

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Departamento de Literatura

El Verbo hecho Carne: palabra, visión y creación en la obra de Hildegard von Bingen

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

Alumno:

Francisco Javier de Torres Bustos

Profesora Guía: María Eugenia Góngora Díaz

Santiago, diciembre de 2010

Dedicatoria . .	4
Agradecimientos . .	5
Resumen . .	6
Epígrafe . .	7
Introducción . .	8
I. Hildegard y su Tiempo . .	13
II. Noesis y Experiencia Visionaria . .	18
III. Escritura y Verbo Revelado . .	27
IV. La representación de la «<i>veritas</i>» del s. XII . .	32
V. Unidad cosmológica en el Verbo . .	38
VI. Lenguaje y Onomatesis . .	42
Excurso: La Representación Especular del Mundo . .	46
Conclusiones . .	50
Bibliografía de Referencia . .	51
Bibliografía de Consulta . .	54
Artículos Electrónicos . .	55
Anexos . .	56

Dedicatoria

Especialmente a la paciencia incansable y al apoyo irrestricto de quien me entregó al mundo, mi madre; y a la compañera incondicional con quien forjamos y seguimos forjando este camino, Carolina.

Agradecimientos

A mi maestra y guía en esta «búsqueda», María Eugenia Góngora, sin cuyo apoyo incondicional – que nunca se limitó a lo académico – no podría haber alcanzado esta importante meta. A quien con su experiencia y tutela permanente, me ha formado como docente e inspirado como investigador, Haydée Ahumada. Por último, a quien con certera agudeza y afable firmeza, supo alentar mi trabajo y alimentar mis deseos de saber, Irmtrud König. A ellas, con todo respeto y gratitud incalculables.

Resumen

La presente investigación se propone realizar una lectura interpretativa de textos seleccionados de las obras de la priora y visionaria alemana Hildegard von Bingen (1098 – 1179), en las que se manifestaría su intención de representar simbólica y alegóricamente la relación entre lo celestial y lo terrenal a través de la utilización de una palabra revelada (*logos*) en sus visiones proféticas. Para ello, se rastrearán las diversas formas en las que el fenómeno visionario era entendido **en el entorno de Hildegard en el s. XII**, determinando la importancia que ella le otorgaba a la Palabra Encarnada y a la imagen (iconológica e iconográfica) como medios para configurar una ‘verdad’ y aproximarse a un ‘saber’ entendido como universal. Reconociendo la pretensión hildegardiana de asignar valores originarios y creativos (onomatésicos) al lenguaje y de hacer legible y discernible su experiencia visionaria (*noein*), intentaremos explicar cómo el acto escritural de nuestra autora busca articular una cosmovisión en la que la tríada cuerpo-naturaleza-divinidad parece estar fundida, y cuya estructura teológico-didáctica encontraremos presente toda su obra.

Palabras Clave: Hildegard von Bingen – Verbo Encarnado – experiencia visionaria – *Lingua Ignota*.

Epígrafe

“Hec que vides vera sunt”

Hildegard von Bingen, Liber Vitae Meritorum

“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 las alabanzas de Dios”*

Hildegard von Bingen, Symphonia

*“Como no hay ninguna forma visible sin nombre,
tampoco hay ninguna sin medida”*

Hildegard von Bingen, Liber Divinorum Operum

Introducción

«t odo por tu Palabra fue creado / como tú lo quisiste, / y tu Palabra / se puso las vestiduras de la carne / en aquella forma que fue tomada de Adán » Hildegard von Bingen, Symphonia, 1

La presente tesis intentará abordar una parte de la obra visionaria de la religiosa alemana del s. XII, Hildegard von Bingen, en la búsqueda de un eje temático-formal que le brinde unidad a toda su producción. La fundadora de la abadía de Rupertsberg a orillas del Rin legó a la posteridad una producción artístico-teológica de gran valor estético y complejidad filosófica, cuyo estudio ha despertado entre los especialistas renovados intereses desde hace varias décadas, tanto en lo que respecta a su producción literaria como a su creación musical y pictórica, sus aportes en el campo medicinal, sus aportes a la botánica, la anatómica, entre otras. El enorme abanico temático y las estrategias discursivas que nos entrega Hildegard a través de sus textos, y partituras o iluminaciones que los acompañan, permiten adentrarnos en su estudio desde diversos ángulos y con las más variadas intenciones interpretativas, en cuya compleja red de perspectivas teóricas y estéticas parecería compleja percibir la unidad de toda su obra.

Buscaremos constatar, en este sentido, en qué medida la vasta creación artística de Hildegard von Bingen se nos muestra a los lectores contemporáneos como una valiosa puerta de acceso a la comprensión del fenómeno visionario del s. XII y de la producción literaria e iconográfica de la Alta Edad Media, pues su producción funciona, además, como vía de aproximación a los valores sígnicos socio-culturales que debieron establecerse en la búsqueda de una 'verdad' universal, y sustento para explicar cómo, a partir de una voz femenina, occidental y monástica, se edificó una forma específica de entender y configurar el cosmos y su relación con lo supraterráneo, aunque nuestra autora no utilizara explícitamente estos términos en el sentido consagrado que han adquirido en su devenir hacia nosotros.

Llama especialmente nuestra atención la manifestación de la «Palabra Encarnada» en su obra, no sólo como una posible temática unificadora de su íntima y singular interpretación de la Historia de la Salvación, sino además como cristalización de un «lenguaje revelado» que se vuelca al texto, se hace palabra inteligible, transformándose en gnosis humana, en teofanía y acceso a lo divino. Sin embargo, esta misma riqueza y complejidad temático-formal es lo que hace de la obra de Hildegard un corpus inicialmente infranqueable en su elucidación teórica y filosófica. Por ello, y sin pretender obviar tal dificultad inicial de aproximación al objeto, creemos necesario - si se quiere dimensionar adecuadamente el valor de su producción (para la iglesia, para su época y para nosotros) - adentrarnos en la obra de la priora de Rupertsberg, primero, desde una perspectiva sustentada en la revisión de las relaciones que su obra establece intertextualmente y, segundo, con la tradición teológica y textual de la que se haría cargo la autora al componer sus visiones. Será imprescindible, por lo anterior, delimitar y reflexionar en torno a los contextos histórico-culturales que fueron escenario y fijaron algunas particularidades de las obras de Hildegard. Con ello, aparecerán problemáticas propias del acto escritural hildegardiano, referidas por una parte a las dificultades que debió enfrentar la autora al iniciar su producción

visionaria¹, considerando la importancia que su figura adquirió en el mundo clerical e incluso político², y por otro lado, el valor que obtendría la «imagen» en su modo de representar lo divino³ y la forma en que la creación plástica fue recepcionada por la iglesia. Junto a esto, deberemos referirnos a las discusiones teóricas respecto a la experiencia visionaria como fenómeno psíquico y/o metafísico, como configuración de una «verdad» a partir de la transcripción del mensaje revelado y la discusión presentada por la iglesia respecto a la tentación de la «*idolatría*»⁴ en la representación visual con que Hildegard complementa sus revelaciones⁵. Por último, intentaremos aproximarnos a una comprensión global de la compleja cosmovisión teológica edificada por nuestra autora, considerando las dificultades del ejercicio escritural de una mujer de vida monacal que se autodenomina “indocta”, “pluma” o “pequeñita forma”, excusa retórica (mas no teológica) para contrastar, como veremos, la importancia estética del cuerpo respecto del espíritu en la tarea visionaria.

Es bien sabido que en las últimas décadas se ha generado un justificado interés por las obras de Hildegard, brindándole una importancia casi determinante a la presencia de una interpretación fundamentalmente alegórica, así como a las relaciones simbólicas, a las características formales, a los alcances filosóficos y estéticos que pueden establecerse en ellas. Sin excluir lo anterior, en este trabajo deseamos partir desde una concepción integral de la obra literaria, sin desatender el valor musical y pictórico de la obra hildegardiana, estableciendo un vínculo o finalidad común entre ellas, lo que - creemos - arrojaría una propuesta de lectura actualizada y, a través de ella, algunas interpretaciones respecto a la intención global de Hildegard al transmitir lo que, para ella, era un saber revelado por Dios (*noein*).

Sin embargo, dadas las características de este ensayo, nos será imposible abordar todas las aristas que enriquecen y tornan más complejo nuestro objeto de estudio. Pese a ello, y evitando incurrir en reduccionismos teóricos, o en generalizaciones apresuradas, nos centraremos en lo que, inicialmente, consideramos la columna vertebral de gran parte de la producción visionaria de Hildegard y que nos permitirá establecer relaciones formales y de contenido, teóricas y técnicas, estéticas y teológicas entre sus obras.

Ese eje común, cuyo contenido y presencia intentaremos vislumbrar y puntualizar en lo sucesivo, es la representación de la *Palabra Encarnada*, o del *Verbo hecho Carne*, del *Dios*

¹ Nos parece importante destacar que poco tiempo después de la confirmación de la autoridad visionaria de Hildegard, otorgada por el papa Eugenio III en el sínodo de Tréveris entre 1147 - 1148, ella se enfrenta a la oposición del abad y los monjes de Disibodenberg de trasladarse junto a sus monjas a Ruperstberg, en Bingen, para fundar allí un nuevo ministerio. Tres años más tarde, en 1151, Hildegard se opone al nombramiento de la joven religiosa de su convento, Richardis von Stade como abadesa de Bassum. Entre 1155 y 1170 Hildegard se enfrenta a una serie de enfermedades que la mantendrían postrada hasta por tres años. En 1173-4 se produce un nuevo conflicto con los monjes de Disibodenberg por la designación de su nuevo secretario, tras la muerte de Volmar. Como se ve, las dificultades a las que se enfrentó no fueron pocas, y probablemente influyeron políticamente en la producción de parte importante de su obra.

² Cf. con la correspondencia que mantuvo Hildegard con Bernardo de Clairvaux, el Papa Eugenio III, Everhard obispo de Bamberg, Tengsrich von Schönau, entre otros.

³ Cf. Cirlot, Victoria; *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona, Herder 2005; p. 145 y siguientes.

⁴ Nos referimos al problema que ocupaba a los tratadistas medievales respecto a que la utilización de representaciones miméticas del universo celestial podrían confundir al creyente, dirigiéndolo más hacia una adoración de la imagen y no a lo que ella representaba; la «idolatría», concebida como la confusión de la 'forma específica' o idea abstracta, con la 'forma artificial' sensible. Cf. Mitchell, W. J. T., *Iconology, Image, Text, Ideology*, The University Of Chicago Press, Chicago, 1986. p. 41 y siguientes.

⁵ Cf. Cirlot; Op.Cit. p. 113 y siguientes, V. *Visiones del Bestiario*.

hecho Hombre en Cristo como fundamento teológico en el pensamiento de Hildegard, que se encuentra en deuda, desde luego, con la teología clásica, agustiniana y neoplatónica, pero que también representa aspectos de renovación dogmática en cuanto a las formas de transmisión de la fe, lo que merece captar nuestra atención académica. Estos aspectos son reconocibles tanto en su conjunto lírico *Symphonia*, como en sus textos visionarios *Scivias*, el *Liber Vitae Meritorum (LVM)* o el *Liber Divinorum Operum (LDO)*, obras cuya intención se relaciona además con la elaboración de una lengua artificial, o *Lingua Ignota*, y su uso específico dentro de una comunidad monacal reducida, como veremos más adelante.

De este modo, por razones metodológicas, hemos decidido abocarnos a una única obra que recogería y sintetizaría las ideas más importantes de la religiosa del Rin – trabajadas también en sus obras previas - a la cual dedicó 40 años de su vida. Nos referimos al *Liber Divinorum Operum (LDO)*, texto de carácter visionario, según declara su autora, que nos llevará hacia una comprensión aún fraccionada, pero representativa de lo que Hildegard pretendía lograr estética y teológicamente. Esa finalidad, según veremos, se cristaliza a través de dos estrategias complementarias y, a veces, en tensión: a) la representación de la «Historia de la Salvación» a través de la *Palabra Encarnada*, y b) la aproximación filosófica y uso formal de lo que representa el Lenguaje Revelado en su propio proceso escritural. Nos referimos, en este último punto, a la utilización de un lenguaje que sería entregado directamente por Dios a Hildegard (según las propias palabras de la autora), de carácter primitivo, original y creativo - dada su proximidad fenomenológica con el lenguaje adánico - y, por lo tanto, que se presenta como fundamento de la exégesis cristiana del origen del Universo y de sus relaciones evidenciables en gran parte de la actividad profética hildegardiana.

Para desarrollar una lectura crítica e interpretativa que sustente la significancia teórica de la producción de nuestra autora, y considerando como eje conductor de sus obras la *Encarnación del Verbo*, en tanto hito fundamental de la Historia de la Salvación en el contexto cristiano latino-románico del siglo XII, revisaremos las diferentes estrategias que nuestra visionaria utilizó para re-presentar (escribir, dibujar, o mejor: componer, en el sentido más amplio) la *veritas* medieval que surge de las dos aristas que reconocemos dentro de sus técnicas creativas y sus implicancias estéticas. La revisión de esas construcciones y de su doble función textual - ora gráfica, como soporte discursivo reconocible en la *Lingua Ignota*⁶, ora auditiva, manifestada en los dramas líricos incluidos en el *Scivias*⁷ y el *LDO*⁸ y en las numerosas composiciones elaboradas hacia el 1148, adentrada en la madurez de su vida y a la cual le dedicó casi una década de trabajo⁹, reunidas en su mayoría

⁶ En lo sucesivo nos remitiremos al rescate de la *Lingua Ignota* realizado por Newman, Bárbara: *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1989.

⁷ Castro, C. & Castro, M. (trad.); *Scivias*. Ed. Trotta. Madrid. 1999.

⁸ Hildegard von Bingen: *Libro de las Obras Divinas*. Trad. de Flisfisch M., Góngora M. y Ortúzar. Ed. Herder, Barcelona, 2009.

⁹ Cf. Van Poucke, Peter. Hildegard of Bingen, *Symphonia Harmoniae Caelestium Revelationum*. Facsimile Editions of Prints and Manuscripts, Alamire, Belgium 1991, introducción crítica. Lo mismo comenta Ítalo Fuentes cuando afirma que la *Symphonia* "corresponde a una etapa madura de su vida, [...] es hacia 1148 que, en dos cartas habla de su actividad musical. También, después de la última visión del *Scivias* se integran cuarenta canciones sin partituras. Hacia 1158 afirma en el *Liber Vitae Meritorum* que lleva trabajando 8 años en la *Symphonia* y, en general, se acepta el año 1175 como fecha límite de la confección de su obra poética mayor." (Fuentes Bardelli, Ítalo: "La Música en la *Symphonia* de Hildegard von Bingen", texto del taller " **Aproximación a la *Symphonia* de Hildegard von Bingen** ", en **Revista chilena de literatura** N° 10, otoño de 1999. **Universidad de Chile**. p.2)

en la *Symphonia*¹⁰ - tornarán más enriquecedor y significativo el contraste entre las estrategias discursivas que la priora utilizó para *transcribir* sus visiones y la interpretación y representación del *Verbo Encarnado*.

Hemos constatado, a este respecto, que las investigaciones y estudios actuales sobre la producción artístico-teológica de Hildegard von Bingen¹¹ se han realizado tomando más en cuenta el valor de cada una de sus obras por separado que con la intención de establecer un eje común que brinde unidad a toda su producción. No se puede obviar, en este sentido, el hecho de que, para Hildegard, toda tarea escritural y creativa visionaria respondía a una tarea preeminente, impuesta por la divinidad a través sus visiones: la de transmitir a los hombres el mensaje de Dios¹². Teniendo esto en consideración, no se puede perder de vista el objetivo didáctico-moralizante común que enmarca toda producción hildegardiana, determinada no solo por el contenido de sus obras, sino además por los diversos formatos de producción que utilizó para cumplir con su tarea «profética» y el lenguaje utilizado para lograrlo. Con esto, nos parece imprescindible establecer una línea común, de carácter discursivo, que dé cuenta global de la intención de la autora, y que permita develar relaciones hasta ahora trabajadas solo de soslayo o aún no resueltas del todo por la crítica.

Así, reconocer la diversidad y riqueza de formas que la autora del *Liber Divinorum Operum* utilizó para transmitir sus visiones y, a través de ellas, su particular forma de «ver» y «oír» al mundo dominado por una divinidad pantocrática y mayestática, hace posible reconocer una compleja estructura de significación teológica, que nos aproxima al sentido que se le otorga, en el contexto cristiano, monástico y medieval del s. XII, al acto escritural y a la construcción de 'imágenes' como forma de representación del mundo espiritual. La iluminación de los manuscritos, las partituras musicales, la poesía lírica, la producción epistolar, o la especie de argot especializado de origen lingüístico-etimológico todavía incierto, conformarán parte de los códigos con los cuales Hildegard quiso dar a conocer un saber revelado por la divinidad para el común conocimiento de los hombres¹³, y cuyo fin último se traduce en la capacidad contemplativo-creativa de hacer "visible lo invisible".

Esto nos llevará a formular la primera y tal vez más compleja de las preguntas sobre la producción de Hildegard: ¿por qué la religiosa dispersó en tantos soportes discursivos un mensaje que se esperaría unitario, unívoco y totalizante? O en otras palabras, ¿qué vínculo

¹⁰ Hildegard von Bingen: *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*. Ed. Trotta. (Trad. María Isabel Flisfisch); Madrid, 2003.

¹¹ Se deben destacar aquí los trabajos investigativos de Peter Dronke, *Las escritoras de la Edad Media* (1994), *Problemata Hildegardiana* (1981); H. Corbin, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste* (1996); Cirlot V., *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria en Occidente* (2005), *Hildegard von Bingen, vida y visiones* (1997); Newman B., *Sister of Wisdom* (1989), Flisfisch, M^a., Góngora, M^a., Fuentes I., Meli, B. y Ortúzar M^a., *Hildegard von Bingen, Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales* (2003), entre muchos otros.

¹² V. en este sentido los Prólogos de las obras visionarias, la *Vita*, y las Cartas. En Cirlot, Victoria; *Vida y visiones*. Madrid, Ed. Siruela. 1997.

¹³ Los estudios que a la fecha se han realizado de la obra de Hildegard, reconozcan o no la validez de la experiencia visionaria, se "inclinan a pensar en sus visiones como un modo de expresión plástico para adoctrinar a los fieles en los misterios de la Iglesia y de Dios." (Cirlot: "Hildegard von Bingen y Juan de Patmos: la experiencia visionaria en el siglo XII, en *Revista chilena de literatura*, ISSN 0048-7651, N° 63, 2003, pp. 109-129. 2003; p. 1)

se establece entre las diversas materializaciones del lenguaje profético con el contenido moral y dogmático que contienen?

Para intentar resolver tal problemática, pretendemos aproximarnos a una parte de la obra de Hildegard que ha sido reconocida por su autora como 'visionaria' (pero sin desatender aquella que surge de su amplio conocimiento textual, o que no proviene directamente de saberes declarados como revelados), relacionándola con el uso que efectivamente da a ese discurso dentro de su entorno más cercano y entre las cúpulas religiosas y políticas de su época. Se pretende reconocer así la relación que Hildegard estableció entre el «*Lenguaje Divino*» (onomatésico¹⁴) y sus formas terrenales de representación y recepción pragmática en la vida monacal. En términos generales, intentaremos entender qué valor le da la visionaria al *Logos Divino* y los diferentes soportes con que transmite el mensaje entregado por Dios. Específicamente, pretendemos dilucidar de qué modo las formas textuales y visuales utilizadas por Hildegard cumplirían la función de representar su gnosis de la realidad celestial y la *Palabra Revelada* (noesis auditiva y visual) en sus obras.

Para tales efectos, y en términos metodológicos, rastreamos en primer lugar las interpretaciones del fenómeno visionario y su relevancia en el contexto histórico de la autora, en el cual la imagen visual y auditiva como formas de re-crear y re-presentar el mundo y de configurar una cosmovisión; finalmente, ilustraremos esta problemática a través de la *Lingua Ignota*, desde su funcionalidad práctica en lo cotidiano y como gnosis de un saber divino revelado.

