

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
Del 3 de abril de 1981



“Sonoridades de una miniatura medieval: la imagen *el coro de los ángeles* relativa a la visión sexta de la primera parte del *Scivias* de Hildegard von Bingen (1098-1179), como un vestigio místico-visual susceptible de hallazgos sonoro-musicales. Un estudio interdisciplinar.”

## TESIS

Que para obtener el grado de

**MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE**

Presenta

**ANDRÉS JONATHAN RAMÍREZ JIMÉNEZ**

Directora: Dra. Luisa Durán y Casahonda Torack

Lectores: Dra. Mariana Méndez Gallardo

Mtra. Gabriela Villa Walls

Ciudad de México, 2021



Y alabadle con el arpa de la honda devoción y con la cítara de dulce melodía: que al son del cuerno prorrumpie el arpa, y al cantar del arpa, la cítara; así como tras los ángeles bienaventurados, que perseveraron en el amor de la verdad, surgieron, ya creado el hombre, los profetas con sus maravillosas voces, y luego siguieron los apóstoles con sus dulces palabras.

**Hildegarda de Bingen**

## **Agradecimientos**

Un espacio para agradecer me permite hacer memoria y ver con claridad que este trabajo se construyó por varias manos. Así, externo un profundo agradecimiento a mi familia, papá, mamá y a mi hermana por su incondicional apoyo de siempre. Por supuesto, a la Universidad Iberoamericana, al fantástico Departamento de Arte y, con gran sinceridad, al apoyo brindado mediante el esfuerzo diario de todos y cada uno de los mexicanos por su respaldo a través de la beca Conacyt para mis estudios de posgrado.

Agradezco a mi tutora, la Dra. María Luisa Durán y Casahonda Torack, por toda su confianza, guía y amistad dadas en el desarrollo de estos estudios. Igualmente, externo un agradecimiento a mis maestros y amigos del seminario de investigación “Del arte a la representación del Espacio y lo Sagrado”, de quienes aprendí muchas cosas: a la Dra. Mariana Méndez, el Dr. Juan Antonio Laviada, la Arq. Alejandra Mendoza, el Dr. Israel Magaña, el Mtro. Iderman Andrade y la Mtra. Alicia Menchaca.

Asimismo, externo mi agradecimiento a la Dra. Berta Gilabert por las orientaciones que resultaron fundamentales en mi tesis. A todos y cada uno de mis amigos de maestría y seminario de titulación, en donde transitamos las dificultades y alegrías propias de una ruta académica.

Con un profundo agradecimiento externo estas líneas a mi comité tutorial, por las lecturas y observaciones que tuvieron hacia mi trabajo: a la Dra. Luisa Durán, la Dra. Mariana Méndez y a la Mtra. Gabriela Villa Walls. Asimismo, al Dr. Luis Javier Cuesta y la Dra. Sara Baz Sánchez.

Agradezco también las valiosas ayudas de Sara Salvadori, la Dra. Denisse Fallena, Elisa Mendoza y Ricardo del Ángel (de quien recibí orientaciones fundamentales en mis aproximaciones con el mundo de las imágenes). Con especial intención externo mi agradecimiento a Sr. Philippa Rath OSB y a la abadía de Saint Hildegard en Eibingen, Alemania, por los permisos para poder trabajar la imagen *el coro de los ángeles* de Hildegarda de Bingen.

Con cariño, agradezco finalmente a mis amigos Juan Carlos Laguna, Jessica Vázquez Azotea, Iris Castillo y Yanina Moncayo.

## Índice

Introducción .....	5
<b>Capítulo 1. El misticismo de un vestigio visual. Estructuración teórica al respecto de una imagen alusiva a una experiencia mística y visionaria de Hildegarda de Bingen. ....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 La experiencia visionaria hildegardiana: problematizaciones y aportes desde los estudios de la mística.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1.1 Aproximación general.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1.2 El rol del lenguaje en los actos comunicativos del místico. Particularidades del lenguaje musical.....</b>	<b>23</b>
<b>1.1.3 El caso de Hildegarda de Bingen.....</b>	<b>28</b>
<b>1.2 Una imagen angelical del Medievo: el misticismo de un vestigio visual. ....</b>	<b>34</b>
<b>1.2.1 Datos formales .....</b>	<b>34</b>
<b>1.2.2 Imagen y experiencia mística.....</b>	<b>40</b>
<b>1.2.3 Un <i>vestigio</i> visual .....</b>	<b>44</b>
<b>1.3 Conclusión capitular .....</b>	<b>49</b>
<b>Capítulo 2. Filosofía y música en el imaginario angélico de Hildegarda de Bingen. Revisión de documentos textuales y musicales.....</b>	<b>51</b>
<b>Primera parte. Filosofía musical hildegardiana. ....</b>	<b>52</b>
<b>2.1 El <i>strepitus diaboli</i> del Ordo Virtutum. Consideraciones angelológicas.....</b>	<b>52</b>
<b>2.2 El <i>strepitus diaboli</i> del Ordo Virtutum. Músicas celestiales y gritos infernales.....</b>	<b>56</b>
<b>2.3 La carta a los prelados de Maguncia de 1178 .....</b>	<b>61</b>
<b>Segunda parte. La dimensión musical del imaginario angélico de Hildegarda de Bingen.....</b>	<b>67</b>
<b>2.4 El rol de las obras <i>O gloriosissimi lux vivens</i> y <i>O vos angeli</i>. ....</b>	<b>68</b>
<b>2.4.1 El texto de los cantos angélicos de la <i>Sinfonía</i>.....</b>	<b>69</b>
<b>2.5 Tres herramientas analíticas: écfrasis, análisis formal y retórica. ....</b>	<b>76</b>
<b>2.5.1 <i>O gloriosissimi lux vivens</i> y el <i>perdito angelo</i> .....</b>	<b>90</b>
<b>2.5.2 <i>O vos angeli</i>, el <i>coro de los ángeles</i> y el Empíreo medieval .....</b>	<b>103</b>
<b>2.6 Conclusión capitular .....</b>	<b>130</b>
<b>Capítulo 3. Sonoridades compactadas en una miniatura medieval. ....</b>	<b>132</b>
<b>3.1 Cuestiones preliminares .....</b>	<b>132</b>

<b>3.2 Sonoridad 1. Por el razonamiento de la <i>correspondencia</i>.</b>	136
<b>3.3 Sonoridad 2. Por el imaginario cosmológico medieval de la denominada <i>música de las esferas</i>.</b>	140
<b>3.4 Sonoridad 3. Por criterios exclusivamente visuales. Hacia la imagen mediante la imagen.</b>	143
<b>3.5 Sonoridad 4. Por los vínculos estéticos interdisciplinarios entre música, texto e imagen.</b>	154
<b>3.5.1 Ángeles</b>	154
<b>3.5.2 Arcángeles</b>	158
<b>3.5.3 Virtudes</b>	160
<b>3.5.4 Potestades</b>	161
<b>3.5.5 Principados</b>	163
<b>3.5.6 Dominaciones</b>	164
<b>3.5.7 Tronos</b>	166
<b>3.5.8 Querubines</b>	167
<b>3.5.9 Serafines</b>	169
<b>3.5.10 Círculo 0: <i>Divinidad</i>. Una interpretación apofática.</b>	173
<b>3.6 La miniatura de los ángeles como cartografía espiritual</b>	179
<b>3.7 Conclusión capitular</b>	191
<b>Conclusiones generales</b>	193
<b>Relación de fuentes</b>	201
<b>Anexos. Relación de imágenes y partituras.</b>	207

## Introducción

Hildegarda de Bingen continúa provocando en nuestros días una fascinación tal que, en múltiples geografías y disciplinas, surgen reiteradamente estudios de toda índole. A más de 800 años de su vida, acontecida en medio del denominado *Renacimiento del Siglo XII* (Haskins, 1927, pág. 6), su polimatía y sensibilidad siguen reverberando en muchos contemporáneos nuestros. En mi caso, dicha reverberación se dio en un plano personal de experiencia auditiva de su música, llevándome una y otra vez hacia la exclamación del *no saber* porque permanece en mí la gran dificultad de apalabrar lo que pueda evocar y significar aquel arte, oficio o acaso religión.

El resurgimiento actual de la abadesa benedictina se explica por varias razones, entre las cuales, desde la medicina y la filosofía hasta el escenario musical o la historia del arte, hacen acto de presencia libros, artículos, propuestas teórico-prácticas, grabaciones discográficas, entre otras. En efecto, dentro de lo que podríamos denominar *estudios hildegardianos*, mismos que se enfocarían en la diversa y extensa producción de Hildegarda de Bingen, se encuentra la faceta musical que a su vez se puede ramificar en aproximaciones teóricas y prácticas, mismas que han tenido en diversos autores los cimientos de varias líneas de aproximación, interpretaciones y estudios fundamentales. Entre ellos, para la faceta teórica se encuentran Peter Dronke, Barbara Stuhlmeyer y Barbara Newman, también son muy importantes los trabajos de Jennifer Bain, Georgina Rabassó, Marianne Richert Pfau, Margot Fassler, Honey Meconi, Beverly L. Lomer, Ferez del Amo, entre otras, asimismo en lo concerniente a la dimensión performativa, son anclajes importantes el grupo *Sequentia* con Benjamin Bagby y Barbara Thornton como fundadores, o bien *Anonymous 4*, Paloma Gutiérrez del Arroyo, el grupo *La Reverdie* y Marcel Péres con *Organum*.

Una imagen como *el coro de los ángeles*, perteneciente al libro teológico-visionario-místico *Scivias*, primer escrito de la gran trilogía hildegardiana (seguido de *El libro de los merecimientos de la vida* y del *Libro de las obras divinas*), no únicamente alude a seres con una fuerte carga simbólica y misteriosa, provocándonos así una sensación de distanciamiento en términos de percepción y comprensión, sino que es un fenómeno visual en cuya globalidad el hombre medieval entiende una -permítaseme emplear la

expresión- “polifonía de sentidos”. De esta manera, un sentido moral y místico, está empleado por el color rojo y la simbología de los Querubines y Serafines, pues estos señalan la estancia final de un recorrido cartográfico-espiritual cuya meta es la contemplación pura sin más, concretizada en el señalamiento evangélico de amar a Dios y al prójimo como a sí mismo (trabajaremos precisamente con la exégesis de la propia Hildegarda en el apartado cartográfico del capítulo 3 de esta tesis). Asimismo, la imagen, apreciada por Betz como “...una danza, un acontecimiento musical de alabanza a Dios y de iluminación de los hombres. (...)” (Bingen, Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestiales, 2003, pág. 130), subraya un sentido cultural en el importante rol que ejerce la música en las relaciones del hombre con Dios. Finalmente, incluso podríamos trazar, por qué no, una vinculación más “terrena” o bien un sentido político: los Principados, uno de los órdenes angelicales, “...señalan que cuantos, por don del Señor, sean en el mundo príncipes de los hombres, deberán revestirse de la sincera fortaleza de la justicia, no caigan en la mudanza y la zozobra [...]”. (Bingen H. d., Scivias: conoce los caminos, 1999, pág. 96)

### **Pertinencia del tema**

El interés en la figura de la abadesa benedictina se extiende incluso en los ámbitos de los estudios de género, la ecología y la teología, pues han encontrado en esta especial mujer un modelo de cosmovisión de las cosas que sigue hablando, a veces con el tono contundente del maestro, al mundo contemporáneo.

Es precisamente esta cosmovisión la que apunta con claridad la pertinencia y urgencia de estudiar a una mujer como Hildegarda de Bingen. Creemos que, si le otorgásemos mayor espacio a su obra y, con ello a su sensibilidad, imaginarios y preocupaciones por la naturaleza, el ser humano, lo científico, lo artístico y lo sagrado, ayudaría a encontrar caminos para solucionar los retos contemporáneos del agitado mundo del siglo XXI.

Por ejemplo, para Hildegarda, específicamente lo que nosotros conocemos como “arte” (pues ciertamente es un término con significaciones distintas en la cosmovisión medieval), se vincula con una concepción del mundo donde hay cabida para las interrelaciones entre el ser humano y su Dios, sus semejantes, la tierra, la creación, el

cosmos, e incluso con lo que no percibimos con los cinco sentidos, en un rico dinamismo entre el *Macrocosmos* y el *Microcosmos* medievales.

En cuanto a los estudios de arte, Hildegarda representa un modelo especial para las oportunidades y ricas problematizaciones de un diálogo interdisciplinar. En primer lugar, en tanto objeto plástico de una época del pasado, nuestra aproximación nos demanda varias exigencias, entre las cuales el anacronismo no pocas veces se nos vislumbra como un tribunal inquisitorial alertándonos continuamente para no decir la más mínima herejía. No obstante, el mismo pasado posibilita diversos modos de hacer, pensar, interpretar o “consumir” (un mejor término en el contexto medieval sería *orar*) imágenes. Así, el imaginario hildegardiano, un ámbito lleno de *visiones* (concepto e idea exuberante para nuestra mentalidad) puede arrojarnos diversas maneras de relación con la imagen donde, por lo tanto, habría cabida para la sinestesia, el espacio interno de diálogo con la divinidad, el recurso didáctico para un trayecto espiritual e, incluso, dar acogida al símbolo, la fantasía y la emotividad.

### **La aproximación específica de este trabajo**

Esta imagen no es mera representación de la corte angelical de Dios en el Empíreo medieval, tampoco transcripción literal de un relato a imagen, ni exclusivamente elemento didáctico o accesorio iluminado de un manuscrito teológico. Es un sistema, un arte pictórico (con la carga anacrónica que pueda suscitar dicha expresión) de gran belleza y complejidad, y, también, imagen en movimiento e imagen en sonido. De esta manera, mi esfuerzo radica en poder detonar una *sensibilidad poliédrica* detenida en la imagen. Me parece que, si utilizamos ciertos lentes y auriculares, la imagen puede activar diversos elementos, quizás algo cercano a lo que la propia Hildegarda escuchó, visualizó y, en definitiva, sintió.

En este sentido, también se puede explicar la diversidad de acercamientos a la obra de Hildegarda de Bingen por la posibilidad de entablar diálogos interdisciplinarios. Dichos diálogos son hoy, esto es, no es que los estemos identificando con absoluta deliberación y sistematicidad por parte de Hildegarda de Bingen. Pero sí que resultan orgánicos, de manera que, por ejemplo, se torna necesario revisar aspectos teológicos si se desea

estudiar no ya sus tratados religiosos sino sus variadas miniaturas. A su vez, también el diálogo puede resultar “inevitable” si el abordaje se emprende desde la óptica de un investigador con un perfil académico específico. Este último ha sido mi caso.

Los lentes que empleo para el presente estudio formalmente son los que me brinda el ámbito musical, no la disciplina de la musicología, si no la interpretación con especialidad en guitarra clásica. Ciertamente, a primera vista, un mundo lejano al contexto medieval hildegardiano. Pero, en las búsquedas propias percibo un interés que desde hace tiempo gravita hacia el mundo donde el hombre se relaciona con su *Misterio*: para tal comunicación, la música ha sido, a lo largo y ancho del orbe, sin más, irrenunciable. Así, me he visto en la dichosa necesidad de acercarme, con la curiosidad del aprendiz, a los terrenos de la mística, la teología y la historia del arte.

De esta manera, uno de los aportes de la presente tesis, es la aproximación metodológica interdisciplinar del objeto de estudio. Aun cuando la interrelación entre diversas disciplinas demanda la claridad entre una frontera y otra, nuestra articulación la hemos intentado de la manera más conjunta posible, sin delineaciones tan excluyentes y rígidas, procurando siempre un diálogo orgánico. ¿En qué disciplinas se trazará entonces el presente estudio? Inevitablemente, la música; necesariamente, los estudios visuales y la teología.

Es necesario decir que, además de la rica polimatía de la autora y el perfil específico del investigador, el objeto de estudio demanda en sí mismo consideraciones de diversas áreas. En nuestro caso, la miniatura y el texto de la visión sexta del tratado *Scivias*, conocida como *el coro de los ángeles*, y las dos obras musicales del manuscrito *Riesencodex*, a saber, *O gloriossimi lux vivens* y *O vos angeli*, conforman un único objeto de estudio polifacético: un texto, una imagen y dos músicas, todos con un origen hildegardiano y de temática angélica.

### **Metodología, anclajes y enfoques teóricos**

Nuestros pasos investigativos se anclan en una problematización en torno a la imagen angélica: ¿de qué manera se puede interpretar en cifra musical? No menos importante es responder ¿por qué habría de dársele una interpretación de índole musical?

Ciertamente, no toda imagen se puede leer en términos musicales. De hecho, ya este planteamiento requiere explicitar por qué habría de dársele a una imagen una aproximación musical y bajo qué sentido hablamos de “cifra o términos musicales”. Hablar de una “imagen sonora” en el Medievo y, concretamente en el caso de la iconografía hildegardiana, requiere precisar por qué es tal y cómo se plantearía dicha lectura sonora.

