

I. ESTUDIOS

LA OBRA LÍRICA DE HILDEGARD DE BINGEN (1098-1179)

Una introducción a la *Symphonia armoniae celestium revelationum**

María Eugenia Góngora
Universidad de Chile

“Symphionalis est anima”
Hildegard de Bingen, Ep. 47

“Se dice que, elevada a los cielos, has visto mucho y que mucho lo ofreces por medio de la escritura, y también que compones nuevos modos de cantos, cuando nada de esto has estudiado”.

Carta de Odo, maestro de Teología en París, a Hildegard (Ca.1148-1149)¹

La carta enviada por Odo a Hildegard nos proporciona un testimonio de la fecha aproximada en la que Hildegard de Bingen habría comenzado a componer sus canciones, viviendo todavía junto al monasterio renano de Disibodenberg, cerca de Mainz, y antes de trasladarse con un grupo de

* Este artículo forma parte del trabajo de investigación del proyecto FONDECYT 1000951: “Feminea vox/voz autorizada: La obra lírica *Symphonia* de Hildegard de Bingen (1098-1179)” y del proyecto bilateral Chile/Flandes “La voz del silencio. Un proyecto interdisciplinario sobre mujeres letradas y mujeres autoras en la Europa Medieval de Occidente desde una perspectiva de género (Siglos XI a XV)”. Agradezco al equipo de investigación por sus observaciones a este trabajo. La traducción de los poemas transcritos al final de este artículo corresponde a M.I. Flisfisch, en colaboración con M.E. Góngora, I. Fuentes, B. Meli, M.J. Ortúzar y P. Hidalgo.

¹ Los textos citados –salvo los de *Symphonia*– están tomados de la antología editada por V. Cirlot: *Hildegard von Bingen. Vida y Visiones*. Siruela, Madrid 1997.

religiosas al monasterio fundado por ella en Rupertsberg, a orillas del Rin, en la actual ciudad de Bingen.

No mucho después de este traslado, hacia 1150, reunió sus composiciones y formó con ellas un ciclo lírico completo y lo llamó "Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales", conjunto que nos ha llegado en dos manuscritos principales, incluyendo la notación musical de la propia Hildegard.

El primer manuscrito fue muy probablemente supervisado por su autora y regalado a los monjes de Villers, en la actual Bélgica. Se encuentra en la abadía de San Pedro y San Pablo en Dendermonde, Bélgica, y es conocido como manuscrito D. Fue realizado en Rupertsberg hacia 1175 y contiene 57 canciones².

Un segundo e importante manuscrito, que contiene además otros escritos de Hildegard, empezó a copiarse en su monasterio de Rupertsberg hacia 1180, después de su muerte. Se trata del manuscrito R (Riesenkodex= Gran Códice), y se conserva en la Landesbibliothek de la ciudad de Wiesbaden, en Alemania³. Además de las 75 canciones que allí se transcriben, se encuentran en este códice otras 26 composiciones sin notación musical.

Entre estas canciones compuestas para el uso litúrgico (y no solamente para el oficio de la misa), se encuentran variadas formas propias de la tradición lírica religiosa: antífonas, responsorios, himnos y algunas secuencias⁴.

Según el testimonio de la propia autora, ella compuso estas canciones a lo largo de varios años y, posiblemente, siguió escribiéndolas aún después de que el ciclo de la *Symphonia* estuviera básicamente constituido.

1. SYMPHONIA ARMONIAE CELESTIUM REVELATIONUM

El título que la misma Hildegard dio a su ciclo es por cierto significativo.

² En su edición de la *Symphonia*, Barbara Newman basa su ordenamiento de los poemas en el manuscrito D, principalmente. Cf. B. Newman: *Saint Hildegard of Bingen. Symphonia. A critical edition of the Symphonia armonie celestium revelationum*. Cornell University Press, Ithaca and London 1988.

³ Las canciones de la *Symphonia* copiadas en el Riesenkodex (R) están publicadas en *Hildegard von Bingen, Symphonia. Gedichte und Gesänge. Lateinisch und Deutsch* von Walter Berschin und Heinrich Schipperges, Lambert Schneider, Gerlingen 1995.