¹⁴ Nos referimos a la idea presentada y desarrollada por Giambatista Vico en su *Ciencia nueva*. Para contextualizar el concepto, es necesario precisar que la misma característica que Platón le atribuye a la filosofía (esto es, la única vía de acceder al lenguaje perfecto, natural – en sentido metafísico – y así construir la verdad) (V. *Fedón*, 66a), se le atribuye a la teología en la Edad Media. Cf. Marín-Casanova, José A.: "La filosofía en forma: el fondo metafórico", Rev. *Logos*, Anales del Seminario de Metafísica. 2001. 3: 267 – 281.

I. Hildegard y su Tiempo

“No vayas fuera, vuelve a ti mismo.

En el hombre interior habita la verdad”

San Agustín, De vera religione , XXXIX, 72 (PL 34, 154)

Mientras Antioquía aún no terminaba de sepultar los cuerpos que fueron víctimas de la cruel matanza cometida por las tropas de la Primera Cruzada¹⁵, en Alemania una familia recibía a una niña que, por mandato divino, revelaría un mensaje de paz y sabiduría al resto del mundo: el 16 de septiembre de 1098, en Bermersheim, nacía Hildegard von Bingen, hija menor de una noble familia, cuyos padres, Hildebert y Mechtilde, la enviarían tempranamente como diezmo al monasterio benedictino de Disibodenberg a consagrar su vida a la fe y, de un modo que jamás imaginaron, a la contemplación. Desde muy pequeña¹⁶ mostró, según nos cuenta su biógrafo Theodorich von Echternach¹⁷, ser poseedora de una “prematura pureza”¹⁸ que la distinguía del resto de las personas. Sus nacientes y cegadoras visiones eran difíciles de explicar para ella a esa corta edad y, como su entorno difícilmente las atribuía a una experiencia mística, evitó comentarlas hasta 1141, ya alcanzada la adultez, cuando decide hacerse cargo de ellas por mandato divino¹⁹.

“En mi tercer año de edad mi alma entera se estremeció, pero por mi corta edad no pude hablar sobre ella [...] a veces las decía con toda sencillez, hasta tal punto que los que me escuchaban me preguntaban qué era aquello y de dónde me venía. Y yo misma me asombraba, porque lo que yo veía en mi alma lo tenía también en visión exterior, pero como veía que eso no le ocurría a nadie más,

oculté cuanto pude la visión que yo tenía en mi alma”²⁰

Entregada al monasterio bajo la tutela de Jutta von Sponheim desde los ocho años, formó parte de un monasterio en la que las mujeres eran recluidas a un pequeño claustro, donde se inició en el estudio de latín, la lectura de las Sagradas Escrituras, la memorización

¹⁵ Nos referimos al sitio de Antioquía (1097 – 1098) dirigido por Raimundo de Tolosa, Godofredo de Bouillón y Bohemundo de Tarento, en el que se produjo la matanza indiscriminada de gran parte de la población de la ciudad musulmana.

¹⁶ En las notas autobiográficas incluidas en la *Vita*, Hildegard afirma que algunas de sus visiones fueron grabadas en ellas por Dios desde la infancia. (Cf. con la Carta dirigida a Bernardo de Clairvaux (1146 – 1147), en Cirlot, V. (ed.): *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Ed Siruela, Madrid, 1997, p. 123; y con Fraboschi, Azucena. *Hildegard de Bingen. La extraordinaria vida de una mujer extraordinaria*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2004, p. 47, que alude a la intervención de Dios en el útero de su madre).

¹⁷ La *Vita*, biografía de Hildegard, se elabora entre 1180 y 1190, incluyendo fragmentos de cartas y referencias autobiográficas redactadas por la religiosa. Concebida como la hagiografía de una existencia ejemplar, busca aleccionar mediante esta figura modélica que realiza tanto actos humanamente posibles, dignos de ser imitados, como actos sobrenaturales que deben ser valorados.

¹⁸ Cirlot, Victoria:1997, pp. 35-100, (p. 41).

¹⁹ Fue hacia 1141, a los 42 años de edad, que Hildegard sufrió un episodio de visiones que afectó su salud considerablemente. En ese momento recibiría la orden divina de transcribir las revelaciones para común conocimiento de los hombres y con lo que daría inicio a su producción visionaria y profética (Cf. Cirlot; 1997. p. 41).

²⁰ ***Cirlot: 1997. Vita II, p. 42***

de salmos y cantos litúrgicos²¹. Más tarde, en 1115, este grupo de monjas, entre ellas Hildegard, recibirían su consagración adscrita a la orden benedictina, a manos del Obispo Otto de Bamberg. Ya en este tiempo, las constantes y graves enfermedades que aquejaban a la joven devota obstaculizaban sus estudios. Al respecto, el biógrafo nos indica que “desde la misma infancia padeció de un modo constante dolorosas enfermedades [...] Cuantas más fuerzas del hombre exterior le faltaban, tanto más accedía al interior a través del espíritu de la sabiduría y de la fortaleza.”²²

Pese a la juventud, la escasa salud, las dudas y temores que la acosaban, Hildegard es nombrada *magistra*, pues la muerte de Jutta en 1136 la indicaba como su sucesora natural, asumiendo el cargo tanto por la insistencia de sus compañeras de claustro como por el mandato del abad²³. Esto podría poner en discusión la supuesta ignorancia a la que Hildegard hace mención en reiteradas ocasiones en cartas y textos visionarios, pues para desempeñarse en la conducción espiritual y administrativa de la casa de reclusas de Disibodenberg debió poseer bastante más instrucción que la exigua formación monacal que le era común a todas las demás monjas, lograda, tal vez, gracias a la no desestimable biblioteca con que contaba el monasterio de Disibodenberg por ese entonces. De ser eso efectivo, cuando Hildegard se refiere a sí misma como iletrada e inculta, el sentido que esas palabras adquieren se acerca más al conflicto del valor que se le asignaba en el s. XII al conocimiento terrenal frente al conocimiento de Dios, en donde el primero era desestimado por superfluo e intrascendente.

“Soy un ser indocto que no ha recibido enseñanza alguna de temas exteriores”²⁴

Del mismo modo, la insistencia de la religiosa por resaltar la pequeñez y debilidad de su cuerpo se relacionan con una tradición estética transmitida, entre otros, por Bernardo de Clairvaux²⁵, y que vemos numerosas veces replicada en sus textos.

“Oh, pequeña forma, que eres hija de muchísimas fatigas 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”²⁶

²¹ Pese a esta instrucción recibida de parte de Jutta, en una de sus notas autobiográficas, Hildegard se refiere a su maestra como “mujer iletrada”, lo que resulta curioso si constatamos que la formación inicial de Hildegard no fue tan escueta como ella misma nos hace pensar. (Cf. Cirlot; 1997, *Visiones*, Libro II).

²² Cirlot; 1997. p. 41.

²³ Cf. la correspondencia entre Hildegard y el por entonces monje Guiberto de Gembloux, carta 38, años 1177-1180, p. 375. (V. Cirlot. 1997. pp. 121 y sigs.)

²⁴ **Cirlot; 1997. Cartas, p. 124.**

²⁵ Nos referimos a San Bernardo (1090 - 1153), declarado Doctor de la Iglesia por su importante contribución a la vida monástica y la doctrina mística que se desprende de la Orden del Císter y de su reducida obra teológica, especialmente sus sermones, recopilados en la Patrología Latina de Migne, Tomos 182 y 183. En este caso, destacamos los principios de “revelación verbal”, las exégesis alegóricas y vida mística, por la posible influencia que ejerció sobre la tradición de la que Hildegard es depositaria. V. *Díaz Ramos, Gregorio (1953). «Introducción general a la doctrina de san Bernardo, p. 55», Obras completas de san Bernardo*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

²⁶ **Flisfisch, Góngora y Ortúzar; 2009. pp. 129-130.**

A la corporeidad o 'dimensión externa del cuerpo' se le otorgaba en este contexto una mínima importancia respecto del espacio interior del creyente²⁷. Tanto en la literatura como en la pintura o en la música, prevalecía la valoración del plano espiritual, pues las reflexiones que en s. XII y XIII se hacían acerca de lo bello "tenían un sentido religioso, moral y metafísico mucho antes que estético"²⁸. Las ideas de San Bernardo²⁹, herederas del pensamiento agustiniano y ampliamente difundidas por entonces, sostenían que "la belleza interna es superior a la sensible [...] que la belleza interior es más hermosa que todo adorno exterior, y en consecuencia que ninguna belleza del cuerpo es comparable con la del alma [...] Por ello un conflicto entre la belleza corporal y la espiritual debía siempre resolverse a favor de la segunda"³⁰. Esto, más allá de lo estrictamente biográfico, debió influir fuertemente en la producción pictórico-cosmológica de Hildegard respecto al uso de estrategias de representación y descripción del hombre y el universo, entendiendo la dimensión interior como causa de la exterior o la dimensión exterior como materialización del mundo interno del individuo, tema sumamente valioso para la comprensión de las visiones, y que retomaremos más adelante.

Al asumir la tarea de 'transcripción' del mensaje revelado, Hildegard, junto a la ayuda de su secretario Volmar³¹ y de la religiosa Richardis de Stade, inicia su *Scivias* (Conoce los caminos), texto que tras varios inconvenientes y revisiones escolásticas y eclesiásticas es aprobado por Eugenio III, quien además le pide que siga redactando sus visiones para beneficio de sus hermanas y de la iglesia³². Coincidentemente con el otorgamiento de esta licencia, ese mismo año una visión hace que Hildegard, pese al delicado estado de su salud, tome la decisión de fundar un nuevo monasterio en Saint Rupertsberg, en respuesta a la creciente cantidad de religiosas que poblaban los oratorios y a los conflictos intestinos que surgían con los monjes y el entonces abad Kino de Disibodenberg.

Así, hacia 1150, se traslada junto a sus compañeras a las orillas del Rhein, donde terminará de escribir su *Scivias*, compondrá su *Symphonia* (*Symphonia armonie celestium revelationum*)³³, nacerá su interés por las propiedades curativas de las plantas, plasmado

²⁷ A esto se refiere Jeroen Deploige al indicar que "la pretendida ignorancia de Hildegard era un argumento de humildad, a fin de sostener su posición profética... En efecto Hildegard insiste explícitamente en el hecho de que ella no posee ningún conocimiento de la interpretación del vocabulario latino, ni de las sílabas, de los casos o de los tiempos. Parece que, de esta manera, ella ha querido cuidarse de no provocar a sus contemporáneos." Cf. Deploige, Jeroen: *Hildegard de Bingen y su libro Scivias*. En Revista Chilena de Literatura. 1998, p. 92.

²⁸ Cf. Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de la estética: II. La estética medieval*. Ed AKAL. 2007, p. 195.

²⁹ Similar reflexión en torno a la supremacía del alma frente al cuerpo podemos encontrar en Plotino, quien se avergonzaba del cuerpo por considerarlo una copia imperfecta de la creación. Cf. *Plotino: Enéadas: libros III y IV*, Madrid: Editorial Gredos, 1985.

³⁰ V. Tatarkiewicz; Op. Cit, p. 195.

³¹ Volmar era quien debía transcribir las visiones que Hildegard le dictaba y tenía la tarea de poner "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." (V. Cirlot. 1997, *Vita II*,). Probablemente haya sido él mismo quien le enseñó a escribir y la introdujo a la gramática latina.

³² En la carta enviada a Hildegard en 1148, el Papa le anima a seguir escribiendo y le desea que pueda alcanzar el gozo «que ni el ojo vio ni el oído vio, ni al corazón del hombre llegó» (1Cor 2, 9). Cf. Cirlot, 1997. Cartas. IV pp. 127 - 129).

³³ Hildegard agrupó en esta obra setenta y ocho obras musicales: 43 antifonas, 18 responsorios, 4 himnos, 7 secuencias, 2 sinfonías, 1 aleluya, 1 kyrie, 1 pieza libre, 1 vanguardista oratorio y un auto sacramental musicalizado llamado *Ordo Virtutum*.

en su *Physica (Liber simplicis medicinae)*³⁴, y desarrollará su *Causae et curae (Liber compositae medicinae)*³⁵. Su abultada producción, incluye además la aparición el *Liber Divinorum operum simplicis hominis (LDO)*, el *Liber vitae meritorum (LVM)*, *Explanatio regulae Sancti Benedicti*, *Vita Sancti Disibodi*, *Explanatio symboli Sancti Athanasii*, y el *Liber subtilitatum diversarum*, sin olvidar su *Lingua Ignota*, tal vez la primera lengua artificial de la historia, que utilizó aparentemente con fines didácticos y netamente confinado al espacio monacal, y de la que nos ocuparemos hacia el final del presente texto.

Afortunada de haber nacido precisamente una centuria antes de la proclamación de la Bula que impedía salir a las reclusas³⁶, contó con la libertad para realizar cuatro viajes de evangelización entre 1158 y 1171, que no dejaron de causar cierta conmoción en la Iglesia y, junto a la contundente correspondencia que mantuvo con personajes públicos, religiosos y laicos, logró con no poco éxito dar a conocer sus opiniones y participar activamente de decisiones importantes para su época³⁷.

Respecto al contexto de producción, no debemos olvidar que Hildegard abordó una gran cantidad de temáticas y problemáticas en sus textos, sean estos visionarios o no. La preocupación de la religiosa por la elaboración de una “teología absoluta” la llevó a hacer uso de varios soportes artísticos y técnicos como estrategias de difusión, lo que se explica al recordar que el s. XII fue “el período de encuentro de dos estéticas medievales, de la estética de los artistas con la propia de los filósofos, de la técnica con la escolástica, de la de «los de arriba» con la de «los de abajo», de la teoría de lo bello con la teoría del arte.”³⁸.

Así, la producción artístico-visionaria de Hildegard puede y ha sido abordada por múltiples disciplinas – filosofía, historia, estética, literatura, teología – sin que haya podido ser resuelta totalmente por ninguna de ellas, justamente por la complejidad de su contenido y, desde luego, por los difusos bordes existentes entre arte y ciencia durante la mayor parte de la Edad Media. Podemos decir, con lo anterior, que la obra de Hildegard y la perspectiva holística con la que aborda la naturaleza que la rodea, corresponde al deseo de autoconfigurarse como un puente que permita llevar el mensaje divino a los oídos de la humanidad, y con ello, “al campo de la escritura de Revelación visionaria y *profética*, entendida esta última en el sentido medieval de capacidad de «interpretación inspirada» sobre el sentido de los *tiempos* y de la historia, así como de los *textos sagrados*”³⁹, esto es, un nivel de contemplación elevado que va más allá de la comprensión racional o sensorial de la realidad, en un estado de «enajenación» (*alienatio*), como afirmaba Ricardo

³⁴ En esta obra Hildegard hace gala de su notable capacidad de observación y de curiosidad científica, enumerando más de trescientas hierbas, indicando la posología de cada una. Junto a esto, entrega detalladas anotaciones sobre diversos árboles, especies animales y minerales.

³⁵ La implicancia de esta intuitiva fisiopatología, que reúne gran parte de sus ideas médicas previas, indica que la labor que Hildegard desarrollaba dentro del monasterio iba probablemente más allá de la cura espiritual, y que se ocupó además del cuidado médico de quienes estaban a su cargo.

³⁶ Nos referimos a la Bula *Periculoso* dictada por Benedicto III en 1298, que prohibía a las monjas salir de los monasterios sin previo permiso del obispo, e impone a las prioras y abadesas la supervisión de un procurador, quitando con esto las relativas libertades con que contaron las religiosas durante el s. XII.

³⁷ Notable es la correspondencia que mantuvo con Federico I Barbarroja, y la dura increpación que le formula ante los cuestionables nombramientos de papas y la instauración de un cisma eclesialístico.

³⁸ Tatarkiewicz. Op. Cit. p. 193.

³⁹ Flisfisch, Góngora y Ortúzar; Op.Cit. p. 31

de San Víctor⁴⁰, que supera las formas de exégesis alegórica o el simbolismo propio de las teofanías medievales.

Entrado el año 1165, en pleno conflicto entre la Iglesia y los cátaros⁴¹, la mujer de “pequeñita figura” funda un segundo monasterio en Elbingen, al que se dirigía cruzando el Rin dos días por semana. A los 81 años, un 17 de septiembre de 1179, muere en compañía de sus hermanas, poco después de haber luchado contra un interdicto impuesto por los prebostes de Maguncia a su monasterio por defender la digna sepultura de un noble excomulgado. Y aunque el proceso de su canonización fue abierto por Gregorio IX el año 1227, y su nombre pasó a formar parte del *Martirologio* romano en 1244, solo llegó a ser reconocida como santa de la Iglesia en 1940.

⁴⁰ Citado por Hallet, Carlos, en “La *discretio*en *Benjamin minor* de Ricardo de San Víctor”, en Revista *Teología y Vida*, Vol. XLVII (2006), pp. 47 – 54 (*Benjamin Maior* 1,4: PL 196,67).

⁴¹ Para revisar la relación entre Hildegard y los cátaros, he consultado a Agüero de Brito, Guillermina: *Hildegarda, los cátaros y el catarismo... hoy*, FASTA, Bariloche, 2005, en <http://www.hildegardadebingen.com.ar/Agüero4.htm>

II. Noesis y Experiencia Visionaria

**«No era él la luz, sino para
que diese testimonio de la luz»**

Evangelio según San Juan 1, 8-9

En este capítulo, intentaremos reflexionar en torno a la recepción del fenómeno noético y a la forma en que la crítica aborda la experiencia visionaria, indicando las dificultades que representa el racionalismo occidental para los estudios sobre Hildegard y su obra. Con ello, creemos que para poder comenzar la discusión en torno al valor estético y teológico de la producción de nuestra autora, se debe advertir que, para la crítica e investigación occidentales, la experiencia visionaria no es un fenómeno que se aborde sin alguna reticencia o recelo, y que se suele relacionar con el ámbito de la simple imaginación o a una fenomenología ‘anómala’ que no merece mayores detenimientos entre los círculos especializados y académicos⁴², y aunque “el valor del ícono como plasmación de la imagen interior o visionaria parece indiscutible [...], la mística occidental ha rechazado de modo persistente las experiencias visionarias⁴³ y su consiguiente representación textual o plástica. Por ello, será necesario emprender una actualización bibliográfica y una revisión de las diversas formas de entender el fenómeno visionario y cómo éste, en el caso de Hildegard, pretende establecer una relación entre lo divino y lo terrenal por medio del Verbo hecho Carne⁴⁴, como *logos* revelado, así como las complejas formas de representación canónicas del s. XII utilizadas para transmitir el conocimiento sobre *lo* divino. Con esto, intentaremos explicarnos cómo la imagen, su teorización (iconológica e iconográfica) y el texto se reúnen en la construcción de una ‘verdad’⁴⁵ y el establecimiento de un ‘saber’ que, de manera ineludible, estará completamente relacionado con su contexto.

⁴² Cf. con López Tobajas, quien afirma que “la experiencia visionaria se contempla actualmente en Occidente como un fenómeno rigurosamente anómalo; dado que las posibilidades noéticas del ser humano se consideran monopolio indiscutible de la razón, filósofos y científicos remiten tales excesos de la imaginación -facultad por lo menos sospechosa- al supuesto oscurantismo de la fenomenología religiosa más dudosa, cuando no a la sintomatología de la enfermedad mental.” (López Tobajas, Agustín: *La experiencia visionaria a través de la gnosis islámico-irania*, Sugerencia, Madrid, 2000, p. 1. Recurso electrónico: <http://www.webislam.com/?id=6434>). En este mismo sentido, Cirlot afirma que “la comprensión del fenómeno visionario conoce dos posturas antinómicas: o bien se acepta sin más la visión como una experiencia extraordinaria, o bien se niega su realidad literal para destacar su valor estratégico y didáctico.” (Cirlot; 2003; p. 109)

⁴³ Cirlot; 2005. p. 209.

