo utilizado por los romanos. Los escribas reemplazaron el papiro y comenzaron a utilizar como superficie de escritura pieles de animales preparadas especialmente para ese fin: los pergaminos. Debido a la gran cantidad de manuscritos de la época que se conservan en este formato se puede desprender con claridad que el aumento de su utilización está en concordancia con el surgimiento y expansión del cristianismo¹⁸¹. La segunda revolución que marcará indefectiblemente la producción de libros manuscritos en Europa será la invención de la imprenta, hecho que marca el fin de la elaboración masiva de manuscritos.

Michael Camille¹⁸² denomina al cristianismo como la religión de la palabra, dada por Dios a los hombres, pronunciada por los profetas, escrita por los Evangelistas y hecha carne en Cristo mismo. En el ámbito cristiano medieval (tanto en las imágenes como en las palabras) puede verse desarrollada una teoría de la comunicación expresada fundamentalmente por el símbolo más poderoso en este sentido: el libro, que como objeto de comunicación escrita se relacionará comúnmente con Cristo. Podemos nombrar, por ejemplo, el tópico popular medieval de la ‘Carta de Cristo’ que asemeja el cuerpo sufriente del Salvador con un documento escrito –su piel con un pergamino, sus heridas con las palabras y su sangre con la tinta-. En este sentido, por ejemplo, es que el

¹⁸⁰ De Hamel, Christopher. *A History of Illuminated Manuscripts*. Londres: Phaidon, 1994, p. 9.

¹⁸¹ Para Richard W. Clement, este desplazamiento pudo deberse a varias razones. Por una parte, el códice era más económico, porque las dos caras de cada hoja podían ser utilizadas, cosa que el formato de elaboración del rollo no permitía. Por otra parte, el códice era más compacto, lo que permitía un transporte y almacenado más práctico. El códice también permitió reunir en un sólo objeto una obra completa, la que antes circulaba fraccionariamente, en varios rollos y facilitó, asimismo, la búsqueda de referencias y pasajes particulares en un texto. No obstante el triunfo del códice como soporte de escritura, otras superficies, como los rollos de pergamino y las tablas de cera, continuaron utilizándose. Los primeros, básicamente para el archivo de documentos. Las tablas de cera, por su parte (usualmente compuestas por dos tablas de madera rellenas de cera y unidas entre sí, como un libro) siguieron siendo una superficie común de escritura para realizar bosquejos, apuntar correspondencia, notas o recordatorios. Una vez utilizadas, éstas podían ser rápidamente borradas, para un nuevo uso. Por lo tanto, si bien el códice era en efecto el producto final, el papiro y las tablas de cera continuaron jugando un papel importante en la producción de libros. Clement, Richard W. “Books and Universities. Medieval and Renaissance Book Production-Manuscript Books”. Versión electrónica en: <http://the-orb.net/encyclp/culture/books/medbook1.html> (19/06/09).

¹⁸² Camille, Michael. “Visual signs of sacred page. Books in the Bible Moralisee”. En: *Word and Image*. Vol. 5, N° 1, 1989, p. 111.

místico alemán Henry Suso evocó la promesa de Cristo de que la sabiduría “(...) debe leerse del libro abierto y herido de mi cuerpo crucificado”¹⁸³.

Otra interesante imagen que debemos considerar aquí es que, según la tradición cristiana, la ‘digestión’ de la palabra está íntimamente ligada a la inscripción en el interior de los individuos, en el libro individual de su memoria. Por una parte, la figura misma de Cristo está intrínsecamente relacionada con esta metáfora, ya que es en sí mismo la palabra de Dios encarnada, contenida en las Sagradas Escrituras, pero también es el cuerpo, la carne y la sangre, que alimenta espiritualmente a los fieles durante la celebración de la Eucaristía, celebración en que se posibilita la unión mística con Dios. Durante la Eucaristía, Dios se convierte en el alimento de los fieles. La comida es, por tanto, un símbolo poderoso. Por ello es que místicos y predicadores la utilizaron como metáfora de la gracia e inspiración, al momento de referirse a la unión con Dios¹⁸⁴.

Por otra parte, dos son los momentos Bíblicos en los que un libro le es entregado a los profetas para que ellos lo coman y luego profeticen la palabra de Dios. Una vez que uno de los ‘seres vivientes’ indica a Ezequiel (3,3) que deberá hablar las palabras de Dios a los rebeldes hijos de Israel le dice: “Mas tú, (...) oye como yo te hablo; no seas rebelde como la casa rebelde; abre tu boca, y come lo que yo te doy. Y miré, y he aquí una mano extendida hacia mí, y en ella había un rollo de libro. Y lo extendió delante de mí, y estaba escrito por delante y por detrás (...) Me dijo: Hijo de hombre, come lo que hallas; come este rollo, y vé y habla a la casa de Israel. Y abrí mi boca, y me hizo comer aquel rollo. Y me dijo: *Hijo de hombre, alimenta tu vientre, y llena tus entrañas de este rollo que te doy.* Y lo comí y fue en mi boca dulce como la miel. Luego me dijo: (...) vé y entra a la casa de Israel, y habla a ellos mis palabras”.

Asimismo, en el Libro del Apocalipsis (Ap. 10, 9), una vez que Juan se dispone a escribir el espectáculo de truenos y tormentas que constituyen las voces de los ángeles, la voz del cielo le indica que no debe escribir, sino comer el librito que uno de los ángeles sostiene abierto en sus manos, para que así luego profetice ante todos los

¹⁸³ Jager, Eric. *The Book of the Heart*. Op. Cit., p. 102.

¹⁸⁴ Sobre la importancia de la comida para la espiritualidad medieval, las prácticas religiosas y en especial en el ámbito femenino, remito aquí al estudio de Caroline Walker Bynum: *Holy Feast and Holy Fast. The religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley: University of California Press, 1987.

pueblos y naciones: “Toma, y cómelo; y te amargará el vientre, pero en tu boca será dulce como la miel”.

Esta imagen del profeta instruido a ‘comer el libro’ de Dios está directamente relacionada con la recepción inmediata de la instrucción divina, del ‘libro de la vida’ que luego el profeta debe anunciar ante los infieles, aunque éstos se nieguen a escucharlo. Por otra parte, la escena bíblica en la que el libro de Dios es digerido por los profetas fue comprendida según el modelo de lectura monástico, como metáfora del almacenamiento del libro del Señor en la memoria o corazón del individuo que lee. San Jerónimo, en su comentario al libro de Ezequiel afirma que “Cuando, mediante una meditación conciente, almacenamos el libro del Señor en el tesoro de nuestra memoria, nuestro vientre se llena espiritualmente, y nuestra barriga es satisfecha”¹⁸⁵.

En el capítulo anterior hemos caracterizado el tipo de lectura que demandan los manuscritos medievales, compuestos de imágenes y palabras, en los que lo visual está dotado de funciones narrativas, y el texto, a su vez, es escrito para observarse¹⁸⁶ y cómo es que dicho tipo de lectura –y visualización- fueron fundamentales para el circuito de comunicación que Hildegard de Bingen logró establecer entre las visiones de Dios y sus receptores. Ahora desarrollaremos brevemente las características centrales del proceso comunicativo que dichos manuscritos establecían con los lectores y cómo es que, luego de la aparición de la imprenta, las nociones básicas relacionadas con la comunicación escrita medieval, varían radicalmente, con el fin de comprender los antecedentes que en este sentido explican el modo de escritura y lectura que William Blake desplegó en sus libros proféticos iluminados.

¹⁸⁵ San Jerónimo: “Commentarium in Ezekiel”, 40: 4. Citado por: Carruthers, Mary. *The Book of Memory*. Op. Cit., p. 44.

¹⁸⁶ Debemos enfatizar aquí dos ideas que ya hemos planteado. De acuerdo con el pensamiento medieval, el mundo es comprendido como un libro (*liber naturae*) en el que cada cosa visible es un signo que nos acerca a la verdad y conocimiento de Dios. Las palabras y las imágenes son canales mediante los cuales podemos acceder a la verdad invisible a través de los objetos visibles. Ver: Wenzel, Horst. “The *Logos* in the Press: Christ in the Wine Press and the Discovery of Printing”. En: Starkey, Kathryn y Wenzel, Horst (Ed.). *Visual Culture and the German Middle Ages*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005, pp. 223-250. La idea de Gregorio Magno, de que las imágenes permiten a los iletrados ‘leer a través de la contemplación de las imágenes’ lo que no podían leer en las palabras de los libros, se hizo un lugar común durante la Edad Media. Esto permitió, en un sentido, la veneración de las imágenes, pero también nos habla de una relación especial que se establece entre las palabras y las imágenes, ya que se consideraba que estas últimas también debían ser leídas. Ver: Clanchy, M.T. *From Memory to Writing Record. England 1066-1307*. Op. Cit., p. 191.

Como ya hemos dicho, en los manuscritos medievales las imágenes y los textos funcionan similarmente y son percibidos como modos de expresión complementarios¹⁸⁷. La interacción entre ambos medios de expresión exige una lectura interactiva, que convierte al lector en un co-creador de significado¹⁸⁸. En la cultura textual medieval, la lectura se relaciona directamente con la participación lectora, y se hace una fuerza creativa, en contraste –como señala Jennifer Summit– con la concepción moderna, que, por el contrario, asume la producción del libro como un proceso activo, y su consumo, como un acto pasivo y secundario. La lectura medieval envuelve una variedad de estrategias: escuchar el texto leído en voz alta, mientras se contemplan las letras e imágenes en las páginas; repetir el texto en voz alta junto a uno o más compañeros, mientras se aprende de memoria; construir la gramática y vocabulario del texto silenciosamente, en privado; examinar las imágenes, las letras iluminadas, como una preparación para la lectura de lo imaginario. La última etapa de la lectura es la contemplación, cuando el lector ‘ve con su corazón’ la verdad de las cosas ocultas¹⁸⁹. En esta etapa, texto e imagen se combinan, con las propias percepciones y sentimientos del lector, para producir la iluminación y conocimiento.

La invención de Gutenberg constituyó un cambio radical en cuanto a las nociones relacionadas con los autores, los textos y la lectura¹⁹⁰. En cuanto a esta última, Michael Camille advierte que, tras la aparición de la imprenta, surgió una lectura más continua y sistemática que la de la cultura manuscrita, cuyos textos eran leídos y re-leídos, lentamente, con pausas constantes en la atención tanto del texto como de las imágenes. Por el contrario, la lectura del libro impreso se caracteriza por la mecanización de este

¹⁸⁷ Nos referimos aquí a algunos estudios contemporáneos que abordan la relación entre texto e imagen desde la perspectiva de la forma en que las imágenes son leídas y al mismo tiempo cómo la literatura es visualizada. Aparte del ya ‘canónico’ estudio de W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*. Op. Cit., también es muy interesante la Introducción que Kathryn Starkey realiza en: Starkey, Kathryn y Wenzel, Horst (Ed.). *Visual Culture and the German Middle Ages*. Op. Cit., pp. 1-13. Por último, remitimos al estudio de Michael Camille: “Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the *Pèlerinage de la vie humaine* in the Fifteenth Century”. En: Hindman, Sandra (Ed.). *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, pp. 259-291.

¹⁸⁸ Summit, Jennifer. “Women and authorship”. Op. Cit., p. 98. Estas nociones serán, como veremos, especialmente importantes al estudiar las escenas de escritura y lectura en la obra de William Blake.

¹⁸⁹ Ver: Clanchy, M.T. *From Memory to Writing Record. England 1066-1307*. Op. Cit., p. 195.

¹⁹⁰ Para el impacto que tuvo la invención de la imprenta y el modo en que ésta cambió la relación entre los autores y los libros, y la de estos últimos y los lectores, ver: Eisenstein, Elizabeth. *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979 y Edmunds, Sheila “From Schoeffer to Vérard: Concerning the Scribes Who Became Printers”. En: Hindman, Sandra (Ed.). *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Op. Cit., pp. 21-40.

acto: “This is the greatest difference between script and print –the transition from slow oral communications to fast written signs”¹⁹¹.

En este sentido, Horst Wenzel¹⁹² ha estudiado la manera en que la Iglesia cristiana se hizo eco de estas nuevas tecnologías de la información.



Fig. 13. Cristo en el lagar, distribuyendo su sangre a los fieles.

En esta imagen, según Wenzel, se representa la diseminación del conocimiento del Hijo de Dios y la reproducción de la verdad única del Padre (la uva produce el vino místico) que es diseminada por una red comunicativa posible gracias a la imprenta (muy similar al lagar). De este modo, esta última, como signo de la tecnología moderna, es incorporada en la iconografía y los discursos teológicos tradicionales: Cristo, que fue sacrificado en la cruz, es ahora machacado en el lagar del vino, y tal como la uva, su sangre se hizo la bebida de la eucaristía. “The image of Christ in the wine-press thus points to the eucharistic connection between blood and wine, to the act of reproducing and disseminating the *logos* that, in the Old Testament, was represented by the book and by the stone tablet containing the Commandments. These symbols, however, become

¹⁹¹ Camille, Michael. “Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the *Pèlerinage de la vie humaine* in the Fifteenth Century”. En: Hindman, Sandra (Ed.). *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Op. Cit., p. 284.

¹⁹² Wenzel, Horst. “The *Logos* in the Press: Christ in the Wine Press and the Discovery of Printing”. En: Starkey, Kathryn y Wenzel, Horst (Ed.). *Visual Culture and the German Middle Ages*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005, pp. 223-250. Sigo la interpretación que Wenzel propone a partir de esta imagen.

superseded in the New Testament by the notion of transubstantiation from Christ's body into wine and the Eucharist"¹⁹³.

Como signo de la transición de una antigua forma de comunicación a otra nueva -de la cultura manuscrita a la de los libros impresos- que interviene también el modo de relación entre Dios y el hombre, Wenzel advierte un tránsito desde la metáfora de Cristo en el lagar, pasando por la de Cristo en el libro, hasta llegar a la imprenta. Si en un comienzo la diseminación de la sangre de Cristo (que en un sentido místico simboliza la posibilidad de redención y libertad) es representada a través del lagar, posteriormente esta figura aparecerá vinculada al libro, en imágenes en que, por ejemplo, el Hijo de Dios aparece durmiendo sobre un libro, como en una cuna.

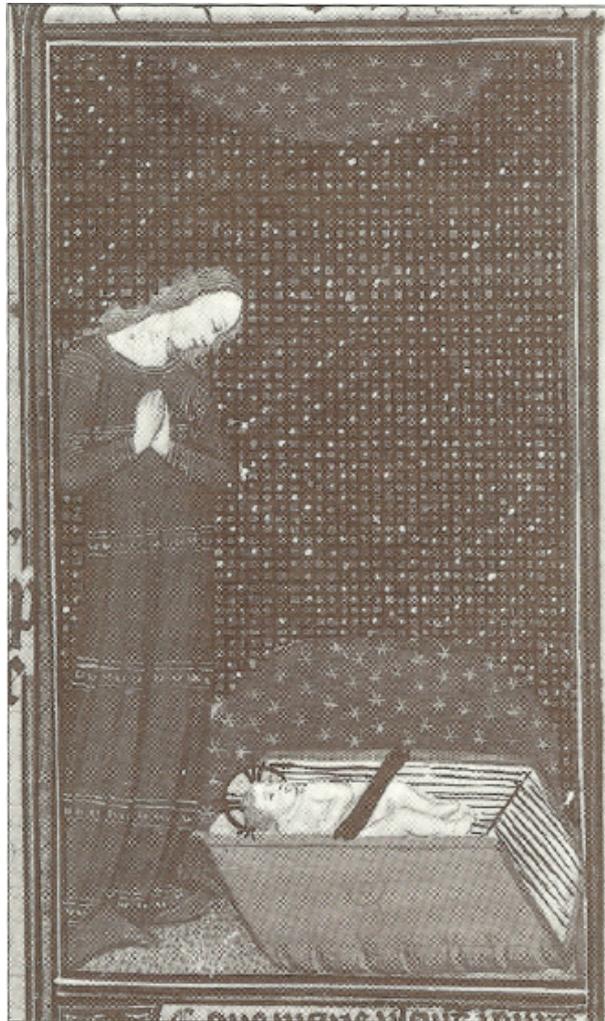


Fig. 14. Libro de Horas de Rohan. María con Jesús acunado en un libro.

¹⁹³ Wenzel, Horst. "The *Logos* in the Press: Christ in the Wine Press and the Discovery of Printing". Op. Cit., p. 229.

En esta imagen del Libro de Horas de Rohan, la cuna que anida a Cristo es igualada a un libro, como una forma –indica Camille¹⁹⁴- de representar visualmente cómo es que el Hijo de Dios ofreció tanto su palabra como a sí mismo, a los Judíos¹⁹⁵, pero también puede plantearse como una representación visual de la forma en que el ámbito cristiano acogió las nuevas tecnologías de producción escrita. El libro, como la Biblia misma, enfatiza el rol de la palabra como espíritu, como algo que va más allá de la mera materialidad de lo escrito¹⁹⁶. “The representation of God in the book, with its long medieval tradition, suggests already the later understanding that the representation of Christ in the wine-press was an allegory for the book in the printing press. The printing process itself can be seen as a technology used for the dissemination of the word and a continuation of the dissemination or flow of the mystical blood (...)“The wine- press, as a technological medium from which the mystical blood flows and circulates, appears analogous to the technological medium of the printing press for which books containing the Word of God circulate throughout the world”¹⁹⁷. Así, la imprenta se comprendió como una máquina que también permitió la diseminación del Espíritu Santo y es incorporada a la iconografía y simbolismo cristianos, ya que el arte de la copia permite la circulación de la palabra y la gracia de Dios, de manera cada vez más amplia e intensa¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Camille, Michael. “Visual signs of sacred page. Books in the Bible Moralisee”. Op. Cit., p. 115.

¹⁹⁵ Lesley Smith analiza muchos ejemplos de imágenes en las que se representa la relación íntima que, desde su concepción, existe entre el pequeño niño Jesús y la escritura, de las que el Libro de Horas de Rohan es sin duda uno de los más bellos ejemplos. Iconográficamente –apunta Smith- la Virgen María por lo general aparece representada en relación con los libros o la lectura. Quizá el ejemplo más común sea el episodio de la Anunciación, ya que por lo general se muestra que el ángel Gabriel la interrumpe mientras ella realiza una lectura devocional. Para Smith la presencia de libros en varios de los episodios en que María está involucrada, simboliza justamente la venida de Cristo, recordando la eternidad de la Palabra, la Palabra hecha carne: “Lest we think that Christ did not exist before the birth of Jesus, this already-present book reminds us of the doctrine of the eternity of the Word. The Word made flesh (so graphically evident in the parchment pages of a manuscript book) in Mary’s book is symbolically present at the very moment of his conception. This confluence of the meanings of the Word of God is startlingly clear in an image of the annunciation from a manuscript in Ferrara where a book flies into the room in place of the dove”. Smith, Lesley. “Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writing”. Op. Cit., p. 22. A este mismo respecto, ver también: Amsler, Mark. “Affective Literacy: Gestures of Reading in the Later Middle Ages”. En: *Essays in Medieval Studies*. Vol. 18, 2001, pp. 83-110.

¹⁹⁶ Camille, Michael. “Visual signs of sacred page. Books in the Bible Moralisee”. Op. Cit., p. 119.

¹⁹⁷ Wenzel, Horst. “The Logos in the Press: Christ in the Wine Press and the Discovery of Printing”. Op. Cit., p. 236.

¹⁹⁸ Una vez puesta en marcha la imprenta, apunta Wenzel, ésta fue considerada como un objeto divino, incluso como un regalo que Dios habría enviado al hombre, ya que permitiría que toda la comunidad pudiera acceder a las Sagradas Escrituras. Roger Chartier señala que a lo largo de la historia el libro se ha manifestado mediante diferentes metáforas: algunas designan el cuerpo humano, la naturaleza o el destino como un libro. Pero también existe aquella que considera al libro como una criatura humana, dotada de cuerpo y alma. “En la España del Siglo de Oro, la metáfora presenta, para fines muy diversos, dos figuras en espejo: la figura de Dios impresor, que ha puesto su imagen en la prensa para que “salisse conforme à la que avia de tomar” y que “quiso juntamente alegrarse con tantas, y tan varias copias de su misterioso Original”, como escribe el abogado Melchor de Cabrera en 1675; y la figura del impresor demiurgo, que da la forma corporal que conviene al alma de su criatura. Así es como Alonso Víctor de Paredes, quien conocía bien el oficio puesto que era impresor en Madrid, declara en el primer tratado sobre el arte de imprenta redactado en lengua vulgar que elabora hacia 1680: Un libro perfectamente acabado, el cual constanding de buena doctrina y acertada disposición del Impresor, y Corrector, equiparo al alma del libro; y impresso bien en la prensa,

No obstante, tal como indica Chartier¹⁹⁹, la aparición de la imprenta no abolió el papel de la copia manuscrita como soporte de publicación y transmisión de los textos. De hecho, las noticias manuscritas constituyeron una constante competencia para las gacetas impresas, así como los manuscritos de obras literarias se relacionaron con lo clandestino²⁰⁰, permitiendo la circulación de obras que iban a contrapelo con la ortodoxia y las autoridades.

Aunque muchos de los escribas continuaron con su antiguo oficio, también se convirtieron en impresores y, consecuentemente, la conciencia de autor varió, debido a la independencia²⁰¹ cada vez mayor que la imprenta le otorgó a su labor²⁰². Si en la cultura manuscrita temprana la producción de libros suponía el trabajo de un escriba y un iluminador (dos sujetos que trabajaban de manera independiente) más tarde, muchos escribas comenzaron a iluminar los manuscritos (realizando, como Blake, ambas tareas), y esta labor se fue profesionalizando progresivamente. Esto, hasta la aparición de la imprenta, cuyo impacto podemos graficar si pensamos que en cinco años (entre 1455 y 1500) se produjeron más de 10 millones de copias de libros, tarea que a los escribas de Europa hubiese tomado más de los cientos de años que conforman la Edad Media²⁰³.

con limpieza, y aseo, le puedo comprar al cuerpo airoso y galán”. Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Op. Cit., p. 25.

¹⁹⁹ Chartier, Roger. *Inscribir y borrar*. Op. Cit., p. 15.

²⁰⁰ Para la relación entre la herejía y el manejo de la escritura y lectura (*literacy*), ver: Biller, Peter. “Heresy and literacy: earlier history”. En: Biller, Peter y Hudson, Anne (Ed.). *Heresy and literacy, 1000-1530*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 1-19.

²⁰¹ Esta nueva forma de producción otorga mayor independencia y rapidez, en relación al lento proceso de producción de libros manuscritos, que requería, básicamente, preparar el pergamino, cortarlo según el tamaño deseado, afilar la pluma, adornar las páginas, coser el libro, preparar su cubierta y fabricar su cierre o broche. Sobre este tema, ver: Drogín, Marc. *Medieval Calligraphy. Its history and technique*. Nueva York: Dover, 1980.

²⁰² Centrada en la producción literaria de dos autores parisinos de los siglos XVI y XVII, Cynthia Brown estudia el modo en que evoluciona la conciencia autorial desde la cultura manuscrita a la cultura de la imprenta, y cómo esta transición puede apreciarse en la autorepresentación de los autores en los textos. Ver: Brown, Cynthia. “Text, Image, and Authorial Self-Consciousness in Late Medieval Paris”. J. En: Hindman, Sandra (Ed.). *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, pp. 103- 142.

²⁰³ Ver: De Hamel, Christopher: *A History of Illuminated Manuscripts*. Op. Cit., p. 9.

IV. William Blake

La vocación: 'So spoke an Angel at my birth'

El profeta y visionario Emanuel Swedenborg²⁰⁴ (1688-1772) dotó de una especial importancia para la historia de la humanidad al año 1757, ya que en él sitúa el acontecer del Juicio Final del Mundo Espiritual. “The Last Judgment was accomplished in the Spiritual World in the year 1757 (...) the former heaven and the former earth are passed away, and all things are become New”²⁰⁵. El hecho de que Swedenborg revistiera de una peculiar trascendencia a este año, en el que ‘todas las cosas se renovarían’, se hace particularmente elocuente si pensamos que corresponde precisamente al año en que nació el poeta y artista visionario William Blake. Esta reforma necesaria para el bien de la humanidad constituye lo que el mismo Blake interpretó como el impulso constante de su obra artística y la justificación primordial de su experiencia como visionario.

“Now Art has lost its mental Charms
France shall subdue the World in Arms
So spoke an Angel at my birth
Then said Descend thou upon Earth
Renew the Arts on Britains Shore
And France shall fall down & adore...”²⁰⁶

Desde su infancia temprana Blake comunicó a su familia las visiones que tenía, como si fuesen sucesos comunes, lo que perturbó profundamente a sus padres. A los cuatro años de edad afirmó que Dios se había aparecido en su ventana, provocando el miedo del

²⁰⁴ Emmanuel Swedenborg produjo gran cantidad de obras espirituales. Escribió visiones radicales que experimentó en sueños, en los que se le reveló que el mundo físico sólo representa como una ‘correspondencia’ al mundo espiritual. Las doctrinas de Swedenborg se arraigaron fuertemente en la ciudad de Londres, donde Blake vivió. En ella se fundó la “Iglesia de la Nueva Jerusalén”, una comunidad Swedenborgiana de la que Blake y su esposa Catherine participaron durante un tiempo, única oportunidad en que podemos relacionar al artista con alguna secta en particular. No obstante, éste se convirtió prontamente en un detractor de la misma, debido especialmente a que no comulgaba con la naturaleza del pecado y el demonio que en ella se profesaba. En palabras de José Luisa Palomares, Blake detectó en Swedenborg “ (...) el viejo maniqueísmo de la religión oficial, con un infierno lleno de pecadores y un cielo donde reposan los santos”, doctrina que atacará críticamente en su *Matrimonio del Cielo y del Infierno*. Ver: Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Estudio, traducción y notas de José Luis Palomares. Madrid: Hiperión, 2005, p. 277 n. A este respecto puede consultarse también el estudio de Martin Myrone: “Blake and the Bible”. En: Myrone, Martin. *The Blake Book*. Hong Kong: Tate Publishing, 2007, pp. 75-111.

²⁰⁵ Hindmarsh, Robert. *Rise and Progress of the New Jerusalem Church*. Londres: Hoderson and Sons, 1861, p. 83. Citado por: Ackroyd, Peter. *Blake*. Londres: Vintage Books, 1999, p. 5.

²⁰⁶ Blake, William. “Now Art Has Lost”, en: Erdman, David (Ed.) *The complete Poetry and Prose of William Blake*. Nueva York: Anchor Books, 1988, p. 479. Citado por: Ackroyd, Peter. *Blake*. Op. Cit., p. 5.

niño²⁰⁷, así como en otra ocasión su madre lo golpeó, por afirmar que había visto al profeta Ezequiel bajo un árbol en los campos. Más tarde cuando tenía ocho o diez años, mientras caminaba cerca de la residencia de su abuelo, en Surrey, vio un árbol lleno de ángeles, cuyas alas hacían brillar cada rama como estrellas²⁰⁸. Asimismo, desde pequeño demostró facilidad para componer poemas y un sorprendente talento como pintor. Su padre, un artesano acomodado, no lo envió a estudiar a la escuela sino que lo puso al cuidado del grabador James Basire, cuando tenía 14 años. En 1775 -mismo año de la declaración de la guerra de Independencia de las Colonias Norteamericanas- se integró a la *Royal Academy*, donde no permaneció mucho tiempo, ya que prontamente se rebeló frente a las doctrinas académicas. Pocos años después se estableció como grabador con una imprenta propia, la que sería su profesión permanente, ganándose la vida como grabador e ilustrador.

William Blake se crió en una familia de clase media de tradición disidente. Fue bautizado poco tiempo después de nacer y aunque se ha discutido bastante acerca de la religión de sus padres, se asume que participaron de las sectas radicales²⁰⁹ que habían surgido en Inglaterra ya a partir de fines del s. XVI, como los *Dissenters*, y que en palabras de Christopher Hill ‘trastornaron el mundo’, teniendo una participación fundamental en la Revolución Inglesa del s. XVII. El término con que se denominó durante el s. XVIII esta disidencia extrema es “Entusiasmo”. Los entusiastas creyeron que toda institución –la Iglesia, el Estado- son intentos tiránicos de atar las almas a un ‘reino satánico’, que Cristo había dejado en libertad²¹⁰.

Como libre pensador radical, heredero de esta tradición protestante, Blake exploró la religión cristiana desde una perspectiva crítica, para preguntarse cómo es que ésta había influido negativamente en el comportamiento humano²¹¹, viendo que este conflicto se plasmaba en los problemas socio-políticos de la Inglaterra de su tiempo. En su opinión,

²⁰⁷ G. E. Bentley, Jr. relata este episodio, que no aparece en su diario, al que Catherine Blake se habría referido de esta forma: “You know, dear, the first time you saw God was when You were four years old And he put his head to the window and set you ascreaming”. En: Bentley Jr., G.E. *Blake Records*. New Heaven y Londres: Yale University Press, 2003, p. 465.

²⁰⁸ Ver: Bentley Jr., G.E. *The stranger from Paradise. A biography of William Blake*. Londres: Yale University Press, 2001, p. 19.

²⁰⁹ Algunos investigadores ligan a su padre con el *Bapstismo*, mientras que a su madre con la Iglesia Anglicana y los *Muggletonians*, una secta protestante. Su familia también habría estado ligada al antinomianismo, práctica disidente que se relaciona con la clase de artesanos urbanos, de la cual proviene. Ver: Myrone, Martin. “Blake and the Bible”. Op. Cit., p. 75. Sobre las sectas disidentes, su surgimiento y desarrollo, ver: Hill, Christopher. *El mundo trastornado. El ideario popular extremista en la Revolución Inglesa del siglo XVII*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1972.

²¹⁰ Ver los siguientes estudios: Myrone, Martin. “Blake and the Bible”. Op. Cit., y Mee, Jon. *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790's*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.

²¹¹ En este punto, sigo aquí lo propuesto por Robert Ryan en su estudio: “Blake and religion”. En: Eaves, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 150-168.

las virtudes asociadas a la religión –como la piedad, la misericordia, la paz y el amor– habían sido manipuladas tiránicamente por la institución religiosa, con fines destructivos.

De este modo, en los libros visionarios de William Blake la profecía funcionará como arma de denuncia sostenida contra las crueldades de una religión tiránica que interviene y subyuga la libertad política y espiritual de los individuos²¹². Tal como señala Robert Ryan²¹³, en un agitado contexto, Blake plantea que el primer paso hacia una reforma política y económica será una transformación radical de la conciencia religiosa.

***Inspiración: Una religión de la imaginación, 'I look thro' it & not with it'*²¹⁴**

William Blake consideró que los errores de los que la corrupción del pensamiento religioso institucional era culpable, estaban arraigados en la conciencia de los hombres y condenó la naturaleza opresiva de las leyes dogmáticas de una religión doctrinal que, en un siglo XVIII excesivamente racionalista, proponía la supremacía de la razón por sobre la libertad espiritual e intelectual de los individuos: “Men are admitted into Heaven not because they have curbed & govern'd their Passions, or have No Passions, but because they have Cultivated their Understandings”²¹⁵.

Ya en sus tratados tempranos, como *There is no natural religion*, Blake critica la teoría de la percepción propuesta por científicos naturalistas como Locke, así como el método racionalista de Newton, proyectando el antagonismo entre razón e imaginación. Si Newton se había empeñado en demostrar científicamente que los fenómenos naturales percibidos por nuestros cinco sentidos siempre pueden ser verificados por la ciencia, Blake defiende la existencia de un sentido espiritual, diferente a los cinco sentidos exteriores. Para Hildegard, esta es la visión de los ‘sentidos interiores’ (San Agustín), mientras que para Blake, se trata de la facultad de la imaginación humana, que en su contexto, trataba de reducirse a una racionalización científica. En este sentido,

²¹² Blake, que siempre se mantuvo activamente crítico con respecto a los acontecimientos sociales y políticos de su tiempo -como las Revoluciones Americana y Francesa- aborreció la explotación de los pobres, la subordinación de la mujer y la esclavitud, rechazando toda forma de autoridad impuesta.

²¹³ Ryan, Robert. “Blake and religion”. Op. Cit., p. 150.

²¹⁴ Blake, William. “A Vision of the Last Judgment”. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966, p. 617.

²¹⁵ Blake, William. “A Vision of the Last Judgment”. Op. Cit., p. 615. Debemos recordar aquí que el pensamiento radical disidente negó rotundamente que el hombre naciera en pecado, y Blake criticó la supuesta existencia de un Infierno cristiano, en el que se castiguen dura y eternamente los pecados. Contra ello, defendió la fe en la capacidad de perdonar. Un buen ejemplo de este pensamiento son las ilustraciones que Blake realizó de la *Comedia* de Dante, a través de las cuales critica las rígidas concepciones ético-morales del autor.

queremos atraer aquí un pasaje de las visiones de Hildegard que ya consideramos en nuestra Introducción, porque permite dar cuenta de la clara cercanía que hallamos en él con respecto a la crítica que William Blake realizó en descrédito del ciego pragmatismo racional, confinado al estudio científico del mundo terrenal:

“Y así, muchos serán engañados cuando cierren sus ojos interiores, con los que deberían mirarme; porque querrán, degustando esa quimera en el alma como un sabor nuevo, conocer qué es esto que sus ojos exteriores ven y sus manos palpan, despreciando lo invisible que en Mí permanece”²¹⁶.

Tanto para Hildegard como para Blake, el deseo, la fuerza divina, trasciende los límites de la percepción sensorial y la racionalidad de la naturaleza. Siguiendo a Hatsuko Niimi²¹⁷ podemos afirmar que para Blake lo primordial y necesario es la existencia de la facultad de visualizar y crear una nueva realidad en cada mente, más allá de la percepción sensorial y racional: “I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro’ it & not with it”²¹⁸.

Para William Blake la verdadera dimensión religiosa de la experiencia humana es la imaginación. Por ello, a través de sus visiones propondrá una nueva ‘religión de la imaginación’²¹⁹ opuesta a la ‘religión de la razón’ de la institución organizada. Sus poemas visionarios estarán al servicio de esta revolución que propone, ya que creyó muy convencidamente en la capacidad del arte de afectar y conducir el comportamiento humano²²⁰. Blake defendió accérrimamente la facultad de la imaginación humana frente a la razón, pues consideraba que las formas divinas debían construirse a partir de las visiones interiores, y no de la observación de la naturaleza ‘vegetativa’:

“He who sees the Infinite in all things sees God.
He who sees the Ratio only sees himself only.
Therefore

²¹⁶ Von Bingen, Hildegard. *Scivias. Conoce los caminos*. Op. Cit., p. 469.