⁴ Para las definiciones y usos de estas formas poéticas en la liturgia, cf. Richard Hoppin. *Medieval Music*, N. York 1978, especialmente el capítulo 4. pp. 92-115.

De acuerdo con Barbara Thornton, la palabra “sinfonía” se usó en tiempos de Hildegard en un sentido bastante amplio: el de música armoniosa, por lo cual la expresión “sinfonía de la armonía” sería en realidad tautológica, pero usada para enfatizar el valor de la armonía de las composiciones y de su música⁵. Por otra parte, Richard Hoppin (op. cit. p. 168) afirma que en la primera descripción teórica de la polifonía, se utilizó la palabra “symphonia”.

Lo que este título pareciera decirnos, en verdad, tiene que ver con la respuesta humana frente a las revelaciones celestiales. De acuerdo con el pensamiento de Hildegard, la música y el canto, en particular, eran una actividad humana por excelencia, y desarrolló sus ideas sobre la importancia y trascendencia de la música en la historia humana en muchos de sus escritos.

Hacia el final de su vida, Hildegard entró en conflicto con los preladados de Mainz, y durante algún tiempo le fue prohibido el canto durante las celebraciones litúrgicas en su monasterio de Rupertsberg, por haber insistido en enterrar en el cementerio a un noble excomulgado, al cual se le había levantado –por lo demás– la excomunión antes de su muerte.

A propósito de este castigo, Hildegard escribió una extensa carta gracias a la cual aprendemos lo que significó para ella esta prohibición y los argumentos que utilizó en la defensa de su postura.

En su escrito afirma que, antes del pecado, Adán tenía una voz como la de los ángeles y con ella se sumaba a la compañía de las voces angélicas. Después del exilio del paraíso terrenal, los elegidos podrían recordar no solo el castigo “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”⁶.

Más adelante afirma: “Al oír una canción, el hombre acostumbra a suspirar y gemir, recordando la naturaleza de la armonía celestial. El profeta, pensando con mayor sutilidad [subtilitas] en la profunda naturaleza del

⁵ 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*. E. Forster, ed., Freiburg, Basel, Wien, Herder 1997. pp.313-333.

⁶ Trad. V. Cirlot, op. cit. pp 261 y ss. Se trata de la carta 47, en la edición de J.-P. Migne *Sanctae Hildegardis abbatissae Opera Omnia* in *Patrologiae cursus completus: Series latina* 197, Paris 1855. El epistolario de Hildegard ha sido recientemente editado por L. van Acker: *Hildegardis Bingensis Epistolarium. Pars Prima I-XC. Pars secunda XCI-CCL*. Turnhout, Brepols 1991-1993.

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 (Salmo 32,2)⁷.

Ciertas concepciones tradicionales sobre la armonía de los elementos y de la creación, sobre la “música humana” y la armonía tuvieron especial vigencia en muchos autores del siglo XII⁸.

Como plantea B. Newman, las concepciones pitagóricas fueron transmitidas –en lo que se refiere a la música– por Boecio, en su *De Institutione musicae*, según la cual “toda la estructura del alma y cuerpo está unida por la armonía musical”⁹.

Para Hildegard, esta relación entre el alma, el cuerpo, la armonía y sobre todo la voz, tiene un fundamento teológico que ella expone en la ya citada carta a los prebostes de Mainz:

“Del mismo modo que el cuerpo de Jesucristo nació por el Espíritu Santo de la pureza de la Virgen María, así también el cántico de la alabanza a Dios según la armonía celeste [canticum laudum secundum celestem harmoniam] tiene sus raíces en la Iglesia por el Espíritu Santo. 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. (Cf. Ep. 47 trad. V. Cirlot, op. cit. p. 263).

