

ROSA RIUS GATELL

Armonías y disonancias en el cosmos de Hildegarda de Bingen*

A una poeta que supo escuchar la voz de la sibila medieval y animó este trayecto. Entre otras muchas cosas, Maria-Mercè Marçal ofreció una bellísima prenda para hacer más amable el camino hacia Hildegarda.

El siguiente texto surge de la traducción de un escrito leído dentro del ciclo de conferencias titulado "Hildegarda de Bingen 1098-1998: nueve siglos de historia, mística y ciencia".¹ Aquella lectura estaba íntimamente vinculada al espacio físico en el que debía acontecer y al regalo auditivo procurado por Rosamaria Aguadé. Fuimos construyendo la propuesta teniendo presente el decir de ambas y su escenario, la iglesia de los santos Justo y Pastor de Barcelona. Añadiré además que el proyecto tomó forma al amparo de esa espléndida joya gótica que se nos ofreció y a la que fuimos perdiéndole poco a poco -visita tras visita- el temor, que no el respeto. Irremediablemente queda fuera de lo que yo pueda transmitir aquí el canto de la soprano, así como los sonidos, contraluces y olores que conformaron el acto. Del mismo modo, no es factible reflejar la compañía de un auditorio que llenó de energía la celebración hildegardiana.²

* Agradezco a Ramón Andrés sus sugerencias para la elaboración de este texto y a Angela Carlevaris sus sabias palabras y su acogida en Eibingen.

Debo decir que mi percepción ante el cometido que me dispongo a cumplir se inició hace mucho tiempo, más de dos años.

Tuve la oportunidad, y también el gozo, de hablar de Hildegarda de Bingen por primera vez en público en mayo de 1996. No pretendo alardear de memoria y deseo agregar de inmediato que dispongo de unos materiales que me facilitan recordar el momento concreto, y que me remiten a una experiencia que tuvo lugar en el Máster en Estudios de las Mujeres de Duoda.

Situada en el espacio y el tiempo, yo misma me recuerdo escribiendo en una pequeña pizarra blanca el nombre de la benedictina renana, "Hildegarda de Bingen", y, debajo, los años de su nacimiento y muerte, "1098-1179".

Tras anotar esos datos tracé un círculo sobre la primera fecha, manifestando a su vez que sería precioso celebrarlo nueve siglos más tarde, es decir, en 1998, el año que finaliza mientras me hallo en la escritura de este texto. El círculo no pretendía cerrar ese "1098" sino, al contrario, destacarlo, grabarlo y atraerlo hasta nuestro presente. La circunferencia se fue ampliando y ha recogido y acogido numerosos elementos de gran riqueza que, a buen seguro, trascenderán la efeméride. En mi caso, así ha sido y desearía que también lo fuera para otras personas.

* * *

Cuando se esbozó la celebración y comencé a pensar ¿qué podría compartir aquí?, tuve la impresión de que se amontonaban ante mí las piezas de un puzzle gigante que debía montar, ¡yo, que no sé hacer puzzles! Admito que la mía no era una sensación desconocida, pues la había experimentado en otra ocasión en la que surgía el mismo dilema. De nuevo tenía que elegir una o dos piezas y no lograba decidirme.

Debía optar, no podía, por así decirlo, venir "con toda *mi* Hildegarda". Tampoco quería elaborar un discurso hagiográfico que mostrara una imagen deformada de la gran poeta, compositora, teóloga, científica y filósofa del siglo XII, que luchó insaciablemente contra los conflictos y "los males del tiempo" los cuales, según creía, anunciaban un hundimiento inevitable. Una visionaria que pretendió que los seres humanos abrieran los ojos a una realidad en la que hombres y mujeres, criaturas de Dios, devendrían creadores de un universo nuevo: un mundo que debería orientar su mirada hacia los orígenes sagrados e incorruptibles. Obediente a una voluntad que la convertía en "trompeta de Dios" y en sujeto de su propio discurso, Hildegarda se sentía escogida y por ello encargada de comunicar la verdad y de transmitir un mensaje urgente. Para llevar a cabo su misión se manifestaba como un instrumento divino, y precisamente de música, arte al que concedía un valor extraordinario.