Dos son las razones que podrían explicar esta aproximación. Por un lado, la experiencia mística que da origen a la miniatura, pues este texto visionario posee un acentuado discurso con elementos musicales propios de la visión-audición experimentada. Por otro, Hildegarda de Bingen es una gran música y, por ello, con todo lo que implica en la Edad Media dicho término<sup>1</sup>, existe en sus visiones, obra musical y hasta en los libros teológicos, una fuerte filosofía y simbología del ámbito musical. Tan alumbradora puede resultar esta idea que en su obra musical *Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestiales* también encontramos dos himnos angélicos de un formato complejo y exuberante.

Con la expresión “cifra<sup>2</sup> o términos musicales” nos referimos a la dimensión sonora que pueda implicar la imagen. Así, como intentaremos demostrar en este estudio, existe una lectura sonora en la ritmicidad de la imagen, que puede comprenderse bajo diversos parámetros como el pensamiento de la *correspondencia* medieval o bien los vínculos estéticos con la contraparte musical angelical en la *Sinfonía*.

Aún con la sencillez de la enunciación de la pregunta, la cual nos pide establecer la dimensión sonora de la imagen, en sí mismo el problema demanda varias complejidades colaterales, por ejemplo, una de carácter visual: ¿Cómo la imagen pictoriza y “congela” diversas sonoridades?; y otra de índole mística: ¿Qué condensa y

---

<sup>1</sup> La conocida división boeciana de la música nos revela hasta dónde la idea de *música* puede expandirse en el Medievo, llegando a considerar música en los planetas, en el Empíreo, en el ser humano como armonía entre alma-cuerpo (incluso, según Schneider, se puede hablar de *los sonidos internos de los intestinos*) (Schneider, 2010), y la música *instrumentalis*, la que propiamente hace el hombre mediante el canto y los instrumentos musicales.

<sup>2</sup> Cabe señalar que, con tal palabra no nos referimos a cualquier posible notación, sistema o cifrado de lectura y práctica a lo largo de la historia de la música occidental. El sentido en realidad son los términos o ideas que aluden directamente a fenómenos sonoro-musicales.

qué se escapa en la imagen de la totalidad de su correspondiente fenómeno visionario, mismo que acontece en un entramado de movimientos, imágenes y sonidos?

Para lograr responder a nuestra pregunta central, establecemos como objetivo general lo siguiente: estructurar las posibles vinculaciones estético-musicales subyacentes en la imagen *el coro de los ángeles* de Hildegarda de Bingen, considerando la interrelación de tres documentos, la imagen, la música y el texto mencionados anteriormente.

Dicho cometido lo pretendemos alcanzar a través del seguimiento de los tres objetivos específicos que a continuación se enumeran: 1) Rastrear cuál o cuáles podrían ser los elementos musicales aludidos en la visión sexta, desde la perspectiva teórica que la mística ofrece de la imagen como “vestigio visual”. 2) Analizar de la faceta musical de nuestra autora, conceptos clave de su filosofía de la música y dos composiciones de temática angelical. 3) Desmontar y sistematizar, bajo el análisis dialógico de diversas disciplinas, las sonoridades de cada orden angélico de la imagen analizada.

De esta manera, establecemos como hipótesis que la imagen que nos ocupa tiene como base textual una narrativa de alusiones musicales, misma que se menciona explícitamente en la visión sexta de la primera parte del *Scivias*. Dicha imagen estaría condensando -vía lenguaje visual- diversas sonoridades que obedecen a ciertos parámetros estéticos y culturales dentro de un determinado imaginario medieval. Las sonoridades en la imagen se detonarían satisfactoriamente si se activan diversas operaciones: por el razonamiento de la *correspondencia*, por el imaginario de la denominada *música de las esferas*, por criterios *exclusivamente visuales* y, finalmente, por la vinculación estética interdisciplinar con la obra musical, también de creación hildegardiana, *O vos angeli*.

De los objetivos anteriormente mencionados, relataremos cómo operarán cada uno en los tres capítulos. Cada uno de ellos funcionará como una estancia metodológica que apunta a resultados aplicados y trazados finalmente en el capítulo tres. Así, el número uno versa sobre dos puntos fundamentales, en primer lugar, la disposición de un marco teórico de las visiones de Hildegarda según los parámetros de la mística; en segundo lugar, anclar la categoría de *vestigio visual* en la miniatura angelical.

Es cierto que adentrarse en un fenómeno visionario implica considerar varios filtros. El primero y más urgente de ellos será el lenguaje. En efecto, ¿qué es y, sobre todo, cuáles son las razones para enmarcar nuestro caso de estudio dentro de un *fenómeno visionario*? Es pertinente, entonces, problematizar el fenómeno visionario de la visión sexta de Hildegarda dentro de una experiencia mística porque ello permitirá que su documento visual (la imagen), sea tratado según un vestigio o “repositorio” susceptible de dar cuenta de su correspondiente experiencia visionaria. A su vez, hablar de Hildegarda como una mujer mística requerirá ciertas puntualizaciones, una vez que se le ha concebido más como teóloga o filósofa antes que la vivencia subjetiva de los místicos.

El segundo capítulo pretende ahondar en la filosofía y composición musicales de nuestra autora. Dividido en dos partes, una más estética y la otra más analítica, este capítulo trabaja con documentos y tópicos fundamentales en la filosofía musical propia de la abadesa medieval. Desde la condición sonora del mal (personificado en el Diablo) y el bien (la música celeste y angelical), dramatizadas en su obra *Ordo Virtutum*, hasta la *Carta a los preladados de Maguncia de 1178* y la revisión de una *visión-audición* como lo es la decimotercera visión de la tercera parte del *Scivias*, la primera sección considerará también algunas ideas breves en torno a la sensibilidad de Hildegarda de Bingen en materia de ejecución musical.

La segunda parte es un análisis musical de dos obras del *Riesencodex*: *O gloriossimi lux vivens* y *O vos angeli*. El tipo de análisis ejercido oscilará entre las herramientas de la *écfrasis*, las implicaciones de la *retórica* con la música y el *análisis formal*. Es decir, por una parte, la *écfrasis* sitúa la interrelación de sistemas diversos de signos (música-texto) para que la *retórica* nos permita ubicar imágenes de características musicales y su dimensión meditativa; finalmente, el ejercicio analítico formal tendrá como ejes el modo, el texto, la melismática y la interválica. Respecto a la retórica, término y sentido que tomamos -concretamente para Hildegarda de Bingen- del trabajo de la musicóloga Beverly Lomer, la consideraremos en su relación con la música bajo la lógica de la estructura del discurso, el género y algunas figuras retóricas. Cabe señalar que un aporte significativo arrojado por la investigación es precisamente de carácter retórico-

musical-visual: esto es, que subyace un discurso dramático en gradación y un ascenso paulatino melódico en la obra *O vos angeli* en la medida en que se presentan cada uno de los órdenes angélicos, así, podemos establecer también un vínculo estético con los círculos de la imagen.

Finalmente, el capítulo tres resulta una sistematización de conceptos, ideas y análisis recuperados de lo anterior, al tiempo que propone cuatro tipos de “activaciones” o lecturas sonoras de la imagen. En primer lugar, la activación o sonoridad 1, se explica por el razonamiento de la *correspondencia*, concepto ligado a la mentalidad medieval que apunta a una correlación de las cosas, tanto visibles como invisibles (por ejemplo, al color rojo le corresponde, o le es más propio, el amor cristiano, el ímpetu de Marte, la naturaleza de los Serafines, entre otras). Seguimos de cerca a Michel Foucault para la fundamentación, y a Marius Schneider y Luisa Durán en sus tablas de correspondencias.

La sonoridad 2 tiene su explicación en el imaginario cosmológico medieval de la denominada *música de las esferas*. Según ciertos autores medievales, los ángeles estaban encargados de los movimientos de los planetas. Aquella antigua doctrina sobre la música resultante del movimiento de los astros, misma que llegó a adjudicar sonidos concretos a los planetas, lo que nos deja entrever es un imaginario de orden sonoro capaz de establecer la armonía del mundo. Aquí seguimos especialmente a Boecio y Regino de Prüm. También revisamos estudios de Enrico Fubini y Joscelyn Godwin.

Respecto a la sonoridad 3, que enmarcamos únicamente en parámetros visuales, esto es, sin ninguna referencia extra-visual, buscamos hablar de una ritmicidad y musicalidad por el único hecho de la composición visual. Trataremos sobre la saturación, el color, el ritmo y la velocidad en los componentes de la imagen.

Por último, la sonoridad 4 tiene su argumento en los vínculos estéticos entre música, texto e imagen. Es un análisis netamente interdisciplinar. Aquí se desarrollará a detalle cada elemento iconográfico de los nueve órdenes angelicales en sus vinculaciones con la obra musical *O vos angeli*, la estética medieval de la luz (Edgar de Bruyne y, como autor medieval, Roberto Grosseteste, serán referentes importantes), la simbología del color, entre otros. Respecto a lo que denominaremos *círculo 0*, mismo que alude

directamente a la divinidad, nos guiaremos del pensamiento apofático del Pseudo Dionisio Areopagita para adentrarnos en la vacuidad del círculo.

Por otro lado, es cierto que los modos de mirar una imagen pueden ser muy variados. Es necesario mencionar que para la presente tesis la pregunta central de investigación precedió cualquier metodología y aproximación. En efecto, no seguimos al pie de la letra algún tipo de método sea en la historia del arte o en el análisis musical, no por otra razón sino por lo que la propia pregunta de investigación demanda. No obstante, sí que dialogamos continuamente con varios de ellos. Estas rutas específicas metodológicas pertenecen a cada disciplina de las cuales abordamos. Dichas disciplinas enmarcan alguno de los objetos o tópicos principales que estudiamos: la imagen se enmarcaría más en la historia del arte o cultura visual, las obras y filosofía musicales de Hildegarda de Bingen dentro de la estética y análisis musicales y, finalmente, el fenómeno visionario -siempre ligado a su manifestación plástica- en los estudios sobre religiones y mística.

¿Qué metodologías o rutas de análisis empleamos y cómo las hacemos dialogar entre sí? Tomemos el mismo orden dado por la estructura capitular: ante todo, primero debemos aclarar qué clase de experiencia es a la que nos referimos cuando argumentamos que en la visión sexta del *Scivias* podemos encontrar los elementos de una experiencia mística (el sujeto, la dimensión objetiva o el *Misterio*, el rol del lenguaje al relatar dicha vivencia, su manifestación plástica y sonora, entre otros). De esta manera, este primer paso lo concebimos más como una estructuración teórica que un método, empero su importante carácter en el seguimiento del mismo.

Después, al abordar la imagen, se torna necesario la consideración del método iconográfico de Erwin Panofsky. Pero no únicamente consideramos su materialidad plástica, sino también su posible enfoque y categorización. En efecto, ver en la imagen de los ángeles un *vestigio visual* nos permite problematizar aspectos inherentes a tal concepto, por ejemplo, su estructura primigenia, la memoria que reside en el objeto, las filtraciones desde la experiencia primera en Hildegarda hasta su concreción plástica, los faltantes de la imagen, entre otros.

Posteriormente, cuando estudiamos la faceta musical de nuestra autora, la estética musical nos brinda los parámetros necesarios para una *narrativa hildegardiana*, esto es, seguir de cerca los términos en los cuales Hildegarda plantea sus ideas musicales, siempre y cuando concibamos la estética musical en el Medioevo, como dice Enrico Fubini, como un conjunto de pensamientos sobre la música en sus diversas interrelaciones con la religión, con autores del pasado o creencias mitológicas: “existe un pensamiento musical en la Edad Media, y este pensamiento ha tenido, sin lugar a dudas, su importancia, su desarrollo y su historia, aunque no nos resulte fácil reconstruir su evolución”. (Fubini, 2007, pág. 11)

Con respecto al análisis de las dos obras musicales, seguimos la écfrasis, la retórica y el análisis formal. Este último sería un equivalente aproximado a los niveles pre-iconográfico e iconográfico de Panofsky, es decir, la ubicación de los elementos musicales duros, mismos que, para nuestro caso, se dan en la melismática, el modo, interválica y freseología (este último en conexión con la retórica). La segunda ruta, la retórica, se explica en las interrelaciones del texto con los elementos musicales antes descritos.

Finalmente, ya insertos en el capítulo tres, operamos un análisis dialógico de las rutas antes descritas. Por ejemplo, explicitando aún más el resultado expuesto en el apartado que llamaremos “Sonoridad 3: por los vínculos estéticos interdisciplinarios entre música, texto e imagen”, diremos aquí que puede activarse una lectura visual-melódica en sentido dramático y ascendente en la imagen y en la obra *O vos angeli* debido a la mención de cada orden angelical desde las periferias hasta el centro. Así, por ejemplo, y añadiendo una interpretación exegética propia de Hildegarda para esta visión, los círculos más grandes les corresponden sonidos menos agudos que los pequeños, pues, los dos primeros órdenes, o sea, Ángeles y Arcángeles, tienen una cercanía más terrena y comprensible (léase *audible*) una vez que simbolizan o catapultan al *cuerpo y alma* humanos hacia lo divino. No es lo mismo, por el contrario, para los dos últimos órdenes, quienes además de compartir el registro agudo y algunos intervalos abruptos, su melismática es exuberante, “desmesurada”, indicando tal vez la lejanía de Querubines

y Serafines, visual y exegéticamente marcada por el rojo ígneo del amor cristiano hacia Dios -que es el último círculo- y al prójimo.

En resumen, la simbología de la imagen, de los círculos, del color, de la música, de sus frases, intervalos o construcciones melódicas, tiene también una aplicación concreta de carácter evangélico, lo que para una comunidad monástica significa concretización en el oficio musical cotidiano o bien una vivencia comunitaria cordial en el día a día.

## **Capítulo 1. El misticismo de un vestigio visual. Estructuración teórica al respecto de una imagen alusiva a una experiencia mística y visionaria de Hildegarda de Bingen.**

*She calls herself simplex homo, humilis forma, a childlike, delicate woman, yet her works are infused with extraordinary power and unity of conception. Her creations must be seen as resulting from her personal, mystical experiences of God's revealed realm...*

Barbara Thornton  
(Bingen, 1998)

De manera que cada concepto de esta tesis pueda conformar una red teórica que nos permita movernos con fluidez en los argumentos de cada capítulo y el planteamiento general de todo el estudio, proponemos partir de cada término aludido por el título arriba escrito. Así, *mística, vestigio, imagen y experiencia mística visionaria*, nos permiten llegar paulatinamente a la demostración de las “sonoridades” subyacentes o bien criterios de lectura sonora de la imagen, asunto primordial del capítulo tres.

En primer lugar, deseamos partir de los estudios en materia de religiones y mística de autores como Rudolf Otto, Juan Martín Velasco, Olegario de Cardedal y Raimon Panikkar para hablar de un acontecimiento genuinamente místico en la visión angélica de Hildegarda de Bingen registrada a su vez en el libro *Scivias*. Si se plantea que existen ciertas sonoridades en la imagen, habría que partir del acontecimiento genitivo del cual se desprende, esto es, una experiencia particular como lo es la mística, enmarcada a veces en lo religioso, lo sagrado o bien lo íntimo y subjetivo de un sujeto determinado.

Posteriormente, los propios planteamientos de la mística permiten abordar los actos comunicativos del místico como vestigios y, concretamente en nuestro caso, un *vestigio visual* que posee en sí mismo -así nos parece- una ambivalencia propia de su entorno sagrado: la gran potencialidad de remitirnos y reactualizar el acontecimiento del cual *da cuenta* y, al mismo tiempo, la dificultad de condensar totalmente dicha experiencia y por lo tanto resultar aproximado.

Se debe apuntar ahora que el capítulo tres, cuyo sentido estará atravesado por un análisis interdisciplinar, parte de una premisa fundamental que hunde sus raíces en la presente parte de la tesis: que, sea directa o indirectamente, en la imagen mística

subyacen sonoridades susceptibles de ser descubiertas al menos por cuatro vías de aproximación, mismas que serán analizadas a detalle posteriormente pero que en el fondo consideran que, una experiencia mística visionaria se relaciona de manera compleja, rica y armoniosa con el color, las formas, la luz, la proporción, la geometría, así como la música y el Cosmos medieval.

## **1.1 La experiencia visionaria hildegardiana: problematizaciones y aportes desde los estudios de la mística.**

### **1.1.1 Aproximación general**

Ante todo, habría que comenzar diciendo que, como bien afirma Raimon Panikkar, el concepto *mística* ha sido vaga y ampliamente usado. Además, enmarcar dentro de la mística los fenómenos visionarios de Hildegarda de Bingen, ciertamente requiere matizar varios aspectos. Esbozaremos algunas ideas generales de este concepto para después enfocarnos en nuestra autora y exponer por qué su vida y, con especial acento, su obra artística, posee las características de una vivencia mística.