En relación con la importancia de la voz, B. Newman plantea en su introducción a la *Symphonia* que la perspectiva de Hildegard parece haber sido más cercana a una tradición neoplatónica que el planteamiento de Boecio y sus seguidores, que trataban la música como una rama de las matemáticas aplicadas y despreciaban a los cantores. Hildegard pudo haber conocido, en cambio, el pensamiento del teórico carolingio Regino de Prüm, quien asociaba la “música humana” de Boecio¹⁰ con el canto y

⁷ El subrayado es mío.

⁸ Cf. M.M. Davy: *Initiation à la Symbolique Romane. XII ème siècle* Flammarion, Paris 1964. En particular, el cap. 3, “L’univers, miroir des symboles” en el que expone el pensamiento cosmológico de Hildegard, pp. 163 y ss.

Ver también el importante estudio de M.D. Chenu, O.P. : *La théologie au douzième siècle*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1957. En especial, el cap. 1, “La nature et l’homme. La renaissance du XIIème siècle” pp. 19 y ss.

⁹ Citado por B. Newman, *Symphonia*, op. cit. p. 19.

¹⁰ En su *De Institutione musica I*, 1. (Leipzig 1867), Boecio distingue 3 especies de música: la “musica mundana” o “musica de las esferas”, la “música humana” que relaciona lo racional y lo irracional del alma y ambos al cuerpo humano; por último, la “musica

distinguió la música “artificial” de la “natural”, valorando más esta segunda. De acuerdo con este autor, la música artificial “se logra mediante el ingenio y el talento humanos, y existe en algunos instrumentos”, mientras que la música natural “no se hace con instrumentos ni al contacto de los dedos ni por instigación del hombre; está modulada por la sola naturaleza mediante la inspiración divina” y existe en los cielos y en la voz humana. La música vocal es pues, al mismo tiempo, natural e inspirada, y Regino la identifica explícitamente con el canto compuesto en los ocho modos litúrgicos¹¹.

2. LA VOZ Y LA LITURGIA

Las canciones de la *Symphonia* fueron compuestas, como sabemos, para diversas ocasiones litúrgicas, para las horas canónicas, las fiestas de los santos, la consagración de una capilla y para las grandes fiestas del ciclo litúrgico destinadas a Dios, a la Trinidad, a María¹².

Ahora bien, con su alternancia de oraciones, lecturas bíblicas y cánticos, el rito litúrgico privilegia por sobre todo la voz que acompaña los gestos, que explica y predica, la voz que pronuncia las fórmulas sacramentales.

Ya hemos revisado uno de los textos en los que se expresa el pensamiento de Hildegard sobre la música, si bien encontramos estas ideas en muchas de sus obras visionarias y en otros escritos suyos. Por eso, hablar de la importancia de la voz en relación con los cantos de la *Symphonia* (destinados a ser cantados durante las celebraciones litúrgicas) podría parecer a primera vista redundante.

El problema que queremos plantearnos es más bien el de la existencia —o no— de una “voz propia” en la *Symphonia* como conjunto de poemas.

instrumentalis”, hecha por los seres humanos (citado por B. Newman, *Symphonia* op. cit. p. 19).

¹¹ Regino de Prüm, *Epistola de harmonica institutione* ed. Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica* 1784, reeditado en Milán, 1931 (Citado por B. Newman, *Symphonia* op. cit. p. 20)

¹² Para la tematización de la música en la *Symphonia*, cf. I. Fuentes en Actas del Coloquio Mujeres de la Edad Media: Escritura, visión, ciencia. Universidad de Chile, Santiago 1999, pp. 79-87.

En la recuperación reciente de la obra de Hildegard –su obra visionaria, médica, científica, su epistolario– parece claro que su poesía lírica y dramática ha sido bastante descuidada por la crítica literaria; por el contrario, la *Symphonia* y su *Ordo Virtutum* han sido muy valorados por musicólogos y artistas que han estudiado y ejecutado sus obras.

En el campo literario, una excepción notable ha sido sin duda Peter Dronke¹³ y, desde luego, la propia Barbara Newman en la introducción a la edición crítica de la *Symphonia*.