Inspirada por el contenido de sus *visiones*, y atendiendo, según relata, a la parte más profunda del alma, aquella mujer extrajo la fuerza necesaria para llevar la intensa vida interior y exterior que testimonian sus textos, los cuales conforman un auténtico monumento tanto por su extensión y vigor como por la variedad de temas tratados.³

Será sobre todo a través de sus escritos, de libertad inesperada, que Hildegarda de Bingen *se dijo* e irradió su propia luz, y dibujó con ello un espacio irrenunciable para su voz. Alumbrándose, la sibila renana⁴ logró que la escucharan y respetaran los grandes de la época (papas, emperadores, príncipes y abadesas, entre otros) y también el pueblo creyente.

* * *

Mientras me las veía con algunos documentos del corpus hildegardiano a fin de reparar en los asuntos a tratar, la temática "vino graciosamente a mí" (se me *impuso*, digamos), a causa de un afortunado equívoco. Acomodándome a la *necesidad* comencé a

desarrollar la relación que Hildegarda establece entre *mundus maior* y *mundus minor* y la función que, dentro de esa relación, otorga a la música, concebida por ella como un "elemento de vida", sobre todo en la comunidad.

No me detendré aquí en la eventualidad inicial, aunque desearía señalar que fue ella quien procuró la forma de la celebración y señaló los materiales para la misma: Rosamaria Agudé cantaría a *cappella* dos piezas litúrgicas⁵ de la compositora, no sin antes, por mi parte, presentar su elogio del arte musical, en realidad un proyecto salvador vinculado a su cosmovisión. En la preparación se mezclaron, en proporción un tanto azarosa, según los momentos, ilusión, emoción y, quizá por mimetismo con un fenómeno muy presente en Hildegarda, temblor.

Me he referido a Hildegarda de Bingen como visionaria, cualidad que sin duda ostentó. No obstante, creo oportuno detenerme unos momentos en ese modo de ver.

Como señala Dronke, Hildegarda emplea la palabra *visio* para designar tres cosas interrelacionadas: "su peculiar capacidad o facultad visionaria; su experiencia de esta capacidad; el contenido de esta experiencia, o sea, todo lo que ve en su *visio*"⁶. La forma en que la benedictina experimenta la visión es inusual, ya que ve las cosas "en el alma", mientras afirma mantener pleno ejercicio y conciencia de sus facultades sensoriales.

Para acercarnos a la *evidentia* visionaria, *totalmente consciente* en Hildegarda, disponemos sobre todo de cuatro textos: la carta que dirigió en 1147 a Bernardo de Claraval para solicitarle confirmación de su don, y una pequeña exposición sobre la visión, *De modis visionis suae*, epístola a su futuro secretario, Guiberto de Gembloux;⁷ los dos restantes constituyen los prólogos de la primera y la última de las

obras que conforman el denominado "tríptico visionario" (o trilogía visionaria), es decir, el prefacio del *Scivias* ("Conoce las vías [del Señor]"),⁸ compuesto entre 1141 y 1150 y el del *Liber divinorum operum*,⁹ comenzado en 1163.

Veamos en primer lugar un paso situado casi al comienzo del *Scivias*, en el que la autora relata un acontecimiento que nos presenta como fundamental en su vida:

"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. No ardía, sólo era caliente, del mismo modo que calienta el sol todo aquello sobre lo que pone sus rayos. Y de pronto comprendí 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 de cada una de las palabras del texto, ni la división de las sílabas, ni los casos, ni los tiempos".¹⁰

En aquella misma visión, "una voz procedente del cielo" le ordenaba que dijera lo que veía y oía, y que lo escribiera ([*scribe*] *quae vides et audis*): "Proclama, pues, estas maravillas y escribe lo que así has aprendido y dílo" (*Scivias*, parte primera, Atestado). Observando el mandato de la voz-luz divina, la escritura la acompañaría hasta el final de sus días. La actividad literaria de Hildegarda, de duración sorprendente (casi cuarenta años), se convirtió en transmisora de la divinidad y, al mismo tiempo, de su propio saber.