El imaginario colectivo occidental que llega a identificar a este concepto con estados psicoemocionales (no pocos como alteraciones de la conciencia) de ciertos sujetos muy contados, “selectos”, no nos arroja muchos horizontes. Pero parece imperativo partir de allí porque precisamente se trazará una definición que, si bien no descarta esa intuición, la expandirá considerablemente.

A manera de preámbulo, decimos que la valoración que aquí tenemos sobre *mística* es la que la considera como una *experiencia* psico-espiritual entre el ser humano y la divinidad, esto es, la particular y doble sensación de acercamiento-distanciamiento empero una real conexión profundamente sentida con el *Misterio*; un Misterio experimentado como tal precisamente por la sensación de distanciamiento respecto a la cotidianidad sensitiva del sujeto místico (sea creyente o no).

Juan Martín Velasco en su obra *El fenómeno místico* comienza su análisis problematizando las múltiples significaciones y alusiones de este término. De manera

introductoria y, para partir de algún punto en la gran empresa de definir dicho concepto, propone una definición de la cual nosotros nos hemos hecho eco apenas anteriormente:

Así, pues, con la palabra 'mística' nos referiremos, en términos todavía muy generales e imprecisos, a experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión - cualquiera que sea la forma en que se la viva- del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu. (Velasco, 2003, pág. 23)

Nosotros la habíamos precisado como *experiencia*. El profesor Velasco nos ofrece diversos matices de dicha experiencia donde lo *interior* y el nivel de conciencia donde acontecen, por ejemplo, nos pueden ofrecer varios caminos de análisis. En efecto, entendemos dicha experiencia a nivel *vivencia* y, por ello, no solo no se explica exclusivamente bajo fenómenos extra-normales y estados no ordinarios de conciencia, sino que contempla también otras experiencias que finalmente relatan sentimientos de respeto, temor, reverencia, amor y abandono en la divinidad de quien pende el mismo ser del místico.

El ensanchamiento que deseamos ver en el término *mística* tiene cabida para una vivencia que muchas veces no es racional. Tanto así que, como enseguida trataremos, su comunicación lingüística palidece al sentirse un desborde de sentimientos y percepciones. Dicha experiencia contempla la participación de los sentidos, la memoria, una intuición de algo otro trascendente, la capacidad humana de inteligir y todo cuanto se involucra de uno mismo en el acontecimiento. Así, la vivencia se da en última instancia desde lo que *es*, constituye y rodea socioculturalmente a un determinado sujeto místico. En este sentido, la posibilidad de expandir lo que captamos hasta el punto de darle cabida a lo que no captamos por la percepción de los sentidos o la razón, nos dice Pannikar, permite la apertura a la vivencia mística:

Reducir la existencia a lo que captan los sentidos o la razón reduce al hombre a una especie más entre los diversos seres vivos: el animal racional. Como diremos con insistencia, la vida humana ( $\zeta\omega\eta$ , *zoe*) no es la vida biológica ( $\beta\iota\omicron\zeta$ , *bios*) del hombre. (Panikkar, 2015, pág. 19)

Cabe hacer una aclaración en este momento. Siguiendo a Velasco, es posible hablar también de formas no religiosas de mística o bien "mística profana": un tipo de

fenómenos que están al margen de un entorno religioso o incluso relacional con la divinidad, de manera que resultan en “experiencias-cumbre, dilatación de la conciencia, estados alterados de conciencia, conciencia cósmica, sentimiento oceánico, intuición del fundamento de lo real, etcétera.” (Velasco, 2003, pág. 97)

El autor menciona que hay presencia de dichas experiencias en el mundo de la filosofía, pero también el factor de alteración de conciencia se halla en “el contexto de la contemplación de la naturaleza, la experiencia estética, la reacción a una situación límite, o, más sencillamente, los que tienen lugar en la experiencia más cotidiana [...]”. (Velasco, 2003, pág. 99) Citamos enseguida un ejemplo de esta mística profana o “salvaje”, como también ha sido denominada por Michel Hulin, cuando refiere el siguiente ejemplo del escritor Forrest Reid:

Era como si nunca hubiera comprendido antes hasta qué punto el mundo es hermoso. Estaba tumbado de espaldas en el musgo tibio y seco y escuchaba el canto de las alondras que subían hacia el cielo claro, desde los campos cercanos al mar. Ninguna música me procuró nunca el mismo placer que aquel canto apasionadamente alegre. Era como un arrobamiento palpitante y exultante [...], un sonido brillante, parecido a la llama. Fue entonces cuando una extraña experiencia se abatió sobre mí. Se habría dicho que todo lo que me rodeaba se encontraba súbitamente en mi interior. Era en mí donde los árboles hacían oscilar su verde ramaje, en mí donde la alondra cantaba, en mí donde brillaba el cálido sol y se extendía la fresca sombra. Una nube se extendió en el cielo y un ligero chaparrón vino a crepitar sobre el follaje. Sentía que su frescura se derramaba sobre mi alma y percibía en todo mi ser el olor delicioso de la hierba, de las plantas, de la rica tierra negra. Habría podido llorar de alegría. (Hulin, 2007, pág. 34)

En realidad, sería extraño que la experiencia de la naturaleza y la vivencia estética no figurasen entre los posibles y quizás más intensos ámbitos de la experiencia mística profana. De esta última, la experiencia estética, resulta un espacio reiteradamente visitado por el mundo del arte. Tanto para el creador como para el espectador, la vivencia estética del arte la podemos palpar en la obra artística y ser referida con palabras que, por cierto, son muy semejantes a lo que relatan los místicos religiosos sobre la divinidad: asombro, infabilidad, belleza, temor, anonadamiento, pavor, plenitud.

Por otro lado, respecto al concepto de *Misterio*, la concepción que ha tenido Rudolf Otto es de vital importancia. Partir de que “toda auténtica experiencia religiosa es siempre una experiencia numinosa, es decir, la experiencia de un *Misterio Tremendo*” (Cabrera,

2010, pág. 18), nos permite ubicar esa otra parte de la experiencia mística, el Misterio con el cual se relaciona el místico. El aspecto de *tremendo*, nos dice Otto, se distancia de un atemorizarse; el temor es

“un sentimiento ‘natural’ muy conocido, pero que nos sirve aquí para designar aproximadamente y sólo por analogía un sentimiento reflejo, de naturaleza peculiarísima, que guarda cierta semejanza con el temor, gracias a lo cual puede ser aludido por él, pero que, en realidad, es muy distinto del atemorizarse”. (Otto, 2012, págs. 22-23)

Ahora bien, el concepto *Misterio* entraña en sí mismo la dificultad de definirlo, sondear y hablar de ello. No obstante, al parecer existe una premisa común a variadas tradiciones religiosas, la cual refiere un aspecto de *inconmensurabilidad* e *incomprensibilidad*. En efecto:

El elemento de Misterio significa, señala Otto, que estamos ante algo oculto, algo que no se deja comprender ni tampoco se deja expresar. Estamos también frente a algo *heterogéneo*, que se sale por completo de lo cotidiano y causa extrañeza, admiración y estupor.<sup>3</sup> En este sentido, lo sagrado es “lo completamente Otro” [*ganz andere*]; pero esto “Otro”, indescriptible en su extrañeza, resulta ser también indudable e inconfundible. En este sentido, la experiencia religiosa es la experiencia de algo patente, cuya presencia no puede ser negada, pero no de algo evidente -usando la terminología cartesiana podríamos decir que lo sagrado es objeto *distinto* pero no *claro*. El Misterio se revela y es inconfundible, pero no por ello cesa de ser enigma. (Cabrera, 2010, pág. 18)

Bajo los términos de la experiencia religiosa, el concepto *Misterio* es, siguiendo a Antonio Blanch, la dimensión objetiva de tal experiencia. (Blanch, 1996, pág. 10) El autor de *Lo estético y lo religioso: cotejo de experiencias y expresiones*, nos comenta que la designación de esta parte objetiva de la vivencia religiosa ha sido nombrada de diversas maneras, de las cuales “Misterio” figura entre otras: “lo sagrado o lo santo” (Rudolf Otto), “la gran potencia” (G. van der Leeuw), o comúnmente “la divinidad” o “Dios” (término cuya etimología dice “lo que no se puede nombrar”). (Blanch, 1996, pág. 10)

Si es posible relacionar -aunque sea comúnmente- al Misterio con “Dios”, no ya equivalentes, sino una asociación que permite dimensionar la otra parte con la que se relaciona el místico, la ubicación de este concepto en las vivencias místicas

---

<sup>3</sup> Cf. Rudolf Otto, *Lo santo. (Lo racional y lo irracional en la idea de Dios)*, cap. V. Apud: (Cabrera, 2010)

hilegardianas se torna orgánica. En efecto, estamos considerando estas cuestiones sobre el *Misterio*, lo *tremendo* y lo *místico* en nuestra autora porque nos permite ubicar de qué manera las experiencias visionarias de Hildegarda de Bingen contienen en sí mismas elementos de asombro, belleza, pero también anonadamiento, inefabilidad y temor. Cada uno de estos elementos los veremos un poco más adelante en este capítulo cuando abordemos el caso concreto de nuestra autora.

Es necesario, en este sentido, adentrarse en el contexto del cristianismo, pues es el entorno en el que se inserta Hildegarda. González de Cardedal refiere una ubicación del término *mística* para diversos contextos y experiencias:

El término 'mística' en su origen era un adjetivo calificativo de la teología, de la experiencia y de la vida cristiana. A lo largo de la historia posterior aparecerá en tres contextos distintos. *Vida mística* (determinación de toda existencia cristiana en la medida en que ella lleva consigo un saber personal de las realidades creídas); *experiencia mística* (la conciencia explícita perceptiva y frutiva de la acción transformadora de Dios en el alma del creyente); *fenómenos místicos* (manifestaciones extraordinarias de la acción de Dios en el alma repercutiendo sobre el cuerpo, que no son esenciales aun cuando sean muy llamativos, tales como visiones, locuciones, raptos, suspensiones, apariciones...). (González de Cardedal, 2015, pág. 9)

Siguiendo a este autor, es natural pensar que en Hildegarda de Bingen encontramos las tres connotaciones del término. Además, si consideramos la expresión de Panikkar en cuanto que la mística es "La experiencia de la Vida" (Panikkar, 2015, pág. 20), el abanico experiencial podría ser realmente amplio. En efecto, los acontecimientos visionarios que relata Hildegarda de Bingen, por más ajenos y excéntricos que nos parezcan, no dejan de tener su vínculo con lo concreto, lo ordinario. Su propia actividad como científica, médica, música, teóloga, deja entrever una cosmovisión poliédrica donde lo más ordinario y matérico como las plantas, el cuerpo humano y los sonidos, son los objetos no solo de observación sino de vivencia misma de las cosas:

De ahí que la mística no sea el privilegio de unos cuantos escogidos, sino la característica humana por excelencia. El hombre es esencialmente un místico o, si se le considera como animal (un ser 'movido' por un *anima*), un animal místico -aunque, como diremos más adelante, la animalidad (aunque sea racional) no define al hombre-. (Panikkar, 2015, pág. 20)

Por otro lado, en el contexto de lo que podríamos llamar una mística cristiano-católica, Edith González Bernal señala que esta es una experiencia que además de hundir sus

raíces en las Sagradas Escrituras, “es una expresión que lleva al abandono total a Dios, sin más preguntas, porque es reconocimiento de la trascendencia absoluta de Dios y de la entrega libre y amorosa a él; reconocimiento de lo que es inseparable con el misterio presente en lo más profundo del ser humano y experiencia unitiva con Dios.” (González Bernal, 2015, pág. 354)

Ciertamente en la Biblia, tanto en el Nuevo como en el Antiguo testamentos (el *Cantar de los Cantares* parece ser un texto predilecto), pueden identificarse narrativas e historias de individuos que relatan una conexión con el Misterio. Cada una, por supuesto, tiene sus particularidades y, aunque parece existir un tipo de “marco conceptual” más o menos dado en las experiencias místicas cristianas<sup>4</sup>, la complejidad de cada una seguramente se comprenda cabalmente en su propio ámbito sociocultural. De esta manera nos lo explica Juan Martín Velasco: “Lo que la historia nos muestra es más bien un conjunto de fenómenos que, aunque posean algunos rasgos en común y un cierto aire de familia, mantienen una relación muy estrecha con el resto de los elementos de los sistemas religiosos en los que se inscriben y sólo se dejan comprender adecuadamente en el interior de esa referencia.” (Velasco, 2003, pág. 22)

En este sentido, no es la misma vivencia, por ejemplo, la de Saulo de Tarso, la del Maestro Eckhart, la de Teresa de Ávila o la de Simone Weil. Planteado de otro modo, el factor sociocultural es de suma importancia. El tejido personal, cultural y religioso, donde se va a filtrar y relacionar el Misterio, otorga a la vivencia características especiales de suma relevancia.

Así, desde el filtro personal-religioso, unos se vivirán desde un posicionamiento más profético y pastoral, otros serán más contemplativos, unos más político-sociales, etcétera. Desde el factor personal-cultural, podemos hablar también de distintos modos de vivir y exteriorizar la experiencia mística, por ejemplo, si mi entorno resultó más artístico, rural, ciudadano, intelectual, campesino, conventual, político, o bien viví en

---

<sup>4</sup> En términos generales la figura de Jesús de Nazaret indica ser capital. Asimismo, la conciencia de relación con el Misterio, el autoconocimiento, estados anímicos que relatan plenitud y confianza, pero también confusión y desgarramiento interior (las denominadas noches oscuras del alma), parecen hablar de un “marco común” a distintas épocas.

medio de un particular acontecimiento histórico, entre otros, estos influirán en la percepción y narración de las cosas.

Por otro lado, la experiencia unitiva y abandono total que menciona González Bernal es clave para comprender al sujeto místico y sus discursos. El sentirse unido, esto es, decidir corresponder y entregarse en grado total al Misterio, es sentirse sumergido, diluido<sup>5</sup>, abandonado<sup>6</sup>, de manera que esta dinámica relacional otorga un sentido al sujeto sobre el modo de ver el mundo, las cosas y a sí mismo.

### **1.1.2 El rol del lenguaje en los actos comunicativos del místico. Particularidades del lenguaje musical.**

El mencionado carácter unitivo también es el sostén de cuanto se produce y se dice de esa experiencia mística. Sin embargo, tengamos en cuenta ahora que el acto de *decir* ya implica ciertas consideraciones y dificultades. Decir mediante un lenguaje -interesante y problemático es este punto: cualquiera que aquél sea- apenas referirá algo de lo allí vivido. Ello no implica que el acontecimiento místico se quede totalmente en lo incomprensible y, por lo tanto, termine siendo inabordable; como dice Marcel Mauss: “no es indispensable que un fenómeno llegue a su expresión verbal para que exista”<sup>7</sup>.

Tanto no es necesaria dicha expresión verbal en las experiencias místicas (y también en otras más cotidianas), que la variedad de sentimientos *límite* (desde el éxtasis hasta el temor) vividos por el místico preceden a cualquier relato o expresión. De hecho, sus

---

<sup>5</sup> La posibilidad de diluir algo en el agua ha sido tomada como metáfora de esta unión. Las imágenes oceánicas permiten ampliamente el entendimiento de esta característica. Señalamos a modo de ejemplificación a tres narrativas de la mística femenina carmelitana: “me pierdo en Él como la gota de agua en el Océano” (Elisabeth de la Trinidad); “mi amor quisiera colmar el abismo, pero no es siquiera una gota de rocío perdida en el océano” (Teresa de Lisieux); “¿A quién compararé mi Dios? ¿al océano? No basta. Si toda la tierra tuviese una gota de agua para refrescarse no bastaría. Así el amor de todos los corazones no sería bastante para ti, mi Dios. Yo soy la gota de agua. Tú eres el Océano” (María de Jesús Crucificado). Apud: (Eymar, 2006, págs. 177-178)

<sup>6</sup> Charles de Foucauld (1858-1916) lo ha expresado muy claramente con su abandono en el Misterio: “Pongo mi vida en tus manos, Padre mío me abandono a ti; [...] porque para mí amarte es darme, entregarme en Tus manos sin medida, con infinita confianza, porque Tú eres mi Padre.” Véase: <https://www.charlesdefoucauld.org/es/priere.php> Fecha de consulta: 17 de octubre de 2020.

<sup>7</sup> M. Mauss, *Oeuvres*, II, París, Minuit, 1968, p. 21. Apud: (Wunenburger, 2006, pág. 12)

relatos darán cuenta de esa dificultad experiencial de lo vivido previamente o a la par del tratamiento o narración de lo experimentado.

Planteado de esta manera, anclándonos en la cita de Mauss, el lenguaje lógico conceptual podría no ser el único criterio para constatar, aprobar o sentir (desde la posición del místico) la existencia y vivencia de la experiencia mística. En otras palabras, existe un momento pre-verbal antes de la comunicación sobre lo vivido que se guarda en la interioridad de quien lo padece y, dicho momento o, si se quiere, espacio o interioridad, en el caso de Hildegarda, está lleno de sentimientos, imágenes, colores, formas, sonidos y músicas.