Quizás una dificultad importante para la lectura de esta poesía proviene de su relación con la liturgia (relación que no interfiere, por cierto, con el acercamiento desde la musicología).

Por otra parte, la tradición poética de las antífonas, responsorios, himnos y secuencias presentes en la lírica latina medieval no es en general muy conocida y la “originalidad” de las composiciones de Hildegard resulta difícil de apreciar.

De hecho hay autores¹⁴ que han considerado, por ejemplo, que los textos de la *Symphonia* son meros bocetos, son versiones en verso libre (no muy logradas) de las experiencias visionarias de Hildegard. La notable ausencia de rima en sus composiciones contrasta, de hecho, con la poesía religiosa latina de la Edad Media.

¹³ Para un estudio detallado de la obra lírica autobiográfica y epistolar de Hildegard, cf. Peter Dronke: *Women of the Middle Ages: A critical study of texts from Perpetua (+203) to Marguerite Porete (+ 1310)*, Cambridge 1984 (Existe trad. española).

Poetic Individuality in the Middle Ages: New Departures in Poetry 1000-1150. Oxford 1970 (Existe traducción española).

“The Composition of Hildegard of Bingen’s *Symphonia*” en *Sacris Erudiri* 19 (1969-1970), pp. 381-393.

“Sibylla–Hildegardis. Hildegard von Bingen und die Rolle der Sibylle” en E. Forster ed.: *Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten. Zum 900. Geburtstag*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1997, pp. 109-118.

¹⁴ Un buen ejemplo es el que nos proporciona una obra reciente: en su “Antología de la poesía religiosa latina”, Manuel A. Marcos Casquero y José Oroz introducen así los poemas de Hildegard seleccionados por ellos: “Escribió también poemas en prosa (con música asimismo compuesta por ella), entre los que se cuentan 35 antífonas, 9 secuencias, 5 himnos y un melodrama sobre la virtud... [estas obras] tienen más valor poético por el fondo que por la forma: son, sin duda, esbozos en prosa, dictados a su secretario (...) en el fuego de la inspiración y del fervor expresivo” (*Lírica latina medieval II. Poesía religiosa*. Edición bilingüe. Biblioteca de Autores cristianos, Madrid 1997, pp. 544-545).

Desde nuestra perspectiva, un paso importante en la lectura de estos textos será por lo tanto considerar la creación poética de la *Symphonia*, independientemente de su cercanía temática y conceptual con otros textos de la misma autora.

Quizás paradójicamente, una dificultad adicional para nuestra lectura está representada por la tradición filológica representada por estudios como los de E.R. Curtius¹⁵. Una discusión del valor del rastreo de los tópicos y su definición la realiza P. Dronke en su ya citado estudio sobre la individualidad de cuatro autores medievales, entre ellos Hildegard en su *Symphonia* y en el *Ordo Virtutum*. Si bien es importante reconocer la existencia de los tópicos en la lírica religiosa medieval anterior y que están reelaborados en la *Symphonia* (la clásica oposición entre luz y oscuridad, la imaginería del Cantar de los Cantares, los nombres de la Virgen), es evidente que la individualidad poética puede ser investigada a partir de los términos propuestos por Dronke.

Es necesario asumir, sin embargo, que la lectura directa de los textos de *Symphonia* nos enfrenta a una nueva dificultad si buscamos la individualidad y la “voz propia”; en ellos no nos encontramos con la persona gramatical “yo” sino con un “nosotros” o con afirmaciones “objetivas” de la realidad sobrenatural. Estos himnos y antífonas no parecerían pues, en una primera lectura, ser el tipo de textos en los que podamos buscar una “voz propia” en un sentido actual.

Para avanzar en este sentido, es necesario considerar las condiciones de la creación y las funciones que cumplió esta poesía, así como las relaciones entre la *Symphonia* y los procesos de la devoción medieval.