²¹⁷ Niimi, Hatsuko. “The divine image. A Study of Blake’s Idea of God”. En: *Blake’s Dialogic Texts*. Tokyo: Keio University Press, 2006, pp. 13-33.

²¹⁸ Blake, William. “A Vision of the Last Judgment”. Op. Cit., p. 617.

²¹⁹ Ha sido el modo en que los especialistas la han llamado. A este respecto, ver: Gleckner, Robert F. “Blake’s Religion of Imagination”. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 14, Nº. 3, Mar., 1956, pp. 359-369.

²²⁰ Ver: Ryan, Robert. “Blake and religion”. Op. Cit., p. 150.

God Becomes as we are,
That we may be as he
Is”²²¹.

“(…) porque en la eternidad todos son Hombres, Ríos, Montañas, Ciudades, Aldeas, todos son Humanos, y cuando entras en su Seno paseas en los Cielos y en las Tierras, del mismo modo en que tú llevas en el Seno tu Cielo y tu Tierra y todo lo que contemplas, lo cual aunque parezca estar Afuera está Adentro en tu Imaginación, de la que este Mundo de Mortalidad no es sino una Sombra”²²².

En la obra de Blake existe una asociación inmediata entre la divinidad y la imaginación, y por ello es que el Genio Poético es descrito en un lenguaje cristiano, en términos de la salvación que posibilita la actividad profética: “Replicó el Bardo: ¡Estoy inspirado! Sé que es verdad! Pues yo canto por la inspiración del genio profético que es la divina humanidad, protectora de todas las cosas. Gloria, Poder y Dominio a ella por siempre. Amén”²²³.

La divinidad se presenta en términos humanos, ya que la inspiración divina es una posibilidad propia del hombre, disponible potencialmente para cualquiera²²⁴: Dios es la imaginación y reside, por tanto, ‘en el pecho de todos los hombres’: “No soy un Dios lejano. Soy hermano y amigo, resido en vuestro seno y vosotros residís en mí. ¡Mirad! nosotros somos uno en el perdón de todo mal, no en la búsqueda de recompensas. Vosotros sois mis miembros”²²⁵. No existe, por tanto, nada más grandioso que el mismo hombre, y el acto mismo de imaginar es divino.

En este sentido, la facultad visionaria de la que todos disponemos es fundamental ya que será a través de sus libros proféticos que Blake busque despertar ese Dios que reside en nuestro interior, al que no se puede acceder sino a través de nuestros sentidos interiores. Una facultad espiritual que la Iglesia y el racionalismo del siglo XVIII intentaban opacar: “No conozco otro cristianismo ni otro evangelio que la libertad corporal y mental para ejercitar las artes divinas de la imaginación, la palabra genuina,

²²¹ Blake, William. *There is No Natural Religion*. Pl. 3. Citado por: Niimi, Hatsuko. “The divine image. A Study of Blake’s Idea of God”. Op. Cit., p. 28.

²²² Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad Jaime I, 1997, pl. 71, p. 150.

²²³ Blake, William. *Milton. Un poema*. Barcelona: DVD Poesía, 2002, pl. 13-14, p. 151.

²²⁴ Ver: Mee, Jon. *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790’s*. Op. Cit., p. 20.

²²⁵ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 4, p. 60.

eterna, de la que este universo vegetable no es sino una sombra débil, y en la que viviremos en nuestros cuerpos eternos o imaginativos cuando estos cuerpos vegetales o mortales ya no existan más”²²⁶.

Si la imaginación es Dios, Satán -el error, según la nomenclatura de Blake- estará representado por la razón. Ya en sus *Cantos de Inocencia y Experiencia*, Blake plantea dos estados contrarios del alma humana, y en el frontispicio del libro (fig. 15) podemos advertir a Adán y Eva, perdiendo el paraíso de la inocencia -la libertad, la imaginación, relacionada con la niñez- tras la caída y posterior entrada del hombre en el corrompido estado de la experiencia -el mundo del materialismo y las leyes opresoras-.

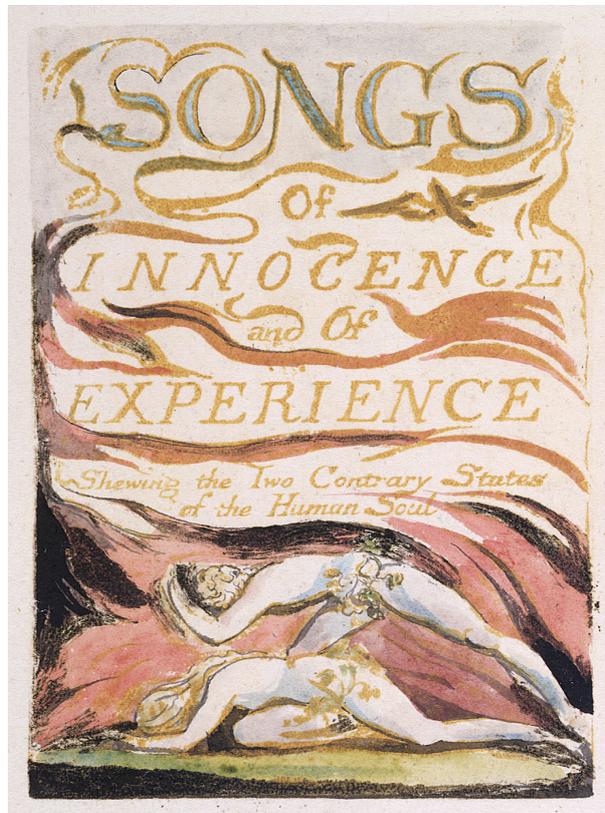


Fig. 15. Título general. *Cantos de Inocencia y de Experiencia*.

El desdén de la imaginación lleva al hombre a convertirse en un ‘Espectro’: “El Espectro es el Poder Razonador que hay en el Hombre, y cuando se separa de la Imaginación y se encierra como rodeado de acero en una Proporción de las Cosas de la

²²⁶ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 77, p. 158.

Memoria, a partir de ese momento desarrolla Leyes y Sistemas Morales para, mediante Martirios y Guerras, destruir la Imaginación, el Cuerpo Divino”²²⁷.

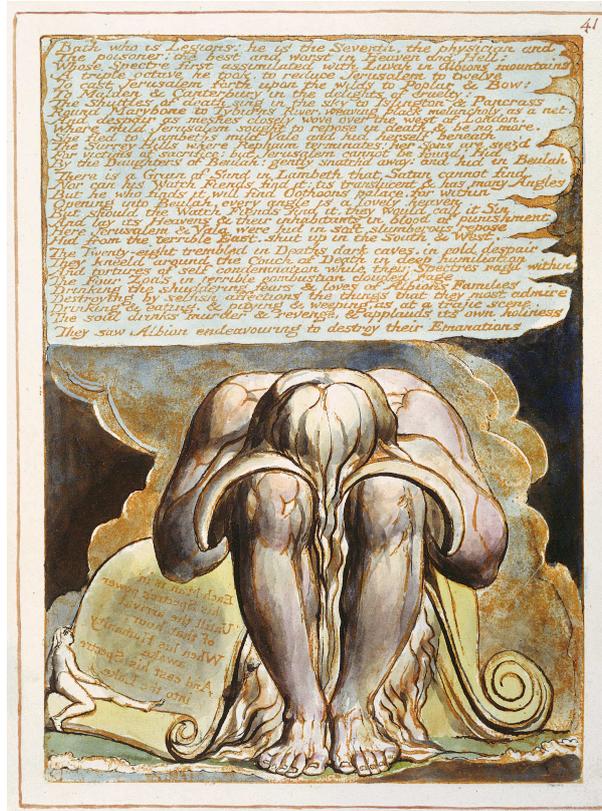


Fig.16. Plancha 37. Jerusalén. La Emanación del gigante Albión.

En sus libros proféticos, Blake presenta a la humanidad en un estado caído, perdido, del que sólo podrá ser salvada a través del despertar de la imaginación. La plancha 37 de Jerusalén (Fig. 16) ilustra el momento en que Albión (Inglaterra, la humanidad) cae, y en los umbrales de la Muerte Eterna pronuncia sus últimas palabras: “La esperanza está desterrada de mí”. Pero el Salvador lo deja reposando en la Roca de las Edades, donde construye para él un tabernáculo protector. En esta escena realmente dramática²²⁸, durante la cual Albión pronuncia las que parecen ser sus últimas palabras, tras haber caído en la degeneración del materialismo, raciocinio y falsa religión, vemos al gigante sumido en la melancolía, con un pergamino que se extiende y cae desde sus rodillas. Albión se mantiene indiferente a todo lo que ocurre a su alrededor: así como el gigante,

²²⁷ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 74, pp. 154-155.

²²⁸ Sigo la interpretación que Foster Damon y David Erdman realizan de esta plancha. Ver: Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The ideas and symbols of William Blake*. Providence, R.I.: University Press of New England, 1988, p. 211, y Erdman, David V. *The illuminated Blake*. Nueva York: Dover Publications, 1992, p. 12.

la audiencia de Blake se ha dormido. Pero al mismo tiempo vemos a un “Gulliverizado” Blake, ocupado en la escritura, con el lápiz en su mano, inscribiendo en forma invertida²²⁹ una advertencia contra la melancolía de Albión. Cuando despierte, Albión podrá leer -reflejada en la porción de agua que está justo bajo sus pies- la escritura de Blake, la ‘suave canción’, que Salvador le ha dictado:

“Este tema me llama noche tras noche mientras duermo, y todas las mañanas me despierta cuando sale el sol; luego veo al Salvador que esparce sobre mí sus rayos de amor y dicta la letra de esta suave canción. ‘¡Despierta! ¡despierta, Oh tú que duermes en el país de las sombras, despierta! Expándete. Yo estoy en ti y tú estás en mí, iguales en amor divino: fibras de amor que cruzan de hombre a hombre el placentero país de Albión. Un agua negra que baja de las colinas de Surrey se acumula en todo el oscuro valle Atlántico; ¡regresa, Albión, regresa! Tus hermanos te llaman, y tus padres y tus hijos, tus nodrizas y tus madres, tus hermanas y tus hijas lloran la enfermedad de tu alma, y la Visión Divina está oscurecida’”²³⁰.

Como se puede ver, esta escena es altamente representativa de los fundamentos de la escritura profética y del afán que el mismo Blake se propuso realizar a través de ella: escribir para despertar a la humanidad y rescatarla de un estado degenerado. Pero al mismo tiempo está incorporada la forma de producción de sus libros proféticos iluminados, la escritura en espejo que el impresor debía realizar en sus grabados.

Blake busca despertar la imaginación del hombre, y es lo que justifica la elección del método de comunicación escrita que utilizó para transmitir sus visiones al público, a través de una escritura y mitología propias del visionario, cuyas principales características revisaremos a continuación. Éstas se plantean como el modo en que Los (el Genio Poético, en la nomenclatura del universo visionario creado por Blake) utiliza un sistema propio al construir Golgonooza (la ciudad del arte y la manufactura): “Si no Creo mi Sistema, me esclavizará el de otro Hombre. No Razonaré ni Compararé. Mi Tarea es crear”²³¹.

²²⁹ Escritura invertida que remite a la manera en que el propio Blake grababa sus poemas visionarios. A ello nos referiremos a continuación.

²³⁰ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 3 y 4, pp. 58-61.

²³¹ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 10, p. 67.

El soporte: Un método infernal, la Biblia del Infierno

William Blake comentó frecuentemente, tanto en sus visiones, como en las cartas que escribía a sus amigos y camaradas, las que fueron las fuentes de inspiración para su poesía profética. En una carta a William Hayley, Blake refiere la compañía visionaria de su hermano más apreciado, Robert, quien murió muy joven:

“I know that our deceased friends are more really with us than when they were apparent to our mortal part. Thirteen years ago I lost a brother & with his spirit I converse daily & hourly in the Spirit & See him in my remembrance in the regions of my Imagination. I hear his advice & even now write from his Dictate. Forgive me for Expressing to you my Enthusiasm which I wish all to partake of Since it is to me a Source of Immortal Joy: even in this world by it I am the companion of Angels”²³².

En este pasaje de la carta, Blake cuenta a su amigo que diariamente dialoga con el espíritu de Robert, y que incluso escribía bajo su dictado. Tras su muerte, Robert se convirtió en una especie de *alter ego* de William, quien lo imaginó habitando paralelamente en las regiones de la imaginación²³³. La muerte de Robert, acaecida cuando William tenía 29 años, marcó una fase importante en la vida del poeta, que G. E. Bentley identifica con el término del período de aprendizaje del visionario²³⁴, fundamentalmente porque, tal como el mismo Blake señaló, una vez muerto, su hermano lo habría inspirado desde el mundo espiritual, revelándole en visiones el método mediante el cual debía escribir su ‘Biblia del Infierno’²³⁵: un método de grabado propio de su obra, que le permitía escribir y dibujar a la vez, directamente sobre las planchas de cobre²³⁶.

²³² Carta que Blake escribió el 6 de mayo de 1800 a su amigo William Hayley, quien había perdido recientemente a su hijo, Thomas. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., p. 797.

²³³ Esto puede verse representado visualmente en las planchas 29 y 33 de *Jerusalén* (Figs. 23 y 24). En la primera de ellas, se puede apreciar que la inspiración profética desciende desde el cielo en forma de una estrella hasta William. Algunas planchas más adelante se representa la misma escena, pero invertida como por el efecto de un espejo, donde la estrella de la inspiración desciende hacia Robert.

²³⁴ Bentley Jr., G.E. *The stranger from Paradise. A biography of William Blake*. Op. Cit., p. 99.

²³⁵ Los tres libros grabados por Blake entre los años 1794 y 1795, *El libro de Urizen*, *El libro de Ahania* y *El Libro de Los*, en conjunto, han sido considerados por la crítica como la ‘Biblia del Infierno’ de William Blake, ya que constituyen las obras en que re-escribe críticamente la Biblia cristiana. A este respecto, ver: Niimi, Hatsuko. “The Book of Ahania”. En: *Blake’s Dialogic Texts*. Op. Cit., pp. 129-152.

²³⁶ Para una detallada descripción del proceso de producción y publicación de los libros proféticos iluminados de William Blake, ver: Bentley Jr., G.E. “Blake’s Heavy Metal. The History, Weight, Uses, Cost, and Makers of His Copper Plates”. En: *University of Toronto Quarterly*, Vol. 76, Nº 2, Primavera, 2007, pp. 715-770. En dicho estudio, Bentley se refiere a las variadas superficies en las que Blake habría trabajado: el papel (para sus trabajos gráficos), telas, madera y vidrio (para sus dibujos) y el metal, específicamente el cobre (para sus grabados). Tal como Bentley

Mientras Blake pensaba acerca de los métodos convencionales de grabado (que requerían de la utilización e intervención de varias copias, y por lo tanto no permitían una composición directa sobre el cobre) una noche, probablemente no lejana a la muerte de Robert, éste se le apareció y le mostró una solución. Siguiendo las indicaciones de su hermano, Blake creó el método de ‘impresión iluminada’, en el año 1788. El secreto lo constituía un líquido de secado rápido, impermeable al ácido, a través del cual el grabador podría dibujar y escribir directamente sobre el metal, grabando las superficies sin proteger, dejando tanto el texto como la imagen en relieve, para luego tinturar e imprimir las superficies en relieve en la prensa²³⁷. Así, Blake creó un nuevo método de grabado y escritura, que técnicamente le dio la libertad de escribir el texto (al revés) y dibujar al mismo tiempo sobre la plancha de cobre. Esto nos habla simbólicamente de la hermandad con que ambas formas de expresión (verbal y visual) funcionan en sus grabados, como fuerzas creativas que el poeta y artista sintió desde siempre habitando en sí mismo: “I know myself both Poet and Painter”²³⁸. Por ello es que David Erdman concluye que: “For any writer there is some incorporation of his means into his ends, some awareness, reflected in the surface of his language, of the processes of putting pen to paper or fingers to keyboard. But for Blake there was a constant invention and revision of his own equipment, a concern about paper and ink but also about the copper surfaces of his plates, the varnish or ground that must hold its delineations firm and adhere to the copper rock, with his corrosive fires (*aqua fortis*) etched valleys around the exposed cliffs; then concern about the ink and its impression upon the “most beautiful wove paper that could be procured”: and then, a subject of experimental all his life, the painting of the printed paper, with translucent and opaque water colors, or with thick pigments by “colour printing”²³⁹.

Todos los libros proféticos de William Blake fueron compuestos por medio de esta ‘técnica infernal’ (denominación que alude a la acción corrosiva del ácido sobre el cobre) a través de la cual Blake re-escribió subversivamente la Biblia, enmendando sus

señala, para Blake, el metal fue el material de escritura más importante, sobre el cual grabó sus poemas proféticos iluminados.

²³⁷ Blake invierte el proceso tradicional de grabado ya en lugar de cubrir la plancha completa con el barniz y luego grabar su diseño, él utilizó el barniz resistente como tinta y la plancha de cobre como una hoja de papel, pudiendo dibujar y escribir directamente sobre el cobre. Toda superficie sin proteger era luego corroída por el ácido.

²³⁸ Carta a Thomas Butts, del 6 julio de 1803. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., p. 825.

²³⁹ Erdman, David V. *The illuminated Blake*. Op. Cit., p. 11.

errores. Como artista inspirado, Blake afirma que se comunicó directamente con la Eternidad²⁴⁰, y se reserva el derecho de leer y re-escribir críticamente la Biblia, por medio de su método corrosivo de grabado, y así poder desmentir los discursos de la religión opresora. En *El Matrimonio del Cielo y del Infierno* Blake afirma que visitó la ‘imprensa del infierno’, donde habría encontrado la técnica de impresión iluminada. El visionario describe alegóricamente el modo en que trabaja: “Imprimiendo mediante el método infernal, valiéndome de corrosivos, que en Infierno resultan saludables y medicinales, disolviendo, borrando las superficies engañosas, descubriendo lo infinito que yacía en ellas. Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecería a los hombres como realmente es: infinito. Pues el hombre se ha confinado a sí mismo hasta solamente poder ver las cosas a través de los estrechos resquicios de su caverna”²⁴¹.

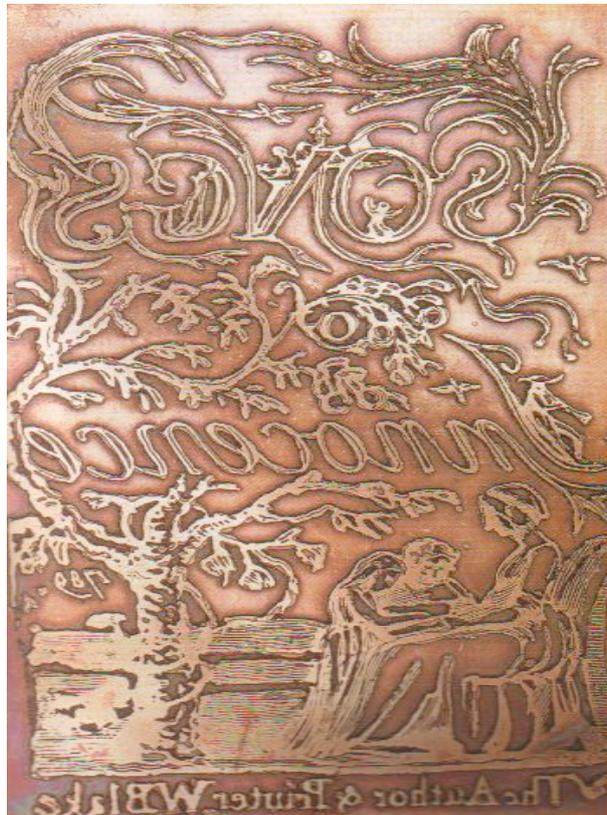


Fig. 17. Plancha de cobre con texto y diseño preparados para el grabado en relieve. Título de *Canciones de Inocencia*.

²⁴⁰ Ver el “Preludio” al *Libro de Urizen*. En él, Blake afirma que recibió el dictado de ‘Los Eternos’, quienes habitaban en el mundo antes de su caída en manos de Urizen. En: Blake, William. *El libro de Urizen*. Madrid: Hiperión, 2002, p. 89.

²⁴¹ Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Op. Cit., pl. 14, p. 245.

En este sentido, es tremendamente significativo que Blake escriba escarbando el cobre con un ácido, y que lo haga al revés. Tal como señala Michael Phillips²⁴² el método de producción de William Blake se relaciona simbólicamente con la filosofía del pensamiento que propone: la defensa de las ideas innatas en oposición al empirismo que dominaba su época. Mediante sus grabados Blake espera poder revertir (literalmente, en la práctica) el proceso mediante el cual la autoridad de la Iglesia había usurpado la función poética y la fuerza de inspiración eterna e inagotable de la Biblia, para convertirla, equívocamente, en un texto cerrado, continente de dogmas morales incuestionables. “At the root of Blake’s attitude to the Bible lies a hostility to the very notion of the pure text, the text which gains authority from its claim to be sacred, invariable, and original”²⁴³.

A este respecto, nuevamente el estudio de Eric Jager, *The Book of the Heart*, nos entrega importantes antecedentes que nos permiten comprender las nociones ligadas a la escritura y la lectura que operaron en la tradición disidente a la que William Blake perteneció. Al mismo tiempo, estas nociones nos abrirán paso para poder establecer importantes lazos entre dicha tradición y la cultura medieval, en la que Hildegard de Bingen compuso su obra visionaria. Según Jager, la cultura Protestante -que defendió una relación personal y directa entre el creyente, la Biblia y la propia auto-examinación espiritual- se había apropiado de aquella noción – que fue, como hemos visto anteriormente, tan importante durante el medioevo- del corazón como un libro que contiene la palabra de Dios, como una especie de memoria devocional o registro moral de la vida individual, subrayando la reciprocidad e inmediatez que debe existir entre el texto y el corazón, o la memoria²⁴⁴. Como muchos disidentes, Blake fue criado en una tradición de devoción y lectura privadas de la Biblia, más que de un catequismo público, y creyó fehacientemente que el propio intérprete debía descubrir la verdad contenida en ella, a través de la conciencia individual. Un buen ejemplo de esto es justamente la propia educación de Blake, quien fue en gran medida un auto-didacta: “This may be an example of the Protestant ethic that is inspired by the virtues of self-help and obedience, but it may equally be the first indication of his passionate desire to

²⁴² Phillips, Michael. *William Blake. The Creation of the Songs. From Manuscript to Illuminated Printing*. Londres: The British Library, 2000, p. 15.

²⁴³ Mee, Jon. *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790’s*. Op. Cit., p. 11.

²⁴⁴ En este contexto protestante, Christopher Harvey, por ejemplo, equiparó su corazón con su ‘libro de rezos’, en su *Schola cordis* (1647). Ver: Jager, Eric. *The Book of the Heart*. Op. Cit., pp. 139 y 140.

create a cloistered and separate identity. He was at first encouraged and assisted by his mother, but much of his education certainly came from solitary and incessant reading”²⁴⁵.

No puede cuestionarse que la Biblia haya sido el libro que proveyó de mayor inspiración a William Blake, como visionario, poeta²⁴⁶, y también como artista²⁴⁷. Sin embargo, no leyó los textos sagrados como una doctrina de verdad impuesta, ni meramente en su sentido literal u ortodoxo²⁴⁸. La valoración de Blake con respecto a la Biblia viene dada a partir de su consideración de la misma como fuente de inspiración poética: no como fuente de autoridad moral, sino como una obra de arte interpretativa, de inspiración, que debía ser redescubierta, re-escrita y re-imaginada, corrigiendo los abusos y errores de la interpretación de la religión organizada. Tal como apunta Jon Mee, al igual que muchos de sus pensadores radicales contemporáneos, que trabajaron por la liberación de los discursos de autoridad cultural, Blake buscó desbaratar la escritura de autoridad monolítica y hegemónica de los textos y de lecturas establecidas²⁴⁹.

²⁴⁵ Ackroyd, Peter. *Blake*. Op. Cit., p. 11.

²⁴⁶ Tal como apunta Peter Ackroyd en su biografía: “It has been said that there is nothing in Blake’s work which is not first to be found in the Bible; it is an overstatement, but it does emphasise an important truth. His poetry and painting are imbued with biblical motifs and images; the very curve and cadence of his sentences are derived from the Old testament, while his passages of ritualistic description and denunciation come from the words of great prophets that were heard in the house in Broad Street”. Ackroyd, Peter. *Blake*. Op. Cit., p. 13.

²⁴⁷ Desde el punto de vista plástico, la Biblia también fue su principal fuente de inspiración. Blake pintó una serie de obras de tema bíblico, de las que sobreviven cerca de treinta temperas y otras ilustraciones en serie que realizó basado en dichos textos.

²⁴⁸ Ver: Myrone, Martin. “Blake and the Bible”. Op. Cit., p. 76. Por otra parte, la lectura que permanentemente realizó de autores esotéricos, condicionaron profundamente su propia concepción de la Biblia. De ellos podemos destacar a Paracelso (1493-1541), médico científico, quien produjo trabajos filosóficos y alquímicos, que influenciaron a Blake. Asimismo, de acuerdo al místico cristiano alemán Jacob Boehme (1575-1624) la imaginación poética y visual son los componentes esenciales y privilegiados del mundo espiritual. Otra influencia importante en este sentido la constituye el místico Emmanuel Swedenborg (1688-1772) al que ya nos hemos referido al comenzar este capítulo.

²⁴⁹ Por ejemplo, Alexander Geddes, otro de los intelectuales que, como Blake, se asoció al editor Joseph Johnson, publicando ‘nuevas traducciones’ de la Biblia, en las que buscó ofrecer al público lector un texto de poesía más que histórico. Ver: Mee, Jon. *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790’s*. Op. Cit., p. 167.



Fig. 18. Primer libro de Urizen.

El texto de autoridad monolítica, hegemónica, que admite un sólo tipo de lectura establecida, está representado en una de las imágenes más emblemáticas de la obra de Blake. Se trata del frontispicio al *Libro de Urizen*²⁵⁰ (Fig. 18). Urizen es la figura que en la mitología visionaria de Blake se asocia a la razón opresora, al dios de las leyes de hierro o piedra y del castigo²⁵¹. En el frontispicio, podemos ver que, en una actitud solipsista, Urizen copia sin mirar y transcribe ciegamente de un libro a otro las leyes de obediencia y represión, promulgadas por él, como una autoridad sacra y rígida.

“Aquí, yo sólo, entre libros de metal,
escritos dejé los secretos de la sabiduría,

²⁵⁰ Mitchell plantea que aunque esta imagen ha sido tradicionalmente identificada con figuras políticas y religiosas de la tiranía, puede también considerarse como un autorretrato del propio Blake, que ilustraría su permanente intento de crear un ‘arte compuesto’ de palabras e imágenes, a través de una nueva tecnología de escritura que combina las artes de la poesía, el grabado, la impresión y la pintura. En este sentido, Urizen, ilustra la figura del artista que, como Blake, intenta hacer dos cosas al tiempo: escribe sus poemas con una mano, mientras ilustra con la otra. Ver: Mitchell, W.J.T. “Visible Language: Blake’s Art of Writing”. En: Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Op. Cit., pp. 123 y ss.

²⁵¹ En este sentido, Blake asimila la figura de Urizen con el Dios bíblico del Antiguo Testamento, considerado por él como un cruel y opresivo hacedor de leyes. Cfr., por ejemplo, con sus grabados *Elohim Creating Adam* (1795) o *God Judging Adam* (1795). Por otra parte, atrás puede advertirse una tabla que sugiere una piedra sepulcral y nos recuerda al mismo tiempo las Tablas de la Ley, escritas en piedra, entregadas por Dios a Moisés en el Monte Sinaí.

secretos de oscura contemplación (...)
He aquí que despliego mis tinieblas, y sobre
esta roca asentaré con mano dura mi libro
de bronce, eterno, escrito en soledad:
Leyes de paz, de amor, de concordia,
de piedad, de compasión, de perdón;
que cada cual escoja su morada única,
su mansión eterna e infinita.
Y un solo mandato, un peso, una medida,
un Rey, un Dios, una Ley”²⁵².

Se trata de un método tiránico de escritura, asociado a la ley que supone una lectura cerrada y que, por lo tanto subyuga toda posibilidad de encuentro entre el lector y la imaginación. En su oposición a este tipo de escritura –y de lectura, por cierto- Blake creará su propio método de composición para su ‘Biblia del Infierno’, constituyéndola como un texto abierto, multiforme, que llama a la participación activa de los lectores. A partir de este modo de transmisión de sus visiones, Blake busca atacar las estructuras represivas impuestas por Urizen, para abrir el paso a sus lectores hacia los terrenos divinos y verdaderos de la imaginación creadora, que les estaban siendo vedados.

Escritura

A Machine is not a Man nor a Work of Art it is Destructive of Humanity & of Art²⁵³

En este capítulo revisaremos las razones por las que William Blake consideró que sus libros proféticos debían ser transmitidos a través de un modo de escritura particular, fundamentando el arcaísmo del visionario, a partir del cual se retrotrae hasta los manuscritos iluminados medievales, caracterizados –como ya hemos visto- por su variabilidad, y por la riqueza de las imágenes y de las palabras, que llevan al lector hacia una comunicación más directa con la imaginación –o la memoria, para la cultura

²⁵² Blake, William. *El Libro de Urizen*. Op. Cit., pp. 95-97.

²⁵³ Blake, William. “Public Address”. En: Erdman, David (Ed.). *The complete Poetry and Prose of William Blake*. Nueva York: Anchor Books, 1988, p. 564. Citado por: Eaves, Morris. “Blake and the Artistic Machine: An Essay in Decorum and Technology”. En: *PMLA*, Vol. 92, N°. 5. Oct., 1977, p. 903.

medieval, capacidad que la visionaria Hildegard de Bingen también valoró y consideró como un ejercicio fundamental de lectura en la transmisión de sus libros visionarios.

Al establecer las diferencias entre el ‘texto abierto’ de la cultura manuscrita y el ‘texto cerrado’ de la cultura de la imprenta, Gerald L. Bruns²⁵⁴ distingue al mismo tiempo cómo es que cada tipo de texto conforma distintos actos de escritura y lectura. Si en la cultura manuscrita los textos se caracterizan porque luego del acto de la escritura éstos se mantienen ‘abiertos’²⁵⁵, el ‘texto cerrado’ es el resultado –apunta Bruns- de un acto de escritura que ha alcanzado su forma final: un texto que generalmente se piensa finalizado una vez que se imprime. En este sentido, la imprenta cierra el acto de escritura y autoriza sus resultados, ya que, una vez en impreso no puede ser alterado²⁵⁶.

El texto escrito de la cultura de la imprenta se aleja radicalmente del concepto de libro – y de lectura²⁵⁷ – al que Blake aspira, como una unidad orgánica, viva y mutable. Tal como señala Jon Mee²⁵⁸, Blake buscó apartarse de la repetición continua y ciega del código de la tiranía urizénica, para poner a disposición de su público sus visiones a través de libros que se proponen como una creación continua.

Para Mitchell²⁵⁹ los planteamientos ideológicos de la ‘fe en las letras’ de William Blake se remontan a la tradición de la ‘libre imprenta’ de la Revolución Inglesa del siglo XVII. Según Mitchell, Blake debió identificarse a sí mismo con el gremio urbano de los impresores y grabadores radicales cuyas obras cooperaron en el derrocamiento de Carlos I. Como revolucionario radical, Blake no pudo concebir de forma separada la política de la religión, y es por ello que pudo ser al mismo tiempo el más despiadado crítico de la corrupción racionalista de la escritura urizénica y mantener la fe en ella, como un regalo divino²⁶⁰. Tal como afirma en el prólogo a su última gran obra visionaria, *Jerusalén*, todos los libros son un regalo de Dios: “¡Lector! ¡amante de los libros! amante del cielo y de ese Dios de quien proceden todos los libros, que en una cueva horrible del misterioso Sinaí dio al Hombre el pasmoso arte de la escritura: de

²⁵⁴ Bruns, Gerald. L. “The Originality of Texts in a Manuscript Culture”. En: *Comparative Literature*, Vol. 32, N°. 2. Spring, 1980, pp. 113-129.

²⁵⁵ Según Bruns, a partir de las nociones medievales de ‘originalidad’, ‘imitación’, ‘traslación’ y ‘plagio’.

²⁵⁶ Excepto, dice Bruns, que se realice una versión o edición posterior del mismo. Bruns, Gerald. L. “The Originality of Texts in a Manuscript Culture”. Op. Cit., p.113.

²⁵⁷ Recordemos nuevamente lo que hemos planteado en nuestra Introducción, a partir de las propuestas de Roger Chartier, acerca de la relación directa que existe entre la materialidad de los textos escritos y la lectura que de ellos se realice.

²⁵⁸ Ver: Mee, Jon. *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790's*. Op. Cit., p. 103.

²⁵⁹ Ver: Mitchell, W.J.T. “Visible Language: Blake’s Art of Writing”. Op. Cit., pp. 111 y ss.

²⁶⁰ Recordemos que Blake no sólo defiende el origen divino de su escritura sino que también afirma que su método de impresión y el mensaje que transmite le fueron dados directamente como inspiración profética.

nuevo habla ese Dios en el trueno y en el fuego, trueno del Pensamiento y llamas de fiero deseo. Incluso desde las profundidades del Infierno oigo su voz dentro de las insondadas cavernas de mi Oído. Por esta razón imprimo. Mis tipos no serán vanos: el Cielo, la Tierra y el Infierno vivirán en armonía de aquí en adelante”²⁶¹. Tal como Mitchell señala “God speaks to Moses, and in the act of speaking also gives man a new art of alphabetic writing. God (the human imagination) speaks to Blake, and in that speaking gives him symbolic or poetic ‘types’ that will transform the invisible voice and message in a visible language of graphic and typographic signifiers”²⁶².

Por otra parte, Morris Eaves²⁶³ se refiere a la forma en que la tecnología de la imprenta intervino en un sistema de reproducción mecánica y la consecuente racionalización que la industria del arte y la literatura sufrió durante el Renacimiento. Eaves las denomina ‘maquinarias artísticas’ que irrumpen en la expresión de la sensibilidad e intención del artista. En este mismo sentido, Kay Parkhurst Easson²⁶⁴ señala que Blake consideró que los libros ilustrados del s. XVIII²⁶⁵ habían fallado en la realización de la unión potencial que debía existir entre el autor, ilustrador, grabador, impresor y el publicador, dando como resultado libros rígidos, capaces de cegar los infinitos órganos de la percepción humana: “Exigencies of reproduction took precedence over originality; imitation ruled over imagination”²⁶⁶. La forma de producción de los libros se había degenerado en la mecanización del proceso de producción.