¿Qué sucede si la expresión de la experiencia mística no resulta verbal sino de otra índole, por ejemplo, plástica o musical? Previo a ofrecer algunas ideas al respecto, es necesario decir que comunicar o expresar obliga al sujeto místico a elegir y estructurar de la manera más convincente las posibilidades del lenguaje escogido. Sin embargo, parece que el escrito-hablado muchas veces llega a colapsarse porque no se dispone de las composiciones -por más poéticas y abstractas que resulten- para lograr el cometido de referir, ya no traducir, lo vivido en la experiencia. De tal manera han sido los esfuerzos compositivos que se ha estirado el lenguaje tanto cuanto ha sido posible: el oxímoron, lo simbólico y una éfrasis llena de analogías, por ejemplo, son intentos muy logrados no obstante aproximados.

Por supuesto que no hablamos de una subestimación del lenguaje verbal. Los poetas místicos no solo han mencionado esta particular característica, sino que han ejemplificado magistralmente hasta dónde el lenguaje es capaz de llegar. Tanto así, que su mismo discurso a veces puede resultar incomprensible, colocándolo en un nivel más o menos equiparable con lo enigmático del Misterio que han experimentado.

En este sentido, nos parece que el lenguaje tiene parte activa en llamar algo como misterioso, pues al palpar una profundidad que nos resulta ajena e impenetrable, la palabra que nos funciona es precisamente *misterio*, pues implica una aceptación de los límites de la comprensión humana. El Misterio palpado por el místico es ambivalente, me atrae y por ende me hallo más cerca de él, pero no se aleja del todo la sensación de

que aun no comprendo a cabalidad qué es lo que experimento, mucho menos tener la plena certeza de que, bajo parámetros medibles humanos como inicio, recorrido y meta, he llegado finalmente al centro del Misterio.

Por ello, resulta indescriptible. Probablemente los discursos místicos se mueven entre el recorrido o inmersión logrados en el Misterio a la par que se expresa un *no saber* del resto del Misterio e incluso de lo experimentado: “entréme donde no supe y quedéme no sabiendo, toda ciencia trascendiendo” (De la Cruz, 2010, pág. 57) , dirá poéticamente Juan de la Cruz.

Pero resulta igualmente cierto que muchas experiencias humanas, no ya totalmente otras y trascendentes, sino tristes y frecuentemente cotidianas, impactan a tal magnitud que uno puede comprobar de primera mano por qué las lágrimas, gritos y silencios pueden preceder y son más propicios que las palabras para una madre a quien le han quitado totalmente la presencia de su hijo por medio del asesinato o la desaparición.

En este sentido, también la mística profana da cuenta de la inefabilidad de sus vivencias, así, no únicamente la dinámica relacional con el Misterio posee dicho atributo sino también otras vivencias de corte más estético y cotidiano. Velasco al respecto cita un acontecimiento de E. Ionesco donde narra una experiencia de “transfiguración del mundo”, esto es, digamos, una apreciación muy distinta en el aspecto del mundo, la gente y la ciudad donde paseaba por entonces a los diecisiete años, momento en el cual le parecía que “el cielo estaba más cerca”, la alegría desbordante estaba presente, y apenas palabras como “intensidad, densidad, presencia y luz” podrían referir algo de lo experimentado. (Velasco, 2003, págs. 99-100) Pero, una vez más, no se encuentra la manera de contarlo:

En realidad, no consigo decir lo que quiero. [...] No puedo contarle lo que fue aquello, porque verdaderamente no se puede contar. [...] Tan sólo puedo hablar de intensidad, densidad, presencia, luz. Se puede definir más o menos con estas palabras. Pero no hay definición posible. (Velasco, 2003, págs. 99-100)

Ahora bien, el asunto del lenguaje como medio de transmisión de una experiencia, en nuestro caso, místico-religiosa, se torna interesante si ponemos sobre la mesa una variedad de lenguajes diversos al escrito, donde los plásticos, sonoros o corporales, por

mencionar algunos ejemplos, problematizan y enriquecen la intraducibilidad de la experiencia mística.

Si bien el instrumental pictórico será abordado en esta tesis, centrémonos ahora en el sonido, materia prima del arte musical. Precisamente este es el caso de Hildegarda de Bingen. Como se verá más adelante, no únicamente ve, sino *escucha* sonidos en sus visiones.

De entrada, podríamos identificar dos momentos sonoros: los visionarios y los que representa su obra musical. Si su música la podemos explicar, sí como fruto de su genialidad y composición propios, pero también como un esfuerzo de comunicación -vía lenguaje sonoro- de imaginarios, creatividad y vivencias místicas con lo divino, entonces, esos sonidos visionarios no solo preceden su acto comunicativo (o también, su acto compositivo) sino que permean de manera importante la estilística de su música.

En este sentido, la profesora Barbara Stuehlmeier ha expresado que el don visionario de Hildegarda repercutió en su propia obra musical, así, de alguna manera, sus “influencias” compositivas y estéticas, estarían condicionadas por la misma experiencia con lo divino: “Hildegard’s compositional work is strongly influenced by her visionary gift, because she didn’t only see mysterious, wonderful or occasionally terrifying images, but she also heard sounds, which are resounding in her melodies as well as her writings are a reprocess of what she saw in her visions.” (Stuehlmeier, s.f.)

Si este *reprocesamiento* o digestión de lo experimentado se da en sus escritos visionarios, ¿cómo explicarlo en sus composiciones musicales? La pregunta entraña, por decir lo menos, complicación y enredo. Aunque precisamente es esta una de las preguntas que deseamos contestar en el transcurso de la tesis, misma que nos esforzamos en responder sobre todo en los capítulos dos y tres, es necesario decir que el lenguaje musical posee en sí mismo cierta impenetrabilidad que lo vuelve difícil de explicar.

Podríamos decir incluso que el arte musical comparte una característica particular con el concepto de *Misterio*: sí es fascinante, imanta a quien la escucha provocando un placer

continuo, pero al mismo tiempo esconde mucho de sí misma. Claude Lévi Strauss lo ha notado de la siguiente manera:

Puesto que la música es el único lenguaje que posee los atributos contradictorios de ser a un tiempo inteligible e intraducible, el creador musical es un ser comparable a las deidades, y la música es el misterio supremo de la ciencia humana. (Padilla Moreno, 2008, pág. 10)

Ya *hablar* de ella sea quizás innecesario. Desentrañar sus significados implica una empresa bastante compleja. Quizás la razón principal es que habla (discurso) y sonido musical, si bien vinculadas estrechamente por diversos elementos, parecen obedecer a entornos distintos. Uno de los planteamientos fundamentales de George Steiner en su libro *Presencias reales*, es precisamente si algo significativo puede ser *dicho* sobre la naturaleza y sentido de la música: “[...] esta cuestión no sólo implica especulaciones fundamentales en relación con los límites del lenguaje, sino que nos lleva hasta las fronteras entre la conceptualización de tipo lógico-racional y otros modos de experiencia interna. [...] Cuando habla de música, el lenguaje cojea.” (Steiner, 1993, págs. 31-32)

El respeto y la atracción por la música han sido una constante desde tiempos remotos en lo conocido de la historia humana, tanto así que, en aras de “explicar” o bien decir algo de ella, nos parece, se ha terminado por adjudicarle un origen divino. En este sentido, se le ha impreso tempranamente un distanciamiento respecto a lo sensible conocido. La música entrañaría dificultad para establecerle alguna propiedad y acaso una finalidad.

No obstante, a lo largo de la historia de la música occidental, los esfuerzos por sondear su contenido han sido realmente esclarecedores. Así, se ha recorrido un trayecto artístico que de paso explicaría algo ya sea por la emotividad que evoca, el espacio que la circunda, el momento en el que actúa, el título de la obra, por la relación música-texto, o bien por retórica musical, música programática, écfrasis musical, sinestesia en los elementos de composición musical (color y sonido, por ejemplo), arquitectura y música,

cine y música, etcétera. Todos ellos con una base propia de códigos y parámetros estéticos bien definidos.<sup>8</sup>

Si la música, como el Misterio, posee enigma e incomprensibilidad, elegir el lenguaje sonoro como medio de comunicación de la experiencia mística resultaría ambivalente, idóneo y, al mismo tiempo, indescifrable. No hay contradicción: idóneo porque, si se trata de comunicar algo tan lejano como el espacio de Dios y sus ángeles según la cosmovisión medieval, por ejemplo, la música, no en razón de su origen divino (pues también los medievales lo pensaban así), sino porque posee enigma, sería, sí indescifrable, pero también más cercana y convincente en la audición y el sentir.

### 1.1.3 El caso de Hildegarda de Bingen

Las consideraciones precedentes también, de algún modo, están presentes en nuestra autora. Respecto al ámbito místico habría que partir por la peculiar forma de sus visiones y cómo podríamos hablar de una mística visionaria en dichos acontecimientos.

La curiosidad sobre el funcionamiento de las visiones de Hildegarda de Bingen ya inquietaba a más de uno en su época. Quizás la más famosa sea la de Guibert de Gembloux y, respecto al aspecto musical, la del teólogo de París Odo de Soissons. El primero, intrigado por la manera de ser de las visiones mismas, cuestiona a Hildegarda sobre diversos tópicos. Le causa una particular curiosidad saber si el idioma en que

---

<sup>8</sup> Es verdad que no es un lenguaje absolutamente indescifrable. Estos códigos han servido como herramientas de expresión de ideas o emociones claramente identificables. Por ejemplo, la asociación que se ha hecho de ciertos intervalos con la *consonancia* y la *disonancia*, esto desde la época medieval hasta, incluso, ya entrado el siglo XXI con ciertas obras. Y no únicamente la correspondencia de intervalos con lo que es o no consonante, si no su conexión con emociones como el llanto y la angustia hasta la alegría y el júbilo. En este sentido, se ha aceptado durante un largo periodo de tiempo que lo consonante resultaría de lo proporcionado, lo agradable, lo no tenso y bello; por supuesto que caben discusiones sobre lo que ello signifique. Pero lo importante en realidad es hacer notar que ciertos intervalos son más adecuados para expresar emociones muy concretas; una ejemplificación precisa en el barroco es la *Pasión según San Juan* de Johann Sebastian Bach y *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi, pues estas requerirían tensión, llanto, remordimiento y angustia, así, el empleo de la 2ª menor, desde el inicio de los primeros compases, ya nos coloca en esa atmósfera afectiva. La interválica es uno de tantos códigos que, al ser la música un conjunto de elementos, se relaciona con otros que aportan su significación al discurso todo de la obra: instrumentalización, timbre, textura, armonías, melodías, tonalidad, puntos de gravedad y peso, modulación, color, texto, espacio, etcétera.

recibe las visiones es alemán o latín. Por otro lado, consciente de que normalmente se ha atribuido un estado anímico no ordinario a quienes experimentan visiones celestiales, desea confirmar de primera mano si Hildegarda ve y escucha en éxtasis o en plena vigilia. Finalmente, entre otras cuestiones, quiere saber “si es verdad el rumor” de que, una vez escritas las visiones por la mano de notarios, estas desaparecen a tal grado que la abadesa no recuerda absolutamente nada.

La misiva de Hildegarda contiene respuestas que son por lo menos sintomáticas de lo que ocurre con su experiencia visionaria. En efecto, las observaciones son las siguientes:

[...] Desde mi infancia, cuando mis huesos, mis nervios y mis venas no estaban todavía formados, hasta el momento presente en que tengo más de setenta años, siempre he tenido en mi alma el don de ver. En la visión, mi espíritu, como Dios los quiere, se eleva a las alturas celestes según las diversas corrientes; se dilata entre diferentes pueblos, por muy alejados que se encuentren; y cuando veo (estas imágenes) de esta manera, las percibo según las formas cambiantes de nubes y de otras cosas creadas. Pero no las oigo con mis oídos corporales, ni en los pensamientos de mi corazón, no las percibo con ninguno de mis cinco sentidos, solamente en mi alma, con los ojos abiertos, de tal forma que jamás he conocido la pérdida (de conciencia) del éxtasis, pues veo estas imágenes en estado de vigilia, tanto de día como de noche. [...]

[...] Todo lo que he visto o aprendido en esta visión, lo guardo en mi memoria y lo recuerdo puesto que lo he visto y oído durante un cierto tiempo. En el mismo instante, veo, oigo y conozco y aprendo lo que conozco. Lo que no veo, no lo sé, pues no soy instruida. Y lo que escribo, lo veo y lo oigo en la visión y no utilizo otras palabras que las que oigo y que yo formulo en palabras latinas no cultas, porque en esta visión no aprendo a escribir como los filósofos. (Épiny-Burgard & Émilie, 1989, págs. 56-57)

El término *visión* reclama ciertas aclaraciones. Partamos del vínculo más inmediato que es el sentido de la vista. Ver algo implica la operación de un sentido que actúa de manera compleja para así identificar, conocer, analizar y desempeñar actividades ordinarias. Vemos lo que el ojo abierto me permite ver. Esta clase de visión generalmente percibe el vasto mundo físico.

Pero también existen otro tipo de visiones o, si se quiere, miradas. Es un hecho que al cerrar los ojos pueden desplegarse múltiples especies de imágenes. De aquí se sigue que la visión no únicamente está relegada al mundo físico y que tiene la posibilidad de darse incluso sin la participación directa del sentido de la vista. Esta mirada, a ojos cerrados, puede identificar -aunque otras veces no- ciertas imágenes procedentes de la

memoria, de un sueño o bien producto de la imaginación y fantasía, dando lugar en ocasiones a imágenes nada habituales en la vida cotidiana.

Hildegarda de Bingen no ve todo aquello narrado en sus escritos en sueños, éxtasis o aislada de su propia consciencia. “Veo estas imágenes en estado de vigilia, tanto de día como de noche...”, le dice a Guibert. Su visión parece estar más cercana a la cotidiana vista que mencionábamos en primer lugar. No obstante, como se ha citado, tampoco ve y escucha con los sentidos corporales. Su visión se da en su alma, “con los ojos exteriores abiertos”. ¿Cómo explicar esta visión particular?

No pocas narrativas de la historia de la mística occidental dan cuenta de acontecimientos visionarios. Estos místicos relatan que, bajo cierto modo, logran ver imágenes que normalmente refieren algún aspecto del corpus religioso en el que se enmarcan. Así, las visiones sobre algún personaje sagrado (Jesús de Nazaret, virgen María o la Trinidad), son muy frecuentes en sus relatos.

En este contexto, ya Agustín de Hipona había estudiado lo que el término “visión” puede significar: “La teología mística ha expuesto desde san Agustín una triple división de las visiones en corporales, imaginales (anímico fantásticas) y puramente intelectuales. Esta tricotomía corresponde a una jerarquía de cuerpo, alma y espíritu, y es de una corrección elemental.” (Haas, 1999, pág. 29)

La naturaleza de las visiones concretamente en Hildegarda de Bingen ha sido escudriñada a profundidad por diversos estudiosos desde diversos ámbitos, incluso el médico-psicológico.<sup>9</sup> Los enunciados que aquí se están estableciendo son de carácter más enunciativo y pretenden, sobre todo con uno de ellos, argumentar más adelante la viabilidad de la imagen de los ángeles como un vestigio visual.

---

<sup>9</sup> Barbara Newman comenta de la siguiente manera el estudio de Charles Singer: ‘In 1917 the historian of science Charles Singer diagnosed Hildegard as victim of ‘scintillating scotoma,’ a form of migraine characterized by hallucinations of flashing, circling, or fermenting points of light. [Charles Singer, “The Scientific Views and Visions of Saint Hildegard,” in *Studies in the History and Method of Science*, vol. 1 (Oxford, 1917), pp. 1-55; reprinted in *From Magic to Science: Essays on the Scientific Twilight* (New York, 1958), pp. 199-239. See especially p. 232.] Such a diagnosis may be correct; but unlike Singer, we must avoid the reductionist error of assuming that a physiological cause (or better, correlative) of the visions excludes the possibility of any higher inspiration.’ (Newman, Hildegard of Bingen: Visions and Validation, 1985, pág. 167)

Dicho enunciado es proporcionado por Barbara Newman, quien ofrece tres variables de lo que puede significar lo que Hildegarda llama “visión”. En su estudio denominado *Hildegard of Bingen: Visions and Validation*, en el cual se propone como objetivo principal analizar la relación entre la vida visionaria y profética de Hildegarda, realiza una advertencia inicial:

Unlike most visionary women of the later Middle Ages, Hildegard wrote not to relate her subjective experience of God, but rather to teach faith and morals on the authority of this experience which her works everywhere presuppose but seldom elaborate. Throughout her writings, the moral, doctrinal, and political aspects of her message far outweigh the element of personal religious expression. If labels are of any use, it would be safer to characterize her as a prophet rather than a mystic. Nevertheless, it is impossible to understand her prophetic activity apart from her visionary experience, for her visions provided both the material and the authority for her teaching. (Newman, *Hildegard of Bingen: Visions and Validation*, 1985, págs. 163-164)

La aparente contradicción parece clara: Hildegarda estaría lejos del lenguaje, narrativas y experiencias personales subjetivas de Dios más comunes de quienes se ha denominado tradicionalmente “místicos”. Por otro lado, su trabajo filosófico y teológico, de índole algo diversa a la experiencia mística personal subjetiva y bajo una encomienda profética que tiene por objetivo la escritura de aquello que ve y escucha, ciertamente no se explicaría sin la pertenencia a la continua experiencia visionaria, una experiencia que se relaciona finalmente con el contacto divino.