Hay ciertas perspectivas que nos pueden ayudar a definir el campo en el cual se sitúa nuestro problema. Se trata, en particular, de los aportes de la historia, en cuyo ámbito se ha dado una importante discusión sobre lo que se ha llamado el “nacimiento del individuo” en el siglo XII, el nacimiento de una “conciencia individual” o el “proceso de interiorización” que ha sido relacionado, en general, con las prácticas religiosas promovidas por la Iglesia como institución o por órdenes religiosas como la de los cistercienses¹⁶.

¹⁵ E.R. Curtius: *Literatura europea y Edad Media Latina*. F.C.E. México. 1975.

¹⁶ Cf. Por ejemplo, los estudios de C.W. Bynum, en *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles,

La discusión de C.W. Bynum sobre el “nacimiento del individuo” o del yo en el siglo XII tiene el mérito de proponernos un enfoque propiamente histórico de esos términos. Recoge, por cierto, el aporte de autores como Walter Ullmann, desde la teoría política, Peter Dronke y Robert Hanning, desde la crítica literaria, y de R.W. Southern, Colin Morris y John Benton, desde el campo del pensamiento religioso y la historia del cristianismo.

En primer lugar se insiste en la diferencia de sentido de “individuum” (un término técnico de la dialéctica) con los términos equivalentes en nuestra época; las palabras más adecuadas para nombrar la “interioridad” y el “paisaje interior” en el siglo XII serían “anima” (alma) “seipse” (sí mismo) o bien “homo interior” (hombre interior). “Cuando ahora hablamos del individuo no nos referimos sólo a un núcleo interno, a un sí mismo, estamos pensando en un ser particular, único y diferente de cualquier otro. Cuando hablamos del desarrollo del individuo, pensamos en un proceso abierto. “En contraste con esto -como lo plantea John Benton- el siglo XII veía el descubrimiento del ‘homo interior’ o ‘seipse’ como el descubrimiento, en el propio interior, de la naturaleza humana hecha según la imagen de Dios –una ‘imago Dei’ que es la misma para todos los seres humanos” (C.W. Bynum, “Did the twelfth century discover the individual”?, en *Jesus as Mother*, op. cit. p. 87).

Por otra parte, C.W. Bynum plantea que en este descubrimiento de la “imago Dei”, del “yo” (y su explicitación en la literatura religiosa y profana del siglo XII) aparece otro factor, cual es la importancia otorgada a las relaciones personales. Así, por ejemplo, la amistad es tratada como un paso importante en la relación con Dios; incluso la Trinidad es explicada en términos de relaciones de amistad. En este mismo sentido, proliferan grupos y estructuras sociales que se plantean la necesidad de establecer una diversidad de modelos y tipos entre los cuales era posible elegir. La persona afiliada a un grupo adoptaba así un modelo que conformaba y moldeaba tanto su conducta exterior como su alma (anima, homo interior).

London 1982. También, *Fragmentation and Redemption. Essays on gender and the Human Body in Medieval Religion*. Zone Books, New York 1991.

J-C. Schmitt: “La Fabrique des Saints” en *Annales ESC* N° 39, mars-avril 1984, pp. 286-300.

J. Deploige: “Intériorisation religieuse et propagande hagiographique dans les Pays-Bas méridionaux du 11e au 13e siècle” en *Revue d’Histoire Ecclésiastique*, vol. XCIV (1999) n. 3-4, Leuwe, pp. 808-831.

El planteamiento de C.W. Bynum nos lleva pues a pensar que el descubrimiento de la interioridad se da en el descubrimiento del modelo y de la vida en relación con otros, y en este sentido podríamos plantearnos una hipótesis provisoria con respecto a nuestra lectura de la *Symphonia*: en el caso de esta obra de Hildegard, compuesta para su comunidad, deberíamos quizás pensar en una “voz propia” sustentada por la “experiencia interior” esencialmente visionaria y que propone esa visión para un “nosotros”, para su “comunidad modélica”, el monasterio de Rupertsberg.

En este mismo sentido, es interesante recordar que, en su introducción a la *Symphonia*, B. Newman señala que en varias de sus cartas y en el prefacio a su *Liber vitae meritorum* Hildegard menciona su música en conexión con otro proyecto creativo suyo, la “Lingua ignota”, en el cual trabajó también en los mismos años de la década de 1150.