Me detengo para abrir un paréntesis y así referirme brevemente a ese saber que ella, "escritora no docta" según sus palabras, insiste en presentar desde la pura inmediatez de la iluminación divina. Una sabiduría procedente, pues, del mundo extraño y misterioso de la visión. No puedo ahondar aquí en una temática que considero de gran interés, relacionada con las reiteradas afirmaciones de ignorancia y la procedencia de su instrucción ("a través de la Luz divina", "por inspiración divina"). Me limitaré a recordar su adhesión a un *topos*

habitual de la literatura desde la Antigüedad, y a indicar que si se evita la ingenuidad se comprueba que Hildegarda, autora de textos tan ricos como los mencionados *Scivias* y el *Liber divinorum operum* y de títulos que han recibido la calificación de "científicos", fue una inteligente e infatigable lectora cuya producción permite vislumbrar su proximidad conceptual a la cultura filosófica y científica de su época.¹¹

Cerrado el paréntesis, y enlazando con la citas transcritas anteriormente a éste, según las cuales Hildegarda no tendría más conocimientos que los transmitidos por las visiones, veamos de qué modo formula *ese ver y oír*. La sibila ve y oye, repite, con la mirada y el oído interiores; pero mientras contempla las cosas en la parte más profunda de su alma, mantiene el pleno ejercicio de sus sentidos:

"No he tenido mis visiones en sueños ni en delirio, ni a través de los ojos del cuerpo ni de los oídos del ser humano exterior, ni las he percibido en lugares secretos" (*Scivias*, parte primera, Atestado).

La benedictina dice disfrutar desde la infancia de ese don en lugares abiertos, despierta y atenta (*vigilans et circumspecta in pura mente*). No se trata de ensoñaciones ni de visiones ocultas, sino de manifestaciones claras y fehacientes. En su epístola a Guiberto de Gembloux reitera:

"No oigo estas cosas ni con los oídos corporales ni con los pensamientos de mi corazón, ni percibo nada por el encuentro de mis cinco sentidos, sino en mi alma, con los ojos exteriores abiertos, de tal manera que nunca he sufrido la ausencia del éxtasis. Veo estas cosas despierta, tanto de día como de noche".¹²

Sus conocimientos los toma de la voz de *la luz viva* "que ilumina la oscuridad", con la cual mantendrá siempre una distancia consciente. Al no darse fusión con el Iluminador, no hay pérdida de conciencia, alienación ni trance y, por lo tanto, sigue ligada al mundo. La *visio* así descrita remite irremediabilmente a la teoría de la iluminación agustiniana y a la metafísica de la luz del Pseudo Dionisio (siglo V

d.C.), y se vincula también a las reflexiones de Bernardo de Claraval (1091-1153), abanderado del *antiintelectualismo* cristiano.¹³ Aunque sin frenesí, sus visiones la exaltan y trastornan si bien la turbación no disminuye su anhelo de penetrar los misterios teológicos y cosmológicos.

Desde la "plena conciencia", pues, la visionaria instituye un orden basado en signos y figuras de complejidad y belleza innegables. La nueva sibila traduce al lenguaje simbólico de las imágenes los conceptos de la filosofía contemporánea y esboza un grandioso cuadro poético de los misterios de la creación, de la idea del mundo y la historia de la salvación. Es en este sentido que su obra refleja -y se refleja en- el patrimonio cultural de su tiempo, la época, simplificando necesariamente, de los maestros de Chartres, quienes efectuaron una interpretación platonizante de la Biblia y "descubrieron" la naturaleza -fuerza universal que todo lo vivifica y armoniza-, mostrando, al igual que Hildegarda, un interés especial por la cosmología y su principal protagonista, el ser humano.

* * *

Creado *ex nihilo* por un Dios que para Hildegarda es, principalmente, "El que es",¹⁴ la benedictina renana describe un universo espléndido y, como veremos, vivo. Culminación de la obra del divino artífice, el hombre fue creado, a imagen y semejanza de su hacedor, uno y trino, cuerpo, alma y *rationalitas* (LDO, I, ii, 2). Y Dios lo amó tanto que le reservó el lugar del que había sido expulsado el ángel caído a fin de que alcanzara la gloria y el honor que aquél había perdido. De esa unión esencial entre creador y criatura nace el orden cósmico en el cual la humanidad se muestra como la imagen del mundo en su totalidad.