⁴⁴ Parece ser, como afirma M^a Eugenia Góngora, que “el acontecimiento fundamental de esta historia es la encarnación de Cristo, y a esta encarnación están de alguna manera supeditados todos los demás momentos del relato bíblico (desde el Génesis al Apocalipsis), por importantes que sean.” (Flisfisch; 2003. *Symphonia*; p. 27)

⁴⁵ Es importante recordar que “el problema de la «fidelidad a la naturaleza» como un criterio de juicio en nuestro sentido moderno no se plantea en el arte cristiano medieval. «La verdad está primariamente en el intelecto, y en segundo lugar en las cosas según se relacionan con el intelecto que es su principio» (*Summa Teológica* I.16.1). La verdad en una obra de arte (artefacto) es que esté hecha bien y verdaderamente conforme al modelo en la mente del artista, y así «se dice que una casa es verdadera cuando expresa la semejanza de la forma en la mente del artista, y se dice que las palabras son verdaderas en la medida en que son signos de la verdad en el intelecto» (La teoría medieval de la belleza, en *Figura*; p. 47). Respecto a la veracidad de la palabra, Juan afirma que “gracias

Ante todo, indicaremos que la *noesis*, como forma de acceder a un conocimiento, será entendida a modo de diferenciación del *éxtasis*, estado en el que Hildegard reconoce nunca haber experimentado al recibir las visiones. La *noesis* (*voéiv*) o «ver discerniendo», se diferencia del simple «ver», y fue utilizado en la filosofía griega para referirse a un «ver inteligible» o «ver pensante», que es al mismo tiempo un «intuir». Algo es objeto de *voéiv* cuando se lo aprehende directa e infaliblemente tal cual es. Para Parménides, esta aprehensión directa e infalible de lo que *es como es y en cuanto es*, se identifica con el «ser», según se expresa en la famosa tesis: *το γαρ αυτό νοεῖν ἔστιν τε καί . εἶναι*, y que, al mismo tiempo, a Platón le permitía establecer la diferencia entre los «objetos noéticos» y los «objetos sensibles»⁴⁶. En este sentido, veremos cómo las revelaciones que Hildegard recibe provendrían, según sus propias palabras, directamente de Dios y representarían la exégesis total del Universo en su esencia. En otras palabras, planteamos que la *noesis* es alcanzada por Hildegard a través de sus visiones y audiciones, apropiándose intelectualmente, racionalmente, de un saber revelado a través de ella a los hombres mediante un lenguaje «encarnado», en tanto inscrito, iluminado, materializado, y utilizado por nuestra religiosa en los textos, imágenes y partituras que elaboró o supervisó durante su luenga vida.

La reflexión, como vemos, era una etapa compleja de la actitud de contemplación noética, cuya delimitación epistemológica originó más de una controversia pues, tal como se entendía en el s. XII, esta constaba de diferentes ‘momentos’ o ‘estadios’, no siempre tan claramente definidos o diferenciados. La visión - como experiencia de unión con lo celestial - constituiría una de las más complejas y elevadas formas de contemplación, capaz de alcanzar la *noesis* del cosmos. Por ello, las reflexiones en torno a la contemplación que poco después de la muerte de Hildegard nos entrega Ricardo de San Víctor, resultan verdaderamente ilustrativas. En su obra principal, *Benjamin Maior*⁴⁷, el teólogo escocés distingue diversos tipos de contemplación:

1. La contemplación imaginativa, que se realiza mediante la imaginación
2. La imaginación, que se realiza mediante la razón.
3. La racional, que se realiza mediante la imaginación.
4. La racional, que se realiza mediante la razón.
5. La que aparece por encima de la razón, mas no contra ella.
6. La que aparece por encima de la razón, siéndole aparentemente contraria.

Creemos que la última de estas categorías formuladas en torno a las contemplaciones se corresponde con las visiones de «revelación divina», como las experimentadas por Hildegard, pues recordemos que “cuanto más busque el corazón puro lo más elevado, más hondamente comprenderá que es incomprendible”⁴⁸, aludiendo con ello a la aparente imposibilidad de acceder ‘racionalmente’ a un saber absoluto. Como se puede observar en la diferenciación acuñada por San Víctor, dos de estas contemplaciones residen en la imaginación, dos en la razón y otras dos en la inteligencia. Al parecer, las visiones

a la Encarnación, se destaca el carácter personal de esta Palabra, sabiduría subsistente y eterna” (Flisfisch; 2003. *Symphonia*; p. 41). Cf. Evangelio según San Juan 3, 34; 1, 1; 1,14.

⁴⁶ Ferrater Mora, José: *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1969, tomo II, p. 291-292. Para Husserl, el concepto de noema adquiere un sentido diferente, utilizando lo noético para referir la fenomenología de la razón. Acá lo utilizamos en su acepción clásica.

⁴⁷ Citado por Hallet; 2006, pp. 47 – 54 (*Benjamin Maior* 1,4: PL 196,67).

⁴⁸ Cirlot. 1997, p. 49.

celestiales estarían en la inteligencia, esto es “por encima de la razón”, siéndole a ella «aparentemente» contraria. Pero solo en apariencia. En realidad, esa contemplación sería justamente la que mayor conocimiento proporciona a quien contempla, pero ¿qué tipo de conocimiento otorga? Siguiendo con la estructura propuesta por Ricardo de San Víctor, en la contemplación se distinguían diferentes escalones, distribuidos de la siguiente manera según su contenido:

Primer escalón: contemplación de la materia.

Segundo escalón: contemplación de formas y colores.

Tercer escalón: concentración en las calidades de los demás sentidos

Cuarto escalón: contemplación de acciones y obras de la naturaleza.

Quinto escalón: contemplación de acciones y obras de los hombres.

Sexto escalón: cognición de las instituciones humanas.

Séptimo escalón: cognición de las instituciones religiosas.

Vemos, a partir de la organización anterior, que existen “tres géneros cualitativos (*qualites*): la «ampliación de la mente» alcanzada por las calidades ordinarias del hombre; la «elevación de la mente», que exige un don especial; y el estado superior logrado en la fascinación y el éxtasis (*exultatio*). En este último estado la mente sufre una transformación (*transfiguratio*), sale fuera de sí misma y por encima de sí misma, «pierde memoria de las cosas presentes», se vuelve *ajena a sí misma*. Por aquella transformación Ricardo llamó a ese estado «enajenación» (*alienatio*). [...] Ricardo suponía que en el estado de «alienación» - enajenación- el hombre contempla la «belleza suprema»⁴⁹, lo que nos permitiría ubicar en el séptimo escalón la forma de contemplación percibida por Hildegard, aunque no sea extática, sobre todo si consideramos que, a través de estas visiones, comprendió “el sentido de los libros, de los salterios, de los evangelios y de otros volúmenes católicos, tanto del antiguo como del nuevo testamento, aun sin conocer la explicación [¿racional?] de cada una de las palabras del texto, ni la división de las sílabas, ni los casos, ni los tiempos”⁵⁰. Del mismo modo, en la explicación que nos entrega la *Vita*, las experiencias visionarias de Hildegard afectan su percepción y conocimiento del mundo, en las que “su cuerpo se transformó y «su conocimiento fue transmutado» gracias a la inspiración que cayó como gotas de lluvia sobre su alma, tal como el Espíritu Santo inspiró a San Juan Evangelista cuando bebió la revelación del pecho de Jesús y se le revelaron los misterios escondidos y pudo decir «En el principio era el Verbo»”⁵¹

La importancia del *Verbo*, que revisaremos en detalle en el capítulo final de este ensayo, y la pretensión hildegardiana de asignarle alcances totalizantes, junto a la concepción noética de la visión profética, explicarían los modos en que la realidad terrenal y la cosmovisión universal de Hildegard se van articulando en su discurso y en toda su obra. Pero cuando intentamos reconocer esa articulación, nos encontramos con que, una y otra vez, la tendencia filosófica occidental - heredera de la bivalente tradición aristotélica - la polariza en opuestos irreconciliables: (real-irreal; espíritu-materia; inteligible-sensorial, etc.),

⁴⁹ Tatarkiewicz. Op. cit, p. 207. La cursiva es nuestra.

⁵⁰ Cirlot; 1997, p. 41.

⁵¹ Ibíd. *Vita*, II, p. 16. La cursiva es nuestra.

impidiendo abordar la visión profética ontológicamente, y retrotrayéndonos a una discusión sobre su 'existencia' fenomenológica⁵².

Si cambiamos la mirada, como tan acertadamente hiciera el filósofo francés Henry Corbin⁵³, y la dirigimos hacia otras perspectivas teóricas menos racionalistas, observaremos que muchos de los vacíos con que nos encontramos al querer entender y explicar la experiencia visionaria, han sido llenados hace tiempo en Oriente. Si bien podría resultar forzoso poner en un mismo plano dos dimensiones teológicas y estéticas tan diversas, lo cierto es que autores como Coomaraswamy⁵⁴, por ejemplo, lo transforman en una propuesta sorprendentemente posible, observando que existen "muchas similitudes entre determinados pasajes de los teólogos y místicos cristianos medievales, tales como Santo Tomás de Aquino, el Maestro Eckhart, Ruysbroeck, y Boehme, y determinados pasajes en la literatura védica —similitudes tan llamativas que muchas sentencias de los escritores cristianos podían tomarse como traducciones casi literales de sentencias sánscritas, o viceversa."⁵⁵, por lo que los parentescos que podamos establecer entre las implicancias teológicas de la práctica escritural de Hildegard y las de visionarios orientales no resultan del todo descabellados⁵⁶.

Si quisiéramos mencionar otro elemento de vinculación teórica entre el misticismo oriental y occidental, sería interesante destacar la relevancia de la «luz» como constituyente fundamental de las «visiones», incluida la experiencia de Hildegard, y que parece no ser exclusiva del cristianismo, sino que formaría parte de un concepto mucho más transversal en las exégesis teológicas y constituiría las bases de las cosmogonías y teologías entregadas por los visionarios de ambos lados del globo. No solo nos referimos a la bíblica relación metafórica entre *Dios hecho carne en Cristo* y la «Luz del mundo»⁵⁷ que esa transustanciación representa, sino fundamentalmente a la manifestación de esa divinidad

⁵² Esta tendencia al reduccionismo occidental lo que hace es evidenciar una incapacidad de hacerse cargo de fenómenos que van más allá del paradigma positivista-racionalista, y que a la larga "nos ponen de relieve es la indigencia epistemológica de nuestra cultura ante las realidades y procesos que vinculan el mundo material con el mundo espiritual, lamentablemente abandonados al ocultismo y movimientos afines." (López Tobajas, Op. Cit, p. 13).

⁵³ La importancia de este filósofo francés, convertido al Islam shiita, radica en sus esfuerzos por comprender las realidades espirituales de Oriente, evitando utilizar categorías occidentalizantes o modelos filosóficos tradicionales. Por el contrario, su aporte, tanto a los estudios actuales como a los de autores medievales, radica, por un lado en la voluntad de entender cada sistema de representaciones en sí mismo, y segundo, en la posibilidad de tomar prestadas herramientas de una u otra cultura para enriquecer las lecturas y los resultados de sus investigaciones fenomenológicas. Para nosotros es especialmente ponderable la inclusión de la iranología y la mística iraní en trabajos de ciencias religiosas comparadas aplicada a análisis de textos de místicos y visionarios europeos. Destacamos en este sentido, *El encuentro con el ángel. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin*, Sihâboddin Yahya Sohrevardî (ed.). Madrid: Editorial Trotta (2002) y *Avicena y el relato visionario: estudio sobre el ciclo de los relatos avicenianos*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica (1995).

⁵⁴ Junto con René Guenón y Frithjof Schuon, este especialista en arte oriental y filósofo anglo-indio, desarrolló estudios en religiones comparadas en los que postula una estrecha relación entre el orden y la belleza, anunciando la existencia de valores estéticos intrínsecos, ideales y universales, y en las que el arte medieval europeo y oriental presentan importantes semejanzas en cuanto a formas y representación simbólicas. Cf. *La transformación de la naturaleza en arte*. Editorial Kairós, 1997.

⁵⁵ Coomaraswamy, A. K. *Elementos de iconografía budista*. Madrid. 2007. p. 2

⁵⁶ Otros ejemplos que permiten ilustrar esta vinculación teórica de las visiones entre Oriente y Occidente los encontramos en figuras como Rumi, Jami y numerosos *wakís* (santos) sufíes que guardan sorprendentes relaciones con la propuesta teológica de Hildegard.

⁵⁷ Cf. Jn 1, 1 – 14; 3, 19 - 21; 3, 34; 5, 35; 8, 12;

en cada uno de los visionarios: Hildegard nos indica que “a la edad de cuarenta y dos años y siete meses, vino del cielo abierto una *luz ígnea* que se derramó como una llama en todo mi cerebro, en todo mi corazón y en todo mi pecho”⁵⁸, imagen que se corresponde de manera inesperada a las descripciones hechas por numerosos ascetas y místicos orientales sobre sus visiones, como a Najmoddîn Kobrâ, su discípulo Najmoddîn Râzî, o Rûzbêhân Bâqlî de Shiraz y cuyas similitudes con las representaciones de Hildegard nos parecen evidentes: la supremacía del mundo interior y espiritual por sobre el mundo exterior o corporal. Pese a encontrarse Insertos todos ellos en contextos muy diferentes, podemos constatar que en oriente “la luz ha ocupado [...] un lugar central en metafísica y en cosmología. La inmediata relación de la *luz con la vista* es sin duda la razón de que resulte imposible hablar de gnosis shiíta sin hablar de experiencia visionaria”⁵⁹, y que parece verse replicado, o al menos en coincidencia simbólica, con la experiencia visionaria de Hildegard.

Más allá de esta similitud formal, lo realmente importante es rescatar algunas ideas propias de la teología oriental y el lugar que en ella se posiciona la experiencia visionaria. A pesar de que Henry Corbin afirma que la visión, como acontecimiento psíquico “se producirá en una visión mental, un «sueño despierto», como precisan siempre nuestros «visionarios», en un estado intermedio «entre la vigilia y el sueño»⁶⁰, su perspectiva se sigue refiriendo a un estado que, aunque intermedio, queda determinado por cierta disposición de la ‘consciencia’, limitada por la relación formal que el sujeto haya establecido previamente con la realidad social circundante, o mejor dicho, dependiente de esa relación. Para la tradición

iraní, en cambio, se habla de un mundo intermedio (o *imaginal*)⁶¹ al que el visionario accede gracias a un don entregado y a un conocimiento revelado, y cuya existencia queda fuera de discusiones fenomenológicas. En lo que sí acierta Corbin es en afirmar que las visiones “no son, pues, simples proyecciones realizadas a nivel «subjetivo» de la mente; descubren a la mente una región no menos «objetiva» que el mundo sensible”⁶², y que nos estamos enfrentando, por lo tanto, a un espacio “que sobrepasa los límites de una cultura concreta, en su caso, la de la exégesis alegórica del siglo XII”⁶³ y que alcanza relevancia teológica global en tanto forma de acceder al conocimiento divino.

Dado lo anterior, parece interesante constatar cómo, en ámbitos no académicos ajenos a la tradición occidental, la cosmología se construye, a veces, sobre una base triádica, entregando la posibilidad de un ‘espacio intermedio’ entre lo real y lo imaginario, “o *imaginal*, poblado por realidades ajenas a la materia sensible de nuestra experiencia común pero que, a diferencia de los entes puramente inteligibles, tienen forma y dimensión; *mundo imaginal*, pues, que nada tiene que ver con lo ‘imaginario’ en tanto que sinónimo de ‘irreal’... La experiencia visionaria [...] no es otra que la presencia en ese mundo intermedio cuya existencia el racionalista sencillamente niega”⁶⁴, y justamente en donde supondremos que Hildegard se instala para construir su exégesis del cosmos.

⁵⁸ Cirlot; 1997, p. 41.

⁵⁹ López Tobajas; 2000, p. 2

⁶⁰ Corbin, Henry: *Avicena y el relato visionario*. Paidós, Barcelona 1955. p. 34

⁶¹ Para una revisión completa del concepto, véase Chittick, W. C.: *Mundos imaginales: Ibn al-Arabi y la diversidad de las creencias*. Madrid: Mandala-Alquitara, 2004.

⁶² Corbin; Op. Cit. p. 261.

⁶³ Cirlot; 2005, p. 154.

⁶⁴ López Tobajas; Op. Cit, p. 3.

Desde esta perspectiva, el fenómeno visionario correspondería ontológicamente a otro plano, en el que se produce la *noesis*, la epifanía de la Realidad Celestial, de modo que el 'mundo intermedio' (*'âlam al-mithâl* en la tradición iraní) nos permitiría asignar un espacio en donde la experiencia visionaria se puede analizar como objeto en sí mismo, aunque ese espacio no se pueda atribuir a ningún otro espacio conocido o, como plantea Corbin, un espacio "que no es situable por ser precisamente lo que sitúa"⁶⁵.

Bajo este principio, la experiencia de nuestra autora se encontraría en un espacio que no es ni terrenal ni celestial: no es terrenal en tanto va más allá de las posibilidades sensoriales humanas, y no es celestial en tanto el lenguaje (y la música, la imagen también) son construcciones simbólicas humanas – ¿nada más que humanas? - para (d)escribir el mundo. En el mismo sentido, y aunque Hildegard niega que sea el cuerpo el que le permite experimentar las visiones, es importante destacar que es con los 'ojos y oídos del alma' que ella recibe el mensaje divino, con sus capacidades humanas sublimadas. Finalmente, se mantiene una relación potente entre corporeidad y espiritualidad, lo que se explicaría al recordar que durante el s. XII la unidad cuerpo-alma era bastante más compleja de lo que nos parece hoy, y su ausencia o negación impediría la teofanía y la experiencia visionaria: "El alma que se hace presente en el *mundus imaginalis* no es testigo de un acontecimiento externo, sino que es en ella donde el acontecimiento tiene lugar."⁶⁶

Con todo lo anterior, y considerando que "ni la teología ni la literatura o la historia del arte han podido otorgar a la obra de de Hildegarda un lugar preciso en su disciplina."⁶⁷, sumado al escepticismo ya mencionado con que la crítica occidental ha enfrentado el estudio del la experiencia visionaria medieval, nos sentimos obligados a volver sobre las teorías de la gnosis islámico-iraní para adentrarnos en la obra de Hildegard⁶⁸. Nos parece innegable, a estas alturas, que las dificultades que la crítica occidental enfrenta al abordar el fenómeno visionario acusan "la indigencia epistemológica de nuestra cultura ante las realidades y procesos que vinculan el mundo material con el mundo espiritual, lamentablemente abandonados al ocultismo y movimientos afines."⁶⁹. Si bien no pretendemos resolver tal carencia en este momento, tampoco pretendemos obviarla o pasar por alto, sobre todo si es posible acudir a paradigmas complementarios.

En esta línea, Corbin nos recuerda "que 'las teofanías ocurren en el alma, no en las cosas', y el universo entero no es sino un conjunto de teofanías. La tradicional homologación de macrocosmo y microcosmo son dos aspectos de una misma realidad global, diferenciables únicamente desde una perspectiva ontológica inferior, legítima en la medida en que sea sabedora de su relatividad, pero ciertamente limitada. Estrictamente hablando, el mundo está en el alma por lo menos tanto como el alma en el mundo, y será sólo una limitación nuestra si entendemos esta afirmación como una expresión de solipsismo, pensando que el alma es algo que está 'dentro' de nosotros."⁷⁰

⁶⁵ Corbin; Op. Cit. pp. 47 - 48.

⁶⁶ López Tobajas; Op. Cit, p. 4.

⁶⁷ Flisfisch, Góngora y Ortúzar; Op. Cit, p. 14.

⁶⁸ Nos llama profundamente la atención en este punto que uno de los tres grandes pilares del pensamiento racionalista occidental, Baruch de Spinoza, incluyera en sus planteamientos éticos sobre la *sustancia* elementos extraídos de la tradición filosófica medio oriental, inclusión entendible, en parte, por su origen mitad portugués mitad sefardí. CF. Beltrán, Miquel: *Un espejo extraviado. Spinoza y la filosofía hispano-judía*. Riopiedras. Barcelona, 1998.

⁶⁹ López Tobajas; Op. Cit, p. 13.

⁷⁰ *Ibíd.* p. 4.