Se trata de un glosario de palabras inventadas por Hildegard para nombrar tanto objetos domésticos del convento y del jardín como seres celestiales, incluyendo además un vocabulario litúrgico. Se puede pensar que esta “Lingua ignota” –compuesta por unas novecientas voces– y mencionada junto a la música litúrgica y destinada también al monasterio sirvió para un mismo propósito; B. Newman sugiere que música y lenguaje secreto eran experimentados como conocimiento revelado (*Symphonia, op. cit.* p. 18) y sin duda podemos pensar que ambas creaciones eran compartidas por la comunidad de Rupertsberg fundada por Hildegard.

3. “LA SYMPHONIA Y LA HISTORIA SAGRADA”

A pesar de las dificultades que puede presentarnos esta obra, no cabe duda de que la “individualidad poética” de Hildegard (usando la expresión de P. Dronke) se manifiesta en la constitución del ciclo de la *Symphonia* tal como lo conocemos, con sus variantes, en los manuscritos principales D y R.

Las canciones están dirigidas a Dios Padre, a Dios Hijo, al Espíritu Santo, a María, a los ángeles, a la Iglesia, a algunos santos individuales, a los mártires, a las vírgenes, a los profetas, a las viudas; también aparecen en lugar prominente dos figuras (femeninas por su género gramatical latino) “tranhistóricas”, virtudes o personificación de virtudes, manifestaciones ambas de Dios: Sapiencia y Caritas, la sabiduría y la caridad, el amor.

Un pensamiento propio, creemos, se expresa en el *ordenamiento* de las canciones fundamentado claramente en una concepción jerárquica del

mundo; esta jerarquía, evidente en el orden de aparición de las canciones, hace pensar en un “relato” subyacente, y este relato es, sin duda, una “Historia Sagrada”.

En la *Symphonia* nos encontramos con el relato cristiano medieval, compartido por la Iglesia contemporánea a Hildegard; sin embargo, como autora de esta poesía religiosa, ella se apropia del “relato compartido” y propone –creemos que con gran libertad– una “historia sagrada” en la que la valoración de los distintos acontecimientos y personajes le es propia.

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 ellos sean.

Así, se puede plantear que la idea de “predestinación divina” estuvo presente en el pensamiento de Hildegard y que el mundo fue hecho para que Dios se hiciera hombre en María. En su concepción, el pecado y su redención por Cristo no habrían sido la “razón” de la encarnación divina; esta última habría estado prevista desde antes de la creación y se debería exclusivamente al amor de Dios por los hombres, amor que lo habría llevado a querer hacerse uno de ellos y a desear su propia encarnación.

Al leer la *Symphonia* podemos distinguir la importancia de las distintas figuras en relación con este acontecimiento central. Así, en primer lugar, Adán y Eva, la madre de todos los vivientes; luego María; es, por cierto, importantísima, pero no como una mujer que vivió en Judea en una época histórica determinada, sino como mujer predestinada desde siempre, amada por Dios, madre de su Hijo, rama que permitió que floreciera el fruto que es Jesús¹⁷.

En esta misma secuencia del relato sagrado aparecen otras figuras femeninas y, en estrecha relación con Eva y María, hay que mencionar a Ecclesia, la Iglesia, que –en una imagen frecuente en la iconografía medieval– nace del costado abierto de Jesús en la Cruz, así como Eva nació del costado de Adán, según el relato del Libro del Génesis (Gen. 2, 21-23). En el pensamiento de Hildegard, Ecclesia ha sido también predestinada, como

¹⁷ Para la relación entre Eva y María en la *Symphonia* cf. M.I. Flisfisch: “Eva-María: ¿Una relación de aposición o de identificación? (Hildegard de Bingen, *Symphonia*, Antífonas 10-16)”, en Actas del Coloquio Mujeres de la Edad Media. Escritura, Visión, Ciencias. Universidad de Chile, Santiago, 1999, pp. 67-70.

figura femenina que es al mismo tiempo Esposa de Cristo y plenitud de la creación. Es madre de todos los creyentes (como Eva fue la madre de todos los vivientes), y es santa, pero, como vemos en los textos visionarios de Hildegard, de su mismo cuerpo puede nacer el Anticristo, representado como una cabeza monstruosa que surge entre sus piernas (Cf. *Scivias* III, 11)¹⁸.