Dotado de razón y concebido como una unidad en la que se incluye el cuerpo, el ser humano ocupa el centro del cosmos, lugar desde donde debe proclamar la magnificencia de las maravillas divinas. Su

cabeza se eleva hacia el cielo y sus pies reposan firmemente sobre el suelo: pequeño de estatura, el valor de su alma lo engrandece. Celeste y terrestre, impera sobre las demás criaturas, las cuales dependen de la estructura del mundo (LDO, III, iii, 2). Dios, afirma Hildegarda, puso en manos del *homo operans* -su obra privilegiada- la totalidad de la creación para que la continuara. De acuerdo con el plan divino (*praescientia Dei*), el *operaius divinitatis* sirve al Creador en su acción. Suma de todas las criaturas y llamado a representarlas, el *homo rationalis* mantiene un intercambio permanente con el mundo y es el responsable de su salvación (*homo responsurus*). Durante toda su vida está llamado a elegir y, según su elección, se aproxima o aleja del designio divino.

Convencida de la analogía estructural entre microcosmos y macrocosmos, Hildegarda presenta al *Vir Deus* como un intermerdiario universal que reproduce, hasta en los menores detalles, en su anatomía, psicología y fisiología, el macrocosmos. Así, escribe Epiney-Burgard: "Todo órgano humano, toda operación de los sentidos, tiene una triple correspondencia: con los elementos, con la vida moral, con la vida sobrenatural".¹⁵ Como la creación del hombre, según Hildegarda, aconteció de igual modo que la del mundo, existe semejanza entre las funciones desempeñadas por las esferas y el papel psicológico y anatómico de las distintas partes del cuerpo.¹⁶

La doctrina hildegardiana, evocadora de herencias platónicas y estoicas, concibe el cosmos, ya lo he mencionado, como un organismo vivo y dinámico. Un universo simpatético en el que sus integrantes actúan, interactúan, se oponen, se influyen, refuerzan y templan recíprocamente, es decir, se moderan y equilibran. Su creador, gran filósofo y hábil artesano, los dispuso teniendo presente su utilidad y, asimismo, su fragilidad:¹⁷ Así, del mismo modo que el cuerpo y el alma están juntos y se fortifican el uno a la otra, el firmamento y los planetas también lo están y se calientan y confortan mutuamente. E, igual que el alma "da vida y fuerza al cuerpo, el sol, la luna y los demás planetas, calientan y reconfortan el firmamento con sus fuegos".¹⁸

Estrechamente conectada con su concepción cosmológica emerge la teoría musical de Hildegarda para quien la caída -como ha escrito Fumagalli- no fue sólo una tragedia humana sino que, por las sutiles e invisibles relaciones (perceptibles, no obstante, por los sentidos y por el alma) entre el ser humano y el universo, se revela asimismo como un drama cósmico.¹⁹

Para Hildegarda la música y el canto en particular eran la expresión misma de la armonía celeste y humana y su ausencia favorecía la aparición del mal. Como compositora transmite el eco de la arraigada doctrina pitagórica que otorga al arte sonoro la capacidad de imponerse sobre el *éthos* de un individuo y de una colectividad, y lo afirma como método de elevación y purificación del alma y, a la vez, como objeto de contemplación intelectual.

Situándose en esa tradición y sabedora de la eficacia de la música, compuso, probablemente durante la década de 1140, un ciclo litúrgico de más de setenta poemas o cantos espirituales en latín (antífonas, responsorios, himnos, secuencias y un *kyrie*), destinados a la comunidad de Rupertsberg, el monasterio que fundó en 1147 cerca de Bingen:²⁰

"También compuse cantos y melodías en alabanza a Dios y a los santos sin enseñanza de hombre alguno, los cantaba, sin haber estudiado nunca los neumas ni los cantos".²¹

Es autora asimismo de la letra y la música del *Ordo virtutum*, una excepcional composición sacra que parece dirigirse a un auditorio restringido. El drama presenta a una *Felix Anima* que, abocada a los bienes terrenales, deviene *infelix*. Auxiliada por un coro de dieciséis virtudes personificadas, el epílogo es naturalmente *feliz*: las *Virtutes* incitadas por *Humilitas* y guiadas por *Victoria* vencen al *Diabolus*.