Blake buscará entonces liberar al libro ilustrado de la dominación de Urizen (libro de hierro) “To create a new both the illustrated book and its reader, to bring into relief the

²⁶¹ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 3, p. 58.

²⁶² Mitchell, W.J.T. “Visible Language: Blake’s Art of Writing”. Op. Cit., p. 129.

²⁶³ Ver: Eaves, Morris. “Blake and the Artistic Machine: An Essay in Decorum and Technology”. Op. Cit., p. 903 y ss.

²⁶⁴ Parkhurst Easson, Kay. “Blake and the art of the Book”. En: Robert Essick (Ed.) *Blake in his time*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, pp. 35-52.

²⁶⁵ En este sentido, los libros de emblemas, altamente estimados durante los siglos XVI y XVII, menguaron su aceptación, no obstante, en el XVIII, ya que las actitudes racionalistas que comenzaban a predominar vieron en ellos cierto ‘oscurantismo medieval’, totalmente inaceptable para el intelecto racionalista. Los escritores emblemáticos tenían por propósito transmitir un mensaje específico, con carácter religioso y didáctico, y tal como señala Aquilino Sánchez, ya que la unidad de imagen-texto es la característica externa básica para comprender este tipo de textos, comúnmente se relaciona a la obra de Blake con la tradición emblemática. No obstante, es importante recalcar que aunque texto e imagen son elementos mutuamente dependientes, en los emblemas cada uno ocupa su espacio, sin interferir al otro, y esta es una separación formal que muchas veces no está presente en los grabados de Blake, que, en opinión de Sánchez, parece llegar a la simbiosis de texto e imagen. Ver: Sánchez Pérez, Aquilino. *Blake’s Graphics work and the emblematic tradition*. Murcia: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Murcia, 1982, p. 27.

Pueden consultarse otros estudios sobre la relación entre la tradición emblemática y los libros proféticos iluminados de William Blake: Nanavutty, Pilo. “Blake and Emblem Literature”. En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 15, N°. 3/4. (1952), pp. 258-261 y Hóltgen, Karl Josef, “William Blake and the Emblem Tradition”. En: http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic22/hoeltgen/2_2002.html (10/08/09).

²⁶⁶ Parkhurst Easson, Kay. “Blake and the art of the Book”. Op. Cit., p. 35

infinite form of the book hidden by fragmentations of its art, Blake created his method of illuminated printing (...) Blake suggest his break with the historical evolution of the book and return to the integrated manuscript containing word and picture individually created with a minimum of mechanical intervention”²⁶⁷.

En su empeñamiento por crear y elaborar por sí mismo²⁶⁸ sus libros proféticos, Blake adquirió su propia imprenta para sus planchas de cobre²⁶⁹. “By writing his own text, making his own designs and etching them together in relief so that the entire page could be printed from the same surface, Blake placed himself in sole charge of each step in the creation, reproduction, pricing and publication of his illuminated books, apart from making the paper”²⁷⁰. Michael Phillips²⁷¹ estudió exhaustivamente las distintas etapas de creación, composición y reproducción de las *Canciones de Inocencia y de Experiencia*, y, en especial, la dificultad y el demandante trabajo del proceso creativo de Blake, que va desde los bosquejos en su *Notebook*²⁷², a la composición de texto y diseño sobre las planchas de cobre, la tintura y limpieza de las planchas, la impresión y finalmente la pintura a mano e impresión a color. Esto significó que sólo pudiera crear limitadas copias de cada una de las planchas. Pero, no obstante, al mismo tiempo le permitió lidiar con las limitaciones que la imprenta imponía, en cuanto a la intervención creativa que el autor requería realizar en sus escritos.

En este sentido, debemos referirnos a la disposición estética de la escritura: en la cultura de la imprenta el autor no puede tomar en cuenta la disposición de las palabras y

²⁶⁷ Parkhurst Easson, Kay. “Blake and the art of the Book”. Op. Cit., pp. 35 y 36.

²⁶⁸ No obstante, debemos destacar aquí el importante papel que tuvo Catherine, su mujer y permanente ayudante, una figura que podemos comparar con Volmar, el secretario colaborador de Hildegard. Desde el momento en que contrajeron matrimonio, Catherine se convirtió en una compañera que le brindó ayuda a su marido en su trabajo, tanto desde el punto de vista práctico, como espiritual y psicológico. Blake requería de su compañía para trabajar. Éste la instruyó en su forma de trabajo: ella dibujaba, grababa, preparaba colores, imprimía grabados, etc... Asimismo, Blake le enseñó a leer y escribir, y afirmó que los espíritus también se comunicaban con ella. Ver: Bentley Jr., G.E. *The stranger from Paradise. A biography of William Blake*. Op. Cit., pp. 70-71. David Erdman, por su parte, señala que en su mitología visionaria propia, Blake se identificó con Los (el Genio Poético) mientras que su mujer, Catherine, fue relacionada con Enitharmon (la Emanación o porción femenina de Los). Ver: Erdman, David V. *The illuminated Blake*. Op. Cit., p. 12.

²⁶⁹ En la época de Blake, comúnmente, el texto y los grabados eran impresos en tiendas distintas (a veces separadas por una distancia considerable) y la elaboración de textos era bastante lenta, debido a que las diferentes etapas de su producción eran realizadas de manera independiente (la recopilación de los textos, las ilustraciones, el cocido y envoltura final, etc...). Ver: Bentley Jr., G.E. *The stranger from Paradise. A biography of William Blake*. Op. Cit., p. 715.

²⁷⁰ Parkhurst Easson, Kay. “Blake and the art of the Book”. Op. Cit., p. 29.

²⁷¹ Phillips, Michael. *William Blake. The Creation of the Songs. From Manuscript to Illuminated Printing*. Londres: The British Library, 2000.

²⁷² Se trata de su libro de anotaciones, que puede consultarse directamente a través de la versión electrónica que ha dispuesto la Biblioteca Británica. Ver: Blake, William. *The Notebook*. Online Gallery. Virtual Books. British Library. En: <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/blake/accessible/introduction.html> (10/08/09).

oraciones en el texto, y esta es supuesta, por lo general, como insignificante y, por tanto, tampoco el lector la considera²⁷³. En sus poemas iluminados, por el contrario, William Blake, puso especial dedicación en ubicar cada palabra, cada letra, cada diseño, ya que dicha disposición se valora como altamente significativa: “Todas las palabras y todas las letras están estudiadas y puestas en su lugar adecuado”²⁷⁴, porque en el mundo abierto que constituyen sus poemas, toda impresión es un objeto visible que puede llevar al infinito de la imaginación.

Según Mitchell²⁷⁵, la comunicación escrita por medio de este ‘lenguaje visible’ es, de hecho, lo que permitió a William Blake seguir ‘confiando’ en el arte de la escritura y refiere el intento de Blake de crear una ‘escritura utópica’, que lograra superar la divergencia entre la cultura de la imprenta de su propio tiempo y la manuscrita. Tras desarrollar su análisis, Mitchell señala que ésta búsqueda de la creación de una escritura que combinara ambas tecnologías de escritura, puede evidenciarse justamente en las ‘escenas de escritura’ presentes en los poemas iluminados de Blake, tomando como referente, el contraste simbólico entre dos soportes de escritura diferentes y representativos: el rollo de pergamino y el libro, a partir del cual, según Mitchell, se podría resumir la oposición entre la cultura manuscrita y la de la imprenta. Así, en el contexto de la ideología romántica del texto, el libro sería símbolo de la escritura racionalista moderna y la cultura de la reproducción mecánica, mientras que el rollo se plantea como emblema de la sabiduría antigua, revelada, de la imaginación y la cultura de la manufactura. A través del análisis de algunas ilustraciones, Mitchell logra demostrar el movimiento que existe hacia una reconciliación de ambas formas escriturales, para llegar a la conclusión de que ésta es posible precisamente gracias al ‘lenguaje visible’ creado por Blake en su obra, debido a la síntesis que en él existe entre la textualidad, lo sensorial y espiritual.

²⁷³ En los comienzos del Renacimiento, en el contexto de la aparición de la reproducción masiva de libros que se realizó gracias a la imprenta, Johannes Trithemius, abad benedictino de Sponheim, recuerda melancólicamente a las nuevas generaciones, la excelencia de los escribas medievales, en su *De Laude Scriptorum (Elogio a los escribas)*. Si leemos el siguiente pasaje, podemos evidenciar que puede asimilarse claramente con la posición que Blake tomó al respecto: “The example of the informed scribes of bygone days may well serve as a guideline for the industry of our own scribes. We should look carefully at the ancient *codices* (books), written by well-trained scribes, and we should be guided in our dexterity and skill by their example. Among these scribes were many who took such extreme care in their copying that they not only wrote correctly but were also so well versed in designing attractive layouts by stresses, separations, divisions and illuminated initials that a mere look at their pages was inducive to reading”. Klaus, Arnold (Ed.) *Johannes Trithemius. In price os Scribes (De Laude Scriptorum)*. Lawrence, Kansas: Colorado Press, 1974. Citado por: Drogin, Marc. *Medieval Calligraphy. Its history and technique*. Op. Cit., p. 15.

²⁷⁴ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 3, p. 59.

²⁷⁵ Resumo aquí las conclusiones centrales del estudio al que ya nos hemos referido: “Visible Language: Blake’s Art of Writing”. Op. Cit., pp. 130 y ss.

William Blake se aproximó ideológicamente a los manuscritos medievales, de los que existen muchas copias, cada una de las cuales contiene las variantes que han ido incorporando sus distintos autores, y en su búsqueda de recuperar esa variabilidad de la cultura manuscrita, nunca creó dos copias iguales de una plancha o un texto²⁷⁶. Tal como apunta Bel Atreides²⁷⁷, Robert Essick y Joseph Viscomi han utilizado el concepto de ‘manuscrito impreso’ para denominar este prodigio, que se relaciona también con las varias lecturas que los lectores podemos conformar a partir de nuestras propias imaginaciones, ya que éstos no intentan ofrecer una lectura unívoca²⁷⁸.

En el ‘arte compuesto’²⁷⁹ de palabras e imágenes creado por Blake, encontramos, como en los manuscritos medievales, dos formas independientes de expresión en interacción y diálogo, en el que no podemos decir que una u otra forma predomine, porque la idea es producir un arte que sea más que la suma de sus partes (imagen y palabra), un arte en el que lo visual y verbal estén integrados, para elevar al lector al mundo de la imaginación creadora.

Es debido a este propósito -esencial en la transmisión de las visiones de Blake- que vale considerar nuevamente que el visionario fuera el único intermediario²⁸⁰ en la producción de sus planchas grabadas, ya que en el caso de los manuscritos medievales ocurría algo muy diferente. A pesar de que hacia el fin de la Edad Media las actividades del escriba e iluminador de manuscritos se fueron conjugando en un sólo sujeto²⁸¹, éstos se produjeron generalmente a partir del trabajo independiente del escriba (que dejaba un espacio libre para las imágenes en el pergamino) y el ilustrador (que más tarde hacía su trabajo, en el restringido espacio que el escriba le había reservado), lo que provocaba, como indica Michael Camille, una ‘sutura’ mayor en la relación entre las imágenes y el texto²⁸².

²⁷⁶ Existen diferencias más o menos importantes entre ellas, o incluso en el orden en que dispuso las planchas en cada uno de sus libros proféticos. De *Milton*, por ejemplo, existen cuatro copias distintas, cada una con sus propias variantes.

²⁷⁷ Atreides, Bel. “Introducción”. En: Blake, William. *Milton. Un poema*. Barcelona: DVD Poesía, 2002, p. 18.

²⁷⁸ Sobre la variabilidad en los libros proféticos iluminados de William Blake, ver: Mee, Jon. *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790's*. Op. Cit., pp.105 y 106.

²⁷⁹ Aludo al estudio de J.W.T. Mitchell: *Blake's composite art. A study of the illuminated poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

²⁸⁰ Con excepción, como ya hemos dicho, de Catherine, su mujer y ayudante.

²⁸¹ Asimismo, para Jonathan J.G. Alexander, la mención cada vez más frecuente de los iluminadores en los manuscritos mismos, es prueba de que su trabajo comenzó a ser percibido paulatinamente como una parte integral e importante del libro, necesaria para la comprensión del texto, y no un mero complemento de la escritura. Ver: Alexander, Jonathan J.G. *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. Londres: Yale University Press, 1992, p. 10.

²⁸² “Illuminators were not sure what to make of such abstract depictions, and so the scribe often made these particular images. Oudin de Cavarnet, the Parisian scribe of a 1393 manuscript, wrote to the artista Remiet, “Do not put anything in this space I will do it,” and the space is still blank in the manuscript. In the more cohesive structure of

Por el contrario, en su ‘arte compuesto’, producto de la exclusiva intervención del mismo poeta y artista, William Blake logra que las relaciones entre lo verbal y lo visual se mantengan en el ámbito de su propia creación, en una interacción que no es producto del azar. No obstante (y esto es lo que diferencia a Blake de otras tradiciones ligadas a las ‘artes hermanas’, como los epigramas o emblemas) no se trata simplemente de una ‘ilustración’, de una traducción en imágenes de lo que la letra dice. Por una parte, su método ilustrativo es más simbólico que simplemente representacional²⁸³ y aunque en algunas planchas las imágenes ilustran el texto, en otras no existe una relación evidente entre ambas formas de expresión, creando una indeterminación de la relación entre la imagen y el texto, que abre el texto iluminado y exige la participación activa de los lectores²⁸⁴. Lo que es evidente, es que el tipo de lectura que demandan estos poemas exigen una cooperación creativa por parte de los lectores, ya que apelan directamente, como los manuscritos medievales, a su imaginación y su memoria.

Al estudiar los valores simbólicos de la tipografía y caligrafía de Blake, Mitchell²⁸⁵ apunta que los poemas iluminados (impresos) de Blake parecen, no obstante, manuscritos y su tipografía nos recordaría su origen manual, no mecánico. En opinión de Mitchell, Blake resume en sus poemas iluminados la historia completa de la escritura, desde el pictograma al jeroglífico y finalmente el alfabeto. Las imágenes, por su parte, deben ser leídas, como en los manuscritos iluminados, ya que contienen ideas en sí mismas, creando un ‘lenguaje visible’, es decir, un tipo de escritura. Pero, según Mitchell, Blake no sólo lleva las imágenes al terreno de lo escrito, sino que también hace lo suyo con la escritura alfabética, que desplaza al terreno de la visualidad, exigiendo a los lectores que se detengan en la superficie de las formas caligráficas y tipográficas.

the print shop, the relationship between pictorial and verbal contents can be much more efficiently fused”. Camille, Michael. “Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the *Pèlerinage de la vie humaine* in the Fifteenth Century”. En: Hindman, Sandra (Ed.). *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Op. Cit., pp. 283 y 284.

²⁸³ Mitchell, J.W.T. *Blake’s composite art. A study of the illuminated poetry*. Op. Cit., pp. 18 y ss.

²⁸⁴ Kay Parkhurst, por ejemplo, expone distintos casos de ello. En algunas planchas, por ejemplo, texto e imagen se pueden identificar con un significado similar, pero juntos intensifican el significado de lo que se quiere comunicar. En otros casos, el texto y el diseño no entregan la misma información, se encuentran en tensión, o se trata de imágenes incompletas, en que se exige la imaginación del lector para reconstruir su significado. Asimismo, indica Parkhurst, muchas veces las claves de significación de una imagen no están en el texto, ni siquiera en la misma plancha, sino en relación con otras o en consideración del libro completo. Ver: Parkhurst Easson, Kay. “Blake and the art of the Book”. En: Robert Essick (Ed.) *Blake in his time*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, pp. 35-52.

²⁸⁵ Ver: Mitchell, W.J.T. “Visible Language: Blake’s Art of Writing”. Op. Cit., pp. 144 y ss.

En este sentido, al referirse a la convergencia entre la escritura y la pintura, Mitchell reconoce que en los poemas iluminados, muchas letras corresponden en su forma (por ejemplo, la S curva, la U invertida, el círculo en espiral) a estructuras que Blake asoció con los sentidos exteriores abiertos a la percepción (el oído, la lengua y el ojo, respectivamente). Mitchell denomina este fenómeno como la creación de su propio ‘alfabeto de los sentidos’: “Blake wants a writing that will make us see with our ears and hear with our eyes because he wants make to transform us into revolutionary readers, to deliver us from the notion that history is a closed book to be taken in one ‘sense’”²⁸⁶. A este respecto, es interesante atraer aquí un detalle que se hace significativo, en cuanto a la relación entre la materialidad de la escritura y la lectura que hemos referido desde un comienzo de esta investigación: tal como David Erdman subraya, Blake firma frecuentemente sus planchas auto-denominándose como ‘Autor e impresor’ de sus obras, lo que nos lleva a comprender que él está buscando, por tanto, ‘lectores y espectadores’ al mismo tiempo²⁸⁷. Recordemos en este punto lo que señalábamos al cerrar nuestro capítulo sobre la ‘escena de la lectura’ de las visiones de Hildegard de Bingen: la visionaria medieval, heredera de la tradición agustiniana, espera asimismo que sus lectores se conviertan en espectadores, ya que la visualización era parte esencial de la actividad de lectura medieval. Es a través de ella que, en última instancia, se logra un verdadero contacto entre la experiencia visionaria como tal (en la que sólo participan Dios y el visionario) y el público al que posteriormente se dirigen dichas revelaciones, por mandato divino expreso, a través de la escritura. Gracias a la visualización de los textos visionarios, y a las miniaturas que los acompañaban, Hildegard espera poder apelar -a través de los sentidos interiores- a la memoria de sus lectores. Según las nociones agustinianas, tan influyentes durante el medioevo, este proceso que tiene lugar en la interioridad de los individuos, se constituye gracias a la interacción indiferenciada de los sentidos (ver, escuchar) que en nuestra conciencia tiene lugar: un ‘arte compuesto’ con el que Blake, como hemos podido ver, establece contacto directo.

²⁸⁶ Mitchell, W.J.T. “Visible Language: Blake’s Art of Writing”. Op. Cit., p. 150.

²⁸⁷ Erdman, David V. *The illuminated Blake*. Op. Cit., p. 10.

La escena de escritura visionaria

A lo largo de su obra visionaria Blake atribuyó los orígenes de su inspiración a diferentes figuras, ajenas a él mismo, y también las representó, tanto en sus poemas iluminados como en otras de sus obras artísticas (grabados, acuarelas e ilustraciones).

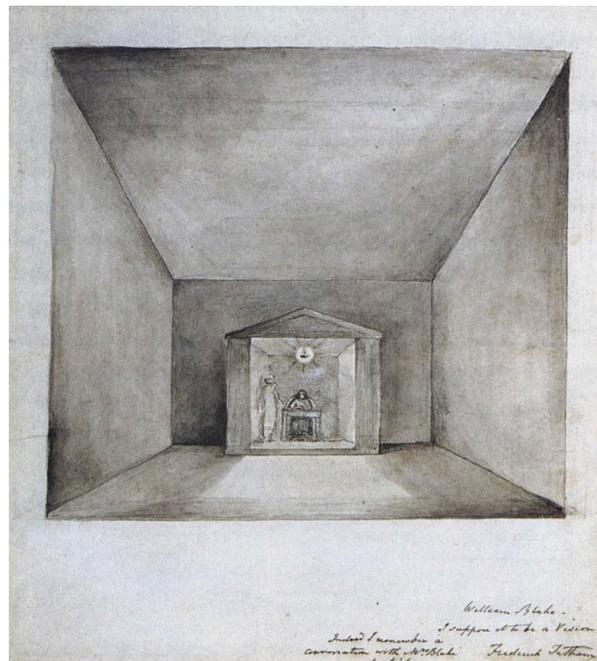


Fig. 19. *Elisha in the Chamber on the Wall.*



Fig. 20. *Night Thoughts. Night VII.*

La primera de estas imágenes corresponde a *Elisha In The Chamber On The Wall* (1820) y aunque es una representación metafórica de la visión creativa del profeta del Antiguo Testamento, Eliseo, esta imagen puede comprenderse como un auto-retrato del mismo Blake, que escribe sentado en un escritorio, mientras una extraña luz lo ilumina y la figura de la inspiración se mantiene de pie a su lado. La segunda imagen es la ilustración a la Séptima Noche del poema *Nights Thoughts*, de Edward Young. En ella, Blake dibujó a un ángel de seis alas que desciende directamente para inspirar a un escritor arrodillado, que puede intuirse también como una auto-representación del poeta. Asimismo, en sus visiones, Blake se refirió continuamente a las figuras que inspiraron su escritura, como su propio hermano Robert (al que ya nos hemos referido) o las ‘Hijas de Beulah’²⁸⁸, en *Milton*, a quienes invoca directamente en el prólogo: “Venid a mi mano. Por vuestro dócil poder; los nervios descendieron a mi diestro brazo. Desde el portal de mi cerebro donde por ministerio vuestro la eterna y gran humanidad plantó su paraíso”²⁸⁹. Asimismo, en *Europa*, Blake escribe bajo el dictado directo de ‘Los Eternos’, y, puntualmente, de un hada que le habla sobre el verdadero mundo espiritual, a la que el poeta caza, como un niño a una mariposa “(...) when I came Into my parlour and sat down and took my pen to write, my Fairy sat upon the table and dictates Europe”²⁹⁰.

Al igual que Hildegard, en varias oportunidades, Blake expresó no ser más que un conducto que escribe los mensajes inspirados: “I am under the direction of Messengers from Heaven, Daily & Nightly”²⁹¹. Asimismo lo deja entrever en una carta que escribió a su amigo William Hayley en 1803: “Dear Sir, excuse my enthusiasm or rather madness, for I am really drunk with intellectual vision whenever I take a pencil or graver into my hand”²⁹² o en otra carta que el mismo año escribió a Thomas Butts, al referirse a la composición de *Milton*: “**I have written this Poem from immediate Dictation, twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time, without Premeditation & even against my Will;** the Time it has taken in writing was thus rendered Non Existent, & an immense Poem Exists which seems to be the Labour of a

²⁸⁸ El territorio de la subconciencia, de la inspiración de los sueños. Ver: Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The ideas and symbols of William Blake*. Op. Cit., pp. 42 y ss.

²⁸⁹ Blake, William. *Milton. Un poema*. Op. Cit., pl. 2, p. 113.

²⁹⁰ Blake, William. *Europa. A Prophecy*. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., pp. 237 y 238.

²⁹¹ Carta a Thomas Butts, del 11 de septiembre de 1801. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., p. 810.

²⁹² Carta a William Hayley, del 23 octubre de 1803. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., p. 852.

long Life, all produc'd without Labour or Study”²⁹³. No obstante, tal como señala Michael Phillips²⁹⁴ el estudio del extenso proceso de producción de los libros visionarios de William Blake -que va desde los manuscritos hasta la elaboración de las copias impresas- permite demostrar que éste no compuso sus obras de una manera impremeditada, o como respuesta inmediata a un dictado divino²⁹⁵. Si bien la ausencia de los bosquejos o de evidencias manuscritas, apunta Phillips, ha hecho pensar que Blake compuso su poesía y diseños directamente sobre sus planchas de cobre, sin previa meditación, el estudio de los manuscritos de las *Canciones*, nos llevan a conocer a un compositor de poesías y diseños lleno de dudas y vacilaciones, de rechazos y de una preocupación meticulosa²⁹⁶. “The ‘Hand’ that wields the pen, burin, or paintbrush is as capable of becoming a rebellious demon as a dutiful servant. Writing, consequently, is not just the technical means of recording epic action: it is itself an activity of world historical significance, worthy of representation in its own right”²⁹⁷.



Fig. 21. *El Matrimonio del Cielo y del Infierno*. Plancha 10. Detalle.

En la plancha 10 de *El Matrimonio del Cielo y del Infierno* Blake representó visualmente el momento en que escribió los Proverbios del Infierno que el diablo le habría dictado: “Mientras me paseaba por las llamas del infierno (...) recogí algunos de sus proverbios. (...) Al regresar a casa (...) vi a un poderoso diablo que envuelto entre negros nubarrones se cernía sobre los bordes de una roca. Con llamas corrosivas

²⁹³ Carta a Thomas Butts, del 25 de abril de 1803. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., pp. 822 y 823.

²⁹⁴ Phillips, Michael. *William Blake. The Creation of the Songs. From Manuscript to Illuminated Printing*. Op. Cit., p. 15. (Nuestro énfasis).

²⁹⁵ Lo mismo pudimos concluir en relación a Hildegard, cuyo proceso de escritura -que ya hemos analizado- duró en promedio diez años, para cada uno de sus libros visionarios, y de quien, se piensa, tomó apuntes en primera instancia, en tablas de cera.

²⁹⁶ Esto puede apreciarse claramente en su libro de anotaciones. Blake, William. *The Notebook*. Online Gallery. Virtual Books. British Library. En: <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/blake/accessible/introduction.html> (10/08/09).

²⁹⁷ Mitchell, W.J.T. “Visible Language: Blake’s Art of Writing”. Op. Cit., p. 130.

escribió la sentencia que aquí sigue, la cual puede ahora ser percibida por las mentes de los hombres, y por ellos leída en la tierra”²⁹⁸. Con respecto a esta imagen, Mitchell explica que Blake pudo concebirse a la vez como autor de escritos originales y también como un mero secretario a través del cual se transmitieron innumerables escritos (infernales) para el conocimiento de los hombres en la tierra: “We may say, of course, that this guise of impersonality is a transparent fiction, and we know very well that Blake the historical and individual was the author of the Proverbs of Hell. And yet we also have to acknowledge that, for Blake, the claim of individual expressive authority and the disclaimer of authority (“I dare not pretend to be any other than the Secretary the Authors are in Eternity”²⁹⁹) involves no contradiction, for the universal poetic genius that is God only acts through individuals”³⁰⁰. El propio Blake lo explica, en su Prólogo a Jerusalén, porque “Nosotros los habitantes de la Tierra no podemos hacer nada por nosotros mismos; todas las cosas están dirigidas por espíritus, no menos que la Digestión o el Sueño”³⁰¹.

En este mismo sentido es que podemos comprender que en *Jerusalén*, Blake atribuya su escritura al dictado directo del Salvador: “**Temblando me siento día y noche**. Mis amigos están asombrados de mí y sin embargo perdonan mis vagabundeos. ¡No ceso de trabajar en mi gran tarea, Abrir los Mundos Eternos, abrir los Ojos inmortales del Hombre al interior de los Mundos del Pensamiento, que están dentro de la Eternidad que siempre crece en el seno de Dios, la Imaginación Humana! **¡Oh Salvador, escancia sobre mí tu Espíritu de mansedumbre y amor! Aniquila el Yo que hay en mí, seas tú toda mi vida, guía mi mano que tiembla en exceso** sobre la roca de las edades, mientras escribo de la construcción de Golgonooza³⁰² (...)”³⁰³. En este pasaje Blake manifiesta, como Hildegard, el ‘temblor’ que provoca en él la recepción de las visiones divinas, aludiendo a la típica ‘humildad’ y ‘temor’ que caracteriza al visionario que es tocado por la divinidad. En su carta a Thomas Butts, del 11 de septiembre de 1802, señaló que día y noche se encontraba bajo la dirección de los ‘mensajeros del cielo’, no

²⁹⁸ Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Op. Cit., pl. 6 y 7, p. 225.

²⁹⁹ Mitchell cita la carta a Thomas Butts, del 25 de abril de 1803. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., p. 825.

³⁰⁰ Mitchell, W.J.T. “Visible Language: Blake’s Art of Writing”. Op. Cit., pp. 139 y 140. Se trata de una concepción muy cercana a la de ‘autoría’ medieval, o de las ‘culturas tradicionales’, que hemos revisado a partir de las propuestas de Ananda Coomaraswamy en su ensayo “The Philosophy of Medieval and Oriental Art”. Op. Cit., pp. 43-70.

³⁰¹ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 3, p. 58.

³⁰² Golgonooza, la ciudad del arte y la manufactura.

³⁰³ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 5, p. 61. (Nuestro énfasis).

sin preocupaciones: “The Thing I have most at Heart- more than life, or all that seems to make life comfortable without- Is the Interest of True Religion & Science, & whenever any thing appears to affect that Interest (Especialmente si yo mismo omito cualquier deber a mi [self *del.*] Estación como un Soldado de Cristo), Me da a mí el mayor de los tormentos. Yo no estoy avergonzado, asustado, o reacio a decirte lo que debería decirse: Que **yo estoy bajo la dirección de Mensajeros del Cielo, Diariamente & Nocturnamente; pero la naturaleza de tales cosas no es, como algunos suponen, sin molestia o cuidado**”³⁰⁴. En otro pasaje, de *Milton*, se presenta el mismo fenómeno, y el visionario expresa su sentir de modo muy similar al de Hildegard: “Oh ¿cómo puedo yo con **mi lengua grosera que se adhiere al polvo/ Hablar del Hombre Cuádruple, en formación numerosa como los astros?/ ¡Oh cómo puedo yo con mi fría mano de arcilla! Más tú, oh Señor,/ Haz conmigo según te plazca, pues yo soy nada y vanidad./ Si tú eliges a un gusano, moverá montañas./** Pues esa porción llamada Electo, el cuerpo Espectral de Milton,/ Rebotando de mi pie izquierdo al espacio Mundano de Los,/ Se cernió sobre su Cuerpo en Horeb en contra de la resurrección”³⁰⁵.

Tal como indica John Jones³⁰⁶, si bien existe una ‘auto-aniquilación del yo’, ya que el visionario se concibe como un canal de comunicación, como un colaborador en la producción de sus poemas, este se posiciona como ‘una voz entre otras’, y no como un único originador de sus visiones³⁰⁷. Tal vez el ejemplo más dramático en relación a la multiplicidad creativa de sus visiones, sea la pluralidad de incorporaciones entre fuerzas inspiradoras que existe en *Milton*.

³⁰⁴ Carta a Thomas Butts, del 11 de septiembre de 1801. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., p. 810. (Nuestro énfasis). Nos interesa citar aquí un último ejemplo al respecto. Por último, en una carta escrita al mismo Butts, del 16 de agosto de 1803, incluye un breve poema sobre el mismo tema: “O why was I born with a different face?/ Why was I not born like the rest of my race?/ When I look, each one starts! when I speak, I offend;/ Then I’m silent & passive & lose every Friend./ Then my verse I dishonour, My pictures despise./ My person degrade & my temper chastise;/ **And the pen is my terror, the pencil my shame;**/ All my Talents I bury, and dead is my Fame”. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., pp. 828 y 829. (Nuestro énfasis).

³⁰⁵ Blake, William. *Milton. Un poema*. Op. Cit., pl. 20, p. 169. (Nuestro énfasis).

³⁰⁶ Jones, John H. “‘Self- Annihilation’ and Dialogue in Blake’s Creative Process: *Urizen, Milton, Jerusalem*”. En: *Modern Language Studies*, Vol. 24, N° 2, Primavera, 1994, pp. 3-10.

³⁰⁷ No obstante, Blake no recibe ni transmite pasivamente lo que la musa dicte, sino que responde y altera dicho dictado, transformándolo así en un diálogo. Es lo que explica como la fundamentación de la ‘variedad de versos’ presente en *Jerusalén*: “Cuando al principio este tipo de Poesía me venía al dictado, consideré que la Cadencia Monótona como la que usan Milton, Shakespeare y todos los escritores de Verso Blanco Inglés, derivada de la moderna atadura de la Rima, debía ser parte necesaria e indispensable de la Poesía. Pronto descubrí no obstante que en boca de un Orador auténtico, tal monotonía no sólo era torpe sino también tanta atadura como la propia rima. Por lo tanto he producido variedad en cada verso, ora de cadencias ora de número de sílabas”. Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 3, p. 59.

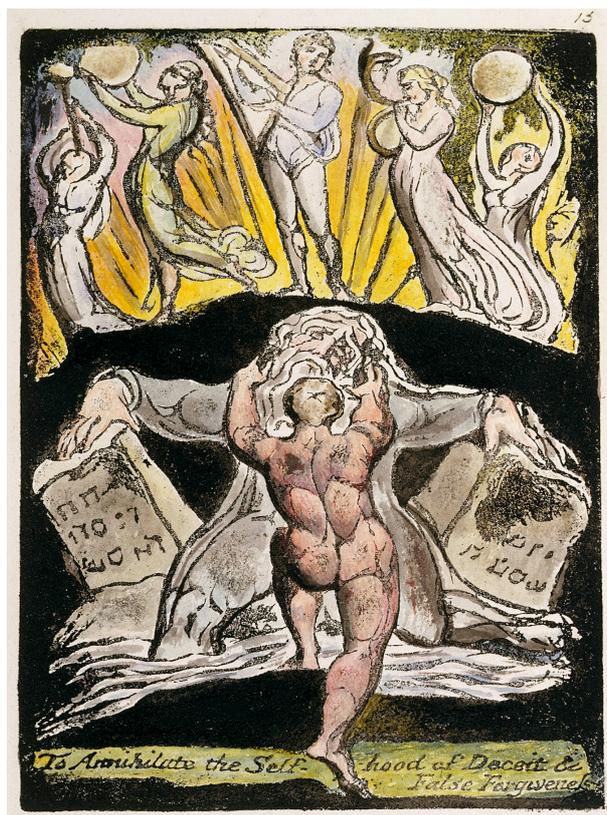


Fig. 22. Plancha 18. Milton. Un poema.

En este poema, Blake busca liberar a Milton (poeta) de la visión errónea y restrictiva, para abrir paso a su propia visión de la verdadera naturaleza de la inspiración poética. En consideración de Blake, Milton había contribuido, a través su *Paraíso Perdido*, a la construcción de la imagen del Dios tiránico que él buscaba destituir. Por ello es que lo hace regresar desde la eternidad, no para reforzar la vieja religión moralista, sino para inaugurar una nueva forma de visión y para que él mismo enmiende los errores originados por su poesía. Milton viene a luchar entonces, contra la falsa imagen de Dios de la religión institucional que para Blake es la crueldad, la violencia, la opresión y la miseria³⁰⁸. Por ello es que en la plancha 18 (Fig. 22) podemos ver cómo el propio Milton ataca las leyes de piedra, en el intento de alterarlas para bien.

³⁰⁸ Este episodio es referido por Robert Ryan en "Blake and religion". Op. Cit., pp. 159 y ss.