Con la finalidad de aclarar la interrelación entre la vida profética y visionaria de Hildegarda, dice Newman, es menester establecer tres beneficios que el don divino de la visión le otorgó: una experiencia directa de Dios, una fuente de verdad inmediata y una forma de validación pública. (Newman, *Hildegard of Bingen: Visions and Validation*, 1985) Tal experiencia directa de Dios y su carácter genitivo (en tanto origen o fuente de la producción hildegardiana), estarían remitiéndonos directamente al terreno de la mística.

Entonces, ¿profeta teóloga-filósofa o mística? Más allá de una etiqueta conceptual excluyente, podemos hablar de Hildegarda de Bingen como una mujer polifacética en su visión (sentido) del mundo, una cosmovisión poliédrica donde sus partes armonizan unas con otras, todo atravesado por un sentido aglutinante. Su propia actividad como científica, médica, música, teóloga, puede entenderse de esta manera, de suerte que lo

más ordinario y matérico como las plantas, el cuerpo humano y los sonidos, son los objetos no solo de observación sino de vivencia misma de las cosas.<sup>10</sup>

De alguna manera hemos llegado a lo que Raimon Panikkar denomina *intuición cosmoteándrica*. Nos parece, en Hildegarda de Bingen se ejemplifica claramente dicha idea. Para el teólogo, la visión cosmoteándrica es una “visión de la realidad que comprende lo divino, lo humano y lo cósmico, como los tres elementos constitutivos de la realidad sin subordinación alguna entre ellos”.<sup>11</sup> Así, la realidad misma se desenvuelve en las interrelaciones de la tríada Dios-Hombre-Mundo. Jessica Sepúlveda nos proporciona la siguiente iniciación: “La intuición cosmoteándrica representa el afán de nuestro autor [Raimon Panikkar] por integrar y reunir los fragmentos de todas las esferas de la realidad. No se trata de un sistema o de una teoría, sino de un símbolo vivo de la presencia total de la realidad.” (Sepúlveda Pizarro, 2015, pág. 71)

El elemento *Dios* bien puede ser lo que hemos apuntado del Misterio: “*Theos* es la dimensión divina de la Realidad; es la “impenetrable libertad”, la “indeterminación absoluta” y lo “inefable.” (Meza Rueda, 2009, pág. 62) El *Hombre* es el elemento humano, el ser humano con toda su constitución y relación consigo mismo, el mundo y

---

<sup>10</sup> La polimatía de Hildegarda puede ser entendida también, desde la dinámica mística, como una búsqueda y relación con el mundo que le rodea. Esta dimensión más “científica” de su obra puede apreciarse en escritos como *Physica* y el *Causae et Curae* (*El libro de las causas y remedios de las enfermedades*). De este último, compartimos aquí dos concepciones de la abadesa al respecto de las plantas y el alma y algunos órganos humanos: “Las plantas de los jardines y otras plantas que en la parte oriental están regadas y crecen junto a las aguas que corren de Oriente, son fuertes, tienen buen olor y sirven para la medicina, como también son buenas para cocinar. Rara vez crecen en ellas gusanos y se las comen, porque están bien templadas con el frío y el calor, de lo que huyen los gusanos, porque ellos mismos son una humedad hedionda, como la oruga y los gusanos similares que crecen de la espuma de aire.” (Bingen H. d., Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades, 2013, pág. 45)

Tómese en cuenta que estamos concibiendo al concepto *mística* no en una reducción a un imaginario excéntrico y totalmente ajeno a una realidad que puede observarse y sentirse. Estas obras de Hildegarda de Bingen pueden concebirse como consecuencia de una observación y contemplación atenta (mística de la materialidad del mundo) de las cosas que la circundan. A continuación, la segunda concepción sobre “el interior del ser humano”: “El alma es de fuego. Es ventosa, húmeda y posee todo el corazón del hombre. El hígado da calor al corazón, los pulmones lo protegen y el estómago es un receptáculo interior en el cuerpo del hombre para recibir los alimentos. El corazón tiene la propiedad del conocimiento; el hígado, la sensibilidad; los pulmones, el empuje y el camino del raciocinio; la boca es el amplificador de lo que uno quiere decir, recibe las viandas para el cuerpo y produce la voz pero no recibe el sonido. El oído recibe el sonido, pero no lo produce.” (Bingen H. d., Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades, 2013, pág. 53)

<sup>11</sup> Panikkar, Raimon. *El mundanal silencio*, Martínez Roca, Barcelona 1999, 26. Apud: (Meza Rueda, 2009, pág. 60)

Dios. Finalmente, el *Mundo* o *Kosmos* es el elemento matérico de esta Realidad: las propiedades de la materia, el mundo físico, las montañas, árboles, animales, estrellas, tierra, agua, todo cuanto nos rodea.

Aquí se inserta la cosmovisión cosmoteándrica hildegardiana de las cosas, de la realidad. Si la abadesa benedictina no escribe en un lenguaje “más propio” de la mística personal afectivo-erótica, ello no representa un argumento para catalogarla en otro sitio.<sup>12</sup>

Quizás toda experiencia con lo divino resulte una experiencia mística. Lo que sucede con Hildegarda de Bingen es que se vive desde una interrelación con el mundo, con el hombre y con Dios; desde una mística que no únicamente es relación “etérea” con la divinidad, sino que es contacto, como hemos dicho, con las plantas, el cuerpo humano, los animales, la música, el mundo en movimiento.

La sensibilidad para con el mundo es conocimiento, contemplación y vía de acceso a lo divino. Alain de Lille, contemporáneo de Hildegarda lo expresaba en estos términos: “Toda creatura del mundo es para nosotros libro, retrato y espejo.”<sup>13</sup> La propia magistra no abandona la poética que representa el enamoramiento de un Dios por su creatura: “Cuando Dios miró al hombre a la cara, le gustó mucho”.<sup>14</sup> Más aún, la materia de la naturaleza implica, además de observación y respeto, posibilidad de relación y

---

<sup>12</sup> Muchos son los místicos que en diversos siglos han mostrado la dimensión subjetiva y erótica de sus experiencias religiosas. El tono afectivo de sus discursos emplea imágenes nupciales, desnudos, miradas, sabores, sensaciones corporales e incluso dolores placenteros. El éxtasis teresiano o la poética sensual sanjuanista (s. XVI) son quizás los ejemplos más conocidos. No obstante, ya en la época medieval (incluso desde Pseudo Dionisio Areopagita en el siglo V-VI, a quien se retomará más adelante) podemos encontrar narraciones que dejan apreciar una relación unitiva con el Misterio en términos erótico-afectivos. De las diversas narrativas místico-eróticas medievales nos remitimos especialmente a “la embriaguez del alma” en su vínculo unitivo con la Divinidad de Marguerite Porete (1250/1270-1310) (Melloni, 2009, pág. 66); en segundo lugar, cabe señalar las intensas experiencias corporales relatadas por Margarethe Ebner (c. 1291-1351), las cuales, algunas de ellas, son expresadas por Alois M. Haas en estos términos: “En el sueño se le mostraron las cinco llagas del Señor, pero también el más hermoso y puro cuerpo [aller luterste clare lip] que yacía desnudo [blozzer] ante ella. De esto sintió las mayores gracias y dulzuras [die aller grösten genade und süesseket], pues él estaba completamente transfigurado [durchglestig]. (Haas, 1999, pág. 22) Finalmente, referimos el rol que puede jugar el deseo en las búsquedas místicas citando a Hadewijch de Amberes (s. XIII): “Mi corazón, mis venas y mis miembros temblaban y se estremecían de deseo [...] sentí en mí, en una terrible tempestad, que si no era toda entera de mi Amado y él no me llenaba totalmente de sí, enloquecería en mi agonía y la furia de amor me mataría.” (Cuadrada, 2018, pág. 309)

<sup>13</sup> Alano de Lille. *De Incarnatione Christi*. Apud: (Meza Rueda, 2009, pág. 59)

<sup>14</sup> *Liber Divinorum Operum*. Apud: (Feldmann, 2009, pág. 161)

diálogo reales. Recomendar a un hombre en peligro de muerte que, si no hallara un sacerdote o incluso un hombre ordinario o aún nadie, se confiese con los elementos de la naturaleza (pues ellos habrían sido testigos de sus faltas y, además, ellos mantienen un continuo vínculo con el Creador), nos habla de un ligamento profundamente sentido con toda la creación. (Feldmann, 2009, pág. 165)

Finalmente, en Hildegarda no está ausente la relación hombre-hombre según las posibilidades de las relaciones cosmoteándricas Dios-Hombre-Mundo. El siguiente fragmento de la carta de una monja a nuestra autora nos permite vislumbrar una mística global: “Se me antoja que hubiera sido mucho mejor para mí si no te hubiera visto jamás, y si no hubiera sentido tu amor maternal frente a mí. [...] Pues ahora, separada de ti por las enormes distancias, te añoro constantemente como si te hubiera perdido.” (Feldmann, 2009, pág. 175)

## **1.2 Una imagen angelical del Medievo: el misticismo de un vestigio visual.**

Si hemos hablado de una experiencia genuinamente mística en los acontecimientos visionarios, vida y obra de Hildegarda de Bingen, enfoquemos ahora directamente nuestro objeto de estudio, esto es, la visión sexta de la primera parte de la obra *Scivias* para exponer en qué sentido podemos hablar de una imagen mística.

### **1.2.1 Datos formales**

Antes de cualquier reflexión, conviene ubicar diversos aspectos en torno a la imagen que nos ocupa. Como puede deducirse, existen diversas imágenes que acompañan las visiones del libro *Scivias* de la abadesa benedictina. En primer lugar, el título del libro en el que se inserta la visión sexta alude al *conocer*: “the name is shorthand for ‘Scito vias Domini’ (Know the Ways of the Lord)” (Meconi, 2018, pág. 36); esto es, que existe un señalamiento a *conocer los caminos del Señor*. Sara Salvadori ha reflejado de manera muy clara y convincente el recorrido espiritual que subyace en este libro: “The visions in *Scivias* for which Hildegard serves as messenger indicate the “ways” that man is

called upon to take as part of a sapiential journey, with the object of going back to see that origin and rediscover harmony.” (Salvadori, 2019, pág. 20)

La denominada *Protestificatio*, esto es, el tipo de introducción que la propia Hildegarda relata en su obra nos ofrece varios detalles importantes en cuanto a fechas, propósitos y el modo de describir sus visiones. Así, sabemos que le tomó diez años trabajar en esta obra, de 1141 a 1151. Es la primera de la gran *trilogía hildegardiana*, seguida de *El libro de los merecimientos de la vida* y del *Libro de las obras divinas*. Contiene un total de veintiséis visiones, mismas que se estructuran en tres partes. El recorrido teológico y espiritual que analiza Salvadori en esta obra lo podemos vislumbrar por el acomodo del texto, pues las primeras visiones tratan sobre el paraíso, el universo, los ángeles, entre otros, y las últimas sobre el hijo del hombre, la plenitud de los tiempos y los cánticos de júbilo finales.

Nuestra imagen angelical es la última visión de la primera parte. Su temática en efecto resulta angelológica, pero también implica temáticas propiamente cosmológicas. Para seguir comentando el contexto y los datos formales de la miniatura, compartimos primeramente el texto visionario<sup>15</sup> y la imagen a la que nos referiremos como *relativa*, esto es, que se relaciona íntimamente con el texto del *Scivias*:

Después vi en la altura de los secretos celestes dos ejércitos de espíritus superiores que resplandecían con una gran claridad. Los que estaban en un ejército tenían en sus pechos como unas alas y presentaban unos rostros como los rostros de los hombres, en los cuales aparecían los rasgos humanos casi como agua pura. Los que estaban en el otro ejército también tenían unas alas en los pechos y mostraban rostros como rostros humanos, en los cuales brillaba además como en un espejo la imagen del Hijo del hombre. Pero no pude discernir ninguna otra forma en ninguno de ellos. Estos ejércitos circundaban, a modo de una corona, a otros cinco ejércitos. Los que se encontraban en el primer ejército tenían caras como de hombres y brillaban con gran resplandor desde el hombro hasta abajo. Los que estaban en el siguiente ejército brillaban con tanta claridad que no los podía mirar. Los del tercer ejército se me aparecieron como de mármol blanco y tenían las cabezas como las cabezas de los hombres, sobre las que había como antorchas ardientes, y desde el hombro hasta abajo estaban rodeados como por una nube férrea. Los del cuarto ejército, que tenían las caras como las caras de los hombres y los pies como los pies de los hombres, llevaban en sus

---

<sup>15</sup> Se presenta el texto de la *visión* en sí misma o, si se quiere, la *descripción* de lo visto, más no la exégesis que suele acompañar cada una de las visiones del *Scivias*. Dicha exégesis será objeto especialmente de nuestro análisis cartográfico, mismo que puede consultarse en el último apartado del capítulo 3.

cabezas unos yelmos y vestían túnicas de mármol. Los que estaban en el quinto no mostraban ninguna forma humana y rojeaban como la aurora. Pero no pude distinguir en ellos ninguna forma. Y estos ejércitos circundaban a otros dos al modo de una corona. Los que se encontraban en uno de éstos aparecían llenos de ojos y de alas, y en cada ojo aparecía un espejo y en cada espejo un rostro de hombre, y elevaban sus alas a una suprema altura. Los que estaban en el otro ejército ardían casi como el fuego. Tenían muchas alas y en esas alas hacían aparecer, como en un espejo, todos los insignes órdenes de la institución eclesiástica. Y no pude ver ni en éstos ni en los otros ninguna otra forma. Y todos estos ejércitos hacían resonar, por medio de todo tipo de músicas y con voces maravillosas, las maravillas obradas por Dios en las almas dichosas, y así glorificaban a Dios con magnificencia. (*Parte primera. Visión sexta*). (Cirlot, Vida y visiones de Hildegard von Bingen, 2001, pág. 194)

Ahora véase la imagen correspondiente que se ha establecido como modelo:<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Reitero un agradecimiento sincero a Sr. Philippa Rath OSB y a la comunidad benedictina de Eibingen, Alemania, por los permisos concedidos para el empleo de esta imagen en la presente tesis.



Miniatura "El coro de los ángeles", fol. 38, Facsimilar de Eibingen, Alemania. Visión sexta, primera parte del Scivias.  
Copyright Abtei St. Hildegard, Rudesheim-Eibingen.

Parece no haber una palabra definitiva sobre el origen de esta imagen angelical y también de las demás restantes miniaturas del *Scivias*. Nosotros seguiremos de cerca diversos trabajos que hemos podido consultar al respecto y que provienen de Peter Dronke, Sara Salvadori, Honey Meconi, Christian Feldmann y Maura Böckeler.

Habría que partir de que el asunto sobre la realización (o no) de la propia observación y guía de Hildegarda sobre estas imágenes del *Scivias* tiene un punto de discusión en los estudios hildegardianos: “The specific origin and nature of the thumbnail illustrations remains unknown. There is some disagreement about whether the images were completed during Hildegard’s lifetime or after her death. The mainstream view generally accepts the completion of the original Rupertsberg manuscript around 1175, before her death in 1179.”<sup>17</sup> Por su parte, también Meconi lo plantea en términos similares:

The degree of Hildegard’s involvement with the miniatures-and, for that matter, the date they were added to the manuscript- is controversial, with opinions ranging from no involvement whatsoever to the idea that the pictures were based on Hildegard’s own sketches with color annotations.<sup>18</sup> An ingenious recent suggestion posits the influence of tapestry on their design.<sup>19</sup> (Meconi, 2018, pág. 38)

Siguiendo la línea de la posible supervisión o hechura directas de las miniaturas por parte de Hildegarda, el especialista Peter Dronke ha mencionado que incluso estas imágenes pudieron haber estado, en efecto, bajo la supervisión de la propia abadesa o, todavía más, apunta la hipótesis de la plausibilidad de que las miniaturas que han llegado hasta nosotros siguieron dibujos de la propia Hildegarda. (Dronke, DUODA Revista dlEstudis Feministes num 17- 1999 , 1999, pág. 33)

En la misma dirección se inserta el reciente trabajo de Sara Salvadori: “But it is only in *Scivias* that the writing goes beyond the word and the narrative becomes physical image in the miniatures that illustrate the manuscript, created under her direct supervision.