No desarrollaré cuestiones específicas sobre el arte de la compositora, aunque no por ello dejaré de referirme a su distanciamiento de la música coetánea, tanto del canto gregoriano, del que difiere en

sonoridad y estilo, como de la música litúrgica cisterciense, que había fijado sus reglas treinta años atrás, y de la que se aleja al no eludir en sus composiciones los cromatismos ni los cambios de fundamental, "irregularidades" éstas denunciadas por los teóricos del Císter.²²

Respecto de la época, su obra supone un nuevo canto receptor de numerosas características de la tradición europea que comenzaban a perderse en el período post-carolingio. Ella, que decía no haber estudiado nunca "los neumas ni los cantos" y se presentaba como mera intermediaria, nos legó una espléndida escritura musical -cuya atribución no ha sido puesta en duda- nada común en una diletante. Mediadora entre lo subliunar y lo celeste, como indica Marcel Pérès, "la música de Hildegarda está pensada para añadir un grado más alto de contemplación a la liturgia. Toma a menudo la forma de una declamación lenta y solemne destinada a que el oyente integre cada palabra y construya en su mente la imagen que, cobrando vida, podrá ser contemplada".²³

Considerada desde el final de la Antigüedad como una de las artes liberales, un arte que, según la etimología de la época, "liberaba el alma de los vínculos estrechos con el cuerpo", Hildegarda percibe en ella un poderosísimo instrumento de redención y recuperación ofrecido a la humanidad, frágil y perdida en su *actual* condición, tras el pecado original. Como las demás artes, pero de modo más sensible porque convoca al oído, la música recuerda y casi reconstruye el estado fulgido del Edén.

El alma es sinfónica, repite en distintos lugares de su obra, es aquella mezcla proporcionada de elementos racionales e irracionales sobre la cual había escrito Boecio (*De institutione musica*). Y, como Boecio, la visionaria halló el modo de superar, *armonizándolo*, el contraste entre el sonido sensible y la estructura matemática de la música, oposición ésta que tanto inquietaba a san Agustín, recuerda Fumagalli. Sin embargo, a diferencia de ambos filósofos medievales Hildegarda componía y por tanto *vivía* la "mezcla armoniosa".²⁴

Ese *arte verdadero* fue elogiado por Hildegarda en una carta a los preladados de Maguncia fechada entre los años 1178-1179, esto es, poco antes de su muerte, y en la que se señala uno de sus últimos litigios.²⁵ La visionaria acababa de sufrir una dura prueba, un interdicto que suponía la suspensión del oficio divino público y, por tanto, la prohibición del *canticum laudum*. ¿Cómo se llegó a esa situación? Según era costumbre, un noble, presuntamente excomulgado, había recibido sepultura en tierra consagrada del monasterio. El joven se había reconciliado con la Iglesia, aunque no de forma pública. Las autoridades eclesiásticas exigieron la exhumación del cadáver, so pena de interdicto. Atendiendo, como era habitual en ella, a "la voz procedente de la luz viva", la abadesa se negó a separar de la tierra bendecida a un hombre que había recibido la absolución, y se sometió a la prohibición de cantar, de modo que la comunidad enmudeció.

Fue entonces cuando se dirigió al capítulo de la catedral maguntina para solicitarle que reconsiderara su decisión y no le negara su "elemento de vida". El ruego es al mismo tiempo una amonestación al clero: prohibir el canto de la alabanza divina es seguir el juego al diablo. En la primera parte del escrito opone una actitud jurídica -el acatamiento de la sanción- a otra de tipo carismático: la voz interior le exigía no ultrajar los sacramentos recibidos por el difunto. No sin conflicto, Hildegarda prioriza las razones morales respecto de las leyes de los maestros: profanar aquel cuerpo era, de acuerdo con su conciencia, desobedecer a Dios. A continuación, añade una extensa reflexión sobre el valor de la música y su función restauradora de la armonía original. Mediante la manifestación de la infelicidad provocada por el acatamiento de la orden, Hildegarda expone lo que se acepta comúnmente como el mejor testimonio de su teología musical,²⁶ que introduce así:

"También vi algo acerca de haber cesado el canto en el divino oficio por obediencia a vosotros y de celebrar la misa recitando en voz baja, y oí la voz que procedía de la luz viviente acerca de los diversos tipos [de instrumentos] para las alabanzas, de los que

David dijo en el salmo: «Alabadle con clangor de cuerno, alabadle con arpa y con cítara», etc., hasta «¡Todo cuanto respira alabe al Señor!» [Sl 150, 3-6].²⁷