La importancia de la concepción unitaria del cuerpo y el espíritu en la obra de Hildegard, brinda además una notable unidad teórica a todos sus escritos. Esto es lo que le permitiría transformar el cosmos en un espacio de vínculo de dos realidades aparentemente opuestas y le daría, a través del lenguaje, un valor absoluto. Su palabra, el *logos* hildegardiano, si se nos permite tal expresión, no sería sino la transcripción de la palabra divina, continente de un saber universal e inequívoco, totalizante y absoluto respecto del mundo.

“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. Solo sé leer en simplicidad y no descomponer el texto [...] Soy un ser indocto que no ha recibido enseñanza alguna de temas exteriores”⁷¹

La imagen de Hildegard como visionaria y artista del s. XII, se acerca a lo indicado por Coomaraswamy al referirse a que en tal contexto histórico, “mucho más que un individuo, [es] el canal a cuyo través encontraba expresión la consciencia unánime de una comunidad orgánica”⁷², tanto dentro como fuera del ámbito monacal y eclesiástico. Al parecer, es imposible eludir la importancia que tiene para Hildegard el vínculo cuerpo-alma, y este con las estructuras sociales de la época, que además resultaría ser el mayor reflejo de su esfuerzo por reunir en un mismo plano lo sensorial y lo extrasensorial, y que es justamente lo que intentamos rastrear en su producción.

Sin embargo, más allá del esfuerzo técnico, lo importante es que “para Hildegard, esta relación entre alma, el cuerpo, la armonía y sobre todo la voz, tiene un fundamento teológico”⁷³, y no persigue solo un afán estético o de rigor artístico. La producción de Hildegard refleja este deseo de unidad entre Dios y hombre, pretensión que se corresponde también con la de la mayoría de las manifestaciones religiosas y laicas del medioevo, y que en el caso de nuestra religiosa se traducen, tanto en su *Scivias*, el *LDO*, o la *Symphonia*, en formas de mostrar ‘unidos’ lo humano y lo divino. También en la *Lingua Ignota*, por ejemplo, “mencionada junto a la música litúrgica y destinada también al monasterio, sirvió para un mismo propósito; Newman (1998:18) sugiere que la música y el lenguaje secreto eran experimentados como conocimiento revelado y, sin duda, podemos pensar que ambas creaciones eran compartidas por la comunidad de Rupertsberg fundada por Hildegard”⁷⁴. Sin embargo, preguntarse cómo y para qué se difunde ese conocimiento revelado, se hace cada vez más necesario para comprender la finalidad última de la producción hildegardiana. Probablemente, este afán se relacione con el objetivo religioso de aproximación o consecución de un saber absoluto que permita al hombre alcanzar la Salvación⁷⁵. De ser esto correcto, Hildegard asumiría que el único vehículo capaz de lograrlo es un lenguaje totalizante, un sistema de signos capaz de explicar el macro y el microcosmos y por lo tanto, capaz de hacer inteligible el universo. Sería un lenguaje con posibilidades infinitas de mostrar el mundo y, sobre todo, las relaciones entre cada una de sus partes, como constituyentes de un ‘todo’ hasta ese momento (y hasta ahora) inexplicable. No podremos averiguar si su *Lingua Ignota* fue el proyecto no terminado en

⁷¹ Cirlot, V. *Op. Cit.* 1997. *Cartas*, p. 123.

⁷² V. Coomaraswamy, Ananda k.: *La teoría medieval de la belleza* en *Figuras de lenguaje o Figuras de pensamiento, Ensayos sobre la visión tradicional o «normal» del arte*, Ed. Olañeta. Palma de Mallorca, 2001 reedición. Reseña por René Guénon de *Why exhibit Works of Art?* P. 40.

⁷³ Cf. Van Poucke; *Op. Cit.*, p. 22.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁵ Ver *supra* nota 44.

búsqueda de este fin, pero no cabe duda de que, el mismo esfuerzo de su construcción, buscaba algo más que la mera re-nominalización de simples objetos caseros.

En este sentido, debemos recordar que para la teología medieval, “Dios produjo el mundo de las formas *imaginables* a modo de elemento intermedio que establece el nexo entre el mundo de los espíritus y el mundo de los cuerpos. Así queda garantizada la articulación y la conexión entre esos dos planos. (...) Es por este mundo y en este mundo de las formas *imaginables* donde se corporifican los espíritus y se espiritualizan los cuerpos”⁷⁶, por lo que podemos pensar que, mediante la *Lingua Ignota* y el resto de su producción visionaria, Hildegard quiere mostrar cómo la figura de Cristo representa la unidad de Dios con el hombre mediante la Encarnación, y nos indica que no es posible dar cuenta de ese vínculo originario sino a través de un lenguaje esencial, capaz de dar sentido a los signos divinos, lo que el lenguaje corriente (¿humano?) no logra explicar: sus composiciones musicales, la *Lingua Ignota*, las imágenes, etc., serían intentos por encontrar la forma ‘pura’ de explicar el Universo a través de la unidad del lenguaje.

La propia autora nos dice que “el Padre, fuerza de la eternidad, actúa mediante la Palabra, el Espíritu Santo, para la génesis del Hijo, quien se pone las «vestiduras de la carne»”⁷⁷. Además, esta forma expresiva, que utilizaría un lenguaje onomatésico⁷⁸, tiene como finalidad dar cuenta del fenómeno del Verbo hecho Carne, curiosamente haciéndolo mediante un *Verbum* complejo y primigenio, que se *transforma*, en el acto mismo de su escritura, en esa encarnación:

“La tradición bíblica del Antiguo Testamento presenta el tema de la palabra de Dios y el de la sabiduría que existen antes que el mundo, en Dios, por quien todo fue creado, enviadas sobre la tierra para revelar los secretos de la voluntad divina y que vuelven con Dios una vez terminada su misión. En este contexto, la Palabra divina es un hecho de experiencia, no de reflexión filosófica; se comunica con los profetas y es un mensaje a transmitir. El origen de la Palabra es la acción del Espíritu de Dios. La Palabra de Dios presenta dos aspectos indisociables: por una parte, revela; y por otra, obra [...] la Palabra actúa como realidad dinámica, potencia de los efectos vistos, mensajero viviente. Se puede decir entonces que Dios obra al hablar, ya que la Palabra de Dios no es solo un mensaje inteligible dirigido a los hombres sino una realidad dinámica, un poder que opera infaliblemente los efectos pretendidos por Dios”⁷⁹.

El Verbo se transforma, de este modo, en el centro de las preocupaciones hildegardianas, tanto en su manifestación *noética* (visión-audición) como en su ejecución textual (onomatésica) y musical. Hildegard lograría ‘re-crear’ el vínculo indisoluble de la *Palabra* y el *Mundo*, de Dios y el Hombre, mediante la formulación nomotética del discurso teológico del s. XII. Este es un tema ya problematizado en el texto bíblico, que entrega afirmaciones fundamentales, como el Evangelio de San Juan, donde se señala que “el Verbo (*logos*)

⁷⁶ Corbin,; 1997, pp. 201-202.

⁷⁷ Cf. Van Poucke; Op. Cit, p. 40.

⁷⁸ Siguiendo a la tradición neoplatónica, podemos intuir que en la Edad Media es mediante la onomatesis que el visionario logra evitar la *confusio linguarum*, y se transforma en el nomoteta que lleva a la teología hacia la *mathesis*.

⁷⁹ Cf. Van Poucke, Op. Cit, pp. 40-41.

estaba en Dios, existía antes de la creación, vino al mundo enviado por el Padre para cumplir una misión”⁸⁰.

Por un lado, entonces, nos encontramos con una nueva dimensión en donde ubicar la experiencia visionaria, pero por otro, nos falta entender cómo se manifiesta esa visión en el creyente y de qué manera esa visión se transforma en revelación de un saber universal. Para intentar responder tal incógnita, nos sentimos obligados a volver al contexto en que Hildegard dice haber recibido las visiones y cómo intenta vincular el *Logos* revelado con el acto escritural y con el saber universal que pretende transmitir. Veámoslo inmediatamente.

⁸⁰ *Ibid.* p. 41

III. Escritura y Verbo Revelado

**« En el principio era el Verbo,
y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios »
Evangelio según San Juan 1, 1**

A diferencia de la mayoría de las formas poéticas utilizadas por los escritores del medioevo, los textos visionarios de Hildegard escapan a la tradición tópica⁸¹ de los siglos XII y XIII, y con ello de la por entonces dominante distinción *ingenium / ars, docere / delectare* y *res / verba* propia de la tópica mayor horaciana, pues aunque estos pares representan una superación de la Poética aristotélica, sigue refiriéndose al «hecho literario» y no al «hecho visionario» de que se hace cargo Hildegard. Y es que la representación de la naturaleza hildegardiana ya no se relaciona tanto con la labor del artista en tanto «productor-artífice», entendido como ‘artesano’, como con la tarea de ‘representación fiel’ del universo creado por Dios (*Deus-artifex*) en tanto ‘artífice’, expresado y encarnado a través de las manifestaciones teofánicas, para las que Hildegard es solo “una pluma en las manos de Dios” y no una «poeta». Junto con esta distinción, es imposible encasillar por completo la producción de Hildegard - y sobre todo sus textos visionarios - dentro de los principios artísticos de su época, que entendían que “artifex est, qui agit in materiam per instrumentum⁸² secundum artem”⁸², basándose en la idea platónica de un “Dios [que] crea el Universo representándose en el intelecto”, ya que esto transforma a la producción artística en una forma ejemplar de imitación. Hildegard no tendería hacia la imitación, sino a la re-creación de los fundamentos esenciales que organizan la realidad desde su origen, que eran dirigidas y ahora reveladas a ella por Dios.

En este sentido, el gesto de escribir de Hildegard se corresponde en casi todos sus aspectos con lo que Flusser⁸³ estimaba indispensable para tal ejecución. La diferencia de este gesto – del gesto escritural visionario - radica en la procedencia de las ideas que transmite quien escribe. En Hildegard las ‘verdades’ provienen de la manifestación teofánica, directamente entregadas por la «luz viviente», y no de una percepción personal o subjetiva del mundo. El visionario se transforma así en un *medium* que redime a la humanidad del babélico castigo de la diferenciación del lenguaje que nos muestra el undécimo capítulo del Génesis. De este modo, lo que Hildegard escribe, pinta o compone, deja de ser una «metáfora» de la realidad, pasando - de un modo mucho más complejo de constatar fenomenológicamente - a constituir parte de esa realidad que glosaba. Esto se relaciona además con la tradición retórica que oponía lo auténtico a lo trópico, y en la que la metáfora se entendía solo como el embellecimiento o artificio extrínseco de la expresión

⁸¹ La influencia de Horacio y Virgilio en los poetas del «renacimiento» del s. XII, como por ejemplo el sacerdote Meteleo, muestran que las formas simbólicas fueron retomadas y utilizadas ampliamente dentro de la teología cristiana. Sobre este tema destacamos los estudios *The Classical Tradition*, de G. Highet, Oxford, 1949, y *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, de R. R. Bolgar, Cambridge, 1954, Marimón Llorca, Carmen; “Las claves retóricas del discurso poético en el medioevo: la tópica horaciana mayor”, en *Revista de poética medieval*, 8 (2002). pp. 111 -143, entre otros.

⁸² Cf. Gundisalvo Domingo; *De divisione philosophiae*, 4,2, citado en Wladyslaw, Tatarkiewicz, Op. Cit, p. 224.

⁸³ Flusser, Vitém: “El gesto de escribir”, en *Los gestos*, Herder, Barcelona, 1994. pp. 31 y siguientes.

y que Hildegard habría omitido de sus obras por motivos teológicos antes que estéticos. Desde la perspectiva teológica de Hildegard, su escritura estaba lejos de ser una metáfora de la realidad, sino que era *la* realidad misma representada por Dios a través de ella, una vasija en que se recoge la Sabiduría divina.

Como puente de conexión entre estas dos dimensiones (terrenal y celestial), las obras visionarias de von Bingen unen armónicamente los ámbitos de lo visible y lo invisible, de lo inteligible y lo incognoscible. Sus textos visionarios, su música y su lengua desconocida, son formas de demostrar “vivazmente que lo humano es inseparable de lo divino, que está, en realidad, en el centro de lo divino”⁸⁴, del mismo modo en que lo vemos representado en las iluminaciones de sus textos⁸⁵. Es en este sentido que el cuerpo adquiere una dimensión de vital importancia dentro de la tradición teológica heredada por Hildegard, pues se transforma en la manifestación perceptible de la creación, o “Universo sexuado”, en que la distinción hombre/mujer pierde sentido en tanto no sea una forma más de cristalización de una unidad armónica de la creación. Del mismo modo, el cuerpo se entiende como el texto en que la divinidad ha inscrito los principios originales de la construcción del universo, y de allí lo trivial de su fragmentación dicotómica. Ese cuerpo-texto puede ser leído por el visionario, siendo este el único capaz de descifrar los misterios que encierra y entregarlos luego de manera legible para el resto de los hombres. Para comprender esta idea, es necesario indicar que “en la Edad Media, las ideas sobre la lectura y su práctica fueron producidas dentro de una red semiótica de textualidades, de actos, y de cuerpos. Los gestos de lectura, y las representaciones de esos gestos, revelan parte de la interacción somática entre los lectores y los textos medievales, cómo la práctica de la lectura mantenía y transgredía a un tiempo las fronteras de cuerpos y de textos”⁸⁶. Si llevamos este principio a los textos visionarios de Hildegard y lo aplicamos como fundamento creativo de sus obras, entonces veremos que la presencia de lo corporal funciona como columna vertebral de la cosmovisión, de la unidad hombre-naturaleza-divinidad, y por lo tanto, pasa a ser el punto cúlmine en la historia de la salvación de la tradición judeo-cristiana.

En este mismo campo de representación, el cuerpo se relaciona además con el acto de escritura visionaria desde la tradición dominante desde el temprano medioevo, ya que “mientras las experiencias somáticas y afectivas están localizadas en o sobre el cuerpo como parte de una presencia corporal, éstas son autorizadas literalmente como dispositivos para el alma o el corazón”⁸⁷, y por lo tanto su manifestación se vincula directamente con la escritura y la oralidad. En el ámbito religioso propio de la temprana Edad Media, el cuerpo también posee características particulares respecto a su función cognoscitiva, pues si observamos que “la lectura monástica (*ruminatio*) fue identificada como una forma de rezo o de meditación y simbolizaba una rica oralidad, asociada a la Eucaristía y a la lectura en voz alta”⁸⁸, constataremos que cuerpo y lenguaje eran formas íntimamente ligadas a la contemplación y consideradas puertas de acceso hacia la comprensión de los misterios revelados.

⁸⁴ Dronke, Peter: “Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía. DUODA”, *Revista d’Estudis Feministes*. Traducción del inglés de María Milagros Rivera Garretas. Núm. 17, 1999. pp. 33 – 58. p. 50.

⁸⁵ V. por ejemplo, “*El Hombre Universal*”, en Fol. 9, *Liber Divinorum Operum* I, 2. (Lámina I)

⁸⁶ Amsler, Mark; “Affective Literacy: Gestures of Reading in the Later Middle Ages”, en *Essays in Medieval Studies* - Volume 18, 2001, University of Wisconsin-Milwaukee. p. 84. La traducción es mía.

⁸⁷ *Ibíd.* p. 89. La traducción es mía.

⁸⁸ *Ibíd.* p. 86. La traducción es mía.

La vinculación entre cuerpo y lenguaje, proveniente de la más antigua tradición bíblica, se replica en los textos de Hildegard, no como simple constatación de una herencia teológica, sino más bien como manifestación de un mismo principio filosófico: La creación divina se encuentra presente en cada uno de los hombres, se manifiesta a través de la humanidad. Leemos en el *LDO* alusiones al Génesis, donde el primer cuerpo es hecho *por* y *para* la palabra: “Dios volvió hacia el oriente la faz del germen justo, es decir, de Adán, cuando lo despertó y lo levantó”⁸⁹. De este modo, todo sistema de representación utilizado por Hildegard busca dar cuenta de esa dependencia mutua fundamental, y para lograrlo el visionario debe ser parte de esa relación.

Vemos en las iluminaciones que el lenguaje se «derrama» como lengua de fuego sobre la visionaria, y luego «emana» de su cuerpo en el acto de escritura. Contemplar es, en este caso, «recibir» y escribir es «revelar», o mejor, «manifestar» los misterios al resto de los hombres. De este modo, “en la obra de Hildegarda, la «contemplación» y la «revelación de los misterios» se hace *escritura* en los ciclos de relatos de una *visión/audición* [...] y se hace imagen visionaria gracias también a la presencia [...] de las representaciones iconográficas de las visiones, con las cuales las palabras establecen un diálogo”⁹⁰, aunque más que en diálogo, formarán parte de un mismo y único discurso.

Esta forma de recibir y transmitir el mensaje revelado ciertamente es, en parte, deudora de la tradición teología cristiana, rastreable en los textos bíblicos. En la segunda carta a los Corintios, por ejemplo, nos encontramos con una historia en la que el «arrebato» es justamente lo que permite acceder al lenguaje de lo indecible, y comprender así lo inefable revelado: “Conozco a un hombre en Cristo, que hace catorce años (*si en el cuerpo, no lo sé; si fuera del cuerpo, no lo sé; Dios lo sabe*) fue *arreatado* hasta el tercer cielo. Y conozco al tal hombre [...], que fue arreatado al paraíso, donde oyó palabras inefables que no le es dado al hombre expresar.”⁹¹.

De modo similar, Hildegard asegura acceder a los misterios divinos mediante un arrebato ‘en el cuerpo’ expresado en el «habla interior». Habla interior que no es sino la expresión fiel de la revelación de las leyes que rigen el Universo y al hombre mismo, como parte del entramado original de la Creación. En este sentido, se debe poner en valor el hecho que en la tardía Edad Media era común concebir al ser humano como un cuerpo gobernado por los mismos principios que regían a los cuerpos celestes, por lo que en su interior estarían inscritos idénticos principios fundamentales que en el cosmos. En este contexto, tal analogía es imperceptible para el común de los hombres, pero evidente para el visionario, que puede acceder a la «memoria universal», y es lo que permitirá a Hildegard dejar de lado la metáfora y el artificio retórico al transcribir su mensaje.

No existe en este caso un desplazamiento o reelaboración de significados para configurar una alegoría del Universo, pues no son significados construidos por sujetos, sino entregados en su función natural (onomatésica) por Dios a los hombres, gracias a la mediación del visionario. Esto es además lo que entrega al discurso de Hildegard de estatus de «verdad» profética, pese a que será la recepción de ese mensaje – como veremos más adelante - lo que valide finalmente su estatus de veracidad.

El mensaje profético es para Heidegger “lo que está ahí *tenuiter* [sutilmente] en la *memoria*, ese algo de verdad, que pudiera hacerlos *beati*. {Lo que débilmente y de

⁸⁹ Flisfisch, Góngora y Ortúzar; Op. Cit, p. 344. (IV visión de la primera parte, cap. XCVII).

⁹⁰ *Ibid.* p. 25. La cursiva es nuestra.

⁹¹ II Cor 12, 2-4

modo apenas audible, entre el ruido interior de la agitación y el alboroto, deja oír su voz reclamando sus derechos... el habla interior en el *confiteri*”⁹², una memoria no tan individual como colectiva, que se convierte en verdad justamente por su carácter consensual y no necesariamente por su arraigo a la realidad. En otras palabras, se configura como una verdad simplemente porque se *percibe* como tal.

Ya desde San Agustín nos encontramos con esta concepción unitaria de cuerpo – lenguaje – cosmos, que valida a este tipo de discursos como continente de una verdad, guardada en el carácter exclusivo de la revelación y de la importancia de la memoria universal que se encuentra en la contemplación visionaria: “[...] sabía que estaba despierto y que veía algo, pero no con los ojos del cuerpo. Recurriré a sus palabras en la medida que pueda *recordarlas*: ‘Mi alma lo veía –me contaba – no mis ojos’.”⁹³. De este modo, se introduce una embrionaria construcción del signo lingüístico como unidad de análisis, pues “San Agustín interpreta como «lengua» las expresiones que son imágenes de las cosas y que, para ser comprendidas, deben ser captadas por la inteligencia. Por ello cuando no se las entiende se dice que están en el espíritu y no en la mente, pues los signos de las cosas no son las cosas mismas”⁹⁴.