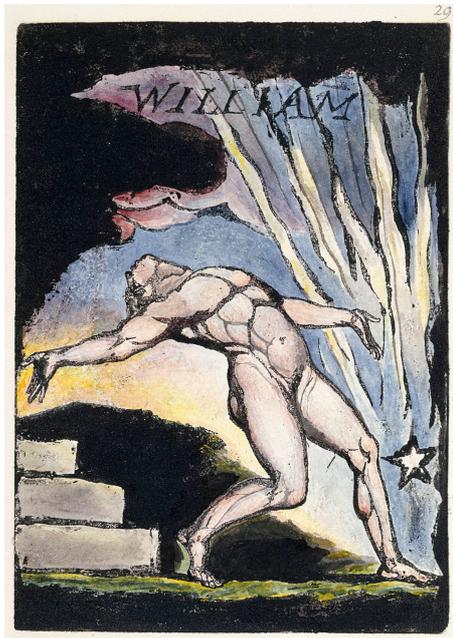


Fig. 23. William.

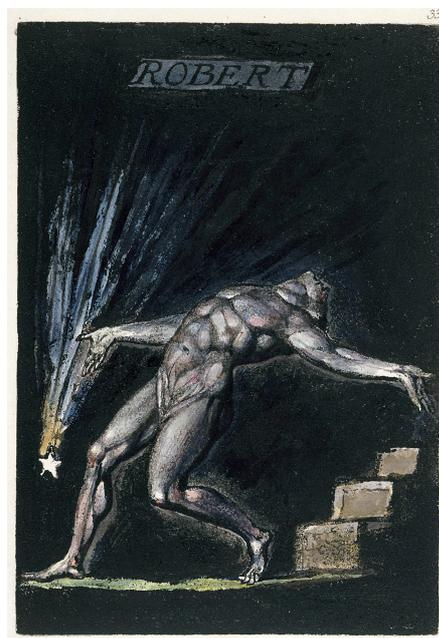


Fig. 24. Robert.



Fig. 25. Blake/Los.

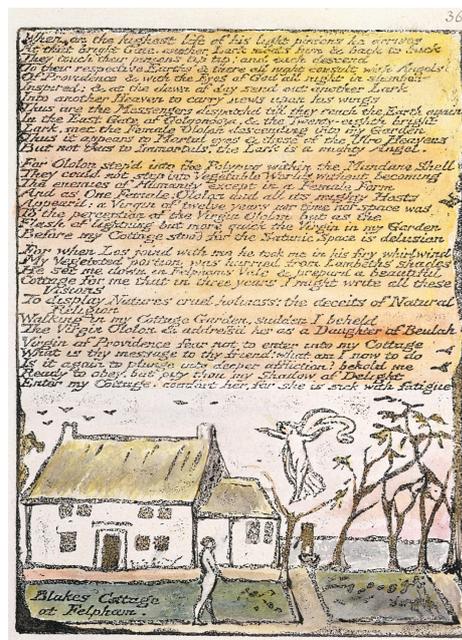


Fig. 26. Blake y Ololon.

En “La Canción del Bardo” (Prefacio) luego de anunciar todo el desastre apocalíptico que tiene lugar en *Milton*, el Bardo, aterrado, toma refugio en el pecho de Milton, que ha descendido desde la Eternidad a la tierra para despertar de su sueño a Albión. Más tarde Milton se incorporará a Blake (Fig.23) descendiendo como una estrella hasta el pie izquierdo del visionario. La inspiración es transmitida a través del fuego (como en el caso de Hildegard lo es en *Scivias*) que incendia al visionario desde el pie hasta la cabeza. Unas planchas más adelante (Fig. 24), se repite esta misma figura, pero como reflejada en un espejo: se trata de la estrella que ahora se precipita hasta el pie derecho de su hermano Robert, su contraparte simbólica en el mundo espiritual. Tal como William, éste inclina su cuerpo hacia atrás, como acto de anulación propia. Ambos son uno mismo, tras el momento de inspiración. Mientras Robert es la Forma Eterna, William es la Terrestre y Generativa³⁰⁹.

Los (el Genio Poético) se unirá también a Blake (Fig. 25), nuevamente a través del fuego, provocando ‘miedo y terror’ en el visionario:

“Mientras Los atemorado oía vagamente y yo me ataba las sandalias
Para marchar por la Eternidad, Los descendió a mí:
Y Los detrás de mí se alzó, un terrible Sol llameante
Justo a mis espaldas. Yo me volví aterrado y he aquí que
Los se hallaba en aquel fuego fiero fulgurante; también él se inclinó
Y me ató las sandalias en Udan-Adán; temblando me incorporé
Con miedo y terror extremos, allí en el Valle
De Lambeth; mas él me besó y me deseó salud.
Y yo me hice Un Hombre con él elevándome en fuerza.
Muy tarde ya para recejar. Los en mi alma había ya entrado:
¡Sus terrores me poseían por completo! Me alcé lleno de furia y fuerza”³¹⁰.

Finalmente, la virgen de Ololon, emanación³¹¹ de Milton, descenderá para unirse con el poeta (Fig. 26) junto a la cabaña de Felpham -lugar geográfico donde Blake compuso el poema- descendiendo hasta su jardín, culminando la secuencia transformativa de la

³⁰⁹ A este respecto, ver los comentarios de Bel Atreides en: Blake, William. *Milton. Un poema*. Op. Cit., pp. 371 y ss.

³¹⁰ Blake, William. *Milton. Un poema*. Op. Cit., pl. 22, pp. 177 y 178.

³¹¹ La emanación es la contraparte femenina. Ver: Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The ideas and symbols of William Blake*. Op. Cit., pp. 120 y ss.

experiencia visionaria de Blake. Como podemos ver en la imagen, el árbol parece abrirle paso a la virgen, efecto visual del espíritu que entra en el mundo vegetal³¹².

“Ni tiempo ni espacio corrían

Al percibir a la Virgen Ololon: como el fulgor del rayo

Pero más rápido, la Virgen apareció en mi Jardín

Delante de mi Cabaña, pues el Espacio Satánico es ilusión.

Porque cuando Los se unió a mí³¹³, me tomó en su ígneo torbellino

Y de las sombras de Lambeth mi parte Vegetada arrebató;

Me dejó en el Valle de Felpham y dispuso para mí una hermosa

Cabaña, que en tres años pudiese escribir todas estas Visiones

Y exponer de la Naturaleza la cruel santidad, los engaños de la Religión Natural.

Paseando por el Jardín de mi Cabaña de pronto vi

A la Virgen Ololon y a ella me dirigí como Hijas de Beulah:

Virgen de Providencia no temas entrar en mi Cabaña.

¿Qué mensaje traes a tu amigo? ¿Qué haré ahora?

¿Habré de hundirme de nuevo en profunda aflicción?

Heme dispuesto a obedecer, pero apiádate tú de la Sombra de mi Deleite;

Entra en mi morada, confórtala, pues está llena de fatiga³¹⁴.

³¹² Ver los comentarios que Bel Atreides realiza a partir de este episodio en: Blake, William. *Milton. Un poema*. Op. Cit., p. 378.

³¹³ Este es el episodio en que acontece la unión espiritual entre Blake y Los. Se piensa que corresponde a una experiencia personal que el visionario habría tenido en Felpham, un día que caminaba para encontrar a su hermana. También es descrito en un poema que envió mediante carta a su amigo Thomas Butts el 22 de noviembre de 1802, así como en otra epístola, del 2 de octubre de 1800. (Ver anexos).

³¹⁴ Blake, William. *Milton. Un poema*. Op. Cit., pl. 36 y 37, pp. 235- 237. *Milton* es un poema que habla sobre el traumático período que Blake vivió en Felpham. A pesar de que en un principio éste estaba entusiasmado con su estadía en ese lugar, y consideró de forma optimista la idea de rodearse del ambiente campestre para escribir sus visiones, rápidamente cambió de sentir. La frustración se puede ver expresada al final de este pasaje, en el que el visionario le pide a la virgen que entre en su morada y la conforte, ya que ‘está llena de fatiga’.

Un retorno a la interioridad: la lectura visionaria

‘A Prophet is a Seer, not an Arbitrary Dictator’³¹⁵

Recordemos que, para Blake, la capacidad visionaria habita en el interior de cada uno de los hombres, y es esa dimensión, considerada como divina, la que él espera despertar a través de sus profecías iluminadas: “El profeta es un visionario, no un dictador arbitrario”³¹⁶. Las visiones se componen, entonces, a partir de un diálogo³¹⁷ entre las figuras de la inspiración, el visionario, y –sobre todo, en el caso de Blake- los lectores. Así lo planteó, apelando directamente al público, al comenzar su libro *Jerusalén*: “Al público: (...) que ningún lector piense que el Entusiasmo del Poema que sigue es presunción cuando se le recuerde que los Antiguos confiaron su amor a su Escritura con tanto entusiasmo como yo he confiado el mío a la mía, en donde Reconozco a mi Salvador y Señor. (...) También espero **que el Lector sea conmigo del todo Uno en Jesús nuestro Señor (...)**”³¹⁸.

Así es como Blake logra que sus poemas carezcan de un significado unívoco o una postura limitada del autor, en contraste con la escritura urizénica, que intenta determinar una sola perspectiva de lectura, a través de los libros de metal o piedra de ‘un rey, un dios, una ley’. Esto, gracias a que los poemas iluminados de Blake están compuestos, como ya hemos visto, al modo de los manuscritos medievales, a partir de la variabilidad e inestabilidad de la escritura³¹⁹ y a través del diálogo que en ellos tiene lugar, como en los manuscritos, entre las palabras y las imágenes, entre la inspiración, el visionario y la creación propia de la lectura.

En este contexto, una de las premisas más divulgadas de William Blake, ‘sin contrarios no hay progreso’³²⁰ adquiere un sentido claro con respecto a la escena de la escritura y la lectura: lo fundamental es obtener una ‘multitud de voces’, que permitan re-escribir

³¹⁵ Blake, William. “Annotations to *An Apology for The Bible in a Series of Letters addressed to Thomas Paine by R. Watson*”. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966, p. 392.

³¹⁶ Ibidem. (Nuestra traducción).

³¹⁷ Son muchos los ejemplos presentes en las visiones que podemos apuntar al respecto. En *El Matrimonio del Cielo y del Infierno*, Blake se sienta a cenar y conversar con los profetas Ezequiel y Daniel, a quienes interroga sobre su capacidad profética. Ver: Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Op. Cit., pl. 12 y 13, p. 241. En *Jerusalén*, apunta, como Hildegard, que ve y oye las voces de la ciudad de Londres, y las escribe: “Así habló Londres, ¡Centinelas inmortal! Le oí en las sombras de Lambeth. En Felpham oí y vi las Visiones de Albión. Escribo en la Calle de South Molton lo que veo y lo que oigo en las regiones de la Humanidad, en las calles de Londres que así se manifiestan”. Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 38, p. 104.

³¹⁸ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pl. 3, p.58. (Nuestro énfasis).

³¹⁹ Por razones obvias, la escritura manuscrita distaba mucho de ser rígida y el buen escriba medieval era capaz de escribir en distintos estilos, sin esforzarse por mantener uno propio.

³²⁰ Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Op. Cit., pl. 3, p. 219.

críticamente la Biblia (del Infierno), ya que sólo gracias a la contribución de distintos puntos de vista se hace posible el proceso creativo. Blake busca hacer reaparecer en sus visiones ‘los contrarios’, que habían quedado excluidos tras la escritura rígida de Urizen, extendiendo el diálogo y el proceso creativo como tal hasta los lectores, ya que el ataque crítico de Blake tuvo como blanco central el racionalismo (Bacon, Locke, Hume, Newton), que intentó unificar el pensamiento en un sentido único, acabando por destruir la imaginación creadora del hombre..

Enfatizando la importancia del dialogismo en la obra de Blake, Hatsuko Niimi³²¹ señala que, para el poeta, la variedad inacabable y la infinitud de lecturas posibles constituyeron una de sus premisas fundamentales. Recordemos que la lectura medieval se constituía fundamentalmente a partir de la oralidad, y por ello es que la forma de producción de Blake, de textos grabados análogos a los manuscritos, establece, para Niimi, una semejanza mucho más estrecha con el lenguaje hablado (flexible y móvil) que con la reproducción imprenta del lenguaje escrito. A este respecto, no podemos pasar por alto el hecho de que él mismo, como lector, se constituyó en un permanente diálogo con los textos que estudiaba. Prueba de ello son los abundantes comentarios que enfáticamente dejó anotados en los márgenes de los libros que leyó, que constituyen, de hecho, un legado cuyo testimonio es único, y parte esencial del corpus de su obra escrita, permitiéndonos conocer aspectos fundamentales de su pensamiento³²². William Blake concibió la actividad de la lectura como una tarea necesariamente crítica: “I hope no one will call what I have written cavilling because he may think my remarks of small consequence. I write from the warmth of my heart, & cannot resist the impulse I feel to rectify what I think false in a book I love so much & approve so generally”³²³.

Los textos/imágenes visionarios de Blake se constituyen gracias a un diálogo inter-textual permanente, que mantienen tanto con la tradición literaria y religiosa, así como con su propio contexto social e intelectual. Por ello es que Hatsuko Niimi los designa

³²¹ A este respecto, ver: Niimi, Hatsuko. “The Book of Ahania”. En: *Blake’s Dialogic Texts*. Op. Cit., pp. 129-152. En dicho estudio, Niimi busca exponer la forma en que Blake consideró los textos escritos y la imprenta, en relación a la cultura oral. Basándose en la interpretación de *El Libro de Ahania* como un ‘metatexto’ referido a dos realidades lingüísticas en conflicto y relacionado con el método de producción de libros de Blake, Niimi realiza un análisis de la oposición que existe entre los personajes mitológicos de Urizen, que escribe en silencio, en su libro de hierro, y Ahania, la cultura oral, víctima de la escritura opresiva de Urizen. Asimismo, la cercanía entre los poemas ‘manuscritos’ de Blake y la expresión oral, son apuntados por Jon Mee: *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790’s*. Op. Cit., pp. 105 y 106.

³²² Esta escritura en los márgenes constituye otro punto de contacto entre Blake y los manuscritos medievales, ya que en ellos muchas veces los mismos lectores se encargaban de enmendar los errores indeseados del trabajo de los escribas. Sobre la escritura que Blake realizó en los márgenes de los textos, ver: Snart, Jason. “Recentering Blake’s Marginalia”. En: *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 66, N°. 1/2. (2003), pp. 134-153.

³²³ Blake, William. “Annotations to Lavater”. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., p. 88.

como ‘textos infinitos’: “Addressivity between Blake’s and other’s texts, and Blake and his Readers, combines to create an exponential textuality of visible and invisible interactions. These texts are what I call Blake’s ‘infinite texts’”³²⁴.

En el Prefacio de *Canciones de Inocencia* (Fig.27) Blake se presenta como un flautista que, en medio de ‘valles agrestes’, toca una alegre canción. Entonces un niño (la inspiración) aparece en una nube, y llora al escuchar la canción del flautista. Tras un diálogo, el niño le pide que la toque otra vez, y comanda al flautista a la escritura:

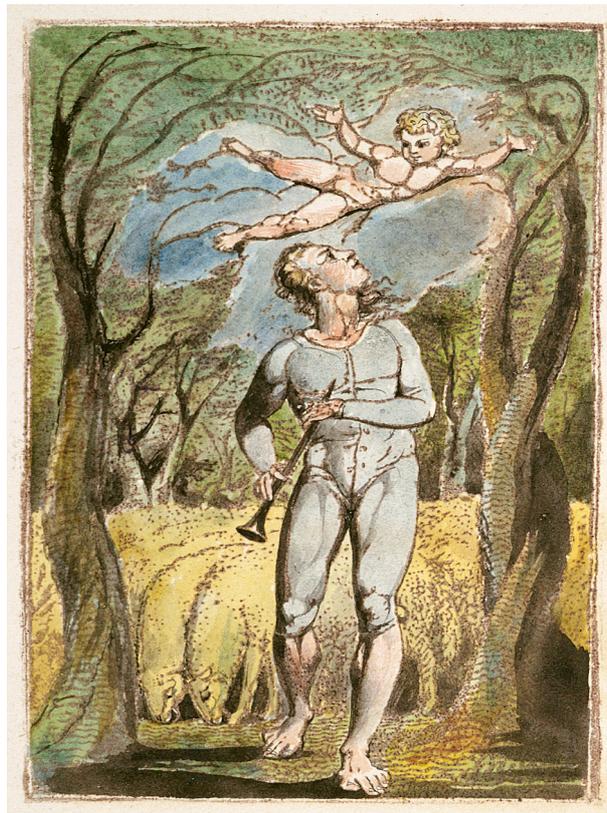


Fig. 27. Frontispicio de las *Canciones de Inocencia*.

“Flautista, siéntate aquí y escríbelas
en un libro, para que todos puedan leerlas.”
Se esfumó entonces de mi vista,
y yo arranqué una caña hueca,
de la que formé una rústica pluma,
y la mojé en las aguas claras,

³²⁴ Niimi, Hatsuko. *Blake's Dialogic Texts*. Op. Cit., p. 4.

y escribí mis canciones de alegría
con las que todos los muchachos se alborozan”³²⁵.

De la oralidad –la canción del flautista-, el poema debe hacerse escritura. No obstante, Blake elige un rústico instrumento para escribir con agua. La escritura con agua nos recuerda, por una parte, la analogía que Platón –en el contexto de la transición de la cultura oral a la escrita- realiza en *Fedro* al comparar la escritura del olvido y percedera de la tinta con la escritura que se realiza en el agua, en oposición a la ‘verdadera’ escritura que se realiza en la memoria. Ya hemos visto, a partir de la escritura visionaria de Hildegard de Bingen, cómo es que la cultura manuscrita medieval intentó conservar el vínculo entre la escritura ‘exterior’ del pergamino y la escritura ‘interior’ del alma. En el contexto de la cultura de la imprenta, William Blake espera recuperar el tránsito entre ‘la tinta’ y la interioridad (la imaginación) que permitía la escritura manuscrita, en oposición a la escritura finita e inalterable, que pretende hacerse perpetua en la piedra o el hierro³²⁶. Por ello es que podemos comparar la ‘escritura muerta’ de la tinta platónica, con la ciega y muda copia mecánica de la escritura urizénica, o del mundo material, que se realiza sobre la piedra.

En el pasaje de *Las Canciones* de Blake, el agua, como material de escritura de los cantos que en definitiva nos permitirán reencontrarnos con nuestra inocencia creadora, si bien conserva el valor de una escritura que es transitoria, justamente en ello radica su valía: los poemas proféticos iluminados de William Blake, como los manuscritos medievales, son textos concebidos desde su maleabilidad, movilidad e inestabilidad.

³²⁵ Blake, William. *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Madrid: Cátedra, 2003. p. 57

³²⁶ Aunque debemos tener en cuenta que, para Blake, en el contexto del pre-romanticismo, la memoria forma parte de nuestro cuerpo mortal, y se opone al verdadero sentido espiritual de la inspiración e imaginación. En el prefacio a *Milton* “Las Hijas de la Memoria se convertirán en Hijas de la Inspiración”. Blake, William. *Milton*. Op. Cit., Pl. 1, p. 109. En *Jerusalén* “El Espectro es el Poder Razonador que hay en el Hombre, y cuando se separa de la Imaginación y se encierra como rodeado de acero en una Proporción de las Cosas de la Memoria, a partir de ese momento desarrolla Leyes y Sistemas Morales para, mediante Martirios y Guerras, destruir la Imaginación, el Cuerpo Divino”. Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Op. Cit., pp. 154 y 155. En el *Catálogo Descriptivo* “Las Musas Griegas son las Hijas de Mnemosyne o la Memoria, y no de la Inspiración o Imaginación, por lo que no son las autoras de estas concepciones sublimes”. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., p. 565. Citado por: Atreides, Bel, en: Blake, William. *Milton*. Op. Cit., p. 261. En “Una Visión del Juicio Final”, “La fábula o alegoría son un tipo totalmente distinto e inferior de poesía. La Visión, o Imaginación, es una Representación de lo que existe eterna, real, e inmutablemente. La Fábula o Alegoría son formadas por las Hijas de la Memoria”. En: Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Op. Cit., p. 604. (Nuestra traducción). No obstante, al mismo tiempo, vale recordar que, tal como aclara Mary Carruthers, no debemos considerar las concepciones de la memoria antigua y medieval desde una perspectiva moderna y post-romántica en oposición a la imaginación, ya que para antiguos y medievales, la memoria es el medio por el cual se adquiere y se enseña el conocimiento. Así, lo que hoy se llama ‘imaginación creativa’, como descubrimiento original, en tiempos más tempranos está ligado al poder de retención de la memoria, como un descubrimiento original. Cultivar la memoria para antiguos y medievales, era considerado como parte de la ética y el carácter moral del individuo, por lo tanto ésta debía ser ejercitada y entrenada permanentemente. Carruthers, Mary. *The Book of Memory*. Op. Cit., p., 1.

“Perhaps less obvious, Blake’s composite art is an attempt to fulfill the Piper’s fantasy of a ‘writing’ that would preserve the uniqueness of the hand-inscribed manuscript and yet be reproducible so that ‘all may read’ and ‘joy to hear’ the poet’s message”³²⁷. El flautista (Blake) escribe canciones (textos) para que, como los manuscritos iluminados, sean vistos y oídos, para que los lectores puedan escuchar, a través de ellos, su propia interioridad.

A través de sus poemas iluminados el visionario busca hacer trabajar nuestra imaginación y en lugar de esperar que los recibamos pasivamente, como meros observadores, nos demanda acceder a su mundo artístico, poético y visionario, a través de un ‘lenguaje visible’ que, como ya lo hemos dicho, según Mitchell actúa también como un espejo³²⁸: al modo de los manuscritos medievales, las planchas grabadas de Blake nos permiten contemplar al mismo tiempo la interioridad ‘divina’ (imaginativa) de nuestro ser. A través de su propia escritura en espejo, Blake espera re-escribir subversivamente la tradición bíblica y religiosa, pero este proceso exige al mismo tiempo que dicho texto se refleje en los lectores mismos, como en el agua que está a los pies del adormecido gigante Albión (Fig. 16). Sin ese reflejo, su escritura se haría ilegible y se mantendría en el terreno de la indiferencia urizénica.

³²⁷ Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Op. Cit., p. 130.

³²⁸ Mitchell, W.J.T. *Blake’s composite art. A study of the illuminated poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 9.

V. Conclusiones

A pesar de la distancia histórica y cultural que separa las figuras de Hildegard de Bingen (s. XII) y William Blake (ss. XVIII y XIX), en esta investigación hemos querido comprender y situar a ambos autores como representantes de una tradición visionaria común. Como señalamos en nuestra Introducción, los estudios previos que han referido relaciones o correspondencias entre Hildegard y Blake son escasos, por lo que hemos buscado abordar este campo de investigación con el fin de abrir una nueva línea de estudio, hasta ahora inexplorada.

Tras esta tarea, lo primero que hemos podido constatar es que los puntos de contacto entre ambos autores son muchos. En efecto, los enfoques a partir de los cuales se podría abordar un estudio comparado como este, son diversos. Nosotros hemos elegido iniciar este rumbo a través del estudio de la ‘escena de la escritura’, en primer término, por la amplitud con que dicho análisis nos permite abordar sus obras, a partir de las nociones mediante las cuales ambos visionarios comprendieron el circuito de comunicación visionaria, que comienza con la experiencia de la visión como tal, concretándose en la escritura, y finalmente se completa en la lectura que los receptores realizamos, hasta la actualidad, de la elaboración escrita de dichas experiencias.

Tanto Hildegard como Blake dedicaron prácticamente toda su vida al ejercicio de la escritura de aquello que percibieron como inspiración o revelación divina, y dotaron de una especial significación a este acto, a partir del cual se concibieron como ‘secretarios de la eternidad’ -puesto que la escritura ampara y justifica la relación directa con Dios- como instrumentos que, en última instancia, permiten a los lectores trascender también hacia el mundo espiritual desde el cual ellos compusieron sus libros visionarios. Es en la recepción, entonces, donde descubrimos el objetivo común que ambos visionarios buscaron lograr a través de la escritura.

Como vimos en las primeras páginas de esta investigación, el estudio de la historia de la escritura y de la lectura constituye una forma de acercamiento a la historia de la humanidad y, por cierto, a la historia de la literatura, que nos permite conocer, en gran medida, las diferentes formas en que los individuos (autores y lectores) y las sociedades se han concebido y auto-comprendido, desde la invención de la escritura hasta nuestros días.

De acuerdo con los planteamientos de Roger Chartier³²⁹, podemos afirmar que la ‘materialidad’ a partir de la cual se difunde una obra no es gratuita y nunca le es indiferente al texto como tal. Los diferentes instrumentos, soportes y formas de escritura (propios de cada época) que un autor elige para difundir su obra condicionan el proceso de comunicación escrita de principio a fin y, por ello, nos hablan tanto de la manera en que dichos autores comprendieron la composición como tal, y al mismo tiempo el uso (o rechazo) de cada instrumento o material en particular entrega información importante acerca de las intenciones que orientan esa escritura y los objetivos que se buscan conseguir a través de ella.

A lo largo de este estudio, de la ‘escena de la escritura’ de Hildegard de Bingen y William Blake, hemos podido comprobar, en términos generales, las propuestas de Chartier. Por ello, hemos tenido como sustento de análisis los diferentes contextos ‘escriturarios’ en los que cada uno de estos autores visionarios se desarrollaron: los manuscritos medievales iluminados, en el caso de Hildegard, y posteriormente el veloz tránsito de la cultura manuscrita a la cultura impresa que se produjo en Europa a partir del siglo XV, contra el cual William Blake reaccionará, retrotrayéndose hacia la Edad Media, en la invención de una forma de escritura nueva y opuesta a la de su propio contexto: los libros proféticos iluminados, cuyas bases ideológicas podemos encontrar en la cultura manuscrita medieval.

No obstante, más allá de la relación estrictamente formal que en este sentido puede establecerse (entre los manuscritos iluminados medievales y los libros proféticos iluminados de William Blake), lo que hemos perseguido aquí es indagar en las intenciones con que estos autores pusieron por escrito sus visiones, y cómo es que a través de *ese* modo particular de transmitir sus escritos (una forma que cada uno tenía muy presente en el momento de escribir) se busca —en este caso— un mismo tipo de lectura, un mismo efecto en los receptores. Como ya lo hemos dicho, no hay certeza de que Hildegard haya participado activamente en la copia e iluminación de sus visiones en los pergaminos, y una parte de los manuscritos originales de sus libros visionarios no han subsistido hasta la actualidad. Sin embargo, estos hechos no alteran mayormente nuestro análisis, ya que el estudio comparado de otros manuscritos, originales y contemporáneos a los de Hildegard, así como el de las copias que más recientemente se han hecho del *Scivias*, perdido a fines de la Segunda Guerra Mundial, nos permiten

³²⁹ Es la tesis fundamental desde la cual Chartier plantea todos los estudios que hemos considerado en esta investigación.

conocer el modo en que Hildegard concibió la escritura y transmisión de sus visiones durante el proceso de composición de las mismas, así como también la forma en que los lectores de su tiempo asumieron dicho proceso. Y son estas dos últimas nociones (relacionadas con el autor y el lector de lo escrito) las que justifican el arcaísmo de William Blake, que retomó la tradición medieval no sólo con fines estéticos o puramente formales, sino con la intención de recobrar un modo de comunicación (de escritura y de lectura) que consideró más auténtico para la transmisión y recepción de sus poemas proféticos y visionarios, que aquellas otras formas de escritura que le ofrecía su propio entorno.

Según lo que hemos podido advertir tras esta investigación, el propósito que justifica la escritura es compartido por ambos visionarios. Esto se puede ver muy bien expresado en la imagen que desde la Antigüedad Clásica relaciona a la escritura con la interioridad de los lectores, con su memoria o imaginación creadora³³⁰: una capacidad de la escritura y, consecuentemente, de la lectura que, tras la mecanización de la producción de textos con la aparición de la imprenta y en el contexto de un siglo XVIII célebremente racionalista, se había perdido. Por ello, William Blake busca recobrar, a través de la utilización de un soporte de escritura novedoso. Estas son las planchas de cobre grabadas, cuyo ‘gesto’ de escritura (abrir con un punzón la superficie) se relaciona simbólicamente con aquel ‘gesto’ de escritura que se realiza en la tablilla de cera medieval, mediante la cual Hildegard representó la ‘escritura en el alma’ que Dios había realizado en su memoria, su interioridad. Este ‘gesto’ de escritura se relaciona también con las intenciones del autor (la re-escritura ‘en espejo’ que exige en la práctica, la re-lectura crítica de una tradición, pero también de la propia interioridad realizada por los lectores), y la justificación de la utilización de este nuevo soporte de escritura, a través del cual Blake esperaba cambiar y rescatar un tipo de relación perdida entre el lector y el texto, relación más cercana a las nociones medievales y a las que el mundo protestante tuvo de esta actividad.

Como vimos también en la Introducción a esta investigación, tras la experiencia de la visión y del ‘llamado a la escritura’, el visionario, como transmisor de un mensaje,

³³⁰ Como ya hemos explicitado, consideramos, a partir de los planteamientos de Mary Carruthers, a la memoria y a la imaginación de manera análoga, según las concepciones medievales de la primera, como una capacidad creadora equiparable a lo que desde la modernidad se denominó imaginación, como un ‘descubrimiento original’. Carruthers, Mary. *The Book of Memory*. Op. Cit., p. 1.

escribe para comunicar a los hombres lo que ha visto y oído en visiones, constituyendo así una escritura humana que funciona como un ‘espejo’ que refleja parte del ‘libro eterno’ que San Agustín imaginó desplegado en los cielos. Vale la pena recordar aquí el pasaje en que Gregorio el Grande resume la noción de lectura medieval, ya que es, en última instancia, la actividad que tanto Hildegard como Blake esperan provocar a partir de sus textos visionarios: “ (...) la lectura nos presenta una especie de espejo frente a los ojos de nuestra mente, para que nuestro rostro interior pueda ser visto en él. Así aprendemos a conocer nuestra propia fealdad y nuestra propia hermosura (...) porque deberíamos transformar lo que leemos en nosotros mismos”³³¹.

Es lo que Hildegard escribió, inspirada por Dios, al concluir cada una de las visiones que conforman la tercera parte de su *Scivias*: “Pero 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”. Y es también aquello que Blake añoró como un tránsito entre lo material y lo espiritual (la imaginación divina), que pretendía conformarse a partir de la lectura de sus poemas iluminados, lo que él mismo expresó de este modo: “If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought if he could Enter into Noahs Rainbow or into his bosom or could make a Friend & Companion of one of these Images of wonder which always intreats him to leave mortal things as he must know then would he arise from his Grave then would he meet the Lord in the Air & then he would be happy (...) it is in Particulars that Wisdom consists & Happiness too”³³².

En este sentido, la escritura y la lectura deben comprenderse como actos directamente relacionados con la subjetividad e imaginación. Podría afirmarse que las imágenes tienen una importancia indiscutible en un proceso de comunicación escrita de estas características, que busca acceder, mediante una lectura activa, a la imaginación creadora de los lectores, y es una de las razones fundamentales por las que Blake iluminó (al modo medieval) sus poemas y libros proféticos. Asimismo, ya que la experiencia visionaria se constituye tanto de imágenes como de palabras (se ve y se oye), tanto Hildegard como Blake debieron enfrentarse, durante el proceso de la

³³¹ Gregorio el Grande. *Moralia in Job* II, I. 33. Citado por: Carruthers, Mary. *The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture*. Nueva York: Cambridge University Press, 1990, pp. 168-169.

³³² Blake, William. “A Vision of the Last Judgment”. Op. Cit., p. 611. Citado por: Erdman, David V. *The illuminated Blake*. Op. Cit., p. 10.

escritura de sus visiones, a la interacción de ambos modos de expresión, ‘traduciendo en palabras’, dicha experiencia en que la audición y la visión están conjugadas, a modo de una *ekphrasis*, para hacernos ‘ver’ a través de las palabras aquello que se describe en el texto. Ambos autores utilizaron este método de escritura de imágenes y apelaron, además, a dicha forma de lectura visual, que conecta a los receptores directamente con las imágenes y las palabras almacenadas en sus memorias, demandando, al mismo tiempo, una actividad propiamente imaginativa, ya que la interacción entre ambos medios de expresión exige una lectura interactiva, que convierte al lector en un co-creador de significado.

Es desde esta perspectiva que el proceso de escritura de William Blake se acerca también a otras nociones que se relacionan con la escritura y composición medieval, como la de la autoridad. A lo largo del desarrollo de este estudio, hemos podido evidenciar que tanto Hildegard como Blake sitúan el origen de su escritura en otras figuras (bíblicas, como la Sabiduría, los profetas Isaías y Ezequiel, la Virgen o Dios mismo, y en el caso de Blake, además, en personajes pertenecientes a su propio mundo mitológico y a la tradición literaria, como John Milton e incluso a su propio hermano Robert). En este sentido hemos podido advertir que en ambos autores existe una ‘anulación del yo’ en favor de otras voces que intervienen directamente en sus visiones. La iconografía de las ‘escenas de escritura’ presentes en los manuscritos de sus obras tienen la misma intención de legitimar, como en los manuscritos medievales, una autoridad diferente a la del visionario y el origen divino de sus visiones.

La distancia temporal que separa la experiencia visionaria, descrita como una revelación celestial, y la etapa posterior, en que la visión se torna un texto escrito, constituye en realidad un vínculo fundamental, gracias al cual esta experiencia visionaria adquiere sentido pleno. A pesar de que tanto Hildegard como Blake afirmaron que escribieron – con temor y temblor- bajo dictado directo de la inspiración, cumpliendo con un expreso mandato divino, una vez vivido el suceso original que se describe en sus prólogos y cartas, la escritura de sus visiones demoró varios años en concretarse. En este lapso de tiempo, ambos autores trabajaron cuidadosamente, ya que eran conscientes de aquello que ha sido nuestro objeto de estudio en la presente investigación: el impacto que la ‘escena de la escritura’ tiene en el circuito completo de la comunicación de la experiencia visionaria.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975.

Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad Jaime I, 1997.

Blake, William. *Milton. Un poema*. Barcelona: DVD Poesía, 2002.

Blake, William. *El libro de Urizen*. Madrid: Hiperión, 2002.

Blake, William. *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Madrid: Cátedra, 2003.

Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Madrid: Hiperión, 2005.

Blake, William. *The Notebook*. Online Gallery. Virtual Books. British Library. En: <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/blake/accessible/introduction.html> (10/08/09).

Cirlot, Victoria (Ed.). *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 1997.

De Bingen, Hildegarda. *Libro de las obras divinas*. Barcelona: Herder (En prensa).

Erdman, David (Ed.). *The complete Poetry and Prose of William Blake*. Nueva York: Anchor Books, 1988.

Keynes, Geoffrey (Ed.). *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966.