Estas palabras -sigue la autora- nos instruyen en lo interior mediante lo exterior, nos indican de qué modo debemos alabar al Creador. Como san Pablo, Hildegarda reconoce que las cosas exteriores nos enseñan la verdad acerca de nuestra interioridad y que la misma estructura material de los instrumentos y sus distintas cualidades nos señalan la manera en que debemos orientar nuestras acciones en alabanza de la divinidad. Por ello:

"Si nos disponemos con atención, recordaremos cómo el hombre buscó la voz del Espíritu viviente, que Adán perdió por desobediencia. Antes de la transgresión y cuando aún era inocente, tenía la voz en la compañía no insignificante de las voces de los ángeles".²⁸

Antes de perder su estado de inocencia, pues, la voz humana armonizaba con la de los ángeles, los cuales, de acuerdo con su naturaleza espiritual, forman una "sociedad coral". Engañada y seducida, la humanidad quedó envuelta "por las tinieblas de la ignorancia interior" y perdió la armonía en la que había sido creada. Sin embargo, Dios quería devolverle la luz, deseaba renovar el sonido originario y restablecer, de este modo, su orden primigenio.

Y para proceder a esa restauración, para que la humanidad no recordara únicamente el exilio "sino también la divina dulzura y la alabanza en la que se regocijaba el mismo Adán con los ángeles en Dios antes de la caída",²⁹ los profetas compusieron no sólo salmos y cánticos que se entonaban para encender la devoción de quienes los escuchaban, sino instrumentos musicales con sonidos distintos, a fin de que, "tanto por las formas o cualidades de aquellos instrumentos como por el sentido de las palabras recitadas, los oyentes, estimulados y educados por lo exterior fueran perfeccionados en lo interior".³⁰ Imitando a los profetas algunos hombres sabios descubrieron a su vez diferentes tipos de instrumentos para cantar

según el gozo del alma:

"Y adaptaron lo que cantaban a la inclinación de las junturas de los dedos, recordando cómo Adán fue formado por el dedo de Dios, que es el Espíritu Santo, y en cuya voz estaba toda la suavidad del sonido de la armonía y de todo el arte de la música antes de que la perdiera".³¹

Hildegarda evoca sin cesar la posibilidad de recuperar progresivamente -aun con esfuerzo-, a través de los cantos y la música instrumental, la ciencia original de la que sentimos infinita nostalgia:

"Al oír una canción el hombre acostumbra a suspirar y gemir, recordando la naturaleza de la armonía celeste. El profeta, pensando con mayor sutileza en la profunda naturaleza del espíritu y sabiendo que el alma es sinfonía (*symphonialis est anima*), incita al salmo, para que demos gracias al Señor con la cítara y salmodiemos para él con el arpa de diez cuerdas [Sal 32.2]. Desea también indicar que la cítara, que suena más bajo, se refiere a la disciplina del cuerpo; el salterio, que produce un sonido más alto, a la intención del espíritu y las diez cuerdas a la observación de la ley".³²

Ésa es una posibilidad de reintegración y retorno al estado paradisiaco que no debemos desatender, sin olvidar, a fin de discernir, que cuando el diablo oyó que la humanidad empezaba a cantar por la inspiración divina "se transformó para recordar la suavidad de los cantos de la patria celeste". Según Hildegarda, el gran seductor no cesa en su empeño de arrancarnos de la *celesti harmonia* y de conducirnos por múltiples caminos a la disonancia más absoluta. Por ello, escribe: "vosotros y todos los prelados debéis poner enorme cuidado antes de cerrar con una sentencia la boca de la Iglesia que canta las alabanzas de Dios, o de suspender el divino sacramento",³³ y concluye con una enérgica advertencia a sus destinatarios en el caso de que éstos mantengan el interdicto: aquellos que niegan injustamente a Dios las loas que le corresponden en la tierra, podrán

verse privados de su participación en las alabanzas angélicas en el cielo.