Esto responde necesariamente a la unidad original entre Dios-lenguaje-creación anunciada en el evangelio de San Juan, en donde leemos que “en el principio ya existía la Palabra, y la Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios... Por medio de la Palabra se hizo todo, y sin ella no se hizo nada de cuanto se ha hecho. En la Palabra estaba la vida... Y la Palabra se hizo carne y acampó entre nosotros...”⁹⁵.

Así, vemos que es en Cristo y a través de Él que el hombre puede acceder a lo divino; la palabra lo ha formado, y por la palabra se llega a él. Del mismo modo en que el visionario actúa a modo de nexo entre lo divino y lo terreno, Cristo actúa como puente entre Dios y el visionario. Esto, en alguna medida, podría resolver una problemática implícita en la actividad escritural visionaria de Hildegard, que la diferencia de las experiencias extáticas: ella sigue estando en el plano de lo terrenal, y mientras se sitúe allí podrá realizar la tarea que le ha sido encomendada. Solo estando *en* la tierra podrá hacer que su mensaje manifieste algo portador de sentido y accesible para los hombres. Dronke afirma en esta misma línea que “esta mirada divina hace entrar simultáneamente lo humano en su modo terreno, infundiéndole un aliento que es literalmente «inspiración» divina”⁹⁶, pero que en su manifestación se vierte a modo de lenguaje «humanamente inteligible».

Lo asombroso de este complejo posicionamiento visionario en que se ubica Hildegard, luchando entre la esfera de lo divino y el espacio de lo terreno (lo *imaginal*), es que parece intuir que el mensaje divino solo puede ser transmitido a los hombres en un lenguaje intacto, sin alterar un ápice su construcción original, y que solo se puede lograr mediante la visión consciente, con los ojos abiertos y despierta, como sendero en que se

⁹² Heidegger, Martin: *Estudios sobre mística medieval*. Siruela, 1997. México, D.F. p.52

⁹³ Cf. San Agustín, *De Genesi ad litteram libri* XII, 2.4, donde leemos: [...] *sentiebat exprimere, qui et vigilare se sciret, et videre quiddam non oculis corporis. Nam ut eius verbis utar, quantum recolere possum: Anima mea, inquit, videbat eum, non oculi mei* (San Agustín : *De Genesi ad Litteram libri duodecim* , en *Obra Completa* (Patrologiae Latinae Elenchus), disponible en www.sant-agostino.it

⁹⁴ Calabrese, C laudio César: “*Vox de caelo: experiencia mística e interpretación en San Agustín y Santa Hildegarda*”, UCLP; FASTA. 2006. p. 3.

⁹⁵ Jn 1,1-18.

⁹⁶ Dronke; Op. Cit, 1999. p. 48.

desplazan la revelación de Dios y la manifestación a los hombres, no en éxtasis, ni de forma unidireccional o estática. Recordemos, a este respecto, las palabras con que Victoria Cirlot describe esta capacidad visionaria de Hildegard:

“[...] esta santa virgen poseía un modo de visión asombroso y raro. A semejanza de los santos seres que vio Ezequiel (Ez 1, 14-17), parecía un ser alado que iba y no se volvía y, sin embargo, 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.”⁹⁷

⁹⁷ Cirlot; *Vita*, 1997, pp. 48-49

IV. La representación de la «*veritas*» del s. XII

“*Hec que vides vera sunt*”

Liber Vitae Meritorum I, 18 651 CXXII

Deseamos reflexionar en este apartado sobre las circunstancias que permitieron que el discurso visionario de Hildegard se erigiera como un discurso portador de «verdad», no solo en cuanto al valor teológico de su producción textual, sino además en el contexto que entendió y validó a la autora como recipiente (“vasija”) de un mensaje, y al mensaje mismo como revelación de Dios. Respecto a este punto, es necesario problematizar las motivaciones que llevaron a Hildegard a tomar la decisión de escribir, y también las razones por las que se le permitió iniciar y continuar con dicha empresa. Por ello, preguntarse por la función que Hildegard pudo haber asumido dentro de la iglesia como instrumento de adoctrinamiento y analizar las razones del papado para avalar dicha labor se hace imprescindible.⁹⁸

Para comenzar, debemos recordar que lo que en la Edad Media se entendía y se buscaba como «verdad» se refería a algo muy diferente de lo que la definición de la tradición pragmática moderna ha establecido, pues su sentido se acercaba a una verdad menos objetiva y más cambiante, menos dependiente de la realidad empírica, en sentido moderno, que de las personas que la proferían. En este contexto, la ‘verdad’ no solo debía demostrar algo, sino que además su formulación y sustento retóricos eran determinantes para demostrar su veracidad. No importaba solo que lo que se dijera fuera verdad, sino que importaba también cómo se dijera y quién lo dijera. Estaba en juego, por lo tanto, un principio de autoridad respecto a quien construyera el discurso. Una verdad en forma y fondo. Esta verdad, sin embargo, era esquiva, y solo le era revelada a ciertos individuos, gracias a características espirituales específicas, mayores a las del común de las personas, que reciben la iluminación de Dios («luz inteligible»)⁹⁹. Según Tatarkiewicz, “Lo característico de la mística cristiana [...] fue la convicción de que el hombre puede alcanzar la máxima perfección y conocimiento, que puede superar las capacidades naturales de su mente, que es capaz de lograr la gracia y la inspiración y contemplar finalmente la verdad”¹⁰⁰, que según la tradición sanagustiniana está determinada por la presencia y actividad de Dios.

⁹⁸ Ver *supra* nota 27.

⁹⁹ Cf. con la teoría de la iluminación de San Agustín, que postula que la verdad inmutable de las cosas es imperceptible para los hombres si estas no están iluminadas por la «luz inteligible», la Luz de Dios. (Cf. San Agustín: *De Trinitate Libri XV*, 19, 37: BAC 39, 910, en recurso electrónico <http://mastermedia.net/pub-library/biblioteca/Agustin/doc-3.pdf>). Así mismo, en el Corán se le llama Luz -Nûr, la luz divina increada, proveniente de Dios. Según esta idea, el hombre sería reflejo de esa luz, del Dios eterno, que se manifiesta en formas no eternas del mundo cambiante. Hay varias referencias a la luz (luz del amor, luz intelectual, etc.) dentro del Islam, que se relacionan con los arquetipos platónicos y la anamnesis. Cf. Burckhardt, Titus: *Esoterismo Islámico*. Ed Taurus. Madrid, 1980. pp. 34 - 76.

¹⁰⁰ Tatarkiewicz; Op. Cit.p. 194.

La tradición platónica se encontraba fuertemente arraigada en las concepciones teológicas de la verdad y su relación con la “pureza”, siendo esta espiritual y no intelectual - en el sentido aristotélico-tomista-, por lo que si el visionario logra acceder a ese conocimiento se debe más a capacidades extracorpóreas que a la ‘racionalidad’ en términos modernos. Así, “la verdad no puede ser aprehendida por medio de los sentidos corporales, sino mediante el empleo de la mente en la forma del «pensamiento puro e inadulterado»”¹⁰¹, y que le son develadas por gracia divina. En otras palabras, dentro de la tradición de la mística cristiana del s. XII se hacía una diferenciación implícita entre la «verdad mundana», a la cual cualquiera que reuniera las capacidades ‘intelectuales’ podría acceder, y la «verdad celestial», cuyo dominio estaba reservado solo a algunos sujetos, entre ellos, los visionarios, que eran capaces de percibir las relaciones entre las verdades que le eran reveladas no gracias al intelecto, sino mediante la influencia reguladora de las ideas divinas. De este modo se lograba establecer la diferenciación, pero a la vez la complementariedad, entre el conocimiento de lo terrenal y el conocimiento de lo divino; algo similar a la premisa dictada por Ricardo de San Víctor, que anunciaba que la forma de las cosas visibles no es sino una imagen de las invisibles.

Así, el intento de Hildegard de dar cuenta de una ‘verdad’ parece relacionarse con lo que Parry¹⁰² denominó *inmaculate perception*, es decir, un modo de transmitir las revelaciones de tal modo que la mirada sobre el referente dejase de ser interpretativa y pasara a ser contemplativa de la realidad terrenal y divina. Sin embargo, la referencia a esas realidades solo se podía convertir en verdad sobre la base de un conocimiento común entre el que la percibe y quienes le rodean. Según indica Marín-Casanova, “la verdad sólo podía ser una verdad eterna, si era una verdad preexistente y resistente a los que la conocían, si era una verdad que salía al encuentro, accesible sólo «viéndola», «teóricamente», siendo, como era, una verdad que estaba allí, cuya contemplación dependía exclusivamente de la capacidad del que estuviese dispuesto a verla, pues ella permanecía objetivamente idéntica para todo el mundo, al margen de toda forma.”¹⁰³

Probablemente, como ya hemos indicado más arriba, el soporte textual representaba para Hildegard el medio más eficiente de transmisión de esa verdad revelada. Sin embargo, no podemos olvidar que las visiones eran imágenes que se le presentaban y que debía, luego, describir e interpretar con palabras. Pese a la importancia de la imagen como soporte discursivo de la verdad transmitida por Hildegard, hemos constatado que las iluminaciones de sus visiones han ocupado un lugar menos privilegiado en el estudio de su producción que el resto de sus obras, tal vez porque los estudios sobre las visiones hildagardianas se han centrado menos en la experiencia visionaria misma (como fenómeno místico) que en la elaboración escrita o en la técnicas alegóricas utilizadas en ellas. Al respecto, recordamos que los estudios de Henry Corbin¹⁰⁴ se “ocupan del acontecimiento psíquico, propiamente hablado, de la experiencia”¹⁰⁵, dejando de lado el fenómeno visionario. Liebeschütz¹⁰⁶, por su parte, se ha aproximado con mayor profundidad a las visiones de Hildegard, situándola en el contexto latino del siglo XII, pero reduciéndolas a la alegoresis de la

¹⁰¹ Marín-Casanova; Op. Cit, p. 281

¹⁰² Cf. Parry, David M.: *The Aesthetic in Vico and Nietzsche*, New Vico Studies, 9, 1991, pp. 29 – 42.

¹⁰³ Cf. Marín-Casanova; Op. Cit, p. 289.

¹⁰⁴ V. Corbin, 1995 (1º ed., París 1954).

¹⁰⁵ Cirlot; 2005, p. 157.

¹⁰⁶ V. Liebeschütz, Hans: *Das allegorische Weltbild der reiligen Hildegard von Bingen*, Leipzig-Berlín 1930, pág. 30. cit. y trad.

por Victoria Cirlot en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*, Herder, 2005. Barcelona. pag. 147.

tradicción textual y literaria que heredó la autora. Su mayor aporte radica en desestimar las autorepresentaciones de Hildegard como ‘pobre e iletrada mujer’, entendiendo que el conocimiento al que se refería era el académico y no al espiritual, que ella sí había alcanzado y de lo cual era absolutamente consciente. Cirlot afirma al respecto que para Hildegard “el conocimiento espiritual no constituía un bien adquirido culturalmente, sino que procedía de una conversión hacia lo interior”¹⁰⁷, proceso que experimentó mediante las visiones que la acompañaron desde su niñez y que entendió como único acceso a la verdad celestial. Cabría reflexionar entonces sobre las representaciones iconográficas de las visiones de Hildegard, centrándose ahora en su valor simbólico de la interioridad de la religiosa y expresión de la comunicación con Dios, entendiendo la importancia que el ícono, como forma de aproximación y apropiación de la verdad, había adquirido en su época.

Si consideramos que durante los últimos siglos de la Edad Media, “lo celestial y lo terrenal estaban contenidos en la mirada inequívoca del ícono”¹⁰⁸ y que el ícono era la forma principal de alcanzar un conocimiento que de otra manera era inaccesible, la experiencia visionaria y la teofanía se concebirían como manifestaciones válidas en la búsqueda del desarrollo espiritual y la comprensión de Dios. La representación gráfica de esas teofanías y visiones se entendían como rutas de aproximación a un saber celestial, y por ello la imagen “se convirtió en el medio en el que el espectador de finales de la Edad Media podía cruzar el espacio entre «lo terrenal y lo celestial»”¹⁰⁹. Nuevamente adquieren aquí importancia los *sentidos* corporales, ya que es mediante la contemplación (con los ojos interiores), que una revelación se hace asequible al hombre. María Eugenia Góngora afirma en este sentido, que el proceso de escritura e iconografía realizado a partir de las visiones de Hildegard “permite el descubrimiento de un ‘sentido’ del mundo visible y, el último término, puede conducir a la contemplación de las realidades sobrenaturales mediante la ejercitación de los sentidos corporales y espirituales”¹¹⁰. La imagen deja entonces de ser un mero “referente o signo, y pasa a ser la forma de acceder a través de la vista a lo divino para el espectador”¹¹¹.

Para Hildegard, el fenómeno visionario representa la conexión directa con un saber universal y divino, mediante el cual se pueden llegar a conocer las leyes que rigen toda la creación. Por ello, la necesidad de transcribir sus visiones no se limitaría solo a lo textual, entregándonos además representaciones iconográficas que, según entendemos, reforzaban la validez de lo observado. En las visiones de Hildegard, “lo invisible se hace visible a partir de sus descripciones y también a las miniaturas que dieron forma plástica a sus visiones”¹¹². En la producción de Hildegard se comprueba una “total legitimidad de la imagen como vía de acceso a Dios”, por lo que “el valor del ícono como plasmación de la imagen interior o visionaria parece indiscutible”¹¹³ en sus iluminaciones, así como en toda su producción plástica.

Surge entonces el primer conflicto, respecto al límite entre el valor del ícono como forma de apropiación de la «verdad» y la adoración idolátrica de la imagen. Al respecto, Camille

¹⁰⁷ Cirlot; 2005, p. 147.

¹⁰⁸ Camille, Michael; *El ídolo gótico*. Traducción de Juan José Usabiaga Urkiola. Ed. Akal. Madrid, 2000., p. 230.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 234.

¹¹⁰ Góngora, M^a Eugenia; *Ver, conocer, imaginar*, en *Revista Chilena de Literatura*, Abril 2006, Número 68, 105-121

¹¹¹ Camille, Op. Cit., p. 238.

¹¹² Cirlot; 1997, p. 203

¹¹³ *Ibid.* p. 202

afirma que “las imágenes eran excelentes mientras fueran sólo canales que desviarán la atención de la materialidad del significante y dirigieran al espectador a su significado trascendental.”¹¹⁴ y “aunque la tendencia al culto idolátrico siempre esté al acecho, el valor del ícono como plasmación de la imagen interior o visionaria parece indiscutible”¹¹⁵. Por lo anterior, en ningún fenómeno visionario Dios se manifiesta como figura en la imagen, pues eso se transformaría en idolatría (*idolatria*), alejándose de la forma más pura de aproximación a lo divino (*Iatria*). A través de la imagen “una cosa visible era en sí capaz de volverse y no solo simbolizar su prototipo”¹¹⁶, por lo que las miniaturas que muestran el macro y microcosmos, el universo, la tierra y el hombre, no son sino una forma de (de)mostrar lo que cada una de esas realidades ‘verdaderamente’ es. Del mismo modo, para la tradición cristiana del s. XX, y por lo tanto para nuestra visionaria, “el descenso de Dios a la tierra como hombre lo eleva a la dignidad humana por encima de la angélica, y, sobre todo, supone una total legitimidad de la imagen como vía de acceso a Dios”¹¹⁷

Considerando lo anterior, y sin olvidar que las imágenes y miniaturas pudieron haber sido elaboradas posteriormente por manos distintas a la de nuestra autora, será interesante hacer notar que, en las miniaturas del *Scivias*, Hildegard aparece siempre observando directamente la imagen de la divinidad, (con la cabeza inclinada hacia arriba, una mano sosteniendo la tablilla y la otra inscribiendo sobre ella), sobre todo si recordamos que la tradición bíblica nos indica que cuando el hombre logra aproximarse a Dios, no puede observar su rostro, so pena de muerte. Cirlot indica al respecto que “la imposible conciliación entre la visión del rostro de Dios y la continuidad de la vida [...] alertan acerca de la absoluta alteridad que abre el abismo entre Dios y el hombre, entre el cielo y la tierra como dos espacios sin encuentro.”¹¹⁸. Así, la figura arrodillada o postrada, como la de Hildegard, indica “un movimiento dirigido hacia la imagen como una cosa concreta [...] en la medida que es una imagen de algo más”¹¹⁹, de la divinidad hecha presencia, encarnada. Como se observa en *Protestificatio* de *Scivias* (ver Lámina III) y en la mayoría de las miniaturas del LDO (ver Láminas IV y V), Hildegard recibe las visiones mediante la inspiración divina, representada por lenguas de fuego que caen sobre su cabeza, lo que simboliza el momento y lugar en el cual la separación entre lo celestial y lo terrenal se diluye. Al igual que el texto bíblico, cuando el día de Pentecostés estaban los apóstoles reunidos “y de repente vino del cielo un estruendo como de un viento recio que soplaba, el cual llenó toda la casa donde estaban sentados; y se les aparecieron lenguas repartidas, como de fuego, asentándose sobre cada uno de ellos. Y fueron todos llenos del Espíritu Santo.”¹²⁰, el Espíritu Santo se manifiesta de forma concreta para Hildegard, borrando los límites entre lo celestial y lo terrenal. Es la marca que da a entender que la presencia divina se hizo efectiva, señalando el espacio-tiempo en que la unión con Dios es posible. Este sería en la experiencia de Hildegard, al igual que para los apóstoles, “un lugar intermedio, entre el cielo y la tierra donde sucede

¹¹⁴ Camille; Op. Cit., p.223

¹¹⁵ Cirlot; 1997, p. 209

¹¹⁶ Camille: Op. Cit., p. 236

¹¹⁷ Cirlot; 2005, p. 208.

¹¹⁸ Cirlot, 1997, p. 207.

¹¹⁹ Ibídem.

¹²⁰ Hechos 1. 1 -5

una cierta visión¹²¹, el *mundo imaginal* que hace posible la unión con Dios sin el castigo de la muerte.

Comprendemos entonces que el discurso iconográfico representado en las miniaturas y sus formas, parecen estar “destinadas a apresar los movimientos del espíritu”¹²² de Hildegard, lo que se manifiesta también en las iluminaciones del código de *Lucca* (ver Láminas I y II) y en el LDO al referirse a las representaciones de un orden macro y microcósmico:

“De este modo el alma, al obrar con sus fuerzas y con los cuatro elementos de la ciencia del bien y del mal, vuela en el hombre: por la ciencia del bien vuelve la mirada hacia el oriente y por la ciencia del mal, hacia el occidente”¹²³

Si bien es cierto que la venia eclesiástica con la que contó la elaboración de los textos visionarios y la posterior inclusión de las iluminaciones, puede tener relación con un principio de funcionalidad dogmática, como vuelta de mano hacia el Papa, en la medida que las imágenes compuestas para las obras de Hildegard “querían ser expresión de lo que señalaba la teología de la iglesia”¹²⁴, no podemos obviar que para las mujeres – en este caso para Hildegard - el conocimiento de las verdades eternas mediante las visiones era más afín para ellas que mediante un tratado, considerados de carácter racional y por lo tanto privativo de lo masculino. Tal tradición del discurso femenino y profético al unísono existía ya desde las sibilas en adelante, entendidas éstas como portavoces de los dioses, mediante una voz no discursiva, sino visionaria¹²⁵, De allí la mención a la sibila del Rin. Hildegard, en este contexto, elaboraba sus visiones en la medida que le era lícito pronunciarse *solo* como un recipiente de la palabra Divina, y por ende, capaz de percibir la organización original del Universo. Sobre esta “legibilidad” del mundo, Alain de Lille indica que “toda creatura del mundo, como libro y pintura es para nosotros un espejo, señal fiel de nuestra vida, de nuestra muerte, de nuestra condición, de nuestra suerte”¹²⁶.