---

<sup>17</sup> Healthy Hildegard, *Scivias Summary and Images*, véase: <https://www.healthyhildegard.com/scivias-illustrations/> Fecha de consulta: 31 de marzo de 2021.

<sup>18</sup> Nota al pie de la autora Meconi: “See Madeline H. Caviness, “Hildegard as Designer of the Illustrations to Her Works,” in *Hildegard of Bingen: The Context of Her Thought and Art*, ed. Charles Burnett and Peter Dronke (London: Warburg Institute, 1998).”

<sup>19</sup> Nota al pie de la autora Meconi: “Margot Fassler, “Hildegard’s Cosmos and Its Music: Making a Digital Model for the Modern Planetarium,” AMS President’s Endowed Plenary Lecture, Annual Meeting of the American Musicological Society, Milwaukee, November 6, 2014.”

The original codex is lost, only its facsimile on parchment survives, made between 1927 and 1933 and kept in Eibingen.” (Salvadori, 2019, pág. 23)

Por su parte, también Christian Feldmann nos proporciona más datos tanto de los manuscritos del *Scivias* como de esta vertiente de la supervisión o incidencia directa de la propia Hildegarda de Bingen:

Se conservan diez manuscritos repartidos entre Bruselas, Oxford, Heidelberg, Fulda y la Biblioteca Vaticana, seis de los cuales son del siglo XII. En la biblioteca regional de Hesse se conservaba antiguamente un magnífico manuscrito, el código de Rupertsberg, realizado en 1165 en el monasterio de Hildegarda y que estaba ilustrado con 35 valiosas miniaturas a color. Para proteger esta obra maestra de los bombardeos, alguien se la llevó durante la Segunda Guerra Mundial a fin de ponerla a salvo en algún lugar del este de Alemania. Grave error, pues el manuscrito desapareció sin dejar rastro después de la contienda. Por suerte, los benedictinos de la abadía de Santa Hildegarda en Eibingen realizaron precisas reproducciones facsímiles en pergamino a tamaño natural entre 1927 y 1933. (Feldmann, 2009, pág. 55)

Finalmente, el *Scivias* traducido y editado al alemán que realizó Maura Böckeler, señala también una posibilidad sobre el manuscrito iluminado de Rupertsberg en tiempos de Hildegarda. Aclara que el trabajo en concreto proviene de un estudio que realizó Adelgundis Führkötter, cantante de la Abadía Benedictina de Santa Hildegarda (Eibingen, Rheingau). La cita es como sigue:<sup>20</sup>

#### 1.- El manuscrito iluminado de Rupertsberg – Scivias

Louis Baillet, a través de investigación histórica del arte y paleográfica, llegó en 1912 a la conclusión de que el Código se originó entre los años 1151 y 1179. Hiltgart Keller lo sitúa en la década de los setenta. Ninguno de los dos autores pudo determinar con certeza el lugar de origen. Hiltgart Keller sospechaba de Rupertsberg, pero no pudo ir más allá de plantearlo como una probabilidad. Las últimas investigaciones definen con certeza ahora su origen en una sala de escritura en Rupertsberg. (Bingen H. v., 1954, pág. 388)

La idea de concebir a una Hildegarda dibujante, pintora o al menos supervisora de producciones pictóricas no deja de tener su atractivo, pues no sería extraño darle cabida en su polimatía a imágenes materialmente pintadas si su obra está llena de figuraciones, imágenes musicales y textuales y elementos simbólicos. Sin embargo, hemos optado por denominar a esta imagen como *relativa* básicamente por dos motivos. En primer lugar, porque dicho término no excluye en absoluto la hechura o

---

<sup>20</sup> Agradezco la traducción que del alemán al español ha realizado Elisa Mendoza.

supervisión directa de las imágenes por parte de nuestra autora y, en segundo lugar, porque la imagen refleja una fidelidad tal al texto visionario que no caben dudas de que efectivamente el origen de su proceso creativo se encuentra en el mismo texto. Así, imagen y texto, están tan íntimamente relacionados que bien podrían considerarse como expresiones genuinas de un mismo acontecimiento místico y visionario.

### **1.2.2 Imagen y experiencia mística**

Esta visión, aún más por su temática, debería tener en sí misma, como se ha visto con Cabrera y Otto al considerar el Misterio, *enigma* y al mismo tiempo *certeza*. En efecto, ¿qué es lo enigmático de la visión sexta sobre los coros angélicos?, ¿qué es lo indudable e inconfundible? Una vez establecido esto, ¿podemos hablar de enigma y certeza para luego establecer qué es cada cual en la imagen misma sobre los ángeles?

Antes de establecer lo que puede ser enigmático y lo certero de esta visión sexta, debemos decir que la imagen que nos ocupa puede ilustrar perfectamente la visión mencionada. Esta imagen la consideramos como relativa y canónica en tanto, independientemente si fue o no creación o supervisión directa de la propia Hildegarda, se ha configurado como un elemento imprescindible en la comprensión y visualización de los textos hildegardianos.

El hecho de que sea una imagen correspondiente o, si se quiere, tangencial, no implica un carácter secundario, por una parte, de lo ocurrido en el acontecimiento *visión sexta* y, por otro, de la narración propiamente tal del *Scivias*. Como se verá a lo largo de este trabajo, ella misma documenta, eso sí, bajo parámetros estilísticos claramente medievales, una narración propia de una experiencia subjetiva religiosa, con todo lo que ello implica.

Estamos frente a una imagen mística, por lo cual, expresará vía lenguaje pictórico una experiencia directa de lo sagrado. En este sentido, hablamos de un ejercicio de traducción y condensación -inevitablemente dado- de la experiencia mística. Creemos que se puede hablar en dos sentidos de una “imagen mística”. El primero como acto

creativo y el segundo como ejercicio de “traducción”, aunque pueden estar combinados. Respecto al primero, nos son pocos los artistas que a lo largo de la historia del arte occidental han visto en su proceso creativo un medio de experiencia con lo sagrado. El mismo acto de hacer arte ha sido empleado como plegaria, oblación e instrumento que conduce a la relación con el Misterio.

Por otro lado, el denominado ejercicio de traducción, si bien puede formar parte del proceso del artista en su esfuerzo por dar cuenta de aquello sagrado, también puede ser llevado a cabo por un tercero (a partir de un documento dado por el místico o algún fenómeno inicial) que no necesariamente debe sentirse involucrado por afectos religiosos. Los no pocos ejemplos de este acto creativo en la historia del arte occidental, es decir, desde posturas al margen de una profesión religiosa, son de un gran resultado estético.

Aunque no lo sabemos a ciencia cierta, dado el anonimato de muchos de los pintores de miniaturas medievales, los miniaturistas hildegardianos, sin excluir radicalmente la posibilidad primera de la hechura de una imagen mística, parecen estar más enmarcados en el segundo sentido. Esto es, primero acontece la vivencia del sujeto que refiere una experiencia directa con un Dios totalmente otro (Hildegarda de Bingen), de aquí surge un documento (*Scivias*) y luego se ilustra por medio de miniaturas las visiones allí contenidas (personajes terceros: los/las miniaturistas).

De esta manera, la participación de un tercero implica forzosamente una interpretación del documento, del sujeto místico y su respectivo contexto. Para lograr la miniatura, entonces, existen algunas dificultades. Vayamos en el orden en que fue dado, primero lo narrativo en Hildegarda de Bingen y luego lo visual en los miniaturistas.

Por ejemplo, la memoria se torna un especial aspecto en cuanto a comunicación de la experiencia (tanto textual como visual), pues todo aquello que no logra asirse al místico parece quedar olvidado, sin posibilidad alguna de rescatarlo y decir qué o cómo era. Quizás quede en un desconocido lugar o, llamémosle de alguna manera, un *no lugar* que al final implicará un imposible acceso.

Recordar entonces requiere un esfuerzo por traer al presente todo cuanto se vivió en tal acontecimiento. Dada la naturaleza del acontecimiento místico, por supuesto que hay ideas, imágenes, sonidos y sensaciones que se olvidaron. ¿Qué tan relevantes son esos olvidos? Quizás no tanto en el sentido de que impactaron en menor intensidad que aquello que sí se recuerda. O, quizás, tal vez, nunca lo sabremos. No obstante, lo importante es que se va a narrar y escribir lo recordado, todo lo que no se olvidó; y, esto recordado, parece ser lo *fundamental*, lo *estructural* de esa vivencia.

Respecto a los miniaturistas, algunas dificultades son en razón de la interpretación. ¿Cómo representar lo sagrado e, incluso, aquello tan lejano como el espacio de Dios y sus ángeles? No se parte de cero, el texto *Scivias* opera como guion. Lo narrado se vuelve el objeto de observación.

Aquí tenemos otra dificultad. Hildegarda experimenta acontecimientos ya idos para los miniaturistas. En un sentido de temporalidad, la narración sexta del *Scivias* nos permite ubicar asimismo un trayecto, es decir, tiene inicio, desarrollo y final, como una película. La imagen, normalmente lo podríamos asumir así, es estática, si acaso con una duración corta de tiempo en su operar. Los miniaturistas se preguntan entonces, ¿cómo pintar los diversos sucesos de todo un acontecimiento de manera que contenga cada detalle y especialmente lo fundamental?

Se parte precisamente de eso: lo fundamental. Esto es, partir del tema, lo que estructura sólidamente el relato. Se analiza el texto ubicando personajes, ideas principales, sensaciones importantes y, porque será una miniatura, se identifican formas, escenas, escenario global (el espacio propio de Dios, no la tierra), colores, movimientos, figuras y, ciertamente, sonidos.

Nuestro lector advertirá que establecer lo fundamental y lo posible se vuelve ahora una urgencia. En efecto, sostenemos la tesis de que, tanto el texto como la imagen son documentos que condensan lo *fundamental* y lo *posible* de la experiencia mística hildegardiana. Fundamental porque posee un vínculo directo con lo estructural y central de la experiencia mística. Posible en tanto que se esfuerza por narrar una experiencia de lo sagrado, misma que excede la propia comprensión humana.

¿Qué es lo fundamental de la experiencia mística, texto e imagen angelicales de Hildegarda? Aquello que es indudable, lo que se puede decir con seguridad que allí estaba. ¿Qué es lo posible en la representación textual y visual? Todo lo que el lenguaje me ofrece para ilustrar la experiencia religiosa. En otras palabras, no hay duda de que la visión sexta tiene como tema central los coros angélicos y no expresamente la Trinidad o la Iglesia.

Retomando el binomio enigma-certeza es claro que, por la nebulosa que implica experimentar tales acontecimientos, asegurar contundentemente lo que uno ha visto se vuelve el elemento certero de la vivencia. Por otro lado, lo enigmático resulta impenetrable. Por ejemplo, ¿cómo acceder a la visualidad de las Potestades (jerarquía angelical) si Hildegarda relata que era tal su brillo y claridad que no los podía observar?<sup>21</sup> No obstante el hermetismo de este factor, el hecho de narrar algo como insoportable (Hildegarda relatara visiones y sonidos), intolerable, in-mirable, inaudible, indecible finalmente, favorece elementos de interpretación y creación artísticas. Por eso las Potestades de la imagen angelical poseen una combinación de colores rojos y amarillos sin distinción clara en las partes del rostro antropomórfico, de suerte que, al observarlas, además de procurar saturación visual, logran una intolerabilidad por cierto tiempo, como cuando osamos permanecer viendo el sol.<sup>22</sup>

Lo que no se puede ver en la imagen -como la danza y la música que ejecutan los ángeles- se puede explicar satisfactoriamente y, si se quiere, “fácilmente”, si se dice que es mística. En consecuencia, se podría objetar a nuestro análisis que, puesto que algo es místico, sus documentos tienen mucho de misterio y acceso casi nulo.

Sin embargo, también es un hecho que existen aspectos que no se ven aún en imágenes no religiosas, esto es, que es patente lo que de invisible hay aún en manifestaciones artísticas visibles. En nuestro caso, la música o lo audible de la visión sexta, “no se ve” en la imagen. Si esto es así, ¿cómo desentrañar lo que no se ve, pero allí se encuentra?

---

<sup>21</sup> “Los que estaban en el siguiente ejército brillaban con tanta claridad que no los podía mirar.”

<sup>22</sup> Véase el análisis del capítulo 3.

Aunque se tratará directamente esta pregunta en el capítulo tres, en lo que llevamos trazado se puede ir perfilando un campo de indagación propicio para tales cuestiones.

### 1.2.3 Un *vestigio* visual

Con todo, es pertinente introducir en nuestro discurso la idea de una imagen vestigial. Ello nos permite hablar de un *vestigio* de características principalmente visuales que relata un acontecimiento místico ya ido. En efecto, si la imagen es un resultado artístico e interpretativo de un texto místico, ¿no podemos hablar de un documento tal vez parcial, bellamente logrado no obstante aproximado, parte de un todo, una huella del transcurrir de un fenómeno complejo, un vestigio pictórico que contiene una experiencia pasada?

En primer lugar, la idea de *vestigio* ya la podemos encontrar en los planteamientos de un autor medieval como Tomás de Aquino. Se plantea principalmente en la posibilidad de cómo la creación misma podría remitir a su Creador, de suerte que creaturas como la naturaleza y el ser humano serían *vestigios* de un primer acto creativo.

En tanto vestigios, las creaturas darían cuenta no solo de la existencia sino de la belleza e inteligencia de su Creador. Así lo menciona Étienne Gilson al comentar los atributos de Dios en Tomás de Aquino: “El universo tomista es un mundo de seres en el que cada uno da testimonio de Dios por su acto de existir.” (Gilson, 1951, pág. 149)

Este mundo tomista, que está “impregnado hasta en sus fibras más íntimas de la presencia de un Dios cuyo existir soberano lo salva permanentemente de la nada” (Gilson, 1951, pág. 149), parece ser *eco* y *vestigio* que habla continuamente de las manos del Dios Creador. Ambas palabras resultan perfectamente adecuadas: *eco*, con toda la carga sonora del término, implica la consecuencia y resonancia de ese acto creativo; *vestigio*, término que está íntimamente ligado siempre a un pasado que le dio origen.

En este sentido, cuando Tomás de Aquino trata sobre la cuestión *¿Es o no es necesario encontrar en las criaturas algún vestigio trinitario?*, esboza una diferenciación que nos

puede servir claramente en el enfoque que deseamos imprimirle a la imagen angelical, por un lado, el *vestigio* y, por otro, la *imagen*. Así lo explica el autor de la *Suma Teológica*:

Todo efecto representa algo de su causa, aunque de diversa manera. Pues algún efecto representa sólo la causalidad de la causa y no su forma. Ejemplo: el humo al fuego. Tal representación se llama representación del *vestigio*; pues el vestigio evoca el paso de algo transeúnte, sin especificar cuál es. Por otra parte, otro efecto representa a la causa en cuanto a la semejanza de su forma. Ejemplo: un fuego a otro fuego; a Mercurio, su estatua. Esta es la representación de la *imagen*. (Aquino, 2001, pág. 456)

Si transportamos la concepción que el pensamiento teológico medieval tiene en general sobre el concepto de *vestigio*, ante todo en el modo en que Dios habita y se relaciona con su creación, hacia otro tipo de “creación”<sup>23</sup> como la hechura de la miniatura angelical, podríamos hablar también de esta como *miniatura vestigio* y *miniatura imagen*.

---

<sup>23</sup> Este concepto podría resultar problemático desde al menos dos ámbitos, por un lado, desde la reflexión cristiana sobre la creación del mundo y, por otro, la carga de significado que puede implicar la manera en cómo nos referimos -desde nuestros parámetros más contemporáneos- a la hechura o proceso creativo de una obra de características artísticas por parte de hombres y mujeres medievales. De los complejos análisis que Tomás de Aquino emprende respecto al primer tema, deseamos únicamente subrayar que para nuestro asunto con Hildegarda de Bingen, hablar de “creación artística” en sus obras requiere algunas matizaciones. En efecto, el teólogo afirma lo siguiente: “No solo no es imposible que algo sea creado por Dios, sino que es necesario decir que todo lo creado ha sido hecho por Dios, como se deduce de lo establecido (q. 44 a. 1). Pues todo el que hace algo de algo, aquello de que lo hace se presupone a su acción y no es producido por la misma acción. Así es como actúa el artista con las cosas naturales, la madera y el bronce que no son producidas por la acción artística, sino por la naturaleza. [...]” (Aquino, 2001, págs. 448-449) Por su parte, un coetáneo de Hildegarda como Hugo de San Víctor también se encuentra en la misma línea de pensamiento al afirmar que “la obra de Dios es crear lo que no existía [...]”. (San Víctor, pág. 27) Incluso la propia Hildegarda de Bingen tiene en mente que la creación de Dios se pensaba en términos de traer a la existencia lo que antes no estaba: “Dios fue antes de la creación del mundo; es y no tiene principio, y Él mismo fue y es la luz, el esplendor y la vida. Así pues, cuando Dios quiso hacer el mundo lo hizo de la nada, pero la materia del mundo estaba en su propia voluntad.” (Bingen H. d., Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades, 2013, pág. 27)

En este sentido, sería impropio o desajustado adjudicar una creación teológica, visionaria y musical en la abadesa, pues ella misma nos remite a la fuente divina de la cual emanan sus trabajos. Se diría que, estrictamente, no está obrando -creando lo que no existía- a partir de ella misma o “desde cero” sino operando como receptáculo y vehículo de la acción divina. Con todo, aún si dejamos de lado el importante carácter místico-visionario de sus obras, podemos entender el concepto de *creación* como acto semejante al *proceso de hechura artística* en Hildegarda de Bingen y entender la imagen angelical como obra que tiene su origen (aunque luego el proceso involucre otras etapas como la proyección plástica y el trabajo manual) en las experiencias visionarias de la monja.