Al final de su vida la anciana abadesa *se mostraba* de nuevo y nos ofrecía, con la fuerza que la caracteriza, el elogio y la vía de un arte salvífico. Como ya he indicado, al mostrarse –al *decirse*– nos comunicó su cosmovisión y su saber, y, sobre todo, nos legó un patrimonio no previsto y valiosísimo del que todavía queda mucho por descifrar. Pero lo tenemos, y convendrá no desoirlo.

notas:

1. Ciclo organizado por la Asociación Cultural Hildegarda, la Llibreria Pròleg y el Centro de Investigación Duoda para celebrar el noveno centenario del nacimiento de Hildegarda de Bingen y que se desarrolló durante los sábados 7, 14 y 21 de noviembre de 1998.

2. Un prólogo de Maria-Mercè Marçal (a *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món*, Barcelona, Proa, 1998) me ha servido de guía para introducir el presente texto, que jamás podrá recrear el marco en el que fue presentado originalmente.

3. Sus escritos ocupan un tomo, el CXCVII, de la *Patrologiae latinae cursus completus* (en adelante, PL) de J.-P. Migne, París, 1855. Muchos se encuentran también en J.-B. Pitra, *Analecta sacra Spicilegio Solesmensi parata*, t. VIII, *Nova S. Hildegardis opera*, Monte Cassino, 1882 (reimpresión: Farnborough, 1966). El *Corpus Christianorum*, en la serie *Continuatio Mediaevalis* (citado a partir de aquí CC CM), está llevando a cabo la edición crítica. La traducción en alemán efectuada a partir de 1954 por Otto Müller Verlag de Salzburgo comprende siete volúmenes que sobrepasan en su mayoría las trescientas páginas, lo cual orienta sobre el volumen de la obra hildegardiana.

4. La expresión "Sibila del Rin" fue acuñada por Henri de Langenstein (1325-

1397). Véase al respecto G. Sommerfeld, "Die Prophetin der hl. Hildegard in einem Schreiben des Meisters Heinrich von Langenstein, und Langenstein Trostbrief Über den Tod eines Bruders Wormser Bischofs Eckard von Dersch", en *Historisches Jahrbuch*, nº 30 (1909), pp. 43-61 y 297-307.

5. El responsorio *O vis aeternitatis* y el himno *Cum vox sanguinis*.

6. Véase P. Dronke, "Hildegarda de Bingen", en *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1994 (trad. cast. de J. Ainaud).

7. *Hildegardis Bingensis Epistolarium. Pars prima* l-XC, *Pars secunda* XCI-CCL, edición de L. van Acker, CC CM XCI y XCI A, Turnholt, Brepols, 1991 y 1993. Ambas epístolas han sido traducidas por V. Cirlot en *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 123-125 y 164-169 respectivamente, edición por la que citaré.

8. *Hildegardis Bingensis Scivias*, edición de A. Führkötter con la colaboración de A. Carlevaris, CC CM XLIII y XLIII A, Turnholt, Brepols, 1978, citado a partir de aquí *Scivias*.

9. *Hildegardis Bingensis Liber divinatorum operum*, edición de A. Derolez y P. Dronke, CC CM XCII, Turnholt, Brepols, 1996, citado en adelante LDO. Existe edición en catalán: *Llibre de les obres divines*, Barcelona, Proa, 1997, introducción de R.M. Piqué i Pomés y traducción (basada en la PL) de I. Segarra Añón.

10. Fragmento traducido por V. Cirlot en *op. cit.*, nota 7, p. 198.

11. Véase S. Gouguenheim, *La sibylle du Rhin. Hildegarde de Bingen, abbesse et prophétesse rhénane*, París, Publications de la Sorbonne, 1996, cap. II, "Une abbesse hors-norme: la sibylle du Rhin", así como también la introducción de P. Dronke a LDO.

12. *Op. cit.*, nota 7, p. 166.

13. Véase G. de Martino y M. Bruzzese, *Las filósofas. Las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento*, Madrid, Cátedra, 1996 (trad. cast. de M. Poole), p. 74.

14. "Yo soy el que soy" respondió Dios a Moisés cuando éste le pregunto su nombre (*Ex. 3, 14*). Para Hildegarda Dios es un Ser inalcanzable, sin principio ni fin, sin espacio ni tiempo: una vida total (*vita integra*) que persiste idéntica, inmutable, eterna. Existente por sí mismo y de quien todo procede.

15. Véase G. Epiney-Burgard y E. Zum Brunn, "Hildegarda de Bingen (1098-1179)", en *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*, Barcelona, Paidós, 1998 (trad. cast. de M. Tabuyo y A. López), p. 46.