Por el mismo motivo, la carga simbólica de las iluminaciones de las visiones de Hildegard era una muestra más de la posibilidad femenina de ingresar al *mundo imaginal* y, desde allí, lograr la contemplación y re-presentación de la creación. Al igual que para Hugo de San Víctor, el símbolo representaba para Hildegard “la conjunción, es decir la correspondencia de las formas visibles con la manifestación de las proposiciones sobre las realidades invisibles”¹²⁷.

¹²¹ Cirlot; 1997, p. 207

¹²² *Ibidem*.

¹²³ **Flisfisch, Góngora y Ortúzar; Op. Cit, p. 292.**

¹²⁴ Liebeschütz, Hans: *Das allegorische Weltbild der Heiligen Hildegard von Bingen*, Leipzig-Berlín 1930, p. 30. cit. y trad. de Victoria Cirlot en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*, Herder, 2005. Barcelona. p. 147.

¹²⁵ “La imagen femenina se somete a la primera noción de representación, en la cual la función principal de la reproducción acentúa las características de sus atributos, situando en un primer plano su función primordial como gran laboratorio donde se gesta el ser humano.” en Ramos Cruz, Guillermina; “La otra cara de Eva: diosas, sacerdotisas, sibilas, orishas: la mujer y lo sagrado en *Oráfrica*”, *revista de oralidad africana*, n° 5, abril de 2009, p. 163-180

¹²⁶ Lille, Alain de: *Alanus de Insulae, Opera*, PL 210, 579 AB. (Trad. Mª Isabel Flisfisch), citado por María Eugenia Góngora en *Escritura e imagen visionaria en el Liber Divinorum Operum de Hildegard de Bingen*, nota 26 en *Teología y Vida*, Vol. XLVI (2005), pp. 374 -388.

¹²⁷ San Víctor, Hugo de: en comentario a *Jerarquía Celeste* de Pseudo-Dionisio. Expositio in Hier. Cael. III. PL 175, 960, en M.-D. Chenu, *La Théologie au douzième siècle*, Librairie Philosophique Vrin, Paris 1957, Pp. 159-209, cit. por María Eugenia Góngora

De este modo, creemos evidenciar que si bien, por una parte, el discurso hildegardiano se establece a partir de una necesaria correspondencia con los principios teológicos de su tiempo, también es posible reconocer en él elementos de absoluta independencia y originalidad, respecto a los soportes textuales utilizados y a la relación que entre ellos se establece mediante un mensaje centrado en la Creación y en la interdependencia natural entre cada uno de sus elementos. Mediante la alegoría logra captar y transmitir la complejidad filosófico-dogmática de sus visiones, posibilitando una correcta y convencional recepción del mensaje revelado; pero es fundamentalmente mediante el símbolo que Hildegard es capaz de sintetizar cada una de las realidades, construyendo un puente interpretativo entre lo terrenal y lo divino. Al respecto, Cirlot afirma que en las visiones de Hildegard – en la medida que sean entendidas efectivamente como la manifestación de lo creado - “parece vislumbrarse algo que está más allá de la tradición conocida y asimilada, pues de otro modo resultaría difícil de explicar la gran potencia y riqueza de sus imágenes, totalmente alejada de la palidez alegórica, cuando ésta es eso, pura y simple alegoría, imagen arbitraria, elegida convencionalmente como una forma de expresión”¹²⁸

Hildegard, finalmente, no se queda solo con la transcripción analógica del mundo y sus correspondencias con la realidad (aunque ese es su punto de partida), sino que pretende conseguir que su obra completa sea el «espejo» de las relaciones naturales entre Dios-humanidad. Para ello, y como veremos en le siguiente capítulo, la apropiación de la *Palabra Encarnada* se transforma en la única ‘lengua’ capaz de re-construir el cosmos y su significado sin caer en la pobreza de una mera representación estética de la verdad que encierra.

en *Escritura e imagen visionaria en el Liber Divinorum Operum de Hildegard de Bingen*, nota 26 en *Teología y Vida*, Vol. XLVI (2005), pp. 374 -388..

¹²⁸ Cirlot; 2005, *Vita*, p. 158

V. Unidad cosmológica en el Verbo

“Lo que vieron mis ojos fue simultáneo:

lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es”

Borges, *El Aleph*

Hasta ahora, las investigaciones en torno a la experiencia visionaria de Hildegard y la problemática acerca de la ‘veracidad’ de sus revelaciones se han centrado o en la experiencia psíquica (H. Corbin: 1995) o en el análisis textual. Pretendemos en este apartado, además, aproximarnos a la ‘materia’ que permite construir ese texto a partir de las revelaciones, el *logos* revelado. Y es que los textos visionarios de Hildegard, las miniaturas que los acompañan, y la *Lingua Ignota*, se podrían considerar como formas de representación alegórica del universo y de todo lo que lo configura: hombre, naturaleza y Dios. En sus visiones, Hildegard logra mostrar realidades pertenecientes al mundo terrenal y al celestial en una correlación estable dentro del ‘mundo imaginal’, donde lo humano, lo divino, lo natural y supranatural, conviven con extraordinaria armonía, demostrando que la obra de Hildegard se caracteriza por la “audaz asociación y reconciliación de imágenes divergentes”¹²⁹.

Respecto a una de las miniaturas de la segunda visión del LDO, *El Hombre Universal* (V. Lámina I), Cirlot afirma que “ha sido considerada como uno de los mejores ejemplos medievales de la relación microcosmos-macrocosmos”¹³⁰, en la medida que representa la confluencia de lo humano y lo divino en equilibrio con la creación. Para Dronke, “aunque la miniatura no muestre la creación del ser humano o del cosmos, muestra, sin embargo, vivazmente que lo humano es inseparable de lo divino, que está, en realidad, en el centro de lo divino.”¹³¹. Su estructura de circunferencias concéntricas, divididas en estaciones, animales y vientos, parece ser una constante alegórica de manifestación cosmológica, que se asemeja a las representaciones cósmicas de varias culturas, como los *mándala* hindúes (ver Lámina VIII), o la carta astral hebrea (ver Lámina VI), que también son representaciones del universo y la espiritualidad. Los *mandarla*¹³², por ejemplo, han sido utilizados en representaciones de varias culturas con intenciones espirituales, incluida la cristiana, como podemos encontrar en una representación del zodíaco de una miniatura del *Libro de las muy ricas horas* del Duque de Berry, del s. XV (ver Lámina X), en el que el hombre y el universo son representados de manera especular: el hombre se refleja en el universo y el universo se refleja en el hombre. Así mismo, en *El universo* del *Scivias* (ver Lámina IX), la miniatura se construye a partir de la estructura de *mandarla*.

¹²⁹ Dronke; Op. Cit. 1999, p. 44.

¹³⁰ Cirlot; 2005, p. 115.

¹³¹ Dronke; Op. Cit. 1999, p. 50.

¹³² *Mandarla o Mandorla*: “[...] figura almendrada obtenida por los dos círculos que se cortan [...] Los dos círculos pasan a ser el de la izquierda materia y el de la derecha espíritu. [...] simboliza también el sacrificio perpetuo que renueva la fuerza creadora por la doble corriente de ascenso y descenso (aparición, vida y muerte, evolución e involución). Se identifica morfológicamente con el uso de la Magna Mater y de las hilanderas mágicas” V. Cirlot, Juan Eduardo; *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela. Barcelona, 2006 (1997). p. 302 – 303.

Al parecer, todas las visiones de Hildegard y el trabajo de iluminación de sus obras posteriormente realizado, son representaciones del macrocosmos (el orden y manifestación del universo) y del microcosmos (distribución y expresión de lo humano) reunidos. Esta fusión entre cosmos se refleja en que “sus formas florecen libremente cerca de los rostros humanos y de los ángeles, cerca de la piedra que genera arquitecturas según las geometrías que reproducen las medidas del universo”¹³³, entregándonos en cada una de las iluminaciones una interpretación de la unidad cósmica y la transcripción de un saber revelado que explica el equilibrio de dicha relación.

Para explicar el tema sobre la complejidad simbólica de las iluminaciones, conviene cederle una vez más la voz a Cirlot:

“Se trata de una figuración abstracta, la de la visión y la de la plástica que la ilustra, fruto de una experiencia en la que alterna el misterio de la encarnación de Dios, su presencia en el mundo, y su retiro de la creación. En esta doble faz, la incognoscible en su absoluta alteridad y la semejante por su humanidad aunque también extraña por su divinidad, se instala un arte simbólico que actúa según la doble función de símbolo de velar y desvelar, de mostrar justamente el hondo misterio, y por tanto de ser icono que, en oposición al ídolo, hace visible una
¹³⁴
lejanía intransitable”

Vemos de este modo cómo universo y espíritu conviven en perfecta armonía en las manifestaciones visionarias de Hildegard, tanto en los textos como en las iluminaciones de los mismos y en la lengua artificial creada por ella. En sus obras “la interioridad y el cosmos coinciden en su repentina visibilidad, en su principio y fin, en su encarnación histórica y en su eternidad”¹³⁵, permitiendo hacer visible para el resto de los hombres lo inefable.

Si se puede hablar de una “*Weltanschauung*”¹³⁶ hildegardiana, en términos de Dilthey¹³⁷, Dinzelbacher se equivoca al plantear que las visiones de Hildegard «constituyen un conjunto errático»¹³⁸, puesto que sería posible reconocer una unidad compleja, otorgada primero - y de forma más explícita - por la *Palabra Encarnada* como preocupación teológica central, y segundo - como intentaremos demostrar en lo sucesivo -, por el uso de un lenguaje revelado y creativo (onomatésico). Plantearemos que es el lenguaje utilizado por Hildegard en sus textos visionarios, entendido como elemento constitutivo de la revelación, lo que eleva su discurso al estatus de «verdad», y que representa simbólicamente a la Creación, en tanto *logos* originario.

¹³³ Cirlot; 2005, p. 114-115

¹³⁴ *Ibid.*, p. 215

¹³⁵ *Ibid.*, p. 206

¹³⁶ Expresión introducida por el filósofo Wilhelm Dilthey en su obra *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, que se adaptó al español como ‘cosmovisión’, y se refiere al conjunto de evaluar y reconocer los elementos que constituye la imagen de mundo que posee una persona, cultura o época, y que determina la forma de interpretar su propia naturaleza y de lo existente.

¹³⁷ Cf. *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, Leinen : Vandenhoeck & Ruprecht . 1914. (Dilthey Wilhelm; *Introducción a las Ciencias humanas del espíritu* . Alianza Editorial, 1987)

¹³⁸ Dinzelbacher, Peter: *Visions und Visionsliteratur im Mittelalter*, Monographien zur Geschichte des Mittelalters 23, Stuttgart 1981. págs. 5, 18 y sigs., 106. Citado por María Eugenia Góngora en *Escritura e imagen visionaria en el Liber Divinorum Operum de Hildegard de Bingen*, nota 26 en *Teología y Vida*, Vol. XLVI (2005), pp. 374 -388, nota 15 y sig.

Ya desde el temprano cristianismo, como vemos en San Agustín por ejemplo, se “reflexionó sobre el mundo, el hombre y Dios. En torno a estos temas se planteó el problema del lenguaje, instrumento por medio del cual el hombre se refiere a las cosas que existen y que conoce.”¹³⁹. El mismo problema se presenta al revisar la obra de Hildegard, pues si deseaba transmitir un mensaje referido justamente a lo que no se conoce y que no tiene existencia en el mundo real, ¿qué sentido tenía utilizar cualquier lenguaje terrenal? El latín o el alemán, para la autora, se presentarían insuficientes para escribir sobre lo celestial, que es esencialmente creación por la Palabra Divina. El *Verbo hecho carne*, como manifestación de la relación indisoluble entre Dios, la naturaleza y el hombre, debía ser manifestado por el mismo logos que generó ese vínculo al inicio de universo, y por lo tanto, capaz de re-crear y no solo de re-presentar. Es interesante reflexionar, en este sentido, sobre la importancia que para Hildegard adquiere el cuerpo, en tanto receptáculo de ese mensaje original.

A este respecto, inicialmente se debe indicar que desde la tradición heraclitiana, el *logos* es la razón que domina el Universo y que hace posible la existencia de orden y regularidad en la sucesión de las cosas; pero es también algo presente en nosotros y que debe servirnos como guía para nuestra conducta y como instrumento para el conocimiento. Los estoicos recogen esta tradición al considerar que el Logos es el principio divino que crea, domina y dirige la Naturaleza y el Universo entero. En la misma línea, la teología judía y cristiana enriquece el concepto con características propias. En el Cuarto Evangelio aparece el *Verbum* o la Palabra, pero atribuyéndole una dimensión personal ajena al concepto griego. Así mismo, en la Edad Media, y especialmente para las mujeres religiosas, “la humanidad no significaba básicamente la femineidad sino corporeidad, la carne de la Palabra [del Logos] que se hizo carne”¹⁴⁰, lo que transforma *a priori* al cuerpo como canal válido de recepción de la experiencia mística y el lenguaje onomatésico original. Tal vez por ello, la autora nos indica que el conocimiento le fue revelado, y que ella fue capaz de recibir y transmitir ese mensaje incluso sin contar con la formación académica necesaria para tamaña empresa. Pese a ello, nuestra autora asegura haber “alcanzado la comprensión interior de la palabra escrita, sin tener conciencia de las relaciones sintácticas”¹⁴¹, pues no es sino el carácter semántico lo que en realidad cobra relevancia en su producción.

El contenido de sus visiones pasa a ser el valor esencial que le permite a Hildegard hablar de una ‘verdad’ revelada que contiene *el* saber universal. El lenguaje se convierte así en el soporte filosófico-discursivo del mensaje cosmológico que transmite y de la unidad temática que le asigna o pretende generar a través de él. Para Cirlot “Las visiones de Hildegard se inscriben dentro de un marco teórico en que la imagen ocupa un lugar central dentro de la relación de lo visible y lo invisible, pues se instala en la certeza de que a lo invisible se llega a través de lo visible”¹⁴². Se torna evidente que para Hildegard el lenguaje original es el *Logos*, en este contexto el *Verbo Encarnado*, por lo que su revelación no solo es posible de ser simbolizada o transformada en alegoría, sino que su transmisión solo puede ser articulada de este modo. Esto se debe en gran medida a que “es en la Edad media cuando arraiga el uso de la metáfora para designar una institución”¹⁴³, incluida la figura de

¹³⁹ Rincón, Alfonso: *Signo y lenguaje en San Agustín*. Universidad Nacional, Bogotá. 1992. p. 25

¹⁴⁰ Walker Bynum, Caroline: “... *And Woman his Humanity: Female Imagery in the religious Writing of the Later Middle Ages*”. Cit. por M^a Eugenia Góngora en “Persona y Mundo en el LDO” en Cerda: Legado de la edad media, p. 153).

¹⁴¹ Cirlot; 2005, p. 148.

¹⁴² Cirlot; 2005, p. 216.

¹⁴³ Le Goff, Jacques y Truong, Nicolás. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Cap. IV. Trad. José M. Pinto. Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 131.

la divinidad, pero sobre todo a que el mensaje divino no siempre es de fácil elucidación. Ser un canal de transmisión de la sabiduría universal y eterna no implica, muy al por el contrario, admite la complejidad del contenido revelado. Sin embargo, las reflexiones de Hildegard en tono a la Palabra, al igual que para San Juan, reconocen que “el Verbo (*logos*) estaba en Dios, existía antes de la creación, vino al mundo enviado por el Padre para cumplir una misión”¹⁴⁴, y que hacia los 40 años siente que debe hacer propia, enfrentando concienzudamente la dificultad de tal empresa.

Debemos reconocer que, sumado al temor inicial que nuestra autora declara sentir al recibir sus primeras revelaciones, la tarea preeminente de ser la intermediaria entre Dios y los hombres no constituye en ningún caso una tarea sencilla, y que debió representar un desafío mucho más que intelectual para Hildegard, estemos o no de acuerdo con el carácter visionario de su producción. Sin embargo, es evidente que la aceptación de la labor profética y la búsqueda de soportes discursivos adecuados para su transmisión, nos hablan de un principio fundamental en el pensamiento medieval: la pureza de sentido y de forma, en tanto comprendamos ese mensaje como irrefutable y sempiterno. En otras palabras, lo que Dios quiere decir a través de Hildegard no se entiende en su contexto como un anuncio doctrinal más, sino que representa la ‘verdad’ que explica a Universo, o al menos parte de ella, y por lo tanto, que va más allá de cualquier sentido o forma humana de transmisión de conocimiento filosófico. Y aunque es interesante constatar que desde “Platón a los primeros Wittgenstein y Heidegger o el mismo Ortega y Gasset se repite el mismo afán de pureza, de distinción entre verdad e influencia, entre el «decir» y el «hablar», entre la Palabra y las palabras”¹⁴⁵, todos ellos no van más allá de las limitaciones de lenguaje humano. Lo que Hildegard pretende a través de la pureza del *logos* es lograr la diferenciación entre lo humano y lo divino, entre la arbitrariedad signica y la onomatesis. Hildegard, evidentemente, no pone en el centro del conflicto teológico al ser humano, pero no nos cabe duda de que le atribuye una importancia capital en tanto parte del un todo no fragmentado, y cristalizada a partir de la imagen de Cristo. Así, “el interés por el cosmos, por la naturaleza y por el hombre que caracteriza al siglo XII adquiere forma en la concepción de que la naturaleza como macrocosmos y el hombre como microcosmos son recapitulados en Cristo, el Verbo de Dios encarnado, el Redentor del hombre caído, el Restaurador de la naturaleza desordenada.”¹⁴⁶

¹⁴⁴ Flisfisch; 2003, p. 41

¹⁴⁵ Marín-Casanova; 2001, p. 285.

¹⁴⁶ Fraboschi, Azucena Adelina: “El *Magnificat* del Cuerpo por Hildegarda de Bingen”. Ponencia presentada en la XXXII

VI. Lenguaje y Onomatopoeia

«Toda la tierra tenía un solo lenguaje

Y unas mismas palabras»

Génesis: 11, 1

En este último capítulo, intentaremos aproximarnos a la comprensión del valor que Hildegard le asigna a la Palabra y la cristalización lingüística que ella misma propone para transmitirlo con carácter de verdad y de visión: la *Lingua Ignota*, glosario creado por ella y de la que conocemos más de mil palabras¹⁴⁷, aunque una mínima parte de ella fue utilizada por la autora en su obra¹⁴⁸. Al parecer, el lenguaje mediante el cual Hildegard transcribía las revelaciones divinas le parecía insuficiente para alcanzar su finalidad exegética, indicando que lo que veía lo decía “con palabras latinas sin pulir como las oigo en la visión, pues en la visión no me enseñan a escribir como escriben los filósofos”¹⁴⁹ y que “ninguna lengua basta para determinar a los que claman que Él es vida de toda vida”¹⁵⁰. Ante esto, Hildegard opta por utilizar el lenguaje que Dios le revela para explicar “las cualidades de las diversas naturalezas de las cosas creadas, y respuestas y consejos para muchas personas tanto de rango distinguido como inferior, y la sinfonía armónica de las revelaciones celestes, y escritos e incluso una lengua desconocida...”¹⁵¹. Así, el deseo que la autora de utilizar un lenguaje holístico y abarcador, de carácter revelado, se hace patente, adquiriendo un enorme valor simbólico y que podría ayudarnos en el intento de comprender la función última de la *litterae ignotae*.

En este sentido, no podemos olvidar que el trabajo escritural y creativo de Hildegard busca hacer accesible al hombre el ascenso por la escala de las contemplaciones (racional, intelectual, espiritual) que se iniciaría con la transcripción del mensaje revelado, y que finaliza en la interpretación de las visiones, la posterior inclusión de imágenes y la composición de música para expresarlas y explicarlas. Postulamos, a partir de esto, que la *Lingua Ignota* obedecería a una organización interna de carácter onomatopoeico, es decir,

¹⁴⁷ La "*Lingua Ignota per simplicem hominem Hildegarde prolata*" es una de las obras menos conocidas de Hildegard, de la que se conservado solo una parte en dos manuscritos: el Códice gigante de Wiesbaden (*Riesenkodex*), y el de Berlin, Staatbibliothek Preußischer Kulturbesitz. En su conjunto nos entregan 1011 vocablos y 23 letras. La mayoría de las referencias a la *Lingua Ignota* aluden al trabajo de Roth de 1880 (Cf. Roth, F.W.E.: *Ignota Lingua per simplicem hominem Hildegarde prolata*. Geschichtsquellen aus Nassau III. Wiesbaden, 1880). En casi todos los casos, la crítica parece haberse asumido que esta *Lingua Ignota* no guarda relación con el resto de su obra, hecho que intentamos cuestionar en este apartado.