Otras figuras importantes en la *Symphonia*, presentes asimismo en muchos de sus escritos visionarios, como ya hemos señalado, son Sapiencia y Caritas. Sapiencia es la manifestación divina creadora del mundo, arquitecta y consejera, representada en la *Symphonia* como una energía circular que abraza el cosmos (*Symphonia*, antífona “O Virtus Sapientiae”, MS R, 4).

Caritas, por su parte, es una figura (femenina) amantísima, presente en las profundidades y sobre las estrellas, y ha dado “al supremo rey el beso de la paz” (*Symphonia*, antífona “Karitas habundat” MS D, 16 y MS R, 9).

En otros escritos de Hildegard, Sapiencia y Caritas podrían llegar a confundirse, y podemos entenderlas, en todo caso, como manifestaciones amorosas y creadoras de Dios hacia los hombres y, al mismo tiempo, como figuras que representan la unión amorosa de Dios con su creación. Así, por ejemplo, leemos en el *Liber Vitae Meritorum* (Libro de los Méritos de la Vida), el segundo libro visionario de Hildegard: “Yo soy la esposa amante en el trono de Dios, y él no esconde nada de mí. Yo mantengo el lecho real y todo lo que le pertenece a Dios me pertenece también a mí” (LVM III, 8).

En esta Historia Sagrada que hemos descrito aquí brevemente, Dios se manifiesta entonces de muchas maneras: en las tres personas de la Trinidad, cuyos cánticos aparecen por cierto al comienzo del ciclo de la *Symphonia*, pero también como Caridad y como Sapiencia; se manifiesta sobre todo en la historia, cuya culminación es la Encarnación y cuyo final está profetizado en el Libro del Apocalipsis.

B. Newman sintetiza así este proceso en su estudio sobre el pensamiento teológico de Hildegard:

“Más allá del tiempo, Caritas y Sapiencia revelan la encarnación como el propósito de Dios, la causa final de su creación.

¹⁸ Para el pensamiento de Hildegard sobre Ecclesia, Sapiencia y Caritas, Cf. B. Newman, *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley, 1987.

Para la relación entre Ecclesia y Santa Ursula en la *Symphonia*. Cf. B. Meli: “Ursula, Virginitas, Ecclesia” en *Actas del Coloquio Mujeres de la Edad Media: Escritura, Visión, Ciencia*. Universidad de Chile. Santiago 1999, pp. 75-78.

Al comienzo de los tiempos, Eva es, al mismo tiempo, la promesa brillante y la traición de ese propósito. En María, el ser nuevo e inmaculado, el eterno consejo se hace plenitud y se da a conocer al mundo; y en Ecclesia sigue su curso difícil pero triunfante a través de la historia hasta llegar al final de los tiempos. En la perspectiva de la historia de la Salvación, al dar a luz a su Hijo, María ocupa el momento central, la “plenitud de los tiempos”. A su lado está por una parte Eva como una figura proléptica y por otro Ecclesia como figura escatológica” (B. Newmann, *Sister of Wisdom*, *op. cit.*, p. 196)

4. SELECCIÓN DE TEXTOS

A continuación presentamos una selección representativa de textos de la *Symphonia* traducidos por el equipo de investigación que trabaja actualmente en el Proyecto FONDECYT 1000951: “Feminea vox/voz autorizada: La obra lírica *Symphonia*, de Hildegard de Bingen (1098-1179)”

¡Dios eterno!