Finalmente, respecto al ámbito musical, parece que no se deja de lado ese proceso de hechura artística en la estructuración que Hugo realiza al respecto de los tres tipos de músicos, pues en dicha división se le da espacio a alguien que haga surgir los cantos: “También son tres los tipos de músicos: uno es el que compone los cantos; otro, el que toca los instrumentos; el tercero, el que emite su juicio sobre la ejecución de los instrumentos y de los cantos”. (San Víctor, pág. 42)

Nos parece más idónea la idea del *vestigio* que la de *imagen*, según los parámetros del teólogo. Si bien la segunda exige que el efecto represente a su causa por la semejanza de su forma, como nos dice Tomás de Aquino, como la estatua con forma de Mercurio nos remite a Mercurio, en la miniatura angelical no resulta sencillo afirmar que esta es realmente semejante a la experiencia visionaria de Hildegarda. Claro que es semejante en cuanto tiene un parecido tal que no podríamos dudar de que lo pintado es lo observado por Hildegarda, pero no al menos en la totalidad de detalles y casi formas idénticas como el fuego y la estatua que plantea el autor.

Pero sí resulta más convincente un *vestigio* sobre todo porque este evoca el paso de algo transitorio, sin especificar claramente cuál es, como citamos previamente. Así, el vestigio-miniatura evocaría el acontecimiento visionario de Hildegarda no obstante no contiene en sí todo el acontecimiento. Es un vestigio sobrada y bellamente logrado, pero aproximado en su relato de una experiencia mística. El ejemplo del humo y el fuego nos parece esclarecedor: el primero nos remite claramente a un hecho pasado y originario (el fuego), así, de manera análoga, la miniatura nos habla de la experiencia mística de Hildegarda. El humo, aunque no es el fuego (pero del cual surge), y por tanto no tiene en sí varias visualidades y detalles de él (sus movimientos, los colores, las formas de las llamas, entre otros), puede llevarnos a él y buscar o al menos preguntar por cómo serían dichos detalles.

Algo similar ocurre con el proceso que va desde la experiencia visionaria hasta su documentación. Tal vez no contenga nuestra miniatura detalles que la propia Hildegarda se esfuerza por percibir o de plano no distingue con claridad (como las recientes Potestades que analizábamos y que Hildegarda relataba no poder mirarlas), no obstante, como *vestigio* puede remitirnos con gran fuerza hacia la experiencia de la cual ha nacido.

El carácter vestigial no es en absoluto peyorativo, como si estuviésemos afirmando por ventura una carencia inherente al complejo lenguaje de la forma y el color. Tanta será su complejidad que todo nuestro análisis radica precisamente en descifrar el elemento sonoro de la visión angélica. La potencialidad del color, de la forma, de la visualidad y del símbolo, de hecho, contiene mucho fondo de significación. En realidad, al hablar de

un vestigio visual se desea subrayar que, si la narración de la experiencia mística es aproximada y por ende el atributo o idea que se le confiere a lo divino también resulta aproximado, la expresión visual asimismo lo será.

Por otro lado, debemos anotar que las imágenes de tipo alusivo ilustran acontecimientos e imaginarios de diversa índole, entre ellos, como el nuestro, el religioso. No concebimos al verbo *ilustrar* en un sentido simplista ni despectivo, menos aún para las miniaturas hildegardianas, pues ellas llegan a ser un elemento tan importante en sí mismo que además de ilustrar, contienen discursos propios. Incluso podríamos ofrecer la posibilidad al respecto de que pudieran sostenerse por sí mismas, prescindiendo del texto. Desde luego que hablamos de un mismo imaginario, por tanto, textos, imágenes y músicas tendrán elementos en común. Sin embargo, la imagen en sí misma, ya contiene ideas, argumentos y discursos que se sostienen en sí mismos e, incluso, pueden aportar elementos que enriquezcan los textos a los cuales están vinculadas. En otras palabras, el texto, aunque sí propone figuraciones, colores y sonidos en sus descripciones (dejando por ende al lector que se imagine, suponga o figure mentalmente dichas imágenes textuales) no contiene colores ni figuraciones como tal, así, la imagen expande el texto hasta darle cabida incluso a detalles pictóricos que no se hallan en él.

De las múltiples intencionalidades de un autor de imagen, queremos resaltar la que *da cuenta* de algo, con fines ilustrativos, con o sin pretensiones artísticas. En este sentido, Peter Burke afirma que las imágenes “expresan y forman (y por tanto también documentan) las distintas ideas de lo sobrenatural propias de las diferentes épocas y culturas: ideas de dioses y de demonios, de santos y pecadores, de cielos e infiernos.” (Burke, 2001, pág. 59).

Por ende, al mostrar absoluta empatía con la siguiente aseveración, confirmamos aún más la imposibilidad de un acceso directo, aún con los diversos documentos de los que disponemos actualmente, a la experiencia místico-sensitiva-auditiva de Hildegarda en la visión sexta: “detrás de cada imagen revelada, existe otra imagen más fiel a la realidad, y que detrás de esa imagen existe otra, y aún otra detrás de esta última, y así

sucesivamente, hasta llegar a la verdadera imagen de la misteriosa realidad absoluta que nadie verá jamás.”<sup>24</sup>

En este sentido, manifestamos un acuerdo con la pertinente valoración que Georgina Rabassó emprende en su análisis sobre las visiones-audiciones de la magistra alemana, esto es, que los comentarios realizados por la propia abadesa no agotan el sentido primigenio de las visiones-audiciones, no únicamente por el exceso que representa la inefabilidad de la experiencia mística, sino por un detalle de no menor relevancia: su capacidad de inducir en quien las lee o escucha a volver reiteradamente sobre ellas, pues el efecto que buscan, y producen, es imantar el ser humano hacia la contemplación espiritual. (Rabassó, 2013, págs. 111-112)

Las miniaturas hildegardianas poseen un lenguaje que refiere continuamente la experiencia visionaria de nuestra autora. Puesto que no son ilustraciones secundariamente relevantes o accesorio de poca importancia, como hemos señalado, pueden tener además el funcionamiento de una ilustración didáctica.<sup>25</sup>

En este sentido, una intencionalidad en las miniaturas como *Lehrvisionen* tendría asimismo una valoración espiritual, pues, dice Rabassó, los colores cuidadosamente elegidos, los sonidos de fenómenos naturales, los personajes y el dramatismo de sus voces, son vías de contemplación (volver una y otra vez) en lo representado.<sup>26</sup>

Leer la imagen o, mejor dicho, orar la imagen, nos sitúa en una pedagogía visual donde los elementos pictóricos resultan metáfora y camino para la actitud del orante. La meditación cristiana en general, así como de otras tradiciones contemplativas, implican un recorrido. El camino espiritual pasa por unos estadios iniciales que emprenden una búsqueda de Dios; las vicisitudes de dicho recorrido son variadas, pero en general

---

<sup>24</sup> En un interesante análisis sobre arquitectura, hapticidad y la vista, Juhani Pallasmaa, refiere la película *Más allá de las nubes* (1994) de Michelangelo Antonioni en la cual se pueden encontrar las palabras citadas emitidas por el protagonista fotógrafo. (Pallasmaa, pág. 13).

<sup>25</sup> “Ernst Benz, in his phenomenology of visions, characterizes Hildegard’s as not only “prophetic” but also “didactic” (*Lehrvisionen*).” Ernst Benz, *Die Vision: Erfahrungsformen und Bilderwelt* (Stuttgart, 1969), p. 160. Apud: (Newman, Hildegard of Bingen: Visions and Validation, 1985, pág. 169).

<sup>26</sup> Sobre la idea de la reiteración como vía de contemplación religiosa, en el capítulo siguiente trataremos sobre elementos musicales como una célula motívica, frases o estructuras retóricas como el *isocolon* que permiten precisamente la repetición de una idea o imagen para adentrarse en ella y, como hablamos de un entorno monástico cristiano, que tenga su consecuente aplicación cotidiana.

implican un paulatino autoconocimiento y el satisfactorio sentir de la presencia divina al tiempo que el dolor y caos de su ausencia. El orden es crucial: el alma errante busca un punto fijo de pacificación y plenitud. Así, una cartografía espiritual, un *mapa* que guíe el espíritu se torna útil en aras de llegar a la meta divina. La imagen de los ángeles, mediante el color, la forma, el misticismo de los círculos, etcétera, bien puede cumplir estos cometidos porque, si bien es un esfuerzo pictórico de expresión, posee la contundencia de una vía directa hacia la divinidad. Este tema será tratado a profundidad en el último apartado del capítulo tres de la tesis, donde precisamente estudiamos, apoyados en la exégesis de la propia Hildegarda, la estructura cartográfica de la imagen angelical.

Finalmente debemos considerar que, si se lee o, aún más, se *ora* junto a su dimensión musical, se conjuga eficazmente color y sonido, círculo y altura, figuras y textos. El vínculo con la música, entonces, podría resultar como sigue: “Marcel Pérés habla de un magnetismo parecido en el caso de las composiciones musicales de la *magistra*: ‘la música de Hildegarda [...] 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’.”<sup>27</sup>

### 1.3 Conclusión capitular

La revisión de ciertos conceptos eje de la presente tesis resultó fundamental en sí misma pero también para los siguientes capítulos, pues nos permite movernos con mayor fluidez y así tejer nuestros argumentos principales. Fue necesario el abordaje de diversos conceptos como *mística*, *Misterio*, *lenguaje musical* y *vestigio*. Dicho abordaje se estructuró en dos momentos, primero la vivencia visionaria y después su comunicación o “producto” visual, la imagen.

---

<sup>27</sup> Ensemble Organum, *Hildegard von Bingen: Laudes de Sainte Ursule* (CD). Dirección de Marcel Pérés. Arles, 1997, p 6. Cfr. RIUS GATELL, Rosa. “La sinfonía constelada de Hildegarda de Bingen”. En: BENEITO, Pablo (ed.). *Mujeres de luz. La mística femenina y lo femenino en la mística*. Coordinación Lorenzo Piera y Juan José Barcenilla. Madrid: Trotta, 2001, pp. 123-135; 130. Apud: (Rabassó, 2013, pág. 112)

De esta manera, el concepto *mística* lo hemos entendido como una *experiencia* psico-espiritual entre el ser humano y la divinidad y/o lo trascendente, esto es, la particular y doble sensación de acercamiento-distanciamiento empero una real conexión profundamente sentida con el *Misterio*; un Misterio experimentado como tal precisamente por la sensación de distanciamiento respecto a la cotidianidad sensitiva del sujeto místico (sea creyente o no). En este sentido, hemos señalado que dicha experiencia puede tener expresiones vía lenguajes artísticos, como el visual y el musical, mismos que parecen estar compartiendo una característica importante con el concepto de Misterio (estudiamos el caso particular de la música): sí es fascinante, imanta a quien la escucha provocando un placer continuo, pero al mismo tiempo esconde mucho de sí misma.

Al resultar expresiones de una experiencia particular como lo es la mística, su contenido resulta aproximado. Así, tal vez no contenga la miniatura detalles que la propia Hildegarda se esfuerza por percibir o de plano no distingue con claridad, no obstante, si la concebimos como *vestigio* puede entonces remitirnos con gran fuerza hacia la experiencia mística de la cual ha nacido.

En lo siguiente, entraremos en la dimensión musical de nuestra autora, concretamente en dos facetas, su filosofía de la música y su composición musical, específicamente en el análisis de dos cantos de su obra *Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestiales*, a saber, *O gloriosissimi lux vivens* y *O vos angeli*.

## **Capítulo 2. Filosofía y música en el imaginario angélico de Hildegarda de Bingen. Revisión de documentos textuales y musicales.**

*Adán, antes de desobedecer también sabía el canto angelical y todo tipo de músicas y tenía una voz que sonaba como el sonido del monocordio.*

Hildegarda de Bingen

(Bingen H. d., Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades, 2013)

En el capítulo anterior se trazaron las coordenadas conceptuales que van permitiendo paulatinamente una narrativa propicia a la búsqueda y problematización del elemento musical del fenómeno visionario *el coro de los ángeles*. Ahora vemos necesario realizar una estancia en nuestra propuesta metodológica que considere sobre todo el pensamiento o filosofía y composición musicales de Hildegarda de Bingen.

El lector puede entonces advertir que estamos tratando los documentos disponibles prácticamente como objetos de estudio capitulares. Anteriormente lo fue el texto visionario y la miniatura, en lo que sigue será la música y diversos textos de la abadesa benedictina y, finalmente, el análisis del capítulo tres estará apoyado sobre todo en un diálogo entre música e imagen.

Es importante señalar que la relación de Hildegarda de Bingen con la música es polifacética. Su polimatía parece expandirse aún en lo que para el hombre del siglo XXI es una cada vez más enfocada especialización del arte y el saber. En la monja alemana tenemos datos que nos permiten ubicar oficios concretos en su actividad musical tales como lo que hoy conocemos como composición, interpretación y filosofía musical. No se pretenderá exponer los términos en que puede explicarse cada una de estas facetas, tampoco trazar una estética exhaustiva, análisis del tipo que fuere en toda su obra musical o acaso una estilística en su concepción y ejecución de la música.

La pregunta central de la investigación, misma que nos planteaba la posibilidad de rastrear elementos sonoros en la imagen, esto es, ¿hay sonidos, o bien se puede leer la miniatura de los ángeles en términos musicales?, sigue operando como eje transversal de nuestro discurso. Por tanto, la revisión histórica que hacemos de la relación que Hildegarda tiene con la música, sigue un hilo conductor que constantemente dialoga con nuestro capítulo anterior, de manera que se profundizará cuando en su momento

se toque alguna idea clave en nuestra investigación, por ejemplo, con los ángeles, el Demonio, la música adánica, entre otras.

En síntesis, lo que en adelante tendremos como objetivo a responder será ¿cómo Hildegarda de Bingen está estructurando su imaginario angélico y qué específicamente dice al respecto?

## **Primera parte. Filosofía musical hildegardiana.**

### **2.1 El *strepitus diaboli* del Ordo Virtutum. Consideraciones angelológicas.**

Nos parece pertinente llegar al significado de algo mediante la relación con lo que no es o bien por su opuesto.<sup>28</sup> La analogía, de la mano con el símbolo, como se verá en el capítulo tres, será un sistema de percepción de la realidad muy presente en la mentalidad medieval. En este sentido, los ángeles también tienen análogos y símbolos que logran una mejor comprensión y posibilitan la vinculación humana, pero también, en consecuencia, tienen su contraparte, de manera que son todo excepto lo que define al Demonio.

La angelología, aquella antigua área del saber medieval que para la Universidad de París del siglo XIII formaba parte del currículo teológico (Keck, 1998, pág. 3), ha establecido que, aun cuando ambos seres son espirituales y angelicales (en efecto, el Demonio fue el hermoso ángel de luz denominado *Lucifer*), existe una línea que permite ubicarlos claramente como antagónicos. Lo que sabemos de los ángeles en la tradición judeocristiana está apoyado en diversos textos tanto del Antiguo como del Nuevo testamentos. De la siguiente manera es como define a “ángeles” el *Diccionario de teología dogmática* dirigido por Wolfgang Beinert: “este concepto designa unos seres

---

<sup>28</sup> Esta vía de aproximación hacia una explicación de la música angélica encuentra un fundamento y modo similar en el estudio de Étienne Gilson respecto a los atributos de Dios según Tomás de Aquino, esto es, si no resulta fácilmente accesible explicar lo que la música angelical es, nos conduciremos por lo que no es, en efecto, la sonoridad diabólica. Así lo plantea Gilson al comentar lo que Dios es: “No pudiendo llegar a lo que la esencia de Dios es, investigaremos lo que no es. En vez de partir de una esencia inaccesible y de agregarle diferencias positivas que nos hagan conocerla cada vez mejor, podemos recopilar un número más o menos considerable de diferencias negativas, que nos harán conocer con precisión cada vez mayor lo que no es.” (Gilson, 1951, pág. 143)

espirituales que, según muchos textos bíblicos, ejercen una función mediadora por encargo de Dios, y en concreto la función de transmitir sus mensajes (griego, *angelos*; hebreo, *malak* = mensajero). (Ganoczy, 1990, pág. 53)

Son estos seres los que, ligados íntimamente al misterio (como concebíamos anteriormente, percíbase como una lejanía sensible y comprensible) de Dios, se agrupan en una jerarquía que a su vez establece un orden y funcionalidad entre sus miembros. Como hemos referido, son mensajeros de algún designio divino concreto, diligentes para con los hombres en la procuración de su salvación, o bien, y aquí radicaré nuestra atención, excelentes músicos.