16. M.-M. Davy atiende a la originalidad de la nomenclatura utilizada por Hildegarda para describir las correspondencias entre microcosmos y macrocosmos en *Iniciación a la simbología románica*, Madrid, Akal, 1996 (trad. cast. de M. Pascual), pp. 139-146. Sobre la analogía microcosmos-macrocosmos véanse S. Flanagan, *Hildegard of Bingen, 1098-1179. A Visionary Life*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989 (1998), cap. 7, "Man and the Cosmos" y R. Pernoud, *Hildegarda de Bingen. Una conciencia inspirada del siglo XII*, Barcelona, Paidós, 1998, cap. 6, "El universo y el hombre en las visiones de Hildegarda" (trad. cast. de A. González Bonilla).

17. Por esta razón, escribe Hildegarda, no oímos los admirables sonidos que produce el firmamento en el curso de sus revoluciones: "El firmamento se encuentra alejado de la tierra tanto en altura como en profundidad ya que de lo contrario la especie humana y los animales morirían bajo el efecto del fuego y los vientos, del agua y las nubes", *Causae et curae*, Leipzig, Teubner, 1903, edición de P. Kaiser (10).

18. *Op. cit.*, en la nota anterior (10).

19. Véase M. Fumagalli Beonio Brocchieri, "Hildegarda la profetisa", en *La mujer medieval*, Madrid, Alianza, 1989, ed. de F. Bertini (trad. cast. de M. García Galán).

20. Véase Hildegard of Bingen, *Symphonia. A Critical Edition of the Symphonia armonie celestium revelationum [Symphony of the Harmony of Celestial Revelations]*, a cargo de B. Newman, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1988 (1998). Véanse asimismo los siguientes estudios: P. Besutti, "Hildegard von Bingen: *Ordo Virtutum*. Sa musique et sa idée de théâtre", en *Esperienza religiosa e scritture femminili tra medioevo ed età moderna*,

Quaderni del dipartimento di scienze storiche antropologiche geografiche dell'Università di Catania, nº 21 (1992), pp. 39-44; M. Fassler, "Composer and Dramatist: «Melodious Singing and the Freshness of Remorse»", en *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*, a cargo de B. Newman, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1998, y B. Thornton, "Zur Metaphysik der Musik. Der Ausdrucksgehalt der Modi und die musikalischen Werke Hildegards von Bingen", en *Hildegard von Bingen Prophetin durch die Zeiten. Zum 900. Geburtstag*, Friburgo de Brisgovia-Basilea-Viena, Herder, 1997.

21. *Vita Sanctae Hildegardis*, edición de M. Klaes, CC CM CXXVI, Turnholt, Brepols, 1993, traducida por V. Cirlot, op. cit., nota 7, p. 57. En una carta que se fecha en 1148-1149, Odo de Soissons, maestro en teología en París, reconoce a Hildegarda como compositora de "nuevos modos de cantos"; véase traducción en op. cit., pp. 131-132.

22. Véase Antonio Ezquerro, "Hildegard von Bingen", en *Goldberg*, nº 2 (1998), pp. 24-35.

23. Palabras extraídas de la carpeta que acompaña al CD del Ensemble Organum . Marcel Pérès, *Hildegard von Bingen. Laudes de Sainte Ursule*, Harmonia Mundi HMC 901626, grabación efectuada en noviembre de 1996 (Abadía de Sylvanès, Aveyron).

24. M. Fumagalli Beonio Brocchieri, *In un aria diversa*, Milán, Mondadori, 1992, p. 44.

25. Se trata de una de las epístolas más conocidas de la autora: CC CM XLIII, XXIII. Fragmento traducido por V. Cirlot en op. cit., nota 7, pp. 261-263.

26. Véase al respecto H. Schipperges, *Hildegarde de Bingen (1098-1179)*, París, Brepols, 1996, pp. 44 y ss.

27. Op. cit., en la nota 25, por la traducción de V. Cirlot, p. 261.

28. Ibídem, p. 261.

29. Ibídem, p. 261.

30. *Ibidem*, p. 262.

31. *Ibidem*, p. 262.

32. *Ibidem*, p. 263.

33. *Ibidem*, p. 262.