¡Dios eterno!
 que ahora te sea grato
 arder en ese amor,
 que [nosotros] seamos aquellos miembros
 que tú hiciste en ese mismo amor,
 cuando engendraste a tu Hijo
 en la aurora primera
 antes que a toda creatura.
 Y fija tu mirada en esta necesidad
 que cae sobre nosotros,
 y, por tu Hijo,
 arráncala de nosotros
 y condúcenos
 a la dicha de la salvación.

¡Potencia de la Sabiduría!

¡Potencia de la Sabiduría!
que girando giraste
abrazándolo todo
en una sola órbita que tiene vida
y tres alas tiene, de las cuales una vuela hacia lo alto,
y la otra desde la tierra mana
y la tercera por doquier.
¡Que haya alabanza para ti,
como te corresponde,
Sabiduría!

¡Sangre derramada!

¡Sangre derramada,
que en lo alto resonaste,
cuando todos los elementos
se confundieron
con un temblor
en una voz de lamento,
porque la sangre de su Creador los tocó!
Úngenos [con ella]
[apartándonos] de nuestra debilidades

La Caridad abunda

La Caridad
abunda en todas las cosas,
desde lo más profundo
hasta más allá de las estrellas,
la que más ama
todas las cosas, porque le dio el beso de la paz
al sumo Rey.

¡Qué gran milagro es!

¡Qué gran milagro es
que en una humilde forma de mujer
el Rey penetró!
Esto lo hizo Dios,
porque la humildad asciende sobre todas las cosas.
¡Qué gran felicidad hay también
en esta forma!
porque la maldad,
que fluyó de la mujer,
una mujer después la limpió,
y construyó toda la más dulce fragancia de las virtudes,
y embelleció el cielo
más que lo que en otro tiempo alteró la tierra.

Entonces porque una mujer...

Entonces porque una mujer introdujo la muerte,
la deslumbrante Virgen la aniquiló.
Y por ello existe la suma bendición
en la forma de una mujer
más allá de toda creatura,
porque Dios fue hecho hombre
en la dulcísima y bienaventurada Virgen.

Ahora una puerta cerrada

Ahora una puerta cerrada
nos abrió
lo que la serpiente
cerró de golpe para una mujer.
Por ello brilla en la aurora
la flor de la Virgen María.

¡Cuán preciosa es la virginidad!

¡Cuán preciosa es la virginidad
de esta Virgen!
que tiene su puerta cerrada
y cuyas entrañas
la santa divinidad con su calor
penetró,
de modo que una flor en ella creció.

Y el Hijo de Dios
así como la aurora
por su pasaje secreto nació.

Por ello el dulce germen,
que es su Hijo
a través de la clausura de su vientre
abrió el paraíso.

Y el Hijo de Dios
así como la aurora
por su pasaje secreto nació.

ABSTRACT

La obra lírica de Hildegard de Bingen (1098-1179) nos plantea interesantes problemas para una lectura actual. Se trata de composiciones destinadas a la liturgia de su monasterio de Rupertsberg y, si buscamos en ellas la presencia de una voz lírica propia, percibimos en primer lugar la ausencia de un “yo” gramatical y la repetida enunciación de realidades sobrenaturales y espirituales que se confirman en esta poesía como verdades objetivas. Por otra parte, la presencia frecuente de un “nosotros” gramatical y el contexto en el que esta obra fue creada, cantada y difundida, nos permite creer que la “voz propia” es aquí fundamentalmente una voz comunitaria y monástica, la voz de un “nosotros” en la comunidad modelo fundada por Hildegard.

The lyrical work of Hildegard von Bingen raises interesting problems for a contemporary reading. It includes compositions meant for the liturgy of her monastery at Rupertsberg, and, should we look in them for the presence of a lyrical voice, we would first realise the absence of a grammatical ‘self’, together with the repeated enunciation of supernatural and spiritual realities, which confirm themselves in the poetry as objective truths. On the other hand, the frequent references to a grammatical ‘we’, as well as the context within which this work was created, sung and divulged, permit the belief that the ‘personal voice’, is, fundamentally, a monastic communitarian voice, the voice of a plurality in the model community founded by Hildegard.