Von Bingen, Hildegard. *The Letters of Hildegard of Bingen*. Traducción de Joseph L. Baird y Radd K. Ehrman. Nueva York: Oxford University Press, 1994. 2 vols.

Von Bingen, Hildegard. *Scivias. Conoce los caminos*. Madrid: Trotta, 1999.

Bibliografía específica

Ackroyd, Peter. *Blake*. Londres: Vintage Books, 1999.

Beer, Frances. *Women and Mystical Experience in the Middle Ages*. Nueva York: Boydell Press, 1992.

Bentley Jr., G.E. *The stranger from Paradise. A biography of William Blake*. Londres: Yale University Press, 2001.

_____ : *Blake Records*. New Heaven y Londres: Yale University Press, 2003

_____. "Blake's Heavy Metal. The History, Weight, Uses, Cost, and Makers of His Copper Plates". En: *University of Toronto Quarterly*, Vol. 76, N° 2, Primavera, 2007, pp. 715-770.

Bloom, Harold. *La compañía visionaria. William Blake*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 1999.

Carruthers, Mary. *The book of memory. A study of Memory in Medieval Culture*. Nueva York: Cambridge University Press, 1990.

Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (Eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2001.

Caviness, Madeline. "To see, hear, and Know All at Once." En: Newman, Barbara (Ed.). *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1998, pp. 110-124.

_____. "Hildegard as Designer of the Illustrations to her Works". En: Burnett, Charles y Dronke, Peter (Ed.). *Hildegard of Bingen: The Context of her Thought and Art*. Londres: Warburg Institute, 1998, pp. 29-63.

_____. "Broadening the Definitions of 'Art': The Reception of Medieval Works in the Context of Post- Impressionist Movements" En: *Art in the Medieval West and its Audience*. Aldershot, Hampshire: Variorum, 2001, pp. 256-282.

_____. "Gender Symbolism and Text Image Relationships: Hildegard of Bingen's *Scivias*". En: *Art in the Medieval West and its Audience*. Aldershot, Hampshire: Variorum, 2001, pp. 71- 111.

Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Barcelona: Herder, 2005.

Curtius, Ernst Robert. "El libro como símbolo". En: *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid: FCE, 1984. Vol. I, pp. 423-489.

Chayes, Irene H. "Words in Pictures. Testing the Boundary: Inscriptions by William Blake". En: *Word and Image* N° 7, 1991, pp. 85-97.

Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The ideas and symbols of William Blake*. Providence, R.I.: University Press of New England, 1988.

Dufour, Xavier-León: *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona: Herder 1996.

Dronke, Peter. "Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía". *Duoda. Revista de estudios feministas*, N° 17, 1999, pp. 33-60.

Eaves, Morris. "Blake and the Artistic Machine: An Essay in Decorum and Technology". En: *PMLA*, Vol. 92, N° 5. Oct., 1977, pp. 903-927.

_____. (Ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Emmerson, Richard K. "The Representation of Antichrist in Hildegard of Bingen's *Scivias*: Image, Word, Commentary, and Visionary Experience". En: *Gesta* N° 41, 2002, pp. 95-110.

Erdman, David V. *The illuminated Blake*. Nueva York: Dover Publications, 1992.

Frye, Northrop. *Fearful symmetry. A study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Góngora, María Eugenia. "Una pluma en la mano de Dios: una imagen en tres cartas de Hildegard de Bingen (1098-1179)". *Revista Signos*, Vol. 35, no. 51-52. 2002 , pp. 79-91.

_____. "Escritura e imagen visionaria en el *Liber Divinorum Operum* de Hildegard de Bingen". En: *Teología y vida*. Vol. XLVI, 2005, pp. 374-388.

_____. "Ver, conocer, imaginar: la visión de la fuente y las tres doncellas en el *Liber Divinorum Operum* de Hildegard von Bingen". En: *Revista Chilena de Literatura* N° 68, Abril, 2006, pp. 105-121.

_____. "Hildegard von Bingen: imágenes de la Sabiduría y tradición sapiencial". En: *Teología y Vida* Vol. 47 N° 2-3, Santiago, 2006, pp. 352-367.

Gleckner, Robert F. "Blake's Religion of Imagination". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 14, N° 3, Mar., 1956, pp. 359-369.

Hamlyn, Robin y Phillips, Michael (Ed.). *William Blake*. Nueva York: Tate Publishing, 2001.

Haverkamp, Alfred. (Ed.). *Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld*. Mainz: Phillip von Zabern Verlag, 2000.

Hill, Christopher. *El mundo trastornado. El ideario popular extremista en la Revolución Inglesa del siglo XVII*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1972.

Hilton, Nelson. *Literal Imagination. Blake's vision of words*. California: University of California Press, 1983.

Jager, Eric. *The book of the heart*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Jantzen, Grace. " 'Cry out and write': Mysticism and the struggle for authority". En: Smith, Lesley y Taylor, Jane H. M. (Ed.). *Women, the Book and the Godly*. Vol. I. Cambridge: D.S. Brewer, 1995, pp. 67-76.

Jones, John H. " 'Self- Annihilation' and Dialogue in Blake's Creative Process: *Urizen, Milton, Jerusalem*". En: *Modern Language Studies*, Vol. 24, N° 2, Primavera, 1994, pp. 3-10.

Klaes, Monika. "Zu schau und deutung des Kosmos bei Hildegard von Bingen". En: *Kosmos und Mensch aus der sicht Hildegards von Bingen*. Mainz: Adelgundis Führkötter (Ed.), Verlag der Gesellschaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte, 1987, pp. 37-124. (Selección y traducción de María Eugenia Góngora).

Mee, Jon. *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790's*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.

Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

_____. *Blake's composite art. A study of the illuminated poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Myrone, Martin. *The Blake Book*. Hong Kong: Tate Publishing, 2007.

Newman, Barbara. "Hildegard's Life and Times". En: Newman, Barbara (Ed.). *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1998, pp. 1-29.

Niimi, Hatsuko. *Blake's Dialogic Texts*. Tokyo: Keio University Press, 2006.

Parkhurst Easson, Kay. "Blake and the art of the Book". En: Robert Essick (Ed.) *Blake in his time*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, pp. 35-52.

Phillips, Michael. *William Blake. The Creation of the Songs. From Manuscript to Illuminated Printing*. Londres: The British Library, 2000.

San Agustín. *Del génesis a la letra (Libro XII)*. En: *Obras de San Agustín*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950.

_____. *Confesiones*. Madrid: Alianza, 2001.

Saurma- Jeltsch, Lieselotte. *Die Miniaturen im "Liber Scivias" der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*. Wiesbaden: Reichert Verla, 1998.

Sánchez Pérez, Aquilino. *Blake's Graphics work and the emblematic tradition*. Murcia: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Murcia, 1982.

Sian Rapp, Beverlee. "A Woman Speaks. Language and Self-Representation in Hildegard's Letters". En: Burnett McInerney, Maud. (Ed.). *Hildegard of Bingen. A book of Essays*. Nueva York: Garland Publishing, Inc., 1998, pp. 3-24.

Silvas, Anna. *Jutta and Hildegard: The Biographical Sources*. Pennsylvania: Brepols, 1999.

Snart , Jason. "Recentring Blake's Marginalia". En: *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 66, N°. 1/2. (2003), pp. 134-153.

Staley Johnson, Lynn. "The Trope of the Scribe and the Question of Literary Authority in the Works of Julian of Norwich and Margery Kempe". En: *Speculum*, N° 66, 1991, pp. 820-838.

Thompson, E.P. *Witness against the beast. William Blake and the moral law*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Wittreich, Joseph Anthony. "Painted Prophecies: The Tradition of Blake's Illuminated Books". En: Robert Essick (Ed.) *Blake in his time*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, pp.101-115.

Bibliografía de consulta general

Alexander, Jonathan J.G. *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. Londres: Yale University Press, 1992.

Amsler, Mark. "Affective Literacy: Gestures of Reading in the Later Middle Ages". En: *Essays in Medieval Studies*. Vol. 18, 2001, pp. 83-110.

Aristóteles. "De la memoria y la reminiscencia". En: *Parva Naturalia*. Alianza Editorial. Madrid, 1993.

Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Editorial Paidós 2002.

_____. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

Biller, Peter. "Heresy and literacy: earlier history". En: Biller, Peter y Hudson, Anne (Ed.). *Heresy and literacy, 1000-1530*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 1-19.

Boffey, Julia. "Women authors and women's literacy in fourteenth- and fifteenth-Century England. En: *Women & Literature in Britain. 1150-1500*. Carol M. Meale (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1993. pp. 159-183.

Bowra, C.M. *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972.

Blumenberg, Hans. *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós, 2000.

Bowra, Michelle. *Understanding Illuminated Manuscripts. A Guide to Technical Terms*. Los Ángeles: Getty Publications, 1994.

Brown, Cynthia. "Text, Image, and Authorial Self-Consciousness in Late Medieval Paris". J. En: Hindman, Sandra (Ed.). *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, pp. 103- 142.

Bruns, Gerald. L. "The Originality of Texts in a Manuscript Culture". En: *Comparative Literature*, Vol. 32, N°. 2. Spring, 1980, pp. 113-129.

Camille, Michael. "The Book of Signs: Writing and visual difference in Gothic manuscript illumination". En: *Word and Image*, N° 2, 1985, pp. 133–148.

_____. "Visual signs of sacred page. Books in the Bible Moralisée". En: *Word and Image*. Vol. 5, N° 1, 1989, pp. 111-130.

_____. "Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the *Pèlerinage de la vie humaine* in the Fifteenth Century". En: Hindman, Sandra (Ed.). *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, pp. 259-291.

Cirlot, Victoria y Garí, Blanca. *La Mirada Interior. Escritoras Místicas y Visionarias en la Edad Media*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.

Coomaraswamy, Ananda. "The Philosophy of Medieval and Oriental Art". En: Lipsey, Roger (Ed.). *Selected Papers*. Vol. I. Princeton: Princeton University Press, 1977, pp. 43-70.

Chartier, Roger. *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (Siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz, 2006.

_____. *El orden de los libros : lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona : Gedisa, 1996.

_____. *El mundo como representación*. Barcelona : Gedisa, 1996.

_____. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz, 2008.

Chazelle, Celia. "Memory, Instruction, Worship: Gregory's Influence on Early Medieval Doctrines of the Artistic Image". En: Cavadini, John. (Ed.) *Gregory the Great. A Symposium*. Notre Dame and London: University of Notre Dame Press. 1995.

Clanchy, M.T. *From Memory to Writing Record. England 1066-1307*. Oxford y Cambridge: Blackwell, 1993.

Clement, Richard W. "Books and Universities. Medieval and Renaissance Book Production-Manuscript Books". Versión electrónica en: <http://the-orb.net/encyclop/culture/books/medbook1.html> (10/08/09).

De Hamel, Christopher. *Medieval Craftsmen. Scribes and Illuminators*. Toronto: University of Toronto Press, 1992.

De Hamel, Christopher. *A History of Illuminated Manuscripts*. Londres: Phaidon, 1994.

Derrida, Jaques. "El trozo de cera de Freud y las tres analogías de la escritura". En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 271-317.

Drogín, Marc. *Medieval Calligraphy. Its history and technique*. Nueva York: Dover, 1980.

- Dronke, Peter. *Las Escritoras de la Edad Media*. Barcelona: Editorial Crítica, 1994.
- Edmunds, Sheila. "From Schoeffer to Vérard: Concerning the Scribes Who Became Printers". En: Hindman, Sandra (Ed.). *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, pp. 21-40.
- Epiney-Burgard, Georgette y Zum Brunn, Emile: *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Eisenstein, Elizabeth. *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Flusser, Vilém. *Los gestos*. Barcelona: Herder, 1994.
- Freedberg, David. *The power of images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Frye, Northrop. *Poderosas palabras*. Barcelona: Muchnik Editores, 1996.
- Gardiner, Eileen (Ed.). *Visions of Heaven & Hell Before Dante*. Nueva York: Italica Press. 1989.
- Garnier, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris: Le Léopard d'or, 1989.
- Gasnault, Pierre. "Les supports et les instruments de l'écriture à l'époque médiévale". En: Weijers, Olga (Ed.). *Vocabulaire du livre et de la écriture au moyen age. Actes de la table ronde. Paris 24-16 Septembre 1987*. Turnhout: Brepols, 1989, 20-33.
- Gellrich, Jesse M. *The idea of the book in the Middle Ages. Language theory, mythology, and fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.
- Hahn, Cynthia. "Visio Dei". En: *Visuality before and beyond the Renaissance*. Nelson, Robert S. (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 169-196.
- Hill, Christopher. *Antichrist in Seventeenth- Century England*. Londres: Oxford University Press. 1971.
- Höltgen, Karl Josef, "William Blake and the Emblem Tradition". En: http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic22/hoeltgen/2_2002.html (10/08/09).
- Kerby-Fulton, Kathryn. *Reformist Apocalypticism and Piers Plowman*. Nueva York: Cambridge University Press, 1990.
- Kessler, Herbert L. *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Klapisch – Zuber, Christiane. "Guda et Claricia : deux «autoportraits» féminins du XIIIe siècle". En: *Femmes et images*. N°19, 2004, pp. 159-163.

Lalou, Élisabeth (Ed.). *Les tablettes à écrire de l' Antiquité à Époque Moderne*. Turnhout: Brepols, 1992.

Lalou, Elizabeth. "Les tablettes de cire". En: Glenisson Jean. (Dir.). *Le livre au moyen age*. Turnhout: Brepols, 1988, pp. 30-32.

Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.

McKitterick, Rosamond. "Women and Literacy in the Early Middle Ages". En: *Books, scribes and learning in the Frankish Kingdoms, 6th -9th Centuries*. Londres: Variorum, 1994, pp. 1-43.

Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

Millet, Bella. "Women in No Man's Land: English recluses and the development of vernacular literature in the twelfth and thirteenth centuries". En: Meale, Carol (Ed.). *Women & Literature in Britain. 1150-1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 86-103.

Nanavutty, Pilo. "Blake and Emblem Literature". En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 15, N° 3/4. (1952), pp. 258-261.

Nellhaus, Tobin. "Mementos of Things of Come: Orality, Literacy, and Typology in the Biblia pauperum". En: Hindman, Sandra (Ed.) *Printing the written Word. The social history of books, circa 1450-1520*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, pp. 292-321.

Newman, Barbara. *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

Otto, Rodolfo. *Lo Santo. Lo racional e irracional en la idea de Dios*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.

Penny Small, Jocelyn. *Wax Tablets of the mind. Cognitive Studies of memory and literacy in classical antiquity*. London & New York: Routledge, 1997.

Petroff, Elizabeth Alvilda. *Medieval Women's Visionary Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Petrov, Krinka Vidakovic. "Memory and Oral Tradition". En: Butler, Thomas (Ed.). *Memory*. Nueva York: Basil Blackwell, 1989.

Platón. *Fedro*. Barcelona: Labor, 1983.

_____. "Teeteto". En: *Diálogos V*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1988.

Régnier- Bohler, Danielle. *Voces literarias, voces místicas*. En: V.V.A.A. *Historia de las mujeres*. Tomo 4: *La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*. Duby, Georges y Perrot, Michelle. (Dir.) Madrid: Taurus, 1992, pp. 473-543.

Richard, H. y Rouse, Mary A. "The vocabulary of wax tablets". En: Weijers, Olga (Ed.). *Vocabulaire du livre et de le ecriture au moyen age. Actes de la table ronde. Paris 24-16 Septembre 1987*. Turnhout: Brepols, 1989, pp. 220-230.

Smith, Lesley. "Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writing". En: Taylor H. M, Jane y Smith, Lesley. (Ed.) *Women and the Book. Assesing the Visual Evidence*. Londres: British Library y Toronto: University of Toronto Press, 1997, pp. 21-44.

Starkey, Kathryn y Wenzel, Horst (Eds.). *Visual Culture and the German Middle Ages*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.

Stock, Brian. *Listening for the Text. On the uses of the Past*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 1990.

_____. *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation*. Cambridge: The Belknap of Harvard University Press, 1996.

_____. "Reading, Ethics, and the Literary Imagination". En: *New Literary History*. Vol. 34, N° 1, (Invierno) 2003, pp. 1-17.

Summit, Jennifer. "Women and authorship". En: Dinshaw, Carolyn y Wallace, David. (Ed.). *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 91-108.

Ulrich, Ernst. "Written Communications in the illustrated epic poem". En: Starkey, Kathryn; Wenzel, Horst (Ed.). *Visual Culture and the German Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan, 2005, pp. 73-95.

Van't Spijker, Ineke. "Seeing with the Mind: Thinking as a visual process in the Twelfth Century". En: De Hemptienne, Thérèse, Fraeters, Veerle, Góngora, María Eugenia (Ed.). *Speaking to the Eye: Sight and Insight through Text and Image (1150-1650)*. Turnholt: Brepols. (En preparación).

Voaden, Rosalyn. "God's almighty hand: women co-writing the book". En: Smith, Lesley y Taylor, Jane H. M. (Ed.). *Women, the Book and the Godly*. Vol. I. Cambridge: D.S. Brewer, 1995, pp. 55-65.

Walker Bynum, Caroline. *Holy Feast and Holy Fast. The religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Wenzel, Horst. "The Logos in the Press: Christ in the Wine Press and the Discovery of Printing". En: Starkey, Kathryn y Wenzel, Horst (Ed.). *Visual Culture and the German Middle Ages*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005, pp. 223-250.

ANEXOS

I.- Hildegard de Bingen.

Llamados a la escritura (Prefacios, introducciones y prólogos).

1.- Scivias: Conoce los caminos. (1141-1151)³³³

a) Prólogo.

Comienza el libro *Scivias*, obra de un sencillo ser humano.

Testimonio: estas son visiones verdaderas que dimanaban de Dios.

Y he aquí que, a los cuarenta y tres años de mi vida en esta tierra, mientras contemplaba, el alma trémula y de temor embargada, una visión celestial, vi un gran esplendor del que surgió una voz venida del cielo diciéndome:

Oh frágil ser humano, ceniza de cenizas y podredumbre de podredumbre: habla y escribe lo que ves y escuchas. Pero al ser tímida para hablar, ingenua para exponer e ignorante para escribir, anuncia y escribe estas visiones, no según las palabras de los hombres, ni según el entendimiento de su fantasía, ni según sus formas de composición, sino tal como las ves y oyes en las alturas celestiales y en las maravillas del Señor; proclámalas como el discípulo que, habiendo escuchado las palabras del maestro, las comunica con expresión fiel, acorde a lo que este quiso, enseñó y prescribió. Así dirás también tú, oh hombre, lo que ves y escuchas; y escríbelo, no a tu gusto o al de algún otro ser humano, sino según la voluntad de Aquel que todo lo sabe, todo lo ve y todo lo dispone en los secretos de Sus misterios.

Y de nuevo oí una voz que me decía desde el cielo:

Anuncia entonces estas maravillas, tal como has aprendido ahora: escribe y di.

³³³ Von Bingen, Hildegard. *Scivias. Conoce los caminos*. Madrid: Trotta, 1999. Todos los pasajes corresponden a esta edición.

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 abraza, 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 entendimiento de cuanto dicen las Escrituras: los Salmos, los Evangelios y todos los demás libros católicos del Antiguo y Nuevo testamento, aún sin poseer la interpretación de las palabras de sus textos, ni sus divisiones silábicas, casos o tiempos. Pero desde mi infancia, desde los cinco años, hasta el presente, he sentido prodigiosamente en mí la fuerza y el misterio de las visiones secretas y admirables, y la siento todavía. Y estas cosas no las he confesado a nadie, salvo a unas pocas personas que, como yo, también han emprendido la vida religiosa. He guardado silencio, en la calma permanecí hasta el día en que el Señor, por Su gracia, quiso que las anunciara. 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.

Pero lejos ya la infancia, y alcanzada la referida edad de la plena fortaleza, escuché una voz que me decía desde el cielo:

Yo, Luz viva que ilumina la oscuridad, forjé a Mi placer y milagrosamente esta criatura humana: elegida para introducirla en las grandes maravillas, más allá de lo alcanzado por los antiguos pueblos que contemplaron en Mí muchos secretos. Pero la arrojé a la tierra para que no se ensalzara su mente en la arrogancia. El mundo no ha encontrado en ella ni alegría, ni placeres, ni ciencia en lo que al mundo pertenece; porque la alejé de la pertinaz audacia y es humilde y temerosa en todas sus obras. Ha sufrido el dolor en sus entrañas y en las venas de su carne; atormentados el alma y los sentidos, infinitos quebrantos soportó su cuerpo: no conoce seguridad ninguna y en todos sus rumbos se juzgó culpable. Yo he sellado todos los resquicios de su corazón para que su mente no se enaltezca por orgullo ni se gloríe, sino que sienta temor y pesar más que alegría y jactancia. Por tanto, inspirada por Mi amor, escudriñó su alma, preguntándose dónde encontrar a alguien que corriera por las sendas de salvación. Y

descubrió a ese otro, y lo amó, sabiendo que era un hombre fiel y semejante a ella, pues también participaba en las obras que conducen a Mí. Trabajaron unidos, luchando con afán celestial para que fueran revelados Mis hondos misterios. Y, lejos de perseguir su propia alabanza, se inclinó suspirando ante el que había hallado en su escención a la humildad y en su designio de buena voluntad.

Luego tú, oh hombre, que estas maravillas destinadas a manifestar lo ocultos recibes, no en el desaliento de la mentira, sino en la pureza de la sencillez, escribe lo que ves y escuchas.

Pero yo, aunque viese y escuchase estas maravillas, ya sea por la duda, la maledicencia o la diversidad de las palabras humanas, me resistí a escribir, no por pertinacia sino por humildad, hasta que el látigo de Dios me golpeó derribándome sobre el lecho de la enfermedad. Y así fue como, forzada por tantas dolencias, con el testimonio de una joven noble y de buenas costumbres, y también de aquel religioso a quien, según digo más arriba, secretamente había buscado y encontrado, empecé por fin a escribir. Mientras lo hacía sentí, como ta he referido, la inmensa hondura contenida en estos libros y, sanando mi enfermedad, restablecida mi fuerza, trabajé en esta obra durante diez años.

Estas visiones y estas palaras sucedieron en los días en que Enrique era arzobispo de Maguncia; Conrado II, emperador; y Kuno, abad de Disibodenberg, bajo el papa Eugenio III.

Y proclamé y escribí estas cosas no según la fantasía de mi corazón o el de cualquier otro hombre, sino tal como las vi, oí y percibí en los Cielos, por los secretos misterios de Dios.

Y de nuevo escuché una voz que me decía desde el Cielo:

*Clama, pues, y escribe así*³³⁴.

³³⁴ Ibidem. pp. 15-17.

b.- Decimotercera visión: Cánticos de Júbilo y Celebración.

[...]

Yo soy el Amor al que ni la soberbia enaltecida abatirá, ni la caída en la profundidad quebrará, ni la anchura del mal desbordará. ¿Acaso no puedo edificar tan alto como el escabel del sol? Los fuertes que en los valles muestran su fortaleza Me desprecian; los tardos de corazón Me abandonan cuando estalla el fragor de las tempestades; los sabios rehúsan Mi pan, y cada cual se construye una torre para sí, según su voluntad. Pero yo los confundiré a todos con lo pequeño y lo frágil, así como derribé a Goliat con un niño, y vencí a Holofernes con Judit. Por tanto, si alguno rechaza las palabras místicas de este libro, tensaré Mi arco contra él, y las flechas de Mi carcaj lo atravesarán: haré que ruede la corona de su cabeza, y acabará como los que cayeron en Horeb, cuando murmuraron contra Mí. Y si alguno maldijera esta profecía, él mismo sea maldito con la maldición que pronunció Isaac; pero, llene la bendición del rocío celeste a aquel que la abrace y en su corazón la guarde, aquel que por llanos caminos la lleve.

Y quien la saboree y en su memoria la ponga, será monte de mirra y de incienso, y de todos los aromas; y anchura de infinitas bendiciones, elevándose de bendición en bendición como Abraham; y columna a la que su unirá ante la mirada de Dios la nueva prometida, la Esposa del Cordero. Y la sombra de la mano del Señor le protegerá.

Pero, que si alguno se atreve a ocultar estas palabras, venidas del dedo de Dios, y les quita algo, arrebatado en furia, o las lleva a un lugar extraño, por causas humanas, escarneciéndolas, sea condenado. Y el dedo de Dios lo aplastará³³⁵.

³³⁵ Ibidem. p. 507.

2.- Libro de las Obras Divinas³³⁶

a.- Prólogo.

Y aconteció, en el sexto año después de las visiones admirables y verdaderas, en las que había trabajado durante cinco años, que una visión verdadera de luz inagotable me había mostrado a mí, ser humano la más ignorante, la diversidad de las múltiples costumbres; éste fue el primer año del comienzo de las presentes visiones; cuando tenía sesenta y cinco años vi una visión de tan gran misterio y fuerza, que toda yo me estremecía y de allí, por la fragilidad de mi cuerpo, comencé a enfermar. Finalmente, escribiendo durante siete años concluí apenas esta visión.

Y así, en el año 1163 de la Encarnación del Señor, cuando la presión sobre la sede apostólica bajo Federico, emperador de la autoridad romana, todavía no se aquietaba, una voz del cielo se dirigió a mí diciendo:

Oh pequeña forma, que eres hija de muchísimas labores y atormentada por graves enfermedades del cuerpo, pero inundada, sin embargo, de la profundidad de los misterios de Dios, encomienda estas cosas que ves con los ojos interiores y que percibes con los oídos interiores del alma, a la escritura firme para utilidad de los hombres; para que también los hombres comprendan a su creador a través de ella y no rehuyan venerarlo con digno honor. Por consiguiente, escribe estas cosas, no según tu corazón sino según mi testimonio, Yo que soy la vida sin comienzo ni fin; y no las escribas inventadas por ti ni premeditadas por otro ser humano, sino predestinadas por mí antes del principio del mundo; puesto que así como conocí al hombre mismo antes de ser creado, así también preví aquellas cosas que le son necesarias.

Luego yo, pequeña y débil forma, con el testimonio de aquel hombre, al que, así como he mencionado en mis anteriores visiones, había buscado en secreto y encontrado, y también con el testimonio de aquella niña de la cual hice mención en anteriores visiones, finalmente temblorosa volví a escribir, con la mano quebrantada por las muchas enfermedades. Mientras hacía esto, miré a lo alto hacia la luz verdadera y viviente para saber qué debía escribir; puesto que todo lo que había escrito desde el

³³⁶ De Bingen, Hildegarda. *Libro de las obras divinas*. Barcelona: Herder (En prensa).

principio de mis visiones o todo lo que de allí en adelante supe, lo vi en los misterios celestes, vigilante en cuerpo y alma, con los ojos interiores de mi espíritu y lo oí con los oídos interiores y no en sueños ni en éxtasis, así como lo mencioné en mis primeras visiones; y no todo lo que revelé gracias a los sentidos humanos, lo revelé con la verdad como testigo, sino que percibí aquellas cosas que están en los misterios celestes.

Y nuevamente oí una voz del cielo instruyéndome así. Y dijo: “Escribe, pues, de acuerdo a mí, de este modo”.

b.- Epílogo.

En aquel tiempo, cuando en la verdadera visión me ocupaba de la escritura de este libro, con la ayuda de un hombre religioso y temeroso en la observación de la Regla de San Benito, la tristeza atravesó mi alma y mi cuerpo, porque fui separada de este hombre, feliz por la condición de la muerte, y fui privada de él en este mundo. Pues él, en el servicio de Dios, escuchó todas las palabras de esta visión con gran dedicación, sin cesar de trabajar, y las examinó corrigiéndolas, y siempre me advertía que no renunciara a esta tarea por alguna enfermedad de mi cuerpo, y que trabajase, escribiendo día y noche en estas palabras que se me manifestaban en esta misma visión. Así pues, laborando él hasta su fin, nunca llegó a saciarse de las palabras de estas visiones; por ello, muerto él, clamé a Dios con voz de lamento diciendo así: ¡Oh Dios mío, que hiciste como te plugo con tu siervo, a quien me diste como ayudante para estas visiones, ayúdame ahora, como te corresponde!.

Pero entonces el hombre más respetable y más sabio ante Dios y los hombres, Ludovico, abad de San Eucario en Tréveris, se conmovió con gran misericordia de mi dolor; y así me ofreció fielmente (por él y por otros sabios), ayuda con su presencia constante, y puesto que él conocía bien desde antes al ya mencionado hombre feliz y a mí y mis visiones, me alegré en un suspiro lloroso con esto: de haberlo recibido como de Dios. También cierto hombre que era de noble origen, Wezelino, prepósito de San Andrés en Colonia, quien era constante en sus costumbres honorables ante Dios y los hombres, y que se esforzaba por realizar buenas obras en los santos deseos, escuchó en el amor del Espíritu Santo y anotó todas las palabras de estas visiones con amorosa dedicación. Este mismo hombre bienaventurado me ayudaba además consolándome en todo mi dolor y desolación por sí mismo y por otros sabios; y escuchó y amó fielmente todas las palabras de estas visiones sin hastío, ya que ellas eran para él más dulces que

la miel y el panal; y así, por gracia de Dios, la escritura de este libro se terminó con la ayuda de los ya mencionados venerables varones.

Pero a partir de la luz viviente, que me enseñó estas visiones, yo escuché una voz que decía: A éstos que ayudaron y consolaron a este sencillo ser humano que escribe mis visiones, los haré partícipes de la recompensa de sus labores. Y yo, pobrecita, adoctrinada en esta misma visión, decía: Señor mío, dales a todos los que me ayudaron, consolándome a mí, que he trabajado con gran temor en estas visiones, las que grabaste en mi desde mi infancia, la recompensa de la claridad eterna en la Jerusalén Celestial, de manera que se alegren sin fin por Ti y en Ti.

“Pasajes autobiográficos” (Insertos en la *Vita Sanctae Hildegardis Virginis*³³⁷).

1.-

En la visión misteriosa y en la luz del amor vi y oí estas palabras acerca de la sabiduría que nunca pasa: cinco tonos de la justicia enviados por Dios resuenan para el género humano, en los que consiste la salvación y redención de los creyentes.

Y esos cinco tonos son superiores a todas las obras de los hombres, porque todas las obras de los hombres se nutren de ellos. Hay hombres que no marchan según estos sonidos, sino que sus obras son realizadas sólo con la ayuda de los cinco sentidos del cuerpo. El significado de esto es el siguiente:

El primer tono se realizó en la obra a través del fiel sacrificio que Abel inmoló a Dios; el segundo, cuando Noé construyó el Arca por orden de Dios; el tercero, por medio de Moisés cuando recibió la Ley que fue referencia para la circuncisión de Abraham. En el cuarto tono la palabra del altísimo Padre descendió al útero de la virgen y se hizo carne, pues aquella palabra mezcló el limo con agua y formó al hombre. De ahí que toda criatura llame a través del hombre a aquel por quien fue creada, por lo que Dios llevó dentro de sí, todo por deseo del hombre. En un tiempo creó al hombre, en otro lo llevó dentro de sí, para atraer a Él a todos a quienes perdiera el consejo de la serpiente. El quinto tono sonará cuando haya terminado todo error y confusión, y los hombres vean y conozcan que nadie puede hacer nada contra Dios. De este modo en los cinco tonos

³³⁷ Los párrafos citados a continuación se encuentran en: Cirlot, Victoria (Ed.) *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 1997.

enviados por Dios se realiza el Antiguo y Nuevo Testamento, y alcanzará a la totalidad de los hombres. Después de estos cinco tonos se le dará al hijo de Dios un tiempo de luz, de modo que será conocido abiertamente por todas las carnes. Después la divinidad obrará en sí misma cuanto quiera.

La Sabiduría también me enseñó en la luz del amor y me dijo de qué modo fui dispuesta en esta visión. Y no soy yo quien digo estas palabras de mí, sino Sabiduría las dijo de mí y me habló así: “Oye estas palabras y no las digas como si fueran tuyas, sino mías, y así instruida por mí habla de ti de este modo:

En mi primera formación, cuando Dios me infundió en el útero de mi madre el aliento de la vida, imprimió esta visión en mi alma. Pues en el año mil cien después de la encarnación de Cristo, la doctrina de los apóstoles y la justicia incandescente, que había sido el fundamento para cristianos y eclesiásticos, empezó a abandonarse y pareció que se iba a derrumbar. En aquel tiempo nací yo y mis padres, aun cuando lo sintieran mucho, me prometieron a Dios. A los tres años de edad vi una luz tal que mi alma tembló, pero debido a mi niñez nada pude proferir acerca de esto.

A los ocho años fui ofrecida a Dios para la vida espiritual y hasta los quince años vi mucho y explicaba algo de un modo simple. Los que oían se quedaban admirados, preguntándose de dónde venía y de quién era. A mí me sorprendía mucho el hecho de que, mientras miraba en lo más hondo de mi alma, mantuviera también la visión exterior, y asimismo el que no hubiera oído nada parecido de nadie, hizo que ocultara cuanto pude la visión que veía en el alma. Desconocía muchas cosas exteriores debido a mis frecuentes enfermedades que me han aquejado desde la lactancia hasta ahora, debilitando mi cuerpo y haciendo que me faltaran las fuerzas. Agotada de todo esto, pregunté a mi nodriza si veía algo aparte de las cosas exteriores, y me respondió que nada, porque no veía nada de aquello. Entonces me sentí apesada por un gran miedo y no me atreví a decir nada a nadie, pero hablando de muchas cosas, solía describir con detalle cosas del futuro. Y cuando estaba completamente invadida por esta visión, decía muchas cosas que eran extrañas a los que las oían, pero cuando cesaba algo la fuerza de la visión, en la que me había mostrado más como una niña que según mi edad, me avergonzaba y lloraba, y habría preferido callarme si hubiera sido posible. Por miedo a los hombres, no me atrevía a decir a nadie lo que veía. Pero la noble mujer que me educaba lo notó, y se lo contó a un monje que conocía.

Por medio de su gracia Dios había derramado en aquella mujer un río de muchas aguas, de tal modo que no dio reposo a su cuerpo con vigiliias, ayunos y otras buenas obras

hasta que terminó la vida presente con un buen fin. Dios hizo visibles sus méritos a través de hermosos signos. Después de su muerte continué viendo del mismo modo hasta que cumplí cuarenta y dos años.