¹⁴⁸ La *Lingua Ignota* solo fue utilizada por Hildegard en una *Symphonia*, en la Antífona 48, donde se lee “O *orzchis* Ecclesia, armis divinis praecineta, y hyacinto ornata, tu es *caldemia* stigmatum *loifolum* y urbs scienciarum. O, o tu es etiam *crizanta* en alto sono, y es *chorzta* gemma”, y que presenta 5 palabras de la *Lingua Ignota* (en cursiva). El hecho de que solo una de las palabras utilizadas en este pasaje esté incluida en el glosario (*loifol* = *populus*), permite deducir que posiblemente la *Lingua Ignota* contenía más palabras de las que hoy conocemos.

¹⁴⁹ Cirlot; 1997, p.167. *Ep. 103*

¹⁵⁰ Flisfisch, Góngora y Ortúzar; Op. Cit, p. 363.

¹⁵¹ Prólogo del *Liber Vitae Meritorum* (Hildegard of Bingen. The Book of the Rewards of Life (Liber Vitae Meritorum) Trad. Por Bruce W. Hozeski. New York: Oxford University Press, 1997)

que busca representar de forma especular un principio originador y regulador del Universo, brindándole un sentido totalizante al discurso hildegardiano, capaz asimismo de satisfacer los principios dogmáticos y filosóficos que rodearon a la autora. Veremos de este modo la relación que se puede establecer entre la *litterea ignotae* con la tradición profética y visionaria de Occidente, con su función, sus posibles influencias y sus proyecciones teológicas.

Inicialmente entenderemos que Hildegard creó un lenguaje que, hasta donde se ha podido explicar, le servía para comunicarse con sus religiosas. La función específica de este lenguaje, empero, no ha sido hasta hoy descubierta¹⁵², aunque sabemos que “es básicamente un glosario de nombres para plantas, animales, seres celestiales, adornos para la Iglesia, vestimentas, herramientas y otros”¹⁵³. Este carácter aparentemente secular y, con ello, fútil de la *Lingua Ignota*, posiblemente influyó en el olvido en que cayó por varios siglos, aunque no por ello deja parecernos una misteriosa estrategia para representar una parte específica de la creación, por lo que Flisfisch se preguntó al respecto si “¿será ésta una fórmula de manifestación de la iluminación divina?”¹⁵⁴.

No se debe olvidar que incluso algunas autoridades eclesiásticas le otorgaron valor sobrenatural y divino al lenguaje creado por Hildegard, como el Papa Anastasio, quien afirma en una de sus cartas que “aquel que es grande sin defecto [alguno] ha tocado ahora el pequeño habitáculo, para que viera los milagros y formara letras desconocidas y dejara oír una lengua ignorada.”¹⁵⁵

La *Lingua Ignota*, sin embargo, parece haber cumplido varias otras funciones: por un lado la podemos encontrar en las composiciones musicales de Hildegard, y por otro, como forma de comunicación cotidiana entre las religiosas del monasterio. Según la teoría de Jeffrey Schnapp¹⁵⁶, esta lengua desconocida tendría relación no sólo con la música celestial sino también con las obras científicas de Hildegard, incluyendo vocablos referidos a los aspectos prácticos de la vida cotidiana, como las plantas, utensilios de cocina, partes del cuerpo humano, etc.

Tras esta supuesta simplicidad o cotidianeidad de la *Lingua Ignota*, que Dronke ha caracterizado como ‘lenguaje sublunar’ en la medida que sólo se refiere a objetos, sujetos y seres terrenales, se podría ocultar un proyecto mucho más ambicioso, en el que Hildegard creyó encontrar una nueva forma de representar la unión con lo divino y la perfección de la creación. Y así como las imágenes que ilustran los manuscritos de Hildegard, el lenguaje

¹⁵² Al respecto, Flisfisch, afirma que “la *Lingua Ignota* sobrevive hoy sólo en dos manuscritos y comprende aproximadamente unas mil palabras. En el Wiesbaden “Riesencodex” (Cf. Flisfisch, *Hildegard de Bingen: Visio Ecclesiae, Symphonia* (Antifonas 46-49), Universidad. *Cyber Humanitatis* Revista Electrónica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Invierno 2001; 19) que recopila varias obras de Hildegard, dos tercios de las palabras de la *lingua ignota* se explican con glosas latinas; el otro tercio, con glosas en alemán. El Códice de Berlín añade muchas más glosas en alemán [...] En esta canción (CUÁL) Cabe señalar que en ninguna otra canción de la *Symphonia* se usan palabras de este glosario. “*Ecclesia* como “ciudad del conocimiento” y *Lingua Ignota* no son cuestiones fortuitas, pero sí complejas y difíciles de explicar. ¿Será ésta una fórmula de manifestación de la iluminación divina?” (Dronke; 1999, p. 34)

¹⁵³ Flisfisch; 2001, p. 20.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Sed ille qui sine defectione magnus est, modo paruum habitaculum tetigit, ut illud miracula uideret et ignotas literas formaret, ac ignotam linguam sonaret. Epistola VIII. p. 21. En: Hildegardis Bingensis Epistolarium. CCCM, 91*

¹⁵⁶ Véase Schnapp, Jeffrey; *Virgin Words: Hildegard of Bingen's Lingua Ignota and the Development of Imaginary Languages Ancient to Modern*. *Exemplaria* 3:2 (October 1991) 1994.

por ella creado cumpliría la función de establecer un nuevo sistema de representación simbólica de lo divino. Recordemos que Hildegard no asume la *Lingua Ignota* como creación propia, sino que “estaba convencida de que [...] le había sido donada.”¹⁵⁷. Al igual que sus visiones y las iluminaciones de las mismas, la *Lingua Ignota* sería la transcripción de una manifestación divina, de la que Hildegard no es más que un instrumento. Respecto a lo anterior, Dronke cuestiona el hecho de que en la ignota lengua “no hay una sección dedicada al cielo, los planetas y las estrellas”¹⁵⁸, es decir, que no se alude al universo o a lo divino, aunque asume que “puede ser que se planeara una sección así y no se llegara a hacer, o que falte de la *Lingua* que queda”¹⁵⁹.

Es importante mencionar que para Hildegard, así “como no hay ninguna forma visible sin nombre, tampoco hay ninguna sin medida”¹⁶⁰ por lo que se podría entender la *Lingua Ignota* como un esfuerzo intelectual¹⁶¹ por otorgar a los objetos de su entorno la «medida» celestial originariamente adjudicada a cada cosa, lo cual se hace posible si entendemos a la *Lingua Ignota* como manifestación de la Palabra de Dios, como encarnación del *logos* creativo divino. En este sentido, la *Lingua ignota* no se encarga de denominar sino de nominar, en sentido creativo, estableciendo entre cada elemento y su signo lingüístico una relación natural, indivisa y absoluta. En este aspecto, creemos que la *Lingua Ignota* no es una «invención» de Hildegard, como afirma Dronke, sino más bien un proceso de “trasvasije” de un lenguaje revelado.

Desde esta óptica, y del mismo modo en que Dios se hace carne y adquiere corporeidad en Cristo, pudiendo ser representado a través de la figura o imagen, así el *Verbo Hecho Carne* se torna *Verbo* cognoscible, de valor onomatésico, lo que da sentido a la tarea de transmisión del mensaje recibido por Hildegard. En sus propias palabras, “el Padre, fuerza de la eternidad, actúa mediante la Palabra, el Espíritu Santo, para la génesis del Hijo, quien se pone las «vestiduras de la carne»”¹⁶², por lo que entendemos que el rescate del lenguaje originario y primigenio no es entendido por Hildegard en un sentido puramente pragmático, sino que se relaciona también con el perfeccionamiento espiritual del creyente. La autora anuncia “que el canto y la música humanos en armonía con los coros angélicos se originaron en el paraíso y que *en la voz de Adán* «estaba toda suavidad del sonido de la armonía y de todo el arte de la música antes de que la perdiera»”¹⁶³.

Todo esto nos habla de una búsqueda de la perfección en la organización metafísica del lenguaje, posiblemente entendiendo que esa perfección – entregada por Dios – permitiría a Hildegard la transmisión fidedigna de sus visiones. En la medida que reconozcamos que nuestra autora formaba parte de un contexto en que “la filosofía encarnaba ciertamente la repetición del gesto adánico, la *onomathesis*, que atribuía a cada cosa el nombre que el

¹⁵⁷ Dronke; 1999, p. 38.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 39.

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ Flisfisch, Góngora y Ortúzar; *Op. Cit.*, p. 279. (IV visión de la primera parte, cap. XXXIII).

¹⁶¹ Máximo el Confesor, desde la Teología ortodoxa, no entiende por intelecto “la razón o el pensamiento discursivo, sino el «órgano» del conocimiento inmediato, de la certidumbre, es decir, la inteligencia pura que va más allá de la mera razón”, «órgano» al que denominan. *Noûs*. Cf. Burckhard, Titus ;*Op. Cit.*, p. 5.

¹⁶² Flisfisch; 2003, p. 40

¹⁶³ *Symphonia*; p.22. en Cirlot 2001:299 La cursiva es nuestra.

hombre le diera según su propia naturaleza”¹⁶⁴ podremos asumir que “la *mathesis* filosófica era el antídoto contra la *confusio linguarum*”¹⁶⁵ y por lo tanto una forma de acceder a la verdad. Si bien se asume que “el filósofo era el nomoteta, el primer creador del lenguaje, del lenguaje natural – «natural» en el sentido no físico, sino metafísico del término”¹⁶⁶, la *Lingua ignota* utilizada por Hildegard no es una forma de «encarnación» filosófica de un principio metafísico universal, sino que «es» ese mismo principio hecho Palabra, en tanto se relaciona de forma especular con él.

¹⁶⁴ Marín-Casanova; Op. Cit, p. 281.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

Excursus: La Representación Especular del Mundo

Ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido

I Corintios, 13; 12-13

Resultaría interesante en este punto, pensar y postular si se nos permite – y no más allá de la especulación lingüística evolutiva -, que la representación de lo divino en la *Lingua Ignota* no se establecería solo a nivel sintáctico, ni en la relación gramatical con los sustantivos latinos y adjetivos griegos, como observó Dronke, sino que además a nivel simbólico y diagramático, mediante la organización de las letras de su alfabeto. Si observamos los 23 grafemas de este lenguaje artificial (Figura I), particularmente el primero y el último, reconoceremos una similitud con los grafemas del hebreo que no deja de sorprendernos.

Así, la primera *Littera Ignota* de Hildegard



se puede relacionar con la evolución grafemática de la última letra del alfabeto hebreo Taw



, y la última letra de la *Lingua Ignota*



, a su vez, se relacionaría evolutivamente con Álef



, la primera letra del alfabeto hebreo¹⁶⁷.

Nota: ¹⁶⁸.

En un período muy anterior a la formación del alfabeto judaico, durante el arameo-elefantina (s. V- IV a.C) y el arameo-qumrán (s. II a.C), dicha similitud es aún más evidente, ubicándose la grafía de la *Lingua Ignota* en un estadio intermedio entre el arameo primitivo y el hebreo moderno no cuadrado (V. Figura II).

¹⁶⁷ Para mayor detalle, V. lámina VII

¹⁶⁸ Para mayor detalle, V. lámina VII

Arameo Elefantina		Lingua Ignota		Hebreo Actual
𐤀	→	𐌆	→	א
𐤁		𐌇		ב

Fig. II

De ser esta relación posible, habría que plantearse algunas cuestiones fundamentales: ¿por qué Hildegard establecería una relación con el alfabeto hebreo?, ¿qué significado poseería esa relación?, y ¿por qué ambos alfabetos se relacionan de forma inversa?

Respecto a la primera pregunta, se debe recordar que cada letra del alfabeto hebreo posee una significación simbólica y numérico-cabálica (gematría) por lo que cada letra y su posicionamiento específico dentro del alfabeto hebreo (*Alef-bet*) representan un orden divino. Las consonantes representan el tiempo-espacio terrenal así como las diferentes partes del cuerpo. Son la caracterización de la unidad entre el universo y el ser humano¹⁶⁹, lo cual coincide con el proyecto profético de Hildegard, manifestado en toda su producción, no solo en su escritura visionaria. Nuevamente en el terreno de la especulación, es posible que el hebreo le entregara a Hildegard un conjunto de códigos que el cristianismo medieval no poseía o que no integraba al abanico de representaciones. Y aunque no podamos afirmar que ella conociera en profundidad el sistema lingüístico hebraico, al menos existe la posibilidad de que haya tenido acceso a textos en ese idioma¹⁷⁰ dada su relación con algunos judíos de Bingen y de Mainz.

En este punto, responderemos la segunda pregunta, pues la relación entre la ‘primera y última’ letra de la *Lingua Ignota* y del hebreo nos remiten (además del Álef y Taw hebreos) al Alfa y el Omega jónico¹⁷¹, que sin duda Hildegard conocía gracias a la tradición bíblica. Ambos pares se refieren a Dios y a su carácter infinito. Si Hildegard deseaba dar cuenta de la perfección de la creación y de la infinitud de Dios, relacionándolas con Álef y Taw lograría cargar su alfabeto de una nueva simbología y significado, manteniendo un hermetismo que hubiese perdido si la relación se realizaba con los grafemas jónicos Λ y Ω , mucho más evidentes y rastreables en una autora cristiana. Esto no confirma, en ningún caso, que la relación se haya realizado de forma intencional por parte de Hildegard, pero establece una concordancia simbólico-alegórica ineludible.

¹⁶⁹ V. Schultz, Erica L.; *The Mystical Dimensions of the Aleph-Bet*, 1995, en <http://world.std.com/~muffin/alefbet1.htm> .

¹⁷⁰ La riqueza teológica de la obra de Hildegard puede atribuirse a que la construyó “en parte a través de su teología sapiencial, en parte por la dependencia de puntos de vista ajenos a la tradición agustiniana – por ejemplo, la sabiduría popular, la tradición médica de las mujeres, y los motivos teológicos que se derivan en última instancia de las fuentes griegas o judías en lugar de la latina” (Newman, Bárbara; *Sisters of Wisdom St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1989. pp. 90. (La traducción es mía).

¹⁷¹ V. *Apocalipsis*, versículos 1, 8; 21, 6; y 22, 13.

Para la última pregunta existirían dos respuestas. Primero, si la producción de Hildegard posee una configuración especular respecto al universo, como afirma Cirlot¹⁷², su *Lingua Ignota* se podría considerar el espejo de la lengua revelada, el hebreo. En segundo lugar, y tal vez de un modo más evidente, debemos recordar que el hebreo se escribe desde la esquina superior derecha de una página hacia la esquina superior izquierda, al contrario de la lengua materna de Hildegard y, desde luego, al contrario de su lengua desconocida. Si escribiéramos el alfabeto hebreo linealmente de principio a fin, nosotros leeríamos Taw al inicio y Álef al final. Pero si escribiéramos en sentido contrario cualquiera de los dos alfabetos (el de la *Lingua ignota* o el del hebreo) lograríamos calzar perfectamente la primera y la última letra de cada una de ellos.

Yendo aún más lejos, y manteniendo este supuesto, si extrapolamos la simbología del hebreo a la *Lingua Ignota*, Álef y la letra



de Hildegard representarían la unión y poderío de Dios¹⁷³, graficadas como un hombre apuntando al cielo y a la tierra al mismo tiempo, lo que nos recuerda la estrecha relación entre ambos mundos. La letra hebrea Taw y la letra



de la *Lingua Ignota* corresponderían al destino final del hombre¹⁷⁴ que es el encuentro con la verdad, pues según la Torá la perfección no es solo un atributo de Dios, sino que también el hombre debe buscarla. Como la última letra del alfabeto hebreo, Taw comprende también el significado de final o totalidad¹⁷⁵. Así, dotaríamos la *Lingua Ignota* de una función mucho más rica que la de comunicarse con las religiosas, o de nominar objetos domésticos, en tanto cada letra sería una representación en clave gemátrica del universo y el ser humano, muy próximo a la Kábbala hebrea y, por lo mismo, compleja de descifrar, haciéndose necesario un análisis lingüístico-filológico exhausto que escapa a mis posibilidades y las pretensiones, mucho menos ambiciosas, de este trabajo.

Si quisiéramos apegarnos más a la tradición heredada directamente por Hildegard, podemos indicar que “San Agustín interpreta como «lengua» las expresiones que son imágenes de las cosas y que, para ser comprendidas, deben ser captadas por la inteligencia. Por ello cuando no se las entiende se dice que están en el espíritu y no en la mente, pues los signos de las cosas no son las cosas mismas”¹⁷⁶. Y, como hemos visto hasta ahora, para la teología medieval la representación de la realidad debía tender hacia una concepción unívoca de su estructura, pues solo de ese modo la percepción de la realidad alcanzaría la ‘objetividad’, accediendo de manera natural al referente gracias al uso del

¹⁷² Cirlot afirma que “las manifestaciones divinas son especulares, sólo reflejos de lo que justamente no puede ser visto”, (Cirlot, 2005, p. 212).

¹⁷³ Álef está formada por una *Jod* arriba y otra abajo y ambas están conectadas por una *Vav* diagonal; cada *Jod* tiene un valor numérico de 10 y la *Vav* de 6 lo que resulta 26 que también es la cantidad del Tetragrama (nombre impronunciable de Dios)

¹⁷⁴ La forma de Taw se deriva de una *Resh* y una *Vav* volteada.

¹⁷⁵ V. Castro Sosa, Carla; *El Alfabeto hebreo: Alef-Bet*. En documento electrónico <http://www.madregot.com/AlefBet.htm> .

¹⁷⁶ Calabrese; Op. Cit., p. 18.

lenguaje onomatésico. Así, “el lenguaje perfecto se suponía uno, terminado desde el origen, pues representaba todo el entorno lógico posible. Era una retícula que de antemano poseía la forma o fórmula de todos sus contenidos, los cuales, rellenando sus celdas existentes *a priori*, no la modificaban en nada.”¹⁷⁷.

Podemos intuir de lo antes expuesto que para Hildegard la *mathesis* de la realidad se agotaba para el plano de lo decible mediante el lenguaje originario. Por esto, el mayor misterio del lenguaje especular propuesto por Hildegard radica en que se haga patente en él la presencia de un Dios eterno que decide hacerse *nombre* por amor al hombre, comunicándole el don de la vida eterna, pero cuyo *verbum*, aunque se transforme en conocimiento concebido, jamás es vertido ni expresado en la palabra, y que llega excepcionalmente – providencialmente - a nuestra visionaria, quien recibe al «Verbo hecho carne» como don infinito, con que Dios habla y le otorga a los hombres el privilegio de su Palabra. El *Verbo hecho carne* es así el *locus* de encuentro de Dios con el hombre, y Hildegard es quien nos invita a acceder a ese espacio imaginal de unión con lo divino.

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 288.

Conclusiones

Las interrogantes que nos hemos propuesto revisar en el presente trabajo, hablan más de la dificultad que presenta la obra de Hildegard para encontrar respuestas que de cualquier otra cosa. La compleja red de significados elaborados por la autora, en cualquiera de los muchos soportes que pueblan su obra, nos abren por un lado una enorme posibilidad interpretativa, pero asimismo nos obliga a asumir la incapacidad de comprender por completo su valor histórico, cultural, teológico, didáctico, y sobre todo metafísico y espiritual. Sumado a lo anterior, se debe considerar la complejidad analítica de arrogarse un lugar desde el cual observar: desde el más autosuficiente escepticismo racionalista o desde la más ingenua credulidad metafísica.

Hemos intentado, por esta razón, instalarnos de manera atenta pero conciliadora respecto a las posibilidades signícas que una obra tan representativa y a la vez innovadora para su época nos permite a ratos y difícilmente indagar. Con más que cautela, quisimos aproximarnos a este objeto entendiendo que la excesiva cercanía no nos permitirá ver todo, y del mismo modo que el distanciamiento crítico solo lo alejaba más de una lectura comprensiva del fenómeno visionario.