Entonces en aquella visión fui obligada por grandes dolores a manifestar claramente lo que viera y oyera, pero tenía mucho miedo y me daba vergüenza decir lo que había callado tanto tiempo. Mis venas y médulas estaban entonces llenas de fuerzas que, en cambio, me habían faltado en mi infancia y en la juventud. Le confié esto a mi maestro, un monje que era de buen trato y solícito, pero ajeno a las preguntas curiosas a las que muchos hombres están acostumbrados. De ahí que oyera con gusto estas apariciones milagrosas. Asombrado, me alentó a que lo escribiera a escondidas, para ver qué eran y de dónde venían. Cuando comprendió que venían de Dios, se lo confió a su abad y desde entonces trabajó conmigo con gran ahínco.

En esta visión comprendí los escritos de los profetas, de los Evangelios y de otros santos y filósofos sin ninguna enseñanza humana y algo de esto expuse, cuando apenas tenía conocimiento de letras, tal y como me enseñó la mujer iletrada. Pero también compuse cantos y melodías en alabanza a Dios y a los santos sin enseñanza de ningún hombre, y los cantaba, sin haber estudiado nunca ni neumas ni canto.

Cuando todo esto llegó hasta la Iglesia de Mainz y fue allí discutido, todos dijeron que venía de Dios y de la gracia profética por la que en otro tiempo habían hablado los profetas. Fueron presentados mis escritos al Papa Eugenio, que se encontraba en Trier. Con agrado hizo que fueran leídos delante de una gran asamblea y también los leyó para sí mismo. Con gran fe en la gracia de Dios me envió su bendición con cartas y me ordenó que escribiera con cuidado lo que viera u oyera en la visión. (II.II).

2.-

Vi en visión, y fui enseñada y obligada a revelarlo a mis preladados, que nuestro lugar tenía que separarse con sus pertenencias del lugar en que había sido consagrada a Dios, y que dispensáramos sumisión y obediencia a los que allí servían a Dios, mientras encontráramos buena fe por su parte. Se lo confié a mi abad, pero debido a su enfermedad ya no disponía nada y al cabo de pocos días murió. Cuando el asunto llegó al abad que le sucedió, al arzobispo de Mainz y a los superiores de la Iglesia, lo recibieron con fe y caridad, y lo confirmaron por escrito y con sellos para que así se hiciera.

En esto tuve que soportar muchas vejaciones por parte de muchos, como Josué, a quien los enemigos trataban de llevar a la confusión (Jos 7,11). Pero como Dios le ayudó, así también me liberó a mí y a mis hijas. Del mismo modo que José fue entregado por sus hermanos, porque su padre lo amaba más que a los otros, y los que lo vendieron le llevaron al padre la túnica rasgada diciéndole que una fiera lo había devorado (Gn 37), así también unos hombres malévolos querían rasgar nuestra túnica de la gracia y de alabanza a Dios, pero Dios nos socorrió y como a José nos restituyó en el honor. Cuanta más presión soportábamos, más aumentábamos en número por la gracia de Dios, como los hijos de Israel, que cuanto más eran oprimidos, más crecían (Ex 1,12). En la alegría del corazón miraba a Dios, y como había estado a mi lado en las tribulaciones, estaba tranquila. (II.VII).

3.-

En una ocasión Dios me derribó en el lecho de la enfermedad y me dejó todo mi cuerpo sin aire, de tal modo que se secaron la sangre de las venas, la savia de la carne, y las médulas de los huesos, como si mi alma tuviera que separarse del cuerpo. En esta situación desastrosa pasé treinta días. Mi vientre hervía por el calor del aire incandescente. Por eso algunos consideraban esta enfermedad como un castigo. También me faltó la fuerza de mi espíritu clavada en mi carne, y ni me había ido de esta vida, ni estaba plenamente en ella. Mi cuerpo yacía inmóvil en el suelo sobre una tela, y no veía mi fin, aunque mis prelados, hijas y parientes venían con gran llanto para asistir a mi muerte.

Y durante aquellos días yo vi en verdadera visión un gran ejército de ángeles, innumerables para el humano intelecto, que pertenecían al ejército de Miguel y luchaban contra el dragón. Ellos mantenían lo que Dios me había ordenado hacer. Uno fuerte de entre ellos me llamó y me dijo: “Eh, eh, águila ¿por qué te duermes en tu conocimiento? ¡Levántate de las dudas! Oh resplandeciente gema, todas las águilas te verán, pero el mundo está de luto, aunque la vida eterna se regocijará! Por ello, oh aurora levántate al sol. ¡Levántate, levántate y bebe! Todo el ejército clamó con voz sonora: ¡Voz de gozo! Los nuncios están callados, todavía no ha llegado el tiempo de traspasar. ¡Levántate, virgen!”. Al instante regresaron mi cuerpo y mis sentidos a la vida presente. Mis hijas, que antes habían estado llorando, vieron todo esto y me levantaron del suelo para colocarme sobre el lecho, y yo recuperé las anteriores fuerzas.

La enfermedad por castigo no se retiró totalmente de mí, pero mi espíritu se robusteció de día en día más que antes. Los malignos espíritus del aire, por quienes son realizados los castigos a los hombres, me proporcionaban este castigo hasta donde Dios lo permitía, como hacían los verdugos que colocaban brasas a san Laurencio y a otros mártires. Corrían hacia mí y me gritaban con voz potente: “Seduzcamos a ésta para que dude de Dios y blasfeme, ya que la ha enredado en semejantes martirios”. Con permiso de Dios le sucedió también a Job, cuyo cuerpo fue golpeado por Satán y le pululaban los gusanos. Así un aire incandescente consumía mi carne, como le ocurrió a Jeremías, que se quejaba llorando de su dolor (Jr 8,18), pero el diablo no logró persuadirle de que blasfemara a Dios.

Yo, por el contrario, blanda de carne y temerosa de corazón, estaba aterrada por aquellos castigos, pero Dios me consolaba para que lo soportara con paciencia y yo me dije en mi espíritu: “Oh, oh, mi Señor y mi Dios, sé que todo con lo que me tocas es bueno, porque todas tus obras son buenas y santas, porque esto lo merecí desde mi infancia, pero confío en que no permitas que en la vida futura mi alma sea de este modo torturada”. (II.IX).

4.-

Mientras estaba sufriendo estos dolores, fui exhortada en visión verdadera a que fuera al lugar en el que había sido consagrada por Dios y profiriera las palabras que Dios me había mostrado. Lo hice y regresé junto a mis hijas con el mismo dolor. Viajé a otros monasterios y enseñé con las palabras que Dios me había mandado. En todo esto, la vasija de mi cuerpo se cocía como en un horno, tal y como Dios prueba a muchos a los que ordena proferir sus palabras, alabado sea.

Pero en cambio me regaló un gran auxilio en dos hijas mías y otros muchos que compartían conmigo infatigablemente mis sufrimientos. Suspirando daba gracias a Dios de que los hombres no se hartarán de mí. Si hubiera sufrido en mi carne aquellos dolores tremendos sin que hubieran venido de Dios, no habría podido seguir viviendo. Aunque estuviera atormentada, hablaba, cantaba y escribía en la visión superior lo que el Espíritu Santo quería pronunciar a través de mí.

Después de tres años terminaron las enfermedades. Entonces vi cómo un querubín, en un ardiente fuego en el que se encuentra el espejo de los misterios de Dios, perseguía con una espada de fuego a los espíritus del aire que me atormentaban, y éstos huían de mí gritando: “¡Ay, ay!, ¿ahora nos desaparece ésta y no podemos llevárnosla?”. De

inmediato revivió plenamente en mi espíritu y mi cuerpo revivió en venas y médulas, y me curé completamente. (II.X).

5.-

Cierto filósofo, honrado por sus riquezas, había dudado durante mucho tiempo acerca de mis visiones. Pero a pesar de todo vino a visitarnos y adornó nuestro lugar con edificios, alodios y otras cosas necesarias, por lo que mi alma se había regocijado vivamente, ya que Dios no nos había puesto en el olvido. Indagó de un modo penetrante y sabio acerca de qué eran y de dónde venían los escritos de la visión, hasta que creyó plenamente en la inspiración divina. Y el mismo que antes se había burlado de nosotras con maliciosas palabras, se volvió hacia nosotras con grandes bendiciones, pues Dios había sofocado la injusticia de su corazón, del mismo modo que ahogó en el mar Rojo al faraón que quería prender a los hijos de Israel. Mucho se admiraron de esta mutación y creyeron con mayor firmeza. Por medio de aquel hombre sabio Dios había derramado sobre nosotras su bendición “como un ungüento que baja por la barba, por la barba de Aarón” (Sal 132,2). Por ello todos le llamamos padre. Y aquel hombre, de nombre tan elevado, pidió ser enterrado con nosotras y así se hizo.

Mi mente se había robustecido, y me cuidé de mis hijas tanto en sus necesidades corporales como anímicas, tal y como había sido establecido por mis superiores. En una verdadera visión contemplaba con gran inquietud cómo los espíritus del aire luchaban con nosotras, y también vi que aquellos espíritus atrapaban como en una red a algunas de mis nobles hijas por diversas vanidades. Por revelación divina yo les hice conocer esto, les proporcioné protección con las palabras de las Sagradas Escrituras, con la disciplina de la regla y buena forma de vida. Pero algunas de ellas me lanzaban torvas miradas, me criticaban a escondidas y decían que no podían soportar la mención constante de la disciplina regular a la que yo quería someterlas. Pero Dios me ofreció consuelo con otras buenas y sabias hermanas que estuvieron conmigo en todos mis sufrimientos tal y como le sucedió a Susana, a la que Dios libró por Daniel de los falsos testimonios (Dn 13). A pesar de la fatiga por tantas tribulaciones, llevé a término el *Liber vitae meritorum* [Libro de los méritos de la vida], que me fue revelado por la gracia de Dios. (II.XII).

6.-

En verdadera visión vi la figura del hombre, el cual, aunque tenga la doble naturaleza del alma y cuerpo, es, sin embargo, un solo edificio, de igual modo que un hombre construye una casa de piedras, la cubre con material efímero y la consolida para que no se derrumbe. El hombre es obra de Dios, está con toda criatura y toda criatura está con Él. Pero la obra del hombre, que es sin vida, no es semejante a la obra de Dios, que es vida, del mismo modo que el vaso del alfarero no se parece a las casas del obrero. Ciertamente la naturaleza del alma se orienta a la vida infinita, el cuerpo en cambio abarca sólo la vida caduca y no son unánimes, aunque estén simultáneamente en el hombre, que está dividido en dos.

Por esta semejanza, cuando Dios envió al hombre a su Espíritu a través de la profecía, la sabiduría o los milagros, dispuso constantes dolores en su carne, para que el Espíritu Santo pudiera habitar allí. Si no la hubiera sujetado con dolores, se habría mezclado fácilmente con costumbres seculares –como les sucedió a Sansón (Jc 14,17), Salomón (1 R 11,1-10) y otros, que se apartaron del espíritu inclinándose por los deleites de la carne–, pues la profecía, la sabiduría y los milagros son agradables en el gozo.

Pero, como el hombre cultiva a veces el deleite de la carne por la sugestión del diablo, a menudo dice: “¡Ay, apesto a inmundos excrementos!”. ¿Por qué aflige así el espíritu a la carne? Ello se debe a que el espíritu odia por su propia naturaleza el gusto al pecado. Pero, cuando la carne abate los deseos del alma a causa del frecuente deleite al que se entrega en el hedor del pecado, de tal modo que el espíritu no puede respirar bajo tal carga, entonces la carne aflige al espíritu, y esta aflicción fue dividida por gracia de Dios en dos partes.

Este combate que, como hemos dicho, se ve en la figura del hombre, comenzó en Abel, a quien su hermano odiaba (Gn 4,5 ss.), y en Noé, que sufrió injuria de sus hijos (Gn 9,21), en Abraham, que soportó oprobios de sus amigos (Gn 13,6 ss.), en Jacob, que tuvo que huir de su hermano (Gn 27,41 ss.), y en Moisés, que fue engañado por sus amigos que conspiraron con los enemigos. Esta aflicción existía también entre los discípulos de Cristo, pues, debido a la dura infidelidad de uno, la carne ahogó al espíritu, mientras los demás luchaban contra la carne con el espíritu. También el Zaqueo evangélico luchó con el espíritu contra la carne (Lc 19,1-10). En cambio, el joven que en el Evangelio habló con Cristo no estaba en la aflicción del espíritu contra la carne y por ello huyó del hijo de Dios (Mc 10,17-22; Lc 16,18-23). También Saulo, al principio, aniquiló con su incredulidad al espíritu, pero Dios destruyó aquella maldad en él, del

mismo modo que del cielo había lanzado al abismo a Satanás (Is 14,12), y de Saulo hizo a Pablo (Hch 9,1-22; 22,2-21; 26,9-18).

Abel, sacrificado en la abundancia del deseo del alma, fue santificado, y, en cambio, Caín, repudiado, pues por el odio la carne ahogó al espíritu. Noé también ha sido justificado, pues sacrificó a Dios (Gn 8,20), pero su hijo respondió a la suciedad de la carne engañando a su padre y por ello se vio privado de la libertad y fue llamado siervo, habiéndose hecho indigno del nombre del hijo (Gn 22). Se dirigió a un pueblo extranjero. Desapareció la libertad de los que se le resistieron a él, a sus hijos y amigos, y por los hijos de Israel fueron expulsados los que habían permanecido libres. También Jacob, amado de Dios, vivió con la bendición de Dios, pues siempre bebió de la justicia en el deseo del alma. Su hermano Esaú fue expulsado de la bendición a causa del odio que sentía por él (Gn 27,41). Moisés, el servidor y amigo de Dios, a quien tenía [*sic*] y servía en los misterios y milagros, no oprimió la respuesta de la carne. Los que le odiaban murieron y no llegaron a la Tierra Prometida (Nm 14,23; 32,11; Dt 1,35).

Los apóstoles oprimieron su carne, pero Judas fue ciego al deseo del alma. Seguía a Cristo para ser honrado por el pueblo y no porque creyera en Él. También los discípulos que no estaban llenos del deseo del alma oyeron gustosos la doctrina de Cristo, pero, como el tedio invadía su espíritu, no pudieron soportar su justicia y se apartaron de Él. Zaqueo condujo el combate del espíritu contra la carne en la felicidad de la carne, por lo que sus obras nada le agradaron. Y así, cuando oyó del hijo de Dios que era justo, corrió a su lado y creyó en Él, porque ya antes había lamentado sus pecados en el espíritu (Lc 19,1-10). Pero el joven rico, del que habla el Evangelio, al oír rumores del suceso, acudió junto al hijo de Dios preguntando qué tenía que hacer. Pero, cuando oyó la respuesta perfecta, cayó en la tristeza, y como la carne ahogó al espíritu, se alejó de Cristo (Mc 10,17-22; Lc 18,18-23). También el brusco Saulo alzó con el corazón endurecido los cuernos de la soberbia contra la fe en Cristo, pero Dios lo echó al suelo, mortificó la voluntad de la carne en él y lo convirtió a la bondad (Hch 9,1-2; 22,2-21; 26,9-18).

Yo, pobrecita forma, he amado e invocado de un modo especial a quienes han combatido su carne con el espíritu, y me he apartado de los que se han endurecido contra el espíritu y lo han ahogado. Nunca descansé en paz, sino que fui fatigada por muchas tribulaciones, hasta que Dios hizo llover el rocío de su gracia sobre mí, tal como habló a su familiar: “tus enemigos serán mis enemigos y tus adversarios mis adversarios. Mi ángel caminará delante de ti” (Ex 23,22-23), y más adelante: “Con gran

honor he distinguido a mi sirviente y someteré a todos sus enemigos” (1 Cr 17,10). Pero Dios me sujetó en tantas afrentas que no me atreví a pensar cuánta bondad de su gracia estaba en mí, cuando veía las grandes contrariedades que les sucedían a aquellos que se resistían a la verdad de Dios. Y las tribulaciones y dolores que pasé por el calor aéreo amasaron mi cuerpo del mismo modo que el limo de la tierra se une al agua. (II.XIV).

7.-

En la visión contemplé tres torres, por las cuales la Sabiduría me manifestaba algunos secretos. La primera torre tenía tres moradas. En la primera había nobles doncellas junto a otras que con ardiente amor oían de mi boca las palabras de Dios, de las que siempre estaban hambrientas. En la segunda morada había otras firmes y sabias que abrazaban la verdad de Dios con sus corazones y palabras diciendo: “Ay, ¿hasta cuándo permanecerá con nosotras?”. Y de esto no se cansaban. En la tercera morada estaban los hombres armados del pueblo común, que venían a nosotras con vehemencia, conducidos por la admiración de los anteriores milagros, y la amaban con gran deseo. Y hacían esto del mismo modo que el pueblo común busca protección en la torre sólida y segura de algún príncipe para defenderse de los enemigos.

En la segunda torre había tres moradas, de las cuales dos eran áridas y secas, y aquella sequedad aparecía como una densa niebla. Y los que estaban en estas dos moradas dijeron de acuerdo en una cosa: “¿Qué es y de dónde vienen estas cosas que ella dice como si [vinieran] de Dios? Es duro para nosotros vivir de un modo diferente a como lo hicieron los que nos han precedido o los que viven ahora. Por ello nos volvemos a quienes nos conocen, puesto que no podemos perseverar en lo otro”. Y así se dirigieron a la gente sencilla y no fueron de ninguna utilidad ni en ésta ni en la torre anterior. Y en visión verdadera oí la voz que les dijo: “Todo reino dividido contra sí mismo queda asolado, y casa contra casa, cae” (Lc 11,17). En la tercera morada de la torre vive gente común que con amor consideraba las palabras de Dios que yo profería desde la visión verdadera, acompañándome en las tribulaciones del mismo modo que los publicanos estaban junto a Cristo.

La tercera torre tenía tres baluartes, de los cuales el primero era de madera, el segundo estaba adornado con brillantes piedras, y el tercero era una cerca.

En la visión se me ocultó otro edificio, de tal modo que no aprendí de éste palabras, pero oí en verdadera luz que los escritos que salgan de éste, serán mejores y más intensos que los precedentes. (II.XV).

8.-

Un tiempo después vi una visión maravillosa y misteriosa, de tal modo que todas mis vísceras fueron sacudidas y apagada la sensualidad de mi cuerpo. Mi conocimiento cambió de tal modo que casi me desconocía a mí misma. Se desparramaron gotas de suave lluvia de la inspiración de Dios en la conciencia de mi alma, como el Espíritu Santo empapó a san Juan evangelista cuando chupó del pecho de Cristo la profundísima revelación, por lo que su sentido fue tocado por la santa divinidad y se le revelaron los misterios ocultos y las obras, al decir: “En el principio era el verbo”, etcétera (Jn 1,1).

Pues el verbo, que fue sin inicio antes que las criaturas y que será sin fin después de ellas, ordenó preceder a todas las criaturas y produjo su obra del mismo modo que el artesano hace fulminar su obra, para que lo que fue antes que él en predestinación aparezca de un modo visible. De ahí que el hombre sea con todas las criaturas obra de Dios. Pero el hombre es también el obrero de Dios y debe ser la sombra de sus misterios y revelar en todo la santa trinidad: él, al que Dios hizo a su imagen y semejanza. Del mismo modo que Lucifer en su maldad no pudo dispersar a Dios, así tampoco podrá destruir la naturaleza del hombre, a pesar de haberlo intentado en el primer hombre. Así pues, todo el dictado y las palabras de este Evangelio, que trata del inicio de la obra de Dios, me lo enseñó la mencionada visión y me hizo exponerla. Y vi que esta explicación del principio debía estar en otro escrito que todavía no había sido manifestado, en el que deberían ser tratadas muchas cuestiones acerca del misterio divino de la creación. (II.XVI).

9.-

Después de que la visión me enseñara el discurso y las palabras del Evangelio de Juan caí en el lecho de la enfermedad, del que no pude levantarme de ningún modo. El soplo del viento austral me había hinchado, de tal forma que mi cuerpo estaba destrozado de tanto dolor y apenas el alma podía sostenerlo. Después de medio año el mismo soplo me perforó el cuerpo, y me encontré en tal lucha que mi alma parecía pasar más allá de esta vida. Entonces otro viento de aguas se mezcló con aquel calor, por lo que mi carne se refrescó y no se quemó totalmente. Estuve enferma durante todo un año, pero vi en visión verdadera que mi vida no había terminado su curso temporal, sino que todavía debía prolongarse algo más.

Entre tanto me habían contado que, lejos de nosotras, en el bajo Rin, una mujer noble había sido poseída por el diablo. También en aquella situación venían a verme

embajadores con mucha frecuencia. Y yo entonces en visión verdadera vi que con el permiso de Dios estaba poseída y oscurecida por un diabólico conglomerado de negrura y humo, que le oprimía todos los sentidos del alma racional, sin permitir que su intelecto se elevara y respirara, del mismo modo que la sombra de un hombre o de una cosa, o el humo, cubre enteramente lo que está enfrente. Por ello perdía aquella mujer la rectitud de pensamiento y obras, y siempre hacía y decía cosas inconvenientes. Pero, cuando por orden de Dios se atenuaba en aquella aquel mal, entonces se sentía más ligera.

Y yo, pensando y queriendo saber de qué modo entra en el hombre la forma diabólica, vi y oí la respuesta: que el diablo no entra en el hombre con su forma tal cual es, sino que lo cubre y oscurece con su sombra y el humo de negrura. Si su forma entrara en el hombre, sus miembros se disolverían más deprisa de lo que la paja es dispersada por el viento. Por eso Dios no permite que entre con su forma en el hombre, sino que, tal y como se ha dicho más arriba, lo trastorna, llenándolo de locura y de inconveniencias, y vocifera a través de él como por una ventana, moviendo sus miembros exteriores, aun cuando no esté dentro con su forma. Mientras tanto el alma está adormecida e ignorante de lo que hace la carne del cuerpo.

Luego vi un ejército de espíritus malignos dedicados a las susodichas artes y corrupciones, que recorría todo el mundo buscando dónde encontrar a aquellos a través de los cuales pudieran crear divisiones y diferencias de costumbres. Éstos, desde que fueron creados, despreciaron a Dios, diciendo: “¿Quién es éste que tanto poder tiene sobre nosotros?”. Dijeron esto por envidia, odio y burla, y todavía perseveran en ello y hacen todo esto, porque los primeros comenzaron el error de la burla. Como Dios quiere purificar al pueblo por medio de ellos, mueven en el aire con su permiso y por orden suya el aturdimiento, y vomitan la peste por la espuma del aire, y con las aguas producen inundaciones y peligros. Impulsan guerras y causan adversidades y desgracias. Dios permite que se haga todo esto, porque los hombres se revuelcan por arrogancia en crímenes y homicidios. Pero, cuando Dios ha purificado a su pueblo de este modo, conduce a estos espíritus a la confusión, tal y como le sucedió a la mencionada mujer.

Después de que con el permiso de Dios hubiera confundido a muchos a través de aquella mujer por sus costumbres depravadas y pecados con los que les seducía, aquel mismo espíritu maligno fue a su vez confundido por aquellos a los que había aterrado y, por ello, se habían arrepentido. Pues Dios permite que sus amigos sean afligidos por

adversidades y enfermedades, para que sean limpiados del mal; de ahí que los enemigos sean vencidos, cuando los elegidos se convierten por la purificación en piedras más resplandecientes ante la presencia de Dios.

Después de que aquella mujer fuera conducida junto a santos de muchos lugares, el espíritu que la oprimía, vencido por los méritos de los santos y los rezos del pueblo, vociferó que en el alto Rin vivía una mujer vieja por cuyo consejo sería expulsado. Al oír esto, sus amigos la trajeron hasta nosotras, en el octavo año de sufrimiento, tal y como Dios quiso. (III.XX).

10.-

Estábamos espantadas ante la llegada de aquella mujer, ya que íbamos a ver y a oír a la que había perturbado por mucho tiempo a todo el pueblo. Pero Dios llovió sobre nosotras el rocío de su suavidad, y sin horror ni temor, y sin ayuda masculina, la llevamos a las habitaciones de las hermanas. Luego, ni por el horror y la confusión con los que el demonio confundía a los que se acercaban por sus pecados, ni por las palabras de burla y de infamia con las que pretendía vencernos, ni siquiera por su pésimo aliento, nos separamos ni un momento de ella. Y vi que aquella mujer había pasado tres torturas: primera, cuando fue conducida de lugar en lugar santo; segunda, cuando el pueblo común daba limosnas por ella; tercero, cuando el demonio fue obligado a salir por medio de las oraciones de los sacerdotes y por gracia de Dios. Por eso nosotras y nuestros vecinos comarcales de ambos sexos nos impusimos por ella ayunos, oraciones y castigos corporales desde la purificación de Santa María hasta el sábado de Pascua.

Durante este tiempo el espíritu inmundo, obligado por la potencia de Dios, dio a conocer a pesar suyo muchas cosas acerca de la salvación por el bautismo, acerca del sacramento del cuerpo de Cristo, el peligro de los excomulgados, de la perdición de los cátaros y otros semejantes para su confusión y para la gloria de todo el pueblo de Cristo, por lo que muchos se hicieron más fuertes en su fe y otros estuvieron más prontos a enmendar sus pecados. Pero cuando vi en visión verdadera que decía cosas falsas, de inmediato fue desmentido, y entonces enmudeció en seguida y rechinaba de dientes contra mí. Cuando decía cosas verdaderas, en cambio, no le prohibí que hablara a causa del pueblo.

Por fin llegó el Sábado Santo. La fuente bautismal fue consagrada por medio del aliento que el sacerdote envió a la fuente, junto a las palabras que el Espíritu Santo infundió al hombre espiritual y a los doctores de la Iglesia, pues en la primera creación el Espíritu

del Señor movió las aguas, tal y como está escrito: “y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas” (Gn 1,2). La mujer esta allí presente y, presa de un espantoso temblor, tembló de tal modo que con los pies perforó la tierra y del horrible espíritu que la oprimía salió un soplo. Entonces en verdadera visión vi y oí que la fuerza del Altísimo, que había cubierto con su sombra el santo bautismo y siempre lo cubre, habló así al conglomerado diabólico que atormentaba a la mujer: “¡Vete, Satanás, del tabernáculo del cuerpo de esta mujer y deja sitio para el Espíritu Santo!”. Entonces el espíritu inmundo salió de un modo horrible por los lugares vergonzosos de la mujer y ella quedó liberada, y desde aquel momento y mientras vivió permaneció sana en los sentidos del alma y del cuerpo. Cuando esto fue divulgado después entre el pueblo, todos decían con cantos de alabanza y palabras de oraciones: “Gloria a ti, Señor”.

Dios permitió que Satán inundara todo el cuerpo de Job del horror y el hedor de los gusanos, y Satán pensó que con su engaño, que negaba el honor de Dios, podría vencerle. Pero Dios protegió su alma para que no pudiera tocarla, por lo que Job no perdió la fe en Dios. Por ello se separó de él confundido, pues Dios venció a Satán a través de él, para que supiera que nadie puede ser superior a Dios. Del mismo modo, Dios no permitió que su alma se apartara de la buena fe, cuando aquella mujer fue entregada a los tormentos del espíritu maligno. Así el enemigo fue confundido con ella, pues no pudo desviarla de la justicia de Dios. (III.XXII).

11.-

Poco después de la liberación de aquella mujer me invadió una grave enfermedad, de modo que la sangre de mis venas y las médulas de mis huesos se marchitaron, y todas mis vísceras inferiores se destruyeron. Así languideció todo mi cuerpo, como las hierbas pierden en invierno todo su verdor. Y vi cómo se reían a carcajadas los espíritus malignos y decían: “Bah, ésta morirá, y los amigos con los que nos confundió, llorarán”. Y sin embargo, yo no vi que hubiera llegado la salida del alma. Sufrí aquella enfermedad durante más de cuarenta días y cuarenta noches.

Mientras tanto me fue mostrado en verdadera visión que debía ir a visitar algunas comunidades monásticas de hombres y mujeres, y manifestarles abiertamente las palabras que Dios me había mostrado. Como intentara hacerlo y no tuve fuerzas corporales, mi enfermedad se alivió algo. Siguiendo la orden de Dios, calmé las disensiones que existían entre ellos. Y es que, siempre que descuidaba los caminos que Dios me ordenaba por temor del pueblo, me crecían los dolores del cuerpo, y no

cesaban hasta que obedecía. Así le ocurrió a Jonás que mucho se afligió hasta que se dispuso a obedecer. (III.XXIII).

12.-

En la visión de verdad se me apareció un hombre bellissimo y lleno de amor, y me dio tanto consuelo que su mirada inundó todas mis vísceras como olor de bálsamo. Entonces me desbordé en un inmenso e inconmensurable gozo y deseé mirarla siempre. Él ordenó a los que me afligían que se alejaran de mí, diciendo: “Marchaos de aquí, pues no quiero que la atormentéis por más tiempo”. Y retrocedieron con gran griterío chillando: “¿A qué vinimos aquí? Ahora tenemos que marcharnos avergonzados”. De inmediato, con las palabras del hombre me abandonó la enfermedad que me perturbaba, como los vientos procelosos agitan las aguas y recuperé las fuerzas, como el peregrino cuando vuelve a su patria recobra sus posesiones. Las venas con la sangre, los huesos con la médula se repusieron, y fui casi de la muerte resucitada. Callé en la paciencia, guardé silencio en la mansedumbre, y como parturienta después del parto, así hablé después del dolor. (III.XXIV).

13.-

Después mi abad y los hermanos me forzaron con humildes e insistentes ruegos a que escribiera la vida de san Disibodo, a quien había sido consagrada, tal y como Dios quiso, pues nada cierto sabían de él. Oré invocando al Espíritu Santo y en verdadera visión miré hacia la verdadera sabiduría, y según me enseñó, así escribí la vida y los méritos de este santo.

Luego escribí el *Liber divinorum operum* [Libro de las obras divinas], en el que, tal y como Dios omnipotente me infundió, vi la altura, la profundidad y la anchura del firmamento y de qué forma han llegado a estar en él el sol, la luna, las estrellas y todo lo demás (III.XXV).

Cartas³³⁸.

a.- De Hildegard al abad Bernardo de Clairvaux (1146-1147)

Oh venerable padre Bernardo, que te encuentras milagrosamente en grandes honores por la fuerza de Dios, debes de ser el temor de la ilícita necedad de este mundo. A ti, que lleno de excelso afán has cogido a los hombres en ardiente amor al Hijo de Dios con el estandarte de la santa cruz para combatir como milicia cristiana la violencia de los paganos, te ruego por Dios vivo que me oigas a mí, que te interrogo.

Padre, estoy muy angustiada por una visión que se me aparece en el espíritu como misterio, pues nunca la vi con los ojos exteriores de la carne. Yo, miserable de mí y aún más miserable en nombre femenino, vi desde mi infancia grandes maravillas que mi lengua no podría relatar si el Espíritu de Dios no me hubiera enseñado a creer.

Dulce padre lleno de certeza, respóndeme con tu bondad, a mí, indigna sirva tuya, que nunca desde la infancia he vivido segura ni una hora. Con tu piedad y sabiduría escruta en tu alma tal y como has sido enseñado por el Espíritu Santo, y ofrece el consuelo de tu corazón a tu sierva.

Conozco el sentido interior de la exposición del Salterio, del Evangelio y de otro volúmenes, que me ha sido mostrado en esta visión. Como una llama ardiente conmovió mi pecho y mi alma enseñándome lo profundo de la exposición. Pero no me enseñó las letras que desconozco en lengua alemana. Sólo se leer en simplicidad y no descomponer el texto. Respóndeme qué te parece esto. Soy un ser indocto que no ha recibido enseñanza alguna de temas exteriores. He sido instruida en el interior de mi alma. Por eso hablo entre dudas. Pero me sentí consolada al oír de tu sabiduría y de tu piedad. No me he atrevido a decir esto a nadie, pues, según oigo decir, hay muchos cismas entre los hombres; tan sólo un monje al que probé y que me examinó en el trato monacal. A él le mostré todos mis secretos y me consoló con la certeza de que eran sublimes y dignos de ser temidos.

³³⁸ Las cartas citadas a continuación se encuentran en: Cirlot, Victoria (Ed.) *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 1997.

Por el amor de Dios, quiero que me consoléis, padre, y estaré segura. Te vi hace más de dos años en aquella visión como un hombre que miraba al sol con audacia y no tenía miedo. Y lloré, pues mucho enrojeczo y soy cobarde. Dulce y buen padre, me he puesto en tu alma, para que me reveles por tu palabra si quieres que diga esto públicamente o que guarde silencio, pues gran trabajo tengo con esta visión y no sé hasta qué punto puedo decir lo que vi y oí. De vez en cuando estoy postrada en el lecho muy enferma a causa de esta visión, porque callo, de modo que no me puedo levantar³³⁹.

b.- De Hildegard al papa Eugenio III (1148)

Oh dulce padre, yo, pobrecita forma, te he escrito esto en verdadera visión, en misterioso soplo, tal y como Dios quiso enseñarme.

Oh padre resplandeciente, en su nombre viniste a nuestra tierra, tal y como Dios te había predestinado, y viste por los escritos acerca de las visiones verdaderas, como la luz viviente me había enseñado, y lo oíste con el corazón abierto. Aquella parte de la escritura ya está terminada, pero la luz no me abandona, sino que arde en mi alma como lo ha hecho desde mi infancia. Por eso te mando esta carta siguiendo la auténtica admonición de Dios. Y mi alma desea que la luz de luz brille en ti, te infunda ojos puros y despierte tu espíritu ante esta obra escrita, para que tu alma, tal y como a Dios place, sea coronada. Pues muchos hombres prudentes de terrenales entrañas desperdician esto en la inconstancia de sus espíritus, debido a que ha salido de una pobre forma que fue hecha de una costilla y que no ha sido enseñada por filósofos.

Sin embargo, tú, padre de los peregrinos, oye a Aquel que es: un rey muy poderoso reinaba en su palacio y ante él tenía grandes columnas ceñidas por cinturones de oro y adornadas con gran profusión de perlas y de piedras preciosas. Pero a aquel rey le plugo tocar una pequeña pluma que volaba milagrosamente. Y un fuerte viento la sostuvo para que no desfalleciera.

Y ahora te dice a ti lo que es luz viva y resplandece en los cielos y en el abismo, y no se oculta en lo más retirado de los corazones que oyen: autoriza este escrito para que pueda ser oído por los que me aceptan y haz que sea verde en jugo de dulce gusto y que sea raíz de ramas y hojas que vuelen contra el diablo, y vivirá eternamente. Guárdate de despreciar estos misterios de Dios, porque son necesarios en aquella necesidad que

³³⁹ Ibidem. pp. 123-4

todavía está oculta en lo más profundo y no aparece abiertamente. Que el más dulce aroma sea contigo y no te canses en el recto camino³⁴⁰.

c.- De Hildegard a Odo de Soissons (1148-1149)

Yo, pobrecita forma, en el humo aromático del monte excelso digo: el sol desciende con su luz y muestra muchas minucias de la vicisitud de los lugares. Y así también, oh tú maestro, conoces muchos riachuelos en las escrituras que en tu magisterio esparces entre unos y otros, entre grandes y pequeños. Pero yo tiemblo mucho debido a la humilde forma que hay en mí.