Al finalizar esta investigación, nos encontramos con que la obra de Hildegard no se deja tomar sin miramientos o resistencias. Su riqueza y complejidad nos obliga a estar atentos a la mixtura cultural y las crisis sociales y políticas que envolvieron su producción, intentando entender el fenómeno visionario en sí mismo, sin excesivos prejuicios teóricos ni paradigmas que se impongan por sobre nuestro objeto de estudio.

El sujeto femenino que se iza detrás de ese cuerpo débil y enfermo, nos habla de una mujer que alcanzó tal nivel de comprensión de su mundo físico y espiritual, que pudo extrapolar ese conocimiento a las estructuras cósmicas que ordenan el universo. Y ese universo parece estar, en cada momento, construido con lenguaje. No solo lo vemos en la importancia que adquiere el *Verbo Encarnado* dentro de la tradición cristiana a la que Hildegard apela constantemente, sino además en la sorprendente consciencia de la autora de estar creando un nuevo modo de decir y transmitir la Palabra Divina. Con ello, vemos además un deseo que explicar el mundo de una forma aglutinadora, total, pero sin caer en formulismos ni servir exclusivamente a la tradición o el canon.

Creemos que hemos podido instalarnos bajo el umbral que une el mundo de material con el mundo interior. Y es justamente Hildegard la que sirve de nexo, llenando de sentido los vacíos que el racionalismo moderno nos ha heredado. Creemos profundamente que el rescate de la obra de la Santa del Rin nos permite, sin dudas, acercarnos con mejores herramientas a la Edad Media, pero más aún, nos permite comprender mejor nuestro propio mundo y las complejas relaciones que la dominan.

A partir de la investigación que hemos desarrollado, consideramos que la comprensión del fenómeno visionario como manifestación de un mundo, no corresponde del todo a la dimensión material, en tanto proyecta el valor espiritual de una fe, ni a la dimensión celestial, en tanto se transforma en revelación material, vertida en texto, imagen o sonido para conocimiento de la humanidad, sino que parece corresponder a un espacio *imaginal*, en el cual se instala la concepción especular de la revelación divina. En este mismo espacio sería el que le brinda unidad a toda la obra de Hildegard, incluido el sentido

incierto (para nosotros) de la *Lingua Ignota*. Más que un glosario de palabras de uso cotidiano o poético, esta lengua artificial parece vincularse con el deseo de nuestra autora de otorgarle una orgánica y significación interna a toda su producción, transformándose en una manifestación más de un saber divino en forma y fondo.

Así, los textos visionarios y la *Lingua Ignota*, como hemos revisado, adquieren el valor de un saber universal y de un lenguaje originario, respectivamente, elementos que se explican mutuamente y entregan el sentido global que Hildegard quiso construir respecto al hombre, la naturaleza y la divinidad. Por ello, la tarea fundamental que la autora asumió, correspondería a la de constituir un puente, un nexo comunicativo entre lo celestial y terrenal, en ese espacio intermedio, indescifrable, pero que ella quiso acercar más a quienes pudieran y supieran comprender.

Bibliografía de Referencia

- Amsler, Mark: *Affective Literacy: Gestures of Reading in the Later Middle Ages*; en *Essays in Medieval Studies* 18, 83-109. Illinois Medieval Association, University of Wisconsin-Milwaukee, 2001.
- Bingen, Hildegard von: *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales (Scivias)*. Texto latino y trad., por María Isabel Flisfisch. Intr. y comentarios de María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora, Ítalo Fuentes, Beatriz Meli y María José Ortúzar. Madrid: Trotta, 2003.
- _____ : *Scivias*. (Trad. Castro, Antonio & Castro, Mónica). Ed. Trotta. Madrid. 1999
- _____ : *Libro de las Obras Divinas*. Trad. de María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora y María José Ortúzar. Ed. Herder, Barcelona, 2009.
- _____ : *Vida y visiones*. Ed. Siruela. Edición de Victoria Cirlot. España, 1997.
- Burckhardt, Titus: *Esoterismo Islámico*. Ed Taurus. Madrid, 1980.
- Calabrese, C laudio César: "Vox de caelo: experiencia mística e interpretación en *San Agustín y Santa Hildegarda*", UCLP; FASTA. 2006.
- Camille, Michael; *El ídolo gótico*. Traducción de Juan José Usabiaga Urkiola. Ed. Akal. Madrid, 2000., p. 230
- Chittick, W. C.: *Mundos imaginales: Ibn al-Arabi y la diversidad de las creencias*. Madrid: Mandala-Alquitara, 2004.
- Cirlot, Juan Eduardo; *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela. Barcelona, 2006 (1997).
- Cirlot, Victoria y Blanca Garí: *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona 1999.
- Cirlot, Victoria: *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona, Herder, 2005.
- _____ : Hildegard von Bingen y Juan de Patmos: la experiencia visionaria en el siglo XII, en *Revista chilena de literatura*, ISSN 0048-7651, N° 63, 2003, pp. 109-129.

Coomaraswamy, Ananda k.: *La teoría medieval de la belleza en Figuras de lenguaje o Figuras de pensamiento, Ensayos sobre la visión tradicional o «normal» del arte*, Ed. Olañeta. Palma de Mallorca, 2001 reedición. Reseña por René Guénon de *Why exhibit Works of Art?*.

_____ : *La transformación de la naturaleza en arte*. Editorial Kairós, 1997.

Corbin, Henry: *Avicena y el relato visionario. Estudio sobre el ciclo de los relatos avicenianos*. Barcelona, Paidós, 1995. Trad. Agustín López T.

_____ : *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. Ed. Siruela, Madrid, 1997

Davy, Marie-Madeleine: *Initiation à la Symbolique Romane. XIIIe Siècle*, Paris Flammarion 1964.

Deploige, Jeroen: *Hildegard de Bingen y su libro Scivias*. En Revista Chilena de Literatura. 1998, pág 92.

Dronke, Peter: *Las escritoras de la Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1994; (primera edición, C.U:P.Cambridge, 1984).

_____ : *Las invenciones de Hildegarda de Bingen: lenguaje y poesía*. DUODA, Revista d'Estudis Feministes. Traducción del inglés de María Milagros Rivera Garretas. Núm. 17, 1999. págs. 33 – 58.

_____ [ed.]: *A History of Twelfth—Century Western Philosophy*, Cambridge University Press, 1988.

_____ : *Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*. *Mittellateinsiche Studien und Texte*, Bd. IX, *Leiden und Köln*, E. J. Brill, 1985.

_____ : *Poetic Individuality in the Middle Ages*. London, Westfield College. 1987.

Flisfisch, María Isabel: *Hildegard de Bingen: Visio Ecclesiae, Symphonia* en Revista Chilena de Literatura, N°62, 2003. *ANTIFONA* 47.

Flusser, Vitém: *El gesto de escribir*, en *Los gestos*, Herder, Barcelona, 1994.

Fraboschi, Azucena Adelina: *El **Magnificat** del Cuerpo por Hildegarda de Bingen*. Ponencia presentada en la XXXII Semana Tomista, Fac. de Filosofía y Letras, UCA, septiembre de 2007.

_____ : *Hildegard de Bingen. La extraordinaria vida de una mujer extraordinaria*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2004.

Fuentes Bardelli, Ítalo: *La Música en la Symphonia de Hildegard von Bingen, texto del taller " **Aproximación a la Symphonia de Hildegard von Bingen** ", en Revista chilena de literatura N° 10, otoño de 1999. Universidad de Chile.*

Góngora Díaz, María Eugenia: *Escritura e imagen visionaria en el Liber Divinorum operum de Hildegard de Bingen*. Estudio escrito en el marco del Proyecto Fondecyt N° 1030732: "Autoría y tradición profética en el *Liber divinorum operum* de Hildegard de Bingen (1098-1179).

_____ : *Ver, conocer, imaginar*, en Revista Chilena de Literatura, Abril 2006, Número 68, 105-121

- Hallet, Carlos: *La discretio en Benjamin minor de Ricardo de San Víctor*, en *Revista Teología y Vida*, Vol. XLVII (2006), pp. 47 – 54 (*Benjamin Maior* 1,4: PL 196,67).
- Higley, Sarah L.: *Hildegard of Bingen's Unknow Language, an edition, translation, and discusión*. Palgrave Macmillan. New York, 2007.
- Hozeski, Bruce W. (trad.): *Liber Vitae Meritorum* (Hildegard of Bingen. The Book of the Rewards of Life (Liber Vitae Meritorum) New York: Oxford University Press, 1997.
- La Santa Biblia: *Antiguo y nuevo testamento*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) Otras revisiones: 1862, 1909 y 1960 Reina-Valera 1960.
- Le Goff, Jacques y Truong, Nicolás. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Cap. IV. Trad. José M. Pinto. Ed. Paidós, Barcelona, 2005.
- Le Goff, Jacques: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991 (1977).
- _____ : *En busca de la Edad Media*. Ed. Paidós; (Trad. Gemma Andújar); Buenos Aires, 2004.
- Manguel, Alberto: *Reading Pictures*. Alianza Editorial. (Leer imágenes. Trad. del inglés por Carlos José Restrepo); Madrid, 2002.
- Marimón Horca, Carmen: *Las claves retóricas del discurso Poético en el medievo: La tópica horaciana mayor*. En *Revista de poética medieval*, 8. Universidad de Alicante, 2002. págs. 111 -143.
- Marín-Casanova, José A.: *La filosofía en forma: el fondo metafórico*, en *Revista Logos, Anales del Seminario de Metafísica*. 2001, 3: 267 – 281.
- Newman, Bárbara: *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1989.
- Parry, David M.: *The Aesthetic in Vico and Nietzsche*, *New Vico Studies*, 9, 1991, pp. 29 – 42.
- Ramos Cruz, Guillermina; *La otra cara de Eva: diosas, sacerdotisas, sibilas, orishas: la mujer y lo sagrado en Oráfrica, revista de oralidad africana*, nº 5, abril de 2009, p. 163-180
- Rincón González, Alfonso: *Signo y lenguaje en San Agustín: introducción a la lectura del diálogo De Magistro*. Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1992.
- Schnapp, Jeffrey; "Virgin Words: Hildegard of Bingen's Lingua Ignota and the Development of Imaginary Languages Ancient to Modern". *Exemplaria* 3:2 (October 1991) 1994.
- Sihâboddin Yahya Sohrevardî* (ed.): *El encuentro con el ángel. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin* . Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de la estética: II. La estética medieval*. Ed AKAL. 2007.

Van Poucke, Peter. *Hildegard of Bingen, Symphonia Harmoniae Caelestium Revelationum*. Facsimile Editions of Prints and Manuscripts, Alamire, Belgium 1991, Introducción crítica.

Bibliografía de Consulta

- Avenatti , Cecilia: *El lenguaje de la vida en la estética hildegardiana*. Teología 97; 603 – 610 C/ Referato. UCA; UNTA, 2008.
- Aristóteles: *Acerca del alma*. Ed. Gredos. Madrid, 1978 Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez.
- Auerbach, Erich: *Figura* (Prólogo de J.M. Cuesta Abad), Mínima Trotta, Madrid, 1998.
- Barceló, Joaquín: La visión de semejanzas como fuente de saber en Revista de Humanidades, N° 4 (septiembre). Santiago, 1999.
- Bataille, Georges: *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo. 2003.
- Beckwith, Sarah: *Christ' Body. Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*. Ed. Routledge. London & New York., 1993.
- Bolgar, R. R.: *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, 1954
- Burnett, Charles / Peter Dronke, [eds]: *Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art*. (Warburg Institute Colloquia 4), The Warburg Institute, University of London, London 1998.
- Carozzi, Claude: *Visiones apocalípticas en la Edad Media. El fin del mundo y la salvación del alma*. Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 2000.
- Carruthers, Mary: *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- _____ : *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Certeau, Michel de: *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, Álvaro Obregón D.F., 1993.
- Corripio, Fernando: *Diccionario de Ideas*. Herder, Barcelona, 1985.
- De Bruyne, Edgar: *Estudios de Estética Medieval*, Biblioteca Hispánica de Filosofía, Gredos, (3 vols.), Madrid, 1959.
- Dinshaw, Carolyn & Wallace, David: *The Cambridge companion to Medieval women's writing*. Cambridge University Press; U.K., 2003.
- Eco, Umberto: *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona, Grijalbo Mondadori. 1994.
- Emmerson, R.K./ Bernard McGinn, [eds.]: *The Apoclyypse in the Middle Ages*, Ithaca and London, Cornell University Press 1992.
- Epiney-Burgard, Georgette y Zum Brunn, Emilie: *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*, Paidós, Barcelona, 1998.

- Esteban Lorente, Juan F.: *Tratado de iconografía*. Ed. Istmo. Madrid, 1990.
- Hightet, G.: *The Classical Tradition*. Oxford, 1949.
- Huizinga, Johann: *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madrid 1945.
- Jager, Eric: *The Book of the Heart: Reading and Writing the Medieval Subject*. Medieval Academy of America. *Speculum*, Vol. 71, No. 1. (Jan., 1996), pp. 1-26.
- Male, Emile: *El arte religioso, del s. XII al s. XVIII.F.C.E.*, México, 2000.
- Mitchell, W. J. T.: *Iconology, Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press. Chicago, 1986.
- _____ : *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*. The university of Chicago Press. Chicago, 1994.

Artículos Electrónicos

- Agüero de Brito, Guillermina: *Hildegarda, los cátaros y el catarismo... hoy*, FASTA, Bariloche, 2005, en <http://www.hildegardadebingen.com.ar/Aguero4.htm>
- _____ : *Mundus imaginalis*, en Revista Axis Mundi, Nº 5. Ávila, 1995. Trad. Agustín López T. Disponible en <http://www.webislam.com/?idt=3275> y [2212](http://www.webislam.com/?idt=2212)
- Castro Sosa, Carla; *El Alfabeto hebreo: Alef-Bet*. En documento electrónico <http://www.madregot.com/AlefBet.htm> .
- Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía*, Tomo II. Sudamericana, Buenos Aires, 1969. Recurso electrónico:
<http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/Lexikon%20der%20Linguistik/n/NOESIS.htm>
- Ferraz Fayos, Antonio: 'Noético', 'Noema', en *Zubiri: El realismo radical*, Cincel, Madrid, 1987. Recurso electrónico:
<http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/Lexikon%20der%20Linguistik/n/NOEM%20oder%20NOEMA%20%20%20N%C3%B3ema%20o%20Noema.htm>
- Florovsky, George: *Collected Works*. 1972. Vol. 1. Bible, Church and Tradition: an Eastern Orthodox View. Trad. Sobre iglesia y tradición: una visión ortodoxa Oriental. Silvia Martini, 2003. Recurso electrónico:
http://www.fatheralexander.org/booklets/spanish/church_tradition_florovsky_s.html
- López Tobajas, Agustín: La experiencia visionaria a través de la gnosis islámico-irania, en Revista El Idiota, Nº 1, Sugerencia, Madrid, 2000. Recurso electrónico: <http://www.webislam.com/?idt=6434> .
- Schultz, Erica L.: *The Mystical Dimensions of the Aleph-Bet*, 1995, en <http://world.std.com/~muffin/alefbet1.htm> .

Anexos



Lámina 2: La interacción entre lo celestial, lo natural y lo humano, del LDO, Códice de Lucca



Lámina 3: *Protestificatio*, visión de Hildgard, del código de Scivias

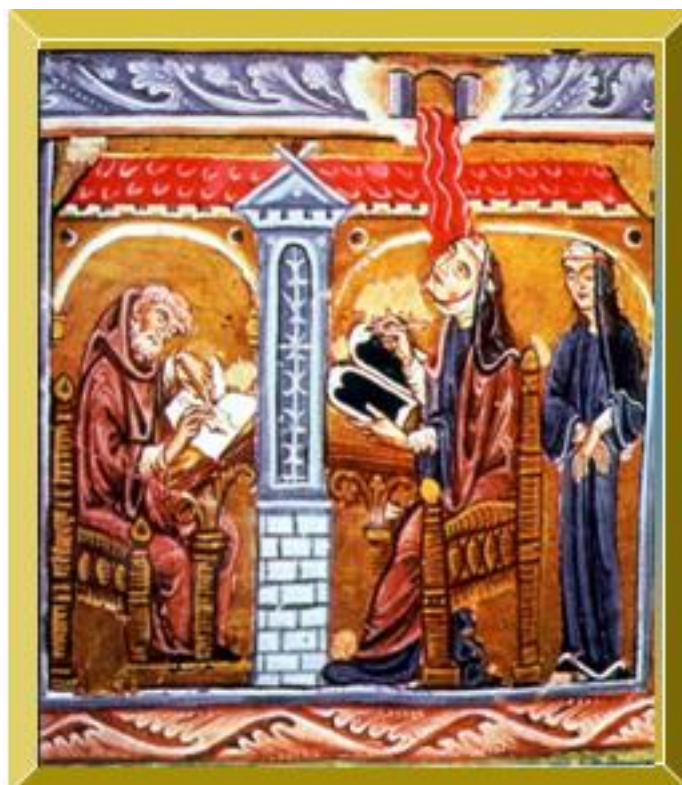


Lámina 5: Detalle de El espíritu del mundo del LDO, códice de Lucca

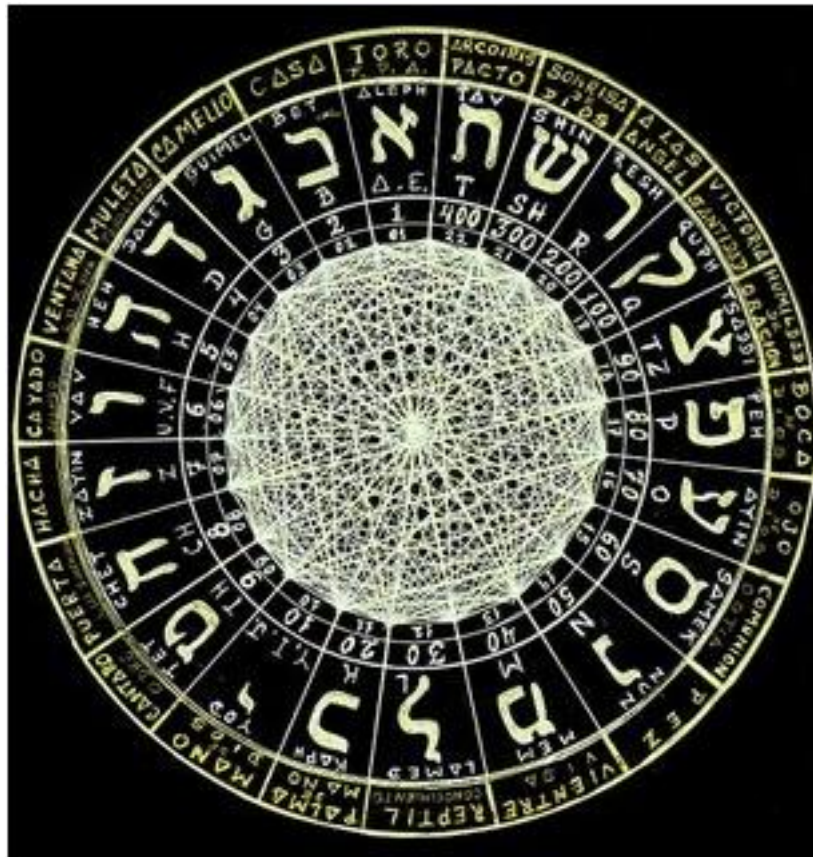


Lámina 6:Zodiaco hebreo

Arameo arcaico	Arameo Asia Menor	Arameo Elefantina	Arameo Qumrán	Judaico	Translit.	Letra
𐤀	Ⲁ	𐤀	𐤀	א	'	'ālep
𐤁	ⲁ	𐤁	𐤁	ב	t	tāw

Lámina 7:Evolución del arameo al hebreo-judaico



Lámina 8: Mándala de arena, tradición budista tibetana



Lámina 9: El universo, Scivias I, 3.



♈