Oye ahora: un rey estaba sentado en su trono y erigió ante él altas y bellas columnas muy ornamentadas. Los ornamentos eran de marfil y las columnas llevaban con gran honor todos los trajes del rey y allí los mostraban. Entonces al rey le plugo levantar del suelo una pequeña pluma y le ordenó que volara como él quisiera. Pero la pluma no vuela por sí misma, sino que el aire la lleva. Así yo no estoy impregnada por el conocimiento humano ni por potentes fuerzas, ni tampoco rebose de salud corporal, sino que sólo consisto en la ayuda de Dios.

[...]

Ahora escucha de nuevo, hombre, a esta pobrecita forma que en el Espíritu te dice: Dios quiere que sigas los caminos rectos, que te sometas a Él y que seas piedra viva en la piedra angular. Y no serás borrado del libro de la vida <Ap 3,5>³⁴¹.

d.- De Hildegard al monje Guibert (1175)

Estas palabras que digo no son de mí ni de ningún otro hombre, sino que las profiero según las recibí en la visión de lo alto. Oh siervo de Dios, por medio del espejo de la fe en el que esperas conocer a Dios, y oh hijos de Dios, por la formación del hombre al cual Dios creó y distinguió por sus milagros, del mismo modo que el espejo en el cual se ve todo fue colocado en su vaso, así el alma racional fue introducida en el cuerpo como en el vaso de barro <2 Cor 4,7>, puesto que durante la vida está regado por ella y el alma es contemplada a través de la fe celeste, oye lo que dice la luz sin fin:

[...]

³⁴⁰ Ibidem. pp. 127-8.

³⁴¹ Ibidem. pp. 132-3.

Oh fiel servidor, yo, pobrecita forma de mujer, te digo una vez más estas palabras en verdadera visión: si a Dios le pluguiera elevar tanto mi cuerpo como mi alma en esta visión, no retrocedería el temor de la mente y de mi corazón, pues sé que soy humana, por mucho que fuera encerrada desde mi infancia. Muchos sabios fueron infundidos así de milagros, de modo que abrieron muchos secretos y por vanagloria escribieron atribuyéndoselo a sí mismos, y por ello creyeron. Pero quienes en la ascensión del alma han apurado la sabiduría de Dios y no se tienen en nada <Sab 9,6>, serán las columnas del cielo <Job 26,11>. Así le sucedió a Pedro, que aventajó en la predicación a todos los demás discípulos y él se tenía en nada <1 Cor 15,9; 2 Cor 12, 5-12>. También el evangelista Juan estaba lleno de blanda humildad, por lo que mucho apuraba de la divinidad <Prov 8,35; 12,2>.

¿Y de dónde vendría esto, si yo no me conociera en mi pobreza? Dios obra allí donde quiere para la gloria de su nombre y no del hombre terreno. Yo siempre tengo un tembloroso temblor, pues no sé en mí ninguna seguridad de la posibilidad que sea. Pero tiendo mis manos a Dios y él me sostiene, como una pluma que carece de toda gravedad de fuerzas y se deja llevar por el viento. Ni siquiera aquello que veo puedo saberlo de un modo perfecto, mientras estoy al servicio del cuerpo y del alma invisible, pues en ambos hay carencia para el hombre.

Desde mi infancia, cuando todavía no tenía ni los huesos, ni los nervios ni las venas robustecidas hasta ahora, que ya tengo más de setenta años, siempre he disfrutado del regalo de la visión de mi alma. En la visión mi espíritu asciende, tal como Dios quiere, hasta la altura del firmamento y hasta el cambio de los diversos aires, y se esparce entre pueblos diversos, en lejanas regiones y en lugares que son para mí remotos. Y como veo estas cosas de este modo, las contemplo según el cambio de las nubes y de otras criaturas. No oigo estas cosas ni con los oídos corporales ni con los pensamientos de mi corazón, ni percibo nada por el encuentro de mis cinco sentidos, sino en mi alma, con los ojos exteriores abiertos, de tal manera que nunca he sufrido ausencia del éxtasis. Veo estas cosas despierta, tanto de día como de noche. Y con frecuencia estoy atada con enfermedades y atenazada por fuertes dolores, hasta tal punto que amenazan con llevarme hasta la muerte. Pero hasta ahora Dios me ha sustentado.

La luz que veo no pertenece a un lugar. Es mucho más resplandeciente que la nube que lleva el sol, y no soy capaz de considerar en ella ni su altura ni su longitud ni anchura. Se me dice que esta luz es la sombra de luz viviente y, tal y como el sol, la luna y las

estrellas aparecen en el agua, así resplandecen para mí las escrituras, sermones, virtudes, y algunas obras de los hombres formadas en esta luz.

Lo que he visto o aprendido en esta visión, lo guardo en la memoria por mucho tiempo, pues recuerdo lo que alguna vez he visto u oído. Y simultáneamente veo y oigo y sé, y casi en el mismo momento aprendo lo que sé. Lo que no veo, lo desconozco, puesto que no soy docta. Y lo que escribo es lo que veo y oigo en la visión, y no pongo otras palabras más que las que oigo. Lo digo con las palabras latinas sin pulir como las oigo en la visión, pues 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 las palabras que suenan de la boca del hombre, sino como llama centellante y como nube movida en aire puro. De ningún modo soy capaz de conocer la forma de esta luz, como tampoco puedo mirar perfectamente la esfera solar.

Y de vez en cuando, y no con mucha frecuencia, percibo en esta luz otra luz, a la que nombran luz viviente, que, mucho menos que la anterior, puedo decir de que modo la veo. Pero, desde el momento en la que la contemplo, toda tristeza y todo dolor es arrancado de la memoria, de forma que adquiero las maneras de una simple niña y no de una mujer vieja.

Debido a la asidua enfermedad que padezco, siento alguna pereza de proferir las palabras y las visiones que me han sido mostradas, pero no obstante, cuando mi alma ve estas cosas y las gusta, me transformo de modo que, como dije antes, entrego al olvido todo temor y tribulación, y todo lo que veo y oigo en esta visión lo apura mi alma como de una fuente, aunque ésta permanezca siempre llena e inagotable.

Mi alma no carece en ningún momento de la luz que llamo sombra de luz viviente, y la veo como si contemplara el firmamento sin estrellas en una nube luminosa, y en ésta veo cosas de las que hablo con frecuencia y también veo lo que respondo a las preguntas, y precede del fulgor de la luz viviente.

También vi en una visión que el primer libro de mis visiones se llamaría *Scivias* (Conoce los caminos), porque fue revelado a través del camino de la luz viviente, y no por doctrina alguna.

[...]

Escribí el libro *Scivias* y otros en verdadera visión, y ahora trabajo en la misma obra.

Me desconozco a mí misma en los dos modos, esto es, en cuerpo y en alma, y me tengo en nada. Tiendo hacia Dios vivo y abandono todo esto a Él, pues Él, que no tiene ni inicio ni fin, me defiende en todo esto del mal. reza por mí, tú, que buscaste estas

palabras, junto a todos aquellos que desean oírlas fielmente, para que permanezca felizmente en el servicio de Dios³⁴².

³⁴² Ibidem. pp. 164-8.

II.- William Blake.

Llamados a la escritura. (Prefacios, introducciones y prólogos).

1.- Canciones de Inocencia y de Experiencia:

Songs of Innocence (1789)

Introduction³⁴³

Piping down the valleys wild,
Piping songs of pleasant glee,
On a cloud I saw a child,
And he laughing said to me:

“Pipe a song about a Lamb!”
So I piped with merry cheer.
“Piper, pipe that song again;”
So I piped: he wept to hear.

“Drop thy pipe, thy happy pipe;
Sing thy songs of happy cheer:”
So I sung the same again,
While he wept with joy to hear.

“Piper, sit thee down and write
In a book that all may read.”
So he vanish'd from my sight
And I pluck'd a hollow reed,

And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.

³⁴³ Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966. p. 111

Canciones de Inocencia

Introducción³⁴⁴

Tocando la flauta por valles agrestes
tocando una canción de alegre contento,
en una nube vi un muchacho
que riendo me decía:

“¡Toca una canción sobre un Cordero!”
Así que la toqué con alegría.
“Flautista, toca de nuevo esa canción”;
Así que la toqué: lloró al oírla.

“Tira tu flauta, tu flauta jubilosa;
canta tus canciones de son contento.”
Así, volví a cantar la misma,
mientras al oírla lloraba de alegría.

“Flautista, siéntate aquí y escríbelas
en un libro, para que todos puedan leerlas.”
Se esfumó entonces de mi vista,
y yo arranqué una caña hueca,

De la que formé una rústica pluma,
y la mojé en las aguas claras,
y escribí mis canciones de alegría
con las que todos los muchachos se alborozan.

³⁴⁴ Blake, William. *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Madrid: Cátedra, 2003. p. 57.

Songs of Experience (1794)

Introduction³⁴⁵

Hear the voice of the Bard!
Who Present, Past & Future, sees;
Whose ears have heard
The Holy Word
That walk'd among the ancient trees,

Calling the lapsed Soul,
And weeping in the evening dew;
That might controll
The starry pole,
And fallen, fallen Light renew!

“O Earth, O Earth, return!
“Arise from out the dewy grass;
“Night is worn,
“And the morn
“Rises from the slumberous mass.

“Turn away no more;
Why wilt thou turn away?
“The starry floor,
“The wat'ry shore,
“Is giv'n thee till the break of day.”

Canciones de Experiencia

Introducción³⁴⁶

¡Escuchad la voz del Bardo!
Es aquel que ve presente, pasado y futuro;
es aquel cuyos oídos escucharon
la palabra sagrada
que caminaba entre los árboles antiguos,

llamando al alma perdida
y llorando en el rocío de la tarde;
la que puede controlar
al polo estrellado,
¡y renovar la luz que se pierde, que se pierde!

³⁴⁵ Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966. p. 210.

³⁴⁶ Blake, William. *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Madrid: Cátedra, 2003. p. 115

¡Oh tierra, oh tierra, regresa!
levántate del rocío de la hierba;
la noche se ha agotado,
y la aurora
se levanta de entre la masa de los sueños.

Ya no te vuelvas al otro lado;
¿por qué es marcharte tu deseo?
El sueño estrellado,
la orilla de las aguas,
tuyas son hasta que llegue el alba.

2.- El matrimonio del cielo y del infierno (1790-1793).

The Argument³⁴⁷

Rintrah roars & shakes his fires in the burden'd air;
Hungry clouds awag on the deep.

Once meek, and in a perilous path,
The just man kept his course along
The vale of death.
Roses are planted where Torrns grow,
And on the barren heath
Sing the honey bees.

Then the perilous path was planted,
and a river and a spring
On every cliff and tomb,
And on the bleached bones
Red clay brought forth;

Till the villain letf the paths of ease,
To walk in perilous paths, and drive
The just man into barren climes.

Now the sneaking serpent walks
In mild humility,
And the just man rages in the wilds
Where lions roam.

Rintrah roars & shakes is fires in the burden'd air;
Hungry clouds swag on the deep”.

³⁴⁷ Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966. pp. 148-149.

Argumento

Rintrah ruge y agita sus llamas en el aire cargado;
nubes hambrientas vagan por el abismo.

Humilde entonces, y por arriesgada senda,
el justo seguía su andadura
por el valle de la muerte.
Se plantaron rosas donde sólo zarzas
crecían y sobre el erial desolado
cantaron las abejas de la miel.

Luego fue sembrada la senda peligrosa
y un río y un manantial brotaron
de cada risco y cada tumba:
y del hueso blanquecino
manó arcilla roja.

Hasta que el villano dejó los caminos tranquilos,
y adentróse en las sendas peligrosas, arrojando
al justo hacia regiones áridas.

Ahora la serpiente se arrastra furtiva
con aires de amable modestia,
mientras brama el justo en los desiertos
por donde el león merodea.

Rintrah ruge y agita sus llamas en el aire cargado;
nubes hambrientas vagan por el abismo³⁴⁸.

³⁴⁸ Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Madrid: Hiperión, 2005. p. 217.

3.- El libro de Urizen (1794)

Preludium to The First Book of Urizen³⁴⁹

Of the primeval Priest's assum'd power,
When Eternals spurn'd back his religion
And gave him a place in the north,
Obscure, shadowy, void, solitary.

Eternals! I hear your call gladly.
Dictate Swift winged words & fear not
To unfold your dark visions of torment.

Preludio al Libro de Urizen³⁵⁰

Del poder que usurpó el primitivo sacerdote,
cuando los Eternos rechazaron su religión,
asignándole un lugar al septentrión,
oscuro, sombrío, vacío, solitario.

¡Oh! Eternos, gozoso escucho vuestro reclamo.
Dictad las palabras raudas y aladas sin temor
a mostrar vuestras negras visiones de tormento.

³⁴⁹ Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966. p. 222.

³⁵⁰ Blake, William. *El Libro de Urizen*. Madrid: Hiperión, 2002. p. 89

4.- Europe. A Prophecy (1794)³⁵¹

“ ‘Five Windows Light the cavern’d Man: thro’ one he breathes the air;
Thro’ one hears music of the spheres; thro’ one the eternal vine
Flourishes, that he may relieve the grapes; thro’ one can look
And see small portions of the eternal World that ever groweth;
Thro’ one himself pass out what time he please; but he will not,
For stolen joys are sweet & bread eaten in secret pleasant’
So sang a fairy, Docking, as he sat on a streak’d Tulip,
Thinking none saw him: when he ceas’d I started from the trees
And caught him in my hat, as boys knock down a butterfly.
‘How know you this,’ said I, ‘small Sir? where did you learn this song?’
Seeing himself in my possession, thus he answer’d me:
‘My master, I am yours! command me, for I must obey.’
‘Then tell me, what is the material world, and is it dead?’
He, laughing, answer’d: ‘I will write a book on leaves of flowers,
If you will feed me on love-thoughts & give me now and then
A cup of sparkling poetic fancies; so, when I am tipsie,
I’ll sing to you to this soft lute, and shew you all alive
The World, where every particle of dust breathes forth its joy’
I took him home in my warm bosom: as we went along
Wild flowers I gather’d, & he shew’d me each eternal flower:
He laugh’d aloud to see them whimper because they were pluck’d.
They hover’d round me like a cloud of incense. When I came
Into my parlour and sat down and took my pen to write,
my Fairy sat upon the table and dictates EUROPE”.

5.- The Song of Los (1795)

*I will sing you a son of Los, the Eternal Prophet:
He sung it to four harps at the tables of Eternity.
in heart-formed Africa.
Urizen faded! Ariston shudder’d!
And thus the Song began:*

Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966.
p. 245.

³⁵¹ Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966. pp. 237-8.

6.- Milton. A Poem in two Books (1804-1808)³⁵²

Preface

The Stolen and Perverted Writings of Homer & Ovid, of Plato & Cicero, which all Men ought to condemn, are set up by artifice against the sublime of the Bible; but when the New Age is at leisure to Pronounce, all will be ser right, & those Grand Works of the more ancient & consciously & professedly Inspired Men will hold their proper rank, & the Daughters of Memory shall become the Daughters of Inspiration. Shakespeare & Milton were both curb'd by the general malady & infection from the silly Greek & Latin slaves of the Sword.

Rouze up, O Young Men of the New Age! set your foreheads against the ignorant Hirelings! For we have Hirelings in the Camp, the Court & the University, who would, if they could, for ever depress Mental & prolong Corporeal war. Painters! on you I call. Sculptors! Architects! Suffer not the fash[i]onable Fools to depress your Powers by the proces they pretend to give for contemptible Works, or the exensive advertizing boasts that may make of such Works; relieve Christ & his Apostles that there is a Class of Men whose whole delight is in Destroying. We do not want either Greek or Roman Models if we are but just & trae to our own Imaginations, those Worlds of Eternity in which we shall live for ever in Jesus our Lord.

And did those feet in ancient time
Walk upon England's mountains green?
And was the holy Lamb of God
On England's pleasant pastures seen?

And did the Countenance Divine
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here
Among these dark Satanic Mills?

Bring me my Bow of burning gold:
Bring me my Arrows of Desire:
Bring me my Spear: O clouds unfold!
Bring me my Chariot of fire.

I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In england's green & pleasant Land.

“Would to God that all the Lord's people were Prophets”

Numbers, xi.ch., 29 v.

³⁵² Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966. pp. 480-482.

Book I
2 (fragmento)

Daughters of Beulah! Muses who inspire the Poet's Song,
Record the journey of immortal Milton thro' your Realms
Of terror & mild moony lustre in soft sexual delusions
Of varied beauty, to delight the wanderer and repose
His burning thirst & freezing hunger! Come into my hand,
By your mild power descending down the Nerves of my right arm
From out the Portals of my brain, where by tour ministry
The Eternal Great Humanity Divine planted his Paradise,
And in it caus'd the Spectres of the Dead to take sweet forms
In likeness of himself. Tell also of the False Tongue! vegetated
Beneath your land of shadows, of its sacrifices and
Its offerings: even till Jesus, the image of the Invisible God,
Became its prey, a curse, an offering and an atonement
For Death Eternal in the heavens of Albion & before the Gates
Of Jerusalem his Emanation, in the heavens beneath Beulah.

Say first! what mov'd Milton, who walk'd about in Eternity
One hundred years, pond'ring the intricate mazes of Providence,
Unhappy tho' in heav'n –he obey'd, he murmur'd not, he was silent
Viewing his Sixfold Emanation scatter'd thro' the deep
In torment –To go into the deep her to redeem & himself perish?

That cause at length move'd Milton to this unexampled deed,
A Bard's prophetic Song! for sitting ar eternal tables,
Terrific among the Sons of Albion, in chorus solemn & loud
A Bard broke forth: all sat attentive to the awful man.

Mark well my words! they are of your eternal salvation.

Milton. Un poema en dos libros³⁵³

Prefacio

Los robados y Pervertidos Escritos de Homero y Ovidio, de Platón y Cicerón, que todos los Hombres debieran condenar, se oponen artificiosamente a lo Sublime de la Biblia. Pero cuando la Nueva Era esté en disposición de Pronunciarse, todo se corregirá y esas Grandes Obras de los antiguos, de Hombres más conscientes y profesadamente Inspirados, se les reconocerá su verdadero rango, y las Hijas de la Memoria se convertirán en Hijas de la Inspiración. A Shakespeare y Milton los frenó la enfermedad e infección generales de los necios esclavos de la Espada, griegos y Latinos.
¡Levantaos, oh Hombres Jóvenes de la Nueva Era! ¡Alzad vuestras frentes contra los ignorantes Mercenarios! Porque tenemos Mercenarios en el Campo, la Corte y la Universidad que, si pudieran, hundirían para siempre la Guerra Mental y prolongarían

³⁵³ Blake, William. *Milton. Un poema*. Barcelona: DVD Ediciones, 2002. pp. 109-113.

la Corporal. ¡Pintores! ¡A vosotros os llamo! ¡Escultores! ¡Arquitectos! No dejéis que los Idiotas de moda depriman vuestros poderes con los precios que declaran pagar por obras despreciables o con caras baladronadas publicitarias que hacen para esas obras. Creed con Cristo y sus Apóstoles que hay una Clase de Hombres cuya única dicha consiste en Destruir. No nos hacen falta Modelos Griegos o Romanos, con tal que seamos justos y sinceros con nuestras propias Imaginaciones, esos Mundos de eternidad en los que viviremos siempre, en Jesús nuestro Señor.

¿Y aquellos pies en viejos tiempos
Los verdes montes de Inglaterra hollaron?
¿Y el Cordero de Dios fue visto acaso
En Inglaterra, en sus felices pastos?

¿y es que acaso la Faz Divina
Brilló en nuestras nebulosas colinas?
¿Y fue Jerusalén aquí erigido
Entre estos foscos Satánicos Molinos?

Traedme mi arco de oro ardiente:
Traedme mis Flechas de deseo:
Traedme mi lanza: ¡oh nubes fuera!
¡Traedme mi Carro de fuego!

No cederé en el Combate Mental,
No dormiré la Espada en mi mano:
Hasta que Jerusalén se haya alzado
En Inglaterra, sus verdes felices tierras.

Quisiera Dios que todo el pueblo del Señor fueran Profetas –Números XI, 29.

Libro I
2 (Fragmento)

¡Hijas de Beulah! Musas que inspiráis el Cantar del Poeta,
Referid el tránsito de Milton inmortal por vuestros Reinos
de terror y tenue brillo lunar en blandas delusiones sexuales
De varia belleza, para deleitar al errante y sosegar
Su sed ardiente y hambre glacial. Venid a mi mano
Por vuestro dócil poder; los Nervios descended de mi diestro brazo
Desde el Portal de mi Cerebro donde, por ministerio vuestro,
La Eterna y Gran Humanidad Divina plantó su Paraíso
Y a los Espectros de los Muertos dio gratas formas
a imagen y semejanza suya. ¡Hablad también de la Falsa Lengua!
vegetada
Bajo vuestro reino de sombras, de sus sacrificios y sus ofrendas:
Pues aún Jesús, la imagen del Dios Invisible,
Cayó presa de ella: una maldición, una ofrenda y expiación
Por la Muerte Eterna en los cielos de Albión y ante las Puertas
De Jerusalén su Emanación, en los cielos bajo Beulah.

¡Decid primero! ¿qué movió a Milton, que paseara la Eternidad
 Un centenar de años, ponderando los laberintos de la Providencia intrincados,
 Infeliz aunque en el cielo –obedecía él, no murmuraba, callaba
 Viendo su Séxtuple Emanación dispersa en el abismo
 ¡En tormento!-, A descender al abismo a redimirla y él mismo a perecer?
 ¿Qué movió por fin a Milton a este hecho inaudito?
 ¡De un Bardo el Canto profético!, pues sentado a mesas eternas,
 Terrífico entre los Hijos de albión, en coro solemne y sonoro
 Un Bardo estalló, y todos atendieron al hombre espantoso.”

¡Escuchad bien mis palabras! son por vuestra eterna salvación.

7.- Jerusalem. The Emanation of The Giant Albion (1804-1820)³⁵⁴

To the Public

Sheep

Goats

After my three years slumber on the banks of the Ocean, I again display mu Giant forms to the Public. My former Giants & Fairies having reciev'd the highest reward possible, the love and friendship of those with whom to be connected is to be blessed, I cannot doubt that this more consolidated & extended Work will be as kindly recieved.- The Enthusiasm of the following Poem, the author hopes no Reader will think presumptuousness or arrogant when he is reminded that the Ancients entrusted their Writing, to the full as Enthusiastically as I have who Acknowledge mine for my Saviour and Lord; for they were wholly absorb'd in their Gods. I also hope the Reader will be with me, wholly One in Jesus our Lord, who is the Godo f Fire and lord of Love to whom the Ancients look'd and saw his day afar off, with trembling & amazement.

The Spirit of Jesus is continual forgiveness of Sin: he who Waits to be righteous before he enters into the Saviour's kingdom, the Divine Body, will never enter there. I am perhaps the most sinful of men. I pretend not to holiness: yet I pretend tol ove, to see, to converse with daily as man with man, & more to have an interest in the Friend of Sinners. Therefore, dear Reader, forgive what you do not aprobé, & love me for this energetic exertin of my talent.

Reader! lover of books! lover of heaven,
 Ando f that God from whom all books are given,
 Who in mysterious Sinai's awful cave
 To Man the wondrous art of writing gave:
 Again he Spears in Thunder and in fire!
 Thunder of Thought, & flames of fierce desire:

³⁵⁴Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966.
 pp. 620-3.

Even from the depths of Hell his voice I hear
Within the unfathom'd caverns of my Ear.
Therefore I print; nor vain my types shall be:
Heaven, Earth & Hell henceforth shall live in harmony.

Of the Measure in which
the following Poem is written.

We who dwell on Earth can do nothing of ourselves, every thing is conducted by Spirits, no less than Digestion or Sleep: to Note the last words of Jesus *Εδοθη μοι πασα εξουσια εν ουρανω και επι γης.*

When this Verse was first dictated to me, I consider'd a Monotonous Cadence, like that used by Milton & Shakespeare & all writers of English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming, to be a necessary and indispensable part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I Therefore have produced a variety in every line, both of cadences & number of syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place; the terrific numbers are reserved for the terrific parts, the mild & gentle for the mild & gentle parts, and the prosaic for inferior parts; all are necessary to each other. Poetry Fetter'd fetters the Human Race. Nations are destroy'd or Flourish in proportion as Their Poetry, Painting and Music are Destroy'd or Flourish! The Promeval State of Man was Wisdom, Art and Science.

Μουοζ ό Ιεσουζ

Jerusalem
Chapter One

Of the Sleep of Ulro! and of the passage through
Eternal Death! and of the awaking to eternal Life.

This theme calls me in sleep night, & ev'ry morn
Awakes me at sun-rise; the I see the Saviour over me
Spreading his beams of love & dictating the words of this mild song.

“Awake! awake O sleeper of the land os shadows, wake! expand!
“I am in you and you in me, mutual in love divine:
“Fibres of love from man thro' Albion's pleasant land.
In all the dark Atlantic vale down from the hills of Surrey
“A black water accumulates; return Albion! return!
“Thy brethren call thee, and thy fathers and thy sons,
“Thy nurses and thy mothers, thy sisters and thy daughters
“Weep at thy soul's disease, and the Divine Vision is darken'd,
“Thy Emanation that was wont to play before thy face,
“Beaming forth with her daughters into the Divine bosom: [Where
erased]
“Where hast thou hidden thy Emanation, lovely Jerusalem,
“From the vision and fruition of the Holy-one?
“i am not a God afar off, I am a brother and friend;

“Within your bosoms I reside, ad you reside in me:
“Lo! we are One, forgiving all Evil, Not seeking recompense.
“Ye are mu members, O ye sleepers of Beulah, land of shades!”

But the perturbed Man away turns down the avlleys dark:
Saying: “We are not One: we are Many, thou most simulative
“Phantom of the over heated brain! shadow of immorality!
“Seeking to keep my soul a victim to thy Love! which binds
“Man, the enemy of man, into deceitful friendships,
“Jerusalem is not! Her daughters are indefinite:
“By demonstration man alone can live, and not by faith.
“My mountains are my own, and I will keep them to myself:
“the Malvern and the Cheviot, the Wolds, Plinlimmon & Snowdon
“Are mine: here will I build my Laws of Moral Virtue.
“Humanity shall be no more, but war & princeton & victory!”

So spoke Albion in jealous fears, hiding his Emanation
Upon the Thames and Medway, rivers of Beulah, dissembling
His jealousy before the throne divine, darkening, cold!

[...]

Trembling I sit day and nught, my friends are astonish’d at me,
Yet forgive my wanderings. I rest not from my great task!
To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes
Of man inwards into the Worlds of Thought, into Eternity
Ever expanding in the Bosom of God, the Human Imagination.
O Saviour pour upon me thy Spirit of meekness & love!
Annihilate the Selfhood in me: be thou all my life!
Guide thou my hand, which trembles exceedingly upon the rock of ages,
While I write of the building og Golgonooza, & of the terrors of Entuthon,
Of Hand & Hyle & Coba, of Kwantok, Peachey, Brereton, Slayd & Hutton,
Of the terrible sons & daughters of Albion, and their Generations.

Jerusalén. La Emanación del Gigante Albión. (1804-1820)³⁵⁵

Al Público

Ovejas

Cabritos

Después de un sopor de tres años a orillas del Océano, de nuevo exhibo al Público mis formas Gigantescas. Habiendo recibido mis anteriores Gigantes y Hadas la más alta recompensa posible, el amor y la amistad de aquellos con quien estar conectado

³⁵⁵ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad Jaime I, 1997. pp. 58-61.

significa estar bendecido, no puedo dudar que este Trabajo más consolidado y ampliado será recibido de modo igualmente amable. El Autor espera que ningún lector piense que el Entusiasmo del Poema que sigue es presunción cuando se le recuerde que los Antiguos confiaron su amor a su Escritura con tanto entusiasmo como yo he confiado el mío a la mía, en donde Reconozco a mi Salvador y Señor, dado que ellos estaban del todo absorbidos en sus Dioses. También espero que el Lector sea conmigo del todo Uno en Jesús nuestro Señor, que es Dios del Fuego y el Señor del Amor a quien los Antiguos miraron y despidieron de su día con estremecimiento y asombro.

El Espíritu de Jesús es continuo perdón de Pecado: el que espere ser justo antes de entrar en el reino del Salvador, el Cuerpo Divino, jamás entrará en él. Puede que yo sea el más pecaminoso de los hombres. No aspiro a la santidad, aunque sí aspiro a amar, a ver y a conversar todos los días como es de costumbre de los hombres, más aún, aspiro a tener interés por el Amigo de los Pecadores. Por lo tanto, querido Lector, perdona lo que no apruebes y ámame por este enérgico esfuerzo de mi talento.

¡Lector! ¡amante de los libros! amante del cielo y de ese Dios de quien proceden todos los libros, que en una cueva horrible del misterioso Sinaí dio al Hombre el pasmoso arte de la escritura: de nuevo habla ese Dios en el trueno y en el fuego, trueno del Pensamiento y llamas de fiero deseo. Incluso desde las profundidades del Infierno oigo su voz dentro de las insondadas cavernas de mi Oído. Por esta razón imprimo. Mis tipos no serán vanos: el Cielo, la Tierra y el Infierno vivirán en armonía de aquí en adelante.

Del Metro con que
está escrito el siguiente Poema.

Nosotros los habitantes de la Tierra no podemos hacer nada por nosotros mismos; todas las cosas están dirigidas por espíritus, no menos que la Digestión o el Sueño: Anotad las últimas palabras de Jesús. *Εδοθη μοι πασα εξουσια εν ουρανω και επι γης*³⁵⁶.

Cuando al principio este tipo de Poesía me venía al dictado, consideré que la Cadencia Monótona como la que usan Milton, Shakespeare y todos los escritores de Verso Blanco Inglés, derivada de la moderna atadura de la Rima, debía ser parte necesaria e indispensable de la Poesía. Pronto descubrí no obstante que en boca de un Orador auténtico, tal monotonía no sólo era torpe sino también tanta atadura como la propia rima. Por lo tanto he producido variedad en cada verso, ora de cadencias ora de número de sílabas. Todas las palabras y todas las letras están estudiadas y puestas en su lugar adecuado; los versos terríficos están reservados para los fragmentos terríficos, los suaves y gentiles para los fragmentos suaves y gentiles, y la prosa para los fragmentos inferiores; unos y otros se necesitan. La Poesía Encadenada Encadena la Raza Humana. ¡Las Naciones se Destruyen o Florecen en proporción a cómo se Destruyen o Florecen su Poesía, su Pintura y su Música! El Estado Primigenio del Hombre era la Sabiduría, el Arte y la Ciencia.

Μουζις ο Ιησουζ³⁵⁷

³⁵⁶ Las palabras en griego corresponden a Mateo 28:18: *Entonces Jesús, acercándose, les habló en estos términos: A mí se me ha dado la potestad en el cielo y en la tierra.*

³⁵⁷ Estas palabras griegas pueden pertenecer a Juan 8:9, “[...]hasta que dejaron solo a Jesús y a la mujer que estaba en medio...” o a Lucas 9:36, “[...] al oírse esta voz, se halló Jesús solo”. (N. del T.).

Jerusalén
Capítulo Primero

¡Del Sueño de Ulro! ¡y del paso por la Muerte Eterna! y del despertar a la Vida Eterna.

Este tema me llama noche tras noche mientras duermo, y todas las mañanas me despierta cuando sale el sol; luego veo al salvador que esparce sobre mí sus rayos de amor y dicta la letra de esta suave canción.

“¡Despierta! ¡despierta, Oh tú que duermes en el país de las sombras, despierta! Expándete. Yo estoy en ti y tú estás en mí, iguales en amor divino: fibras de amor que cruzan de hombre a hombre el placentero país de Albión. Un agua negra que baja de las colinas de Surrey se acumula en todo el oscuro valle Atlántico; ¡regresa, Albión, regresa! Tus hermanos te llaman, y tus padres y tus hijos, tus nodrizas y tus madres, tus hermanas y tus hijas lloran la enfermedad de tu alma, y la Visión Divina está oscurecida. Tu Emanación, que solía jugar ante tu rostro, que resplandecía con sus hijas dentro del seno Divino: [¿Dónde borrado] ¿Dónde has escondido a tu Emanación, la amante Jerusalén, de la visión y fruición del Santo? No soy Dios lejano, soy hermano y amigo, resido en vuestro seno y vosotros residís en mí: ¡mirad! nosotros somos uno en el perdón de todo Mal, no en la búsqueda de recompensas. vosotros sois mis miembros, ¡Oh vosotros durmientes de Beulah, país de sombras!

Pero el hombre perturbado rechaza el consuelo y se aleja internándose por los valles oscuros: diciendo: “No somos Uno: somos muchos, ¡tú el Fantasma más falso del cerebro que se calienta en exceso! ¡sombra de inmortalidad que buscas guardar mi alma como víctima de tu Amor que ata al Hombre enemigo del Hombre, a amistades falaces! ¡Jerusalén no existe! Sus hijas son indefinidas: el hombre sólo puede vivir de demostración, no de fe. Mis montañas son mías y para mí las guardaré: las colinas de Malvern, las de Cheviot y las de Wolds, el monte Plinlimon y el Snowdon son míos: aquí construiré mis Leyes de Virtud Moral. ¡No habrá más Humanidad, sino guerra, autoridad y victoria!”

¡Así habló Albión, con celosos miedos, ocultando a su Emanación Támesis y Medway arriba, ríos de Beulah, disimulando sus celos ante el trono divino, que se oscurecía, frío!

[...]

Temblando me siento día y noche. Mis amigos están asombrados de mí y sin embargo perdonan mis vagabundeos. ¡No ceso de trabajar en mi gran tarea, Abrir los Mundos Eternos, abrir los Ojos inmortales del Hombre al interior de los Mundos del Pensamiento, que están dentro de la Eternidad que siempre crece en el seno de Dios, la Imaginación Humana! ¡Oh Salvador, escancia sobre mí tu Espíritu de mansedumbre y amor! Aniquila el Yo que hay en mí, seas tú toda mi vida, guía mi mano que tiembla en exceso sobre la roca de las edades, mientras escribo de la construcción de Golgonooza y de los terrores de Entuthon, del Hand y Hyle y Coban, de Kwantok, Peachet, Brereton, Slayd y Hutton, de los hijos e hijas terribles y de sus Generaciones.

“Pasajes autobiográficos”. (Presentes en las visiones).

a.- The French Revolution (1791)³⁵⁸

[...]

For the Commons convene in tha Hall of the Nation. France shakes!
Perplex'd vibrate round each careful countenance! Darkness of old times around them
Utters loud despair, shadowing Paris; her grey towers groan, and the Bastile trembles.
In its terrible towers the Governor stood, in dark fogs list'ning the horror;
A thousand his soldiers, old veterans of France, breathing red cluds of power and
dominion.
Sudden seiz'd with howlings, despair, and black night, he stalk'd like a lion from tower
To tower; his howlings were heard in the Louvre; from court to court restless he
dragg'd
His strong limbs; from court to court curs'd the fierce torment unquell'd,
Howling and giving the dark command; in his soul stood the purple plague,
Tugging his iron manacles, and piercing through the seven towers dark and sickly,
Panting over the prisioners like a wolf gorg'd; and the den nam'd Horror held a man
Chain'd hand and foot, round his neck an iron band, bound to the impregnable wall.
In his soul was the seprent coil'd round in his heart, hid from the light, as in a cleft rock:
And the man was confin'd for a writing prophetic.

b.- El matrimonio del cielo y del infierno (1790-1793)³⁵⁹

Mientras me paseaba por las llamas del infierno, disfrutando de esas delicias del genio que a los ángeles parecen locura y tormento, recogí algunos de sus proverbios; pensando que del mismo modo que los dichos al uso en un país son prueba de su carácter, así los proverbios del infierno mostrarían la naturaleza de la sabiduría infernal mejor que cualquier descripción de las edificaciones u ornamentos.
Al regresar a casa, sobre el abismo de los cinco sentidos, donde una pendiente de lados planos mira desafiante al mundo presente, vi a un poderoso diablo que envuelto entre negros nubarrones se cernía sobre los bordes de la roca. Con llamas corrosivas escribí la sentencia que aquí sigue, la cual puede ahora ser percibida por las mentes de los hombres, y por ellos leída en la tierra. (p. 225).

Los profetas Isaías y Ezequiel cenaron conmigo. Y yo les pregunté cómo se habían atrevido a afirmar de forma tan rotunda que Dios les había hablado, y si nos se les ocurrió que esto podía malinterpretarse, y ser así causa de impostura.
Isaías contesto: Jamás escuché ni vi a ningún Dios bajo una percepción orgánica y finita; pero mis sentidos descubrieron lo infinito en cada cosa, y tal y como entonces estaba persuadido, y aún lo estoy, de que la voz de la honrada indignación es la voz de Dios, no me cuidé de las consecuencias sino que escribí.
Entonces yo le pregunté: ¿Acaso la firme persuasión de que algo es de una manera lo hace ser de esa manera?

³⁵⁸ Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966, p. 135.

³⁵⁹ Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Madrid: Hiperión, 2005.

Él contestó: Tal creen todos los poetas, y en eras de imaginación esta firme persuasión movía montañas; pero hay muchos que no son capaces de tener una firme persuasión respecto de nada.

Entonces Ezequiel dijo: La filosofía de oriente enseñó los primeros principios de la percepción humana: unas naciones sostenían un principio para el origen, y otras otro. Nosotros los de Israel enseñamos que el genio poético (según tu lo llamas ahora) fue el primer principio y el resto simples derivados. Tal fue la causa de que desdeñáramos a los sacerdotes y filósofos de otros países y que profetizáramos que se vería al fin que todos los dioses estaban originados en el nuestro y eran tributarios del genio poético. Esto era lo que nuestro gran poeta, el rey David, deseaba tan fervientemente y lo que tan patéticamente invocaba, afirmando que de tal modo aplastaría enemigos y gobernaría reinos. Y tanto amábamos a nuestro Dios que en su nombre hemos maldecido a todas las divinidades de los países vecinos, declarando que se habían rebelado. Llevado de estas opiniones el vulgo vino a pensar que todas las naciones quedarían al fin sujetas a los judíos.

Esto, dijo, como toda firme persuasión se ha hecho realidad; pues todas las naciones creen en el código judío y adoran al dios judío, y ¿qué mayor dominio puede haber?

Escuché todo esto con cierto asombro y, he de confesar, con convencimiento. Después de la cena solicité a Isaías que otorgarse al mundo sus obras perdidas. Dijo que ninguna de valor similar a las ya conocidas se había perdido. Ezequiel afirmó lo mismo de las suyas. (pp. 242-43).

La antigua creencia según la cual el mundo será consumido por el fuego cumplidos los seis mil años es verdadera, tal y como lo escuché del infierno.

Pues el querube de la espada de fuego recibirá por entonces la orden de abandonar la vigilancia del árbol de la vida, y cuando esto haga, se consumirá toda la creación, y lo que se nos aparece como finito y corrupto aparecerá entonces como infinito y sagrado.

Esto llegará a suceder a través de un incremento del placer sensual.

Pero antes, la noción de que el hombre tiene un cuerpo distinto del alma, tendrá que ser erradicada. Esto haré yo, imprimiendo mediante el método infernal, valiéndome de corrosivos, que en el Infierno resultan saludables y medicinales, disolviendo las superficies engañosas, y descubriendo lo infinito que yacía oculto en ellas.

Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo parecería al los hombres como realmente es: infinito.

Pues el hombre se ha confinado en sí mismo hasta solamente poder ver todas las cosas a través de los estrechos resquicios de su caverna. (p. 245).

Me hallaba en una imprenta en el infierno cuando vi el modo en que se transmite el conocimiento de generación en generación.

En la primera cámara había un hombre-dragón que limpiaba de basura la entrada de una caverna; en el interior, un grupo de dragones excavaba la gruta.

En la segunda cámara una víbora envolvía la roca y la caverna y otras la ornamentaban con oro, plata y gemas.

En la tercera se veía un águila con alas y plumas de aire que hacía que el interior de la cueva fuese infinito. Alrededor, numerosos hombres parecidos a águilas construían palacios sobre los inmensos acantilados.

En la cuarta cámara había leones de llameante fuego, mostrando su cólera y transformando los metales en fluidos vivos.

En la quinta, unas formas innominadas lanzaban los metales al espacio.

Allí los recibían los hombres que ocupaban la sexta cámara y tomaban forma de libros y eran dispuestos en bibliotecas. (p. 247).

c.- Milton. Un poema³⁶⁰

“Entonces, yo primero vi en el Zénit como estrella que cae,
Descendiendo vertical, veloz como volandera o vencejo,
Y cayéndome en el pie izquierdo, en el tarso, ahí entró:
Mas de mi pie resurtió una nube negra extendiéndose sobre Europa”. (p. 157)

“Oh ¿cómo puedo yo con mi lengua grosera que se adhiere al polvo
Hablar del Hombre Cuádruple, en formación numerosa como los astros?
¡Oh cómo puedo yo con mi fría mano de arcilla! Más tú, oh Señor,
Haz conmigo según te plazca, pues yo soy nada y vanidad.
Si tú eliges a un gusano, moverá montañas.
Pues esa porción llamada Electo, el cuerpo Espectral de Milton,
Rebotando de mi pie izquierdo al espacio Mundano de Los,
Se cernió sobre su Cuerpo en Horeb en contra de la resurrección”. (p. 169).

“Mas al entrar Milton en mi Pie, vi yo en las bajas
regiones de la Imaginación- así también todo hombre en la Tierra
Y todos en el Cielo vieron en las bajas regiones de la Imaginación
En Ulro bajo Beulah- la vasta brecha del descenso de Milton.
Mas yo no supe que era Milton, pues no sabe el hombre
Qué ocurre en sus miembros hasta que periodos de Espacio y de Tiempo
Revelan los secretos de Eternidad: pues más extensos
Que otra cosa terrestre, son los lineamientos terrestres del Hombre.

Y todo este Mundo Vegetativo apareció en mi Pie izquierdo
Como una radiante sandalia formada, inmortal, de gemas y oro:
Yo me incliné y me la até para recorrer la Eternidad”. (p. 173).

“Mientras Los atemerado oía vagamente y yo me ataba las sandalias
Para marchar por la Eternidad, Los descendió a mí:
Y Los detrás de mí se alzó, un terrible Sol llameante
Justo a mis espaldas. Yo me volví aterrado y he aquí que
Los se hallaba en aquel fuego fiero fulgurante; también él se inclinó
Y me ató las sandalias en Udan-Adan; temblando me incorporé
Con miedo y terror extremos, allí en el Valle
De Lambeth; mas él me besó y me deseó salud.
Y yo me hice Un Hombre con él elevándome en fuerza.
Muy tarde ya para recejar. Los en mi alma había ya entrado:
¡Sus terrores me poseían por completo! Me alcé lleno de furia y fuerza.

Yo soy ese Poeta Sombrío que Seis Mil Años atrás
Cayó de su estado en su seno Eterno. Seis Mil Años
Han terminado. ¡Yo vuelvo! Tiempo y Espacio obedecen mi voluntad.

³⁶⁰ Blake, William. *Milton. Un poema*. Barcelona: DVD Poesía, 2002.

Yo en Seis Mil Años camino arriba y abajo, pues ni un Momento
De Tiempo se pierde, ni un Evento de Espacio se desvanece,
Sino que todo queda: cada trama de Seis Mil Años
Permanece; aunque en la Tierra donde Satán cayó
Y quedó segregado todas las cosas se disipan y no se ven ya más,
No se disipan para mí ni los míos, que guardamos primera y última.
Las generaciones humanas se suceden en la marea del Tiempo,
Mas sus predestinados lineamientos permanecen por siempre jamás.

Así habló Los mientras marchábamos juntos a su suprema morada”. (p. 178-179).

“Cuando en el último impulso de sus alas ligeras llega la Aloa
A esa Puerta radiante, la recibe otra Alondra y dorso a dorso
Sus alas se tocan *tip tip* y cada una desciende
A su Tierra propia, y allí consulta toda la noche con Ángeles
De providencia y con los Ojos de Dios toda la noche, en sueños
Inspirados, y al romper el día otra Alondra envían
A otro Cielo a llevar noticias ala en vuelo.
Así se despachan las Mensajeros hasta que a la Tierra llegan de nuevo
En la Puerta Este de Golgonooza. Y la Vigésimo Octava y fúlgida
Alondra coincidió con la Fémica Ololon, que descendía a mi Jardín.
Tal parece a ojos Mortales y en los Cielos del Ulro,
Mas no a los Inmortales: la Alondra es un Ángel poderoso.

Pues Ololon entró en Pólipo, dentro de la Concha del Mundo.
No podían entrar en Mundos Vegetativos sin volverse
Enemigos de la Humanidad, excepto en Forma Fémica,
Y como Una Mujer Ololon y sus Multitudes poderosas,
Se mostraron, una Virgen de doce años. Ni tiempo ni espacio corrían
Al percibir a la Virgen Ololon: como el fulgor del rayo
Pero más rápido, la Virgen apareció en mi Jardín
Delante de mi Cabaña, pues el Espacio Satánico es ilusión.

Porque cuando Los se unió a mí, me tomó en su ígneo torbellino
Y de las sombras de Lambeth mi parte Vegetada arrebató;
Me dejó en el Valle de Felpham y dispuso para mí una hermosa
Cabaña, que en tres años pudiese escribir todas estas Visiones
Y exponer de la Naturaleza la cruel santidad, los engaños de la Religión Natural.
Paseando por el Jardín de mi Cabaña de pronto vi
A la Virgen Ololon y a ella me dirigí como Hijas de Beulah:

Virgen de Providencia no temas entrar en mi Cabaña.
¿Qué mensaje traes a tu amigo? ¿Qué haré ahora?
¿Habré de hundirme de nuevo en profunda aficción?
Heme dispuesto a obedecer, pero apiádate tú de la Sombra de mi Deleite;
Entra en mi morada, confórtala, pues está llena de fatiga. (p. 235-7).

Entonces como un Arca Lunada Ololon descendió al Valle de Felpham
En nubes de sangre, en ríos de sangraza, con tronar espantoso,
A los Fuegos del Intelecto que exultaban en el Valle de Felpham

En torno a los Ocho Astrales; unánimes Éstos, Un Sólo Hombre
Se hicieron, Jesús el Salvador, ¡milagroso! A sus miembros
Las Nubes de Ololon se ciñeron como Atavío bañado en sangre,
Escrito por dentro y por fuera con letras tejidas: y la Escritura
Es la Revelación Divina en su expresión Literal,
Atavío de Guerra: y oí llamarlo la Trama de Seis Mil Años.

[...]

Terror golpeó el Valle en que estaba con aquel sonido inmortal.
Mis huesos temblaron. Caí echado en el sendero
Un momento y mi Alma retornó a su estado mortal
Para la Resurrección y Juicio en el Cuerpo Vegetal;
Y mi dulce Sombra de deleite temblaba a mi lado. (p. 255-7)

d.- Jerusalén. La Emanación del Gigante Albión. (1804-1820)³⁶¹

“(...) Así de horrible es mi Visión.

Veo al Hombre Cuádruple, a la Humanidad en sueño mortal y a su Emanación caída, al Espectro y a su Sombra cruel. Veo el Pasado, el Presente y el Futuro existir ante mí todos a la vez. Oh Divino Espíritu, sosténme sobre tus alas para que pueda despertar a Albión de su largo y frío reposo; porque Bacon y Newton, enfundados de tétrico acero, amenazan a Albión como si fuesen látigos de hierro. Se enroscan a mi cuerpo unos razonamientos que son como grandes Serpientes y que me magullan las pequeñas articulaciones”.

³⁶¹ Blake, William. *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad Jaime I, 1997. p. 74.

Cartas³⁶².

a.- To George Cumberland

6 december 1795

Lambeth
6 Decem. 1795

Dear Sir,

I congratulate you, not on any atchievement, because I know that the Genius that produces the Designs can execute them in any maner, notwithstanding the pretended Philosophy wich teaches that Execution is the power of One & Invention of Another – Locke says it [is the] same faculty that Invents Judges, & I say he who [can] invent can Execute.

As to Laing on the Wax, it is as follows:

Take a cake of Virgin's Wax (I don't know what animal produces it) & stroke it regularly over the surface of a warm Plate (the Plate must be warm enough to melt the Wax as it passes over), then immediately draw a Heather iver it & you will get an even surface which, when cold, will relieve any impression minutely.

Note: The danger is in not covering the Platea ll over.

Now toy will, I hope, shew all the family of Antique Borers that Peace & Plenty & Domestic Happiness is the Source of Sublime Art, & prove to the Abstract Philosophers that Enjoyment & not Abstinence is the food of Intellect.

Yours sincerely,
Will Blake

Health to M. Cumberland & family.

The pressure necessary to roll off the lines is the same as when you print, or not quite so great. I have not been able to send a Prof. of the bath tho' I have done the corrections, my paper not being in order.

(pp. 790-1)

b.- To Dr. Trusler

15 August 1799

To the Revd. Dr. Trusler

Revd. Sir,

I find more & more that my Style of Designing is a Spieces by itself, & in this which I send you have been compell'd by my Genius or Angel to follow where he led; if I were to act otherwise it would not fullfill the purpose for which alone I live, which is, in conjunction with such men as my friendo Cumberland, to renew the lost Art of the Greeks.

[...]

The Design I have Sent Is:

³⁶² Las cartas citadas a continuación se encuentran en: Keynes, Geoffrey (Ed.) *The complete writings of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1966.

A Father, taking leave of his Wife & Child, Is watch'd by Two Fiends incarnate, with intention that when his back is turned they will murder the mother & her infant. If this is not Malevolence with a vengeance, I have never seen it on Earth; & if you aprobé of this, I have no doubt of living you Benevolence with Equal Vigor, as also Pride & Humility, but cannot previously describe in words what I mean to Design, for fear I should Evaporate the Spirit of my Invention. But I hope that none of my Designs will be destitute of Infinite Particulars which will present themselves to the Contemplator. And tho' I call them Mine, I know that they are not Mine, being of the same opinion with Milton when he says³⁶³ That the Muses visits his slumbers & awakes & governs his Song when Morn purples the East, & being also in the predicament of that prophet who says: I cannot go beyond the command of the Lord, to speak good or bad³⁶⁴.
[...]

I am, revd. Sir,
Your very humble servt.
Willm. Blake

(pp. 791-2)

c.- To Dr. Trusler
23 August 1799

Revd. Sir,

I really am sorry that you are fall'n out with the Spiritual World, especially if I should have to answer for it. I feel very sorry that your Ideas & Mine on Moral Painting differ so much as to have made you angry with my method of Study. If I am wrong, I am wrong in good company. I had hoped your plan comprehended All Species which gives Existence to Every other, namely, Visions of Eternity. You say that I want somebody to Elucidate my Ideas. But you ought to know that What is Grand is necessarily obscure to Weak men. That which can be made Explicit to the Idiot is not worth my care.
[...]

I feel that a Man may be happy in This World. And I know that This World Is a World of imagination & Vision. I see Every thing I paint In This World, but Every body does not see alike.
[...]

But to the Eyes of the Man of Imagination, Nature is Imagination itself. As a man is, So he Sees. As the Eye is formed, such are its Powers. You certainly Mistake, when you say that the Visions of Fancy are not to be found in This Wolrd. To Me This World is all One continued Vision of Fancy or Imagination.

(p. 793)

d.- To William Hayley
6 May 1800

Dear Sir,

I am very sorry for your immense loss³⁶⁵, which is a repetition of what all feel in this valley of misery & happiness mixed. I send the Shadow of the departed Angel: hope the

³⁶³ *Paraiso Perdido*, libro vii, II. 29, 30. N. del T.

³⁶⁴ *Números*, xxiv. 13. N. del T.

³⁶⁵ Alude a la muerte de su hijo ilegítimo, Thomas Alphonso Hayley, ocurrida el 2 de Mayo de 1800.

likeness is improved. The lip I have again lessened as you advised & done a good many other softenings to the whole. I know that our deceased friends are more really with us than when they were apparent to our mortal part. Thirteen years ago I lost a brother & with his spirit I converse daily & hourly in the Spirit & See him in my remembrance in the regions of my Imagination. I hear his advice & even now write from his Dictate. Forgive me for Expressing to you my Enthusiasm which I wish all to partake of Since it is to me a Source of Immortal Joy: even in this world by it I am the companion of Angels. May you continue to be more & more & to be more & more perwaded that every Mortal loss is an Ommortal Gain. The Ruins of Time builds Mansions in Eternity. [...]

I remain, Dear Sir, Your humble Servant
William Blake

Lambeth. May 6. 1800

(pp. 797)

e.- To Thomas Butts
2 October 1800

[...]

To my friend Butts I write
My first vision of light,
On the yellow sands sitting.
The sun was emitting
His glorious beams
From Heaven's high streams.
Over sea, over land,
My eyes did expand
Into regions of air,
Away from all care;
Into regions of fire,
Remote from desire;
The light of the morning
Heaven's mountains adorning:
In particles bright,
The jewels of light
Distinct shone and clear.
Amaz'd and in fear
I each particle gazed,
Astonish'd, amazed;
For each was a Man
Human-form'd. Swift I ran,
For they beckon'd to me,
Remote by the sea,
Saying: `Each grain of sand,
Every stone on the land,
Each rock and each hill,
Each fountain and rill,
Each herb and each tree,

Mountain, hill, earth, and sea,
Cloud, meteor, and star,
Are men seen afar.
I stood in the streams
Of Heaven's bright beams,
And saw Felpham sweet
Beneath my bright feet,
In soft Female charms;
And in her fair arms
My Shadow I knew,
And my wife's Shadow too,
And my sister, and friend.
We like infants descend
In our Shadows on earth,
Like a weak mortal birth.
My eyes, more and more,
Like a sea without shore,
Continue expanding,
The Heavens commanding;
Till the jewels of light,
Heavenly men beaming bright,
Appear'd as One Man,
Who complacent began
My limbs to enfold
In His beams of bright gold;
Like dross purg'd away
All my mire and my clay.
Soft consum'd in delight,
In His bosom sun-bright
I remain'd. Soft He smil'd,
And I heard His voice mild,
Saying: 'This is My fold,
O thou ram horn'd with gold,
Who awakest from sleep
On the sides of the deep.
On the mountains around
The roarings resound
Of the lion and wolf,
The loud sea, and deep gulf.
These are guards of My fold,
O thou ram horn'd with gold!
And the voice faded mild:
I remain'd as a child;
All I ever had known
Before me bright shone:
I saw you and your wife
By the fountains of life.
Such the vision to me
Appear'd on the sea.

[...]

(pp. 804-6)

f.- To Thomas Butts

10 January 1802

Felpham jany. 10.1802

Dear Sir,

Your very kind & affectionate Letter & the many kind things you have said in it, call'd upon me for an immediate answer; but it found My Wife & Myself so Ill, & My wife so very ill, that till now I have not been able to do this duty. The Ague & Rheumatism have been almost her constant Enemies, which she has combated in vain ever since we have been here; & her sickness is always my sorrow, of course. But what you tell me about your sight afflicted me not a little, & that about your health, in another part of your letter, makes me intreat you to take due care of both; it is a part of our duty to God & man to take due care of his Gofts; & tho' we ought not [to] think more highly of ourselves, yet we ought to think As highly of ourselves as immortals ought to think.

[...]

But you have so generously & openly desired that I will divide my griefs with you, that I cannot hide what is now become my duty to explain.- My unhappiness has arisen from a source which, if explor'd too narrowly, might hurt my pecuniary circumstances, As mu dependence is on Engraving at present, & particularly on the objections to my doing any thing but the meer drudgery of business, & intimations that if I do not confine myself to this, I shall not live; this has always pursu'd me. You will understand by this the source of all my uneasiness. This from Johnson & Fuseli brought me down here, & this from Mr. H. will bring me back again; for that I cannot live without doing my duty to lay up treasures in heaven is Certain & Determined, & to this I have long made up my mind, & why this shoukde be made an obection to Me, while Drunkenness, Lewdness, Gluttony & even Idleness itself, does not hurt other men, let Satan himself Explain. The Thing I have most at Heart- more than life, or all that seems to make life comfortable without- Is the Interest of True Religion & Science, & whenever any thing appears to affect that Interest (Especially if I myself omit any duty to my [self *del.*] Station as a Soldier of Christ), It gives me the greatest of torments. I am not ashamed, afraid, or averse to tell you what Ought to be Told: That I am under the direction of Messengers from Heaven, Daily & Nightly; but the nature of such things is not, as some suppose, without trouble or care. Temptations are on the right hand & left; behind, the sea of time & space roars & follows swiftly; he who keeps not right onward is lost, & if our footsteps slide in clay, how can we do otherwise than fear & tremble? but I should not have troubled You with this account of my spiritual state, unless it had been necessary in explaining the actual cause of my uneasiness, into which you are so kind as to Enquire; for I never obtrude such things on others unless question'd, & then I never disguise the truth.- But if we fear to do the dictates of our Angels, & tremble at the Task set before us; if we refuse to do Spiritual Acts because of Natural Fears of Natural Desires! Who can describe the dismal torments of such state – I too well remember the Threats I heard!.- If you, who are organised by Divine Providence for Spiritual communion, Refuse & bury your Talent in the earth, even tho' you should want Natural Bread, Sorrow & Desperation pursues you thro' life, & after death shame & confusion of face to eternity. Every one in Eternity will leave you, aghast at the Man who was crown'd with glory & honour by his brethren, & betray'd his Friend! – Such words would make any stout man tremble, & how then could I be at ease? But i am now no

longer in That State, & now go on again with my Task, Fearless, and tho' my path is difficult, I have no fear of stumbling while I keep it.

[...]

Naked we came here, naked of Natural things, & naked we shall return; but while cloth'd with the Divine Mercy, we are richly cloth'd in Spiritual & suffer all the rest gladly. Pray give my Love to Mrs. Butts & your family.

I am, Tours Sincerely,

William Blake

(pp. 810-813)

g.- To Thomas Butts

22 November 1802

With Happiness stretch'd across the hills
In a cloud that dewy sweetness distils;
With a blue sky spread over with wings,
And a mild sun that mounts and sings;
With trees and fields full of fairy elves,
And little devils who fight for themselves -
Rememb'ring the verses that Hayley sung
When my heart knock'd against the root of my tongue -
With angels planted in hawthorn bowers,
And God Himself in the passing hours;
With silver angels across my way,
And golden demons that none can stay;
With my father hovering upon the wind,
And my brother Robert just behind,
And my brother John, the evil one,
In a black cloud making his moan, --
Tho' dead, they appear upon my path,
Notwithstanding my terrible wrath;
They beg, they entreat, they drop their tears,
Fill'd full of hopes, fill'd full of fears -
With a thousand angels upon the wind
Pouring disconsolate from behind
To drive them off, and before my way
A frowning thistle implores my stay.
What to others a trifle appears
Fills me full of smiles or tears;
For double the vision my eyes do see,
And a double vision is always with me.
With my inward eye 'tis an Old Man grey,
With my outward, a Thistle across my way.
'If thou goest back,' the Thistle said,
'Thou art to endless woe betray'd;
For here does Theotormon lour,
And here is Enitharmon's bower;
And Los the Terrible thus hath sworn,

Because thou backward dost return,
Poverty, envy, old age, and fear,
Shall bring thy wife upon a bier;
And Butts shall give what Fuseli gave,
A dark black rock and a gloomy cave.'

I struck the Thistle with my foot,
And broke him up from his delving root.
'Must the duties of life each other cross?
Must every joy be dung and dross?
Must my dear Butts feel cold neglect
Because I give Hayley his due respect?

Must Flaxman look upon me as wild,
And all my friends be with doubts beguil'd?
Must my wife live in my sister's bane,
Or my sister survive on my love's pain?
The curses of Los, the terrible Shade,
And his dismal terrors make me afraid.'

So I spoke, and struck in my wrath
The Old Man weltering upon my path.
Then Los appear'd in all his power:
In the sun he appear'd, descending before
My face in fierce flames; in my double sight
'Twas outward a sun, inward Los in his might.

'My hands are labour'd day and night,
And ease comes never in my sight.
My wife has no indulgence given
Except what comes to her from Heaven.
We eat little, we drink less,
This Earth breeds not our happiness.
Another sun feeds our life's streams,
We are not warmed with thy beams;
Thou measurest not the time to me,
Nor yet the space that I do see;
My mind is not with thy light array'd,
Thy terrors shall not make me afraid.'

When I had my defiance given,
The sun stood trembling in heaven;
The moon, that glow'd remote below,
Became leprous and white as snow;
And every soul of men on the earth
Felt affliction, and sorrow, and sickness, and dearth.
Los flam'd in my path, and the sun was hot
With the bows of my mind and the arrows of thought.
My bowstring fierce with ardour breathes;
My arrows glow in their golden sheaves;

My brothers and father march before;
The heavens drop with human gore.

Now I a fourfold vision see,
And a fourfold vision is given to me;
'Tis fourfold in my supreme delight,
And threefold in soft Beulah's night,
And twofold always. -- May God us keep
From single vision, and Newton's sleep!

(pp. 816-819)

h.- To Thomas Butts

25 April 1803

My Dear Sir,

[...]

And now, My Dear Sir, Congratulate me on my return to London, with the full approbation of Mr. Hayley & with Promise – But, Alas!

Now I may say to you, what perhaps I should not dare to say to any one else: That I can alone carry on my visionary studies in London unannoy'd, & that I may converse with my friends in Eternity, See Visions, Dream Dreams & prophecy & speak Parables unobserv'd & at liberty from the Doubts of other Mortals; perhaps Doubts proceeding from Kindness, but Doubts are always pernicious, Especially when we Doubt our Friends. Christ is very decided on this Point: "He who is Not With Me is Against Me". There is no Medium or Middle state; & if a Man is the Enemy of my Spiritual Life while he pretend to be the Friend of my Corporeal, he is a Real Enemy –but the Man may be the friend of my Spiritual Life while he seems the Enemy of my Corporeal, but Not Vice Versa.

What is very pleasant, Every one who hears of my going to London again Applauds it as the only course for the interest of all concern'd in My Works, Observing that I ought not be away from the opportunities London affords of seeing fine Pictures, and the various improvements in Works of Art going on in London.

But none can know the Spiritual Actas of my three years' Slumber on the banks of the Ocean, unless he has senn them in the Spirit, or unless he should read My long Poem descriptive of those Acts; for I have in these three years composed an immense number of verses on One Gran Theme, Similar to Homer's Iliad or Milton's Paradise Lost, the Persons & Machinery intirely new to the Inhabitans of Earth (some of the Persons Excepted). I have written this Poem from immediate Dictation, twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time, without Premeditation & even against my Will; the Time it has taken in writting was thus render's Non Existent, & an immense Poem Exists which seems to be the Labour of a long Life, all produc'd without Labour or Study. I mention this to shew you what I think the Grand Reason of my being brought down here.

I have a thousand & ten thousand things to say to you. My heart is full of futurity. I percieve that the sore ravel which has been given me these three years leads to Glory & Honour. I rejoice & I tremble: "I am fearfully & wonderfully made.". I had been reading the cxxxix Psalm a little before your Letter arrived. I take your advice. I see the

face of my Heavenly Father; he lays his Hand upon my Head & gives a blessing to all my works; why should I be troubled? why should my heart & flesh cry out? I will go on in the Strenght of the Lord; through Hell will I sing forth his Praises, that the Dragond of the Deep may praise him, & that those who dwell in darkness & in the Sea coasts may be gather'd into his Kingdom. Excuse my, perhaps, too great Enthusiasm. Please to accept of & give our Loves to Mrs. Butts & your Family, & believe me to be,

Ever Yours Affectionately,

Will Blake

Felpham
April 25. 1803

(pp. 822-823)

i.- To Thomas Butts

6 July 1803

Dear Sir,

[...]

Thus I hope that all our three years' trouble Ends in Good Luck at last & shall be forgot by my affections & only remember'd by my Understanding; to be a memento in time to come, & to speak to future generations by a Sublime Allegory, which is now perfectly completed into a Grand Poem. I may praise it, since I dare not pretend to be any other than the secretar; the Authorse are in Eternity. I consider it as the Grandest Poem that this World Contains. Allegory address'd to the Intellectual powers, while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding, is My Definition of the Most Sublime Poetry; it is also somewhat in the same manner defin'd by Plato. This poem shall, by Divine Assistance, be progressively Printed & Ornamented with Prints & given to the Public. But of this works I take care to say little to Mr.H., since he is as much averse to my poetry as he is to a Chapter in the Bible. He knows that I have writ it, for I have shewn it to him, & he has read Part by his own desire & has looked with sufficient contempt to inhance my opinion of it. But I do not wish to irritate by seeming too obstinate in Poetic pursuits. But if all the World should set their faces against This, I have Orders to set my face like a flint (Exekiel iiiC, 9v) against their faces, & my forehead against their foreheads.

As to Mr. H., I fell myself at liberty to say as follows upon this ticklish subject: I regard Fashion in Poetry as little as I do in Painting; so, if oth Poets & Painters should alternately dislike (but I know the majority of them will not), I am not to regard it at all, but Mr. H. approves of My Designs as little as he does of my Poems, and I have been forced to insist on his leaving me in both to my own Self Will; for I am determin'd to be longer Pester'd with his Genteel Ignorance & Polite Disapprobation. I know myself both Poet & Painter, & it is not his affected Contempt that can move me to any thing but a more assiduous pursuit of both Arts. Indeed, by my late Firmness I have brought down his affected Loftiness, & he begins to think I have some Genius: as if Genius & Assurance were the same thing! but his imbecile attempts to depress Me only deserve laughter. I say thus much to you, knowing that you will not make a bad use of it. But it is a Fact too true That, if I had only depended on Mortal Things, both myself & my Wife must have been Lost. I shall leave every one in This Country astonish'd at my Patience & Forbearance of Injuries upon Injuries; & I do assure you that, if I could have

retur'd to London a Month after my arrival here, I should have done so, but I was commanded by my Spiritual friends to bear all, to be silent, & to go thro' all without murmuring, &, in fine, hope, till my three years should be almost accomplish'd; at which time I was set at liberty to remonstrate against former conduct & to demand Justice & Truth; which I have done in so effectual a manner that my antagonist is silenc'd completely, & I have compell'd what should have been of freedom – My Just Right as an Artist & as a Man; & if ant attempt should be made to refuse me this, I am inflexible & will relinquish any engagement of Designing at all, unless altogether left to my own Judgment, As you, My dear Friend, have always left me, for which I shall never cease to honour & respect you.

When we meet, I will perfectly describe to you my Conduct & the Conduct of others toward me, & you will see that I have labour'd hard indeed, & have been norne on angel's wings. Till we meet I beg of God our Saviour to be with you & me, & yours & mine. Pray give my & my wife's love to Mrs. Butts & Family, & believe me to remain,

Yours in truth & sincerity,
Will Blake

Felpham July 6. 1803

(pp. 824-6)

j.- To Thomas Butts
16 August 1803

[...]

O why was I born with a diferent face?
Why was I not born like the rest of my race?
When I look, each one starts! when I speak, I offend;
Then I'm silent & passive & lose every Friend.

Then my verse I dishonour, My pictures despise,
My person degrade & my temper chastise;
And the pen is my terror, the pencil my shame;
All my Talents I bury, and dead is my Fame.

I am either too low or too highly priz'd;
When Elate I am Envy'd, When Meek I'm despis'd.

This is but too just a Picture of my Present state. I pray God to keep you and all men from it, & to deliver me in his own good time.

[...]

(pp. 828-9)

k.- To William Hayley
11 December 1805

Dear Sir,

[...]

I speak of Spiritual Things, Not of Natural; Of Things known only Myself & to Spirits Good & Evil, but Not known to Men on Earth.

[...]

O What Wonders are the Children of Men! Would to God that they would consider it, That they would consider their Spiritual Life, Reagrless of that faint Shadow call'd Natural Life, & that that they would Promote Each other's Spiritual Labours, Each according to its Rank, & that they would know that Recieving a Prophet As a Prophet is a Duty which If omitted is more Severly Avenged than every Sin & Wickedness beside. It is the greates of Crimes to Depress Treu Art & Science. I know that those who are dead from the Earth, & who mock'd & Despised the Meekness of True Art (and such, I find, have been the situations of our Beautiful, Affectionate Ballads), I know that such Mockers are Most Severly Punish'd in Eternity. I know it, for I see it & dare not help. The Mocker of Art is the Mocker of Jesus. Let us go on, Dear Sir, following his Cross: let us taje it up daily, Persisting in Spiritual Labours & the Use of that Talent which it is Death to Bury, & of that Spirit to which we are called.

[...]

Sth. Molton Street
Decembr. 11. 1805.

(pp. 862-3)