Específicamente con el último punto, ¿de dónde proviene el imaginario musical -tan presente en la religiosidad popular, eclesiástica y, por supuesto, en incontables manifestaciones artísticas de todo tipo- que se atribuye a los ángeles una y otra vez en variados contextos culturales? Nuevamente, los textos bíblicos son la fuente. Especialmente un par de ellos parece ser de gran relevancia debido a su vinculación teo y cristocéntrica.

El primero lo podemos encontrar en los Salmos. Ciertamente no nos parece en absoluto un hecho azaroso, pues es un libro que, no está de más decirlo, contiene una riqueza poética y musical únicas. Dentro de un salmo de temática de alabanza, podemos encontrar los siguientes versos:

¡Aleluya! ¡Alabad a Yahvé desde el cielo,  
alabadlo en las alturas,  
alabadlo, todos sus ángeles,  
todas sus huestes, alabadlo!  
¡Alabadlo, sol y luna,  
alabadlo, estrellas lucientes,  
alabadlo, cielos de los cielos,  
aguas que estáis sobre los cielos! (Salmo 148, Biblia de Jerusalén)

En términos de lo que podríamos denominar una especie de espacialidad sagrada, esto es, el lugar de la morada de Dios, los ángeles pertenecerían a un espacio compartido con Dios, por ende, la lejanía resulta inimaginable. Dicho espacio es conocido como *Empíreo*, cuyas representaciones medievales lo colocaron en el denominado *Macrocosmos*. El salmo recita para que los cielos, el sol, la luna y las estrellas, alaben a Yahvé.

Concretamente, en términos medievales, los ángeles se encuentran en la morada de Dios.

Por otro lado, si el salmo anterior tiene una gravitación teocéntrica, el *Gloria angelical*, una vez más en términos de alabanza, canta ahora al Cristo naciente: “Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial que alababa a Dios diciendo: ‘Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes él se complace.’” (*Lc*, 2, 13-14) Véase como los textos remarcan en diversas ocasiones el habitáculo de los ángeles, fomentando así el imaginario cristiano del cielo como un *arriba, lejos y junto a Dios*: “Cuando los ángeles, dejándoles, se fueron al cielo, los pastores se decían unos a otros: ...” (*Lc*, 2, 15)

Por su parte, es Pseudo Dionisio Areopagita, autor que escribe en griego y cuya obra aparece a finales del siglo V o bien inicios de VI, quien trazó una esquematización más detallada de la jerarquía angelical. Discurre sobre diversos tópicos: su naturaleza, funciones, número, nombres, entre otros. Los agrupa del siguiente modo: Ángeles, Arcángeles, Virtudes, Potestades, Principados, Dominaciones, Tronos, Querubines y Serafines. Dicha clasificación está basada en una triple tríada, de manera que la primera estaría lo más próximo a Dios, estos son los Serafines, Querubines y Tronos. Sin embargo, como veremos más adelante, la clasificación de Hildegarda sigue una catalogación distinta. Tanto el orden de nueve coros como la clasificación grupal son muy significativos porque guardan una gran importancia en lo que se refiere a cosmología, representación visual e incluso discurso musical.

Cabe destacar que, sobre el tratado *Las jerarquías celestes* del Areopagita, Salazar Muñoz apunta que este “tuvo un gran impacto dentro del mundo medieval. En términos generales, el propósito de ese libro era establecer una relación entre las hipóstasis neoplatónicas y las diversas clases de seres celestiales contenidas en la Biblia.” (Salazar, 2013, pág. 48)

Concretando en la angelología hildegardiana, cabe señalar que esta tiene sus particularidades debido a que no únicamente habla sobre ellos reiteradas veces

mostrando así una cierta predilección, sino que la simbología y poética dedicados a ellos deja entrever muchos y ricos matices.

Entre otros textos, ya en el *Liber Divinorum Operum* Hildegarda narra desde su propia visión cómo se dio el acontecimiento de la rebelión de ciertos ángeles que osaron establecer otra deidad en sí mismos semejante o superior a su creador. Nuestra autora narra de la siguiente manera estas primeras planeaciones del ángel Lucifer y los suyos:

Y había una cierta multitud innumerable de ángeles, que quisieron existir por sí mismos, ya que, habiendo visto su propia claridad grande y gloriosa en el máximo esplendor, olvidaron a su Creador. E incluso antes de que comenzasen a alabarlo, calculaban para sí que el fulgor de su honor era tan grande, que nadie sería capaz de resistirlos; por ello también querían oscurecer a Dios. (Bingen H. d., Libro de las obras divinas, 2009, págs. 140-141)

Nótese que, incluso en la narración de quién y cómo fue la historia de Lucifer, se subraya una y otra vez en sus escritos la “facultad ritual” o actividad de continua alabanza de los ángeles, casi como una condición intrínseca a su naturaleza. Tal será el grado de asociación de los ángeles en su relación con Dios que, dice Hildegarda, la alabanza de estos explica mucho de lo que Dios es<sup>29</sup>: “Y así como el esplendor del sol lo revela a él mismo, así también los ángeles muestran a Dios al alabarlo; y al igual que no puede acontecer que el sol exista sin su luz, así la divinidad no existe sin la alabanza de los ángeles.” (Bingen H. d., Libro de las obras divinas, 2009, pág. 140)

Así como la luz es propia de los ángeles<sup>30</sup>, es propio del Demonio las tinieblas, el lugar sin luz, como señala Hildegarda en este texto de las Obras Divinas. En esta dirección, las tinieblas también se vinculan con la fealdad; de este modo, Lucifer, bello anteriormente y, Demonio o cualquier imaginario cultural y artístico medieval cargado de fealdad posteriormente, se configura finalmente como el ser por antonomasia portador de maldad, fealdad y oscuridad: “... [Lucifer] caminando en sentido contrario, fue convertido en el más horrible de entre todos los horribles, pues la santa divinidad, en

---

<sup>29</sup> Este enunciado, de la mano con la siguiente cita de Hildegarda, será uno de los argumentos para nuestra propuesta en torno a una interpretación de la imagen que nos ocupa en términos cartográfico-espirituales. Es decir, si los rayos del sol nos revelan o *conducen* a él, de igual manera, los ángeles pueden llevarnos a Dios. Este análisis podrá encontrarse en el último numeral del capítulo 3.

<sup>30</sup> Este tópico será tratado -en una vinculación con la estética medieval de la luz, el color y lo ígneo en los Querubines y Serafines- en el capítulo 3.

su celo, lo arrojó al lugar sin luz.” (Bingen H. d., Libro de las obras divinas, 2009, pág. 141)

## **2.2 El *strepitus diaboli* del Ordo Virtutum. Músicas celestiales y gritos infernales.**

Resulta muy reveladora una carta de Tengswich von Andernach a Hildegarda escrita aproximadamente entre 1148 y 1150. Esto en dos sentidos principalmente, por un lado, porque existe la posibilidad de una ejecución del drama litúrgico *Ordo Virtutum* (el orden de las virtudes) en el propio monasterio de Hildegarda junto a sus monjas. Por otro lado, la carta nos permite distinguir un matiz peculiar: la sensibilidad artística de la abadesa alemana concretamente en lo que concierne al ámbito de la interpretación musical.

En efecto, la emisora de la carta adopta un tono escandalizador ya que Hildegarda parece no tener recato en ciertas maneras de vestir en sus monjas: “[...] Pero ha llegado hasta nosotras algo insólito acerca de una costumbre vuestra, y ésta era que vuestras vírgenes estaban en las iglesias los días de fiesta cantando salmos con los cabellos sueltos, y que como adorno llevaban unos velos de seda de un blanco resplandeciente hasta el suelo, y sobre sus cabezas unas coronas de oro con cruces a cada lado y detrás, y en la frente la figura de un cordero muy bien grabada.” (Cirlot V. , Vida y visiones de Hildegard von Bingen, 2001, pág. 125)

Con todo, y además de llevar anillos de oro en los dedos, las monjas cantan salmos. No es para menos, pareciera decirnos Tengswich en modo alarmante, pues las monjas cantan salmos desde un símbolo de vanidad mundana como los cabellos sueltos y adornos corporales, aun cuando el “primer pastor de la Iglesia lo prohibiera”, la monja cita entonces a Pablo de Tarso.

Lo que sucede en realidad es que estamos ante una posible escenificación y teatralización del drama litúrgico *Ordo virtutum*. Esta obra de carácter dramático-teatral está inserta ya en la primera obra profética de Hildegarda, el *Scivias*, solo que no tiene música. De acuerdo con el especialista Peter Dronke, una posibilidad ampliamente

plausible fue el estreno del *Ordo virtutum* el 1 de mayo de 1152 con motivo de la consagración del monasterio de Rupertsberg. (Montes, 2013)<sup>31</sup>

En este sentido, la hipótesis apunta a una representación teatral donde las monjas, delicadamente ataviadas, personificarían a cada una de las diecisiete virtudes. Los personajes son las virtudes mencionadas, con un papel preponderante de *Humilitas* (virtud central en la regla benedictina), dos coros, uno de profetas y patriarcas, y otro de almas, más la figura del Diablo.

Previamente al análisis de este último personaje, tracemos algunas ideas del segundo sentido en cuanto a la relevancia de la carta, esto es, la sensibilidad artística de Hildegarda de Bingen. Con ello, recordamos al lector, tocamos una faceta de la relación Hildegarda-música, es decir, lo que atañe a lo que conocemos como interpretación musical.

Nuestra contemporaneidad sitúa en un concepto académico muy especializado las diversas áreas del arte, ciencias y humanidades. Ya esta división establece terrenos delimitados. Para otras épocas, no solo el mundo visible e invisible es abordado de diversas maneras, si no aún esas áreas, como el arte, por ejemplo, difiere en varios puntos con nuestra actual concepción. Hablar de una interpretación musical en la propia Hildegarda de Bingen ciertamente requiere matizaciones.

Es distinto hablar de la interpretación de la música de Hildegarda que hablar de su propia interpretación musical. La primera implica un conocimiento de diversos elementos que a la postre se verterán en una ejecución más idónea y adecuada de acuerdo con ciertos parámetros. Así, por ejemplo, el conocimiento de la notación musical del manuscrito, familiarización con el estilo y teoría del canto monódico medieval, revisión de ciertos tratados musicales, estilística hildegardiana, contexto sociocultural y musical, entre otros, son algunos pasos importantes que nos dejan apreciar como imprescindibles muchos grupos contemporáneos especializados en música medieval.

---

<sup>31</sup> Véase también: *Ordo Virtutum*, Hildegard von Bingen, Sequentia, 1998 BMG, CD booklet.

Pero no es este tipo de interpretación en la que quisiéramos ahondar sino en un *destello* de índole histórica (la carta que hemos estado analizando) capaz de arrojarnos algunos datos sobre la manera en que Hildegarda y sus monjas interpretan o ejecutan música. La idea podría resultar pretensiosa y ciertamente demanda cautela pues no es tan sencillo afirmar cómo cantaba Hildegarda. Lejos de problematizar o postular ideas contundentes sobre la manera específica de cantar de nuestra autora, sí queremos establecer algunas *sensibilidades interpretativo-musicales* que se dejan mostrar en la carta.

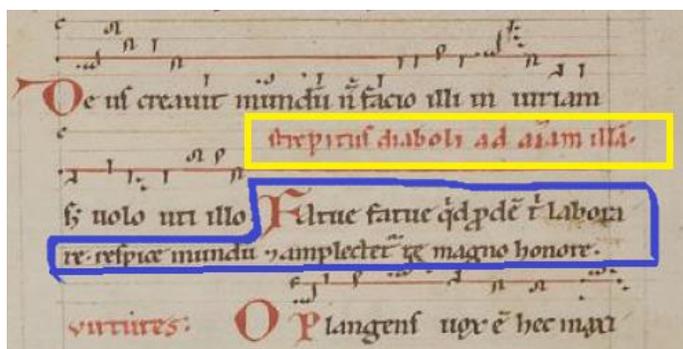
Ya el hecho de que las monjas se vistan de determinada manera para cantar salmos es un dato de gran relevancia. Dato que nos ofrece dos reflexiones; por un lado, que la música, al ser belleza, puede demandar belleza en su entorno e instrumentos empleados para su ejecución. El instrumento del canto es la voz, el propio cuerpo y, además, en nuestro caso, femenino. Pues bien, estos se embellecen.

La segunda reflexión gravita hacia la relación con la ejecución de los cantos. Por supuesto que la vestimenta tiene relativa incidencia en el quehacer interpretativo de un músico, pero sí que aportan incluso un discurso visual y corporal. La música se da en un espacio, en nuestro caso un monasterio; cómo sea tratado dicho espacio atañe también a una sensibilidad interpretativa. Tener la sensibilidad artística para embellecer el cuerpo con el cabello suelto, anillos, vestidos, etcétera, nos habla de un criterio estético en el acto de cantar: en el espacio en donde se ejecuta, en la comunidad donde sonará grupal y armónicamente lo cantado, en la representación dramática de un problema central del alma humana personificado magistralmente por las Virtudes y el Demonio, en fin, estos detalles son importantes porque se canta al Esposo, al Dios que crea, ama, que es la belleza misma y, desde luego, que sabe de música.

Un dato de gran importancia que precisa la relación de Hildegarda con la interpretación musical es su condición de compositora y, sobre todo, de abadesa. Como figura de liderazgo monástico de la mano con la composición musical, con probabilidad ella enseña -mediante su propia ejecución- los cantos a las monjas de su comunidad. Así lo explica Margot Fassler: "In fact, she probably composed her liturgical texts as she sang [...] There is every reason to believe that Hildegard herself was a capable singer: as the

leader of a monastic community, she would have had to sing many of the complex intonations in responsories herself.” (Fassler, 1998, pág. 154)

Es así como el tratamiento hildegardiano de lo bello nos conduce al tratamiento de *lo feo*, que ya hemos introducido en el reciente apartado sobre las consideraciones angelológicas. Así, el Demonio del *Ordo Virtutum*, ni sabe ni puede cantar. Pese a que fue un ángel en los albores de la Creación, tras ser expulsado del Paraíso, la belleza primigenia le quedó totalmente ajena. Tanto así que, nos señala Hildegarda en el manuscrito, al Diablo no le corresponde notación musical alguna sino algo propio de su estado, *gritos*:



Extracto del *Ordo virtutum*, Manuscript, Riesencodex Hs.2, n.d. (ca. 1175-1190)

En efecto, cuando el momento de la participación de este personaje se presenta la abadesa señala: *Strepitus Diaboli ad Animam illam*, es decir, *los gritos del Diablo a esa misma Alma*.<sup>32</sup> Dicho señalamiento se puede observar en el encuadre amarillo, mientras que el contorno azul señala las palabras del Demonio, carentes, totalmente, de neumas musicales. ¿Por qué este personaje no tiene notación musical en el tetragrama? Como es posible observar en la precedente imagen, la música termina justo antes de la participación del Diablo, ya que este es capaz únicamente de emitir ruidos y gritos porque en su ser y actuar no se encuentra la belleza y la bondad.

<sup>32</sup> Véanse las notas al programa de Josemi Lorenzo Arribas en: [https://www.academia.edu/2122450/Ordo\\_Virtutum\\_de\\_Hildegarda\\_de\\_Bingen\\_Notas\\_al\\_programa\\_d\\_e\\_mano\\_del\\_concierto\\_de\\_Ars\\_Choralis\\_Coeln\\_en\\_Cuenca\\_2012\\_auto=download](https://www.academia.edu/2122450/Ordo_Virtutum_de_Hildegarda_de_Bingen_Notas_al_programa_d_e_mano_del_concierto_de_Ars_Choralis_Coeln_en_Cuenca_2012_auto=download) Fecha de consulta: 9 de noviembre de 2019.

La concepción sonora del Demonio en Hildegarda nos permite establecer la diferenciación estética, ética y sonora entre *música* y *sonido*. Mientras que la primera se vincula con lo armónico y por ende lo bello y lo bueno, el sonido, con toda su amplitud de manifestaciones, da cabida, como a los sonidos de los pájaros, el viento o los planetas, también a lo sonoramente surgido por el Demonio. Ya la propia abadesa nos adentra incluso a diversas modulaciones sonoras a través de las cuales actúa este ser. Dichas voces demoníacas son relatadas en la obra *El libro de los merecimientos de la vida*, donde Azucena Fraboschi identifica tres, a saber, la “oculta voz interior”, la “burlona voz” y el “fortísimo rugido.”<sup>33</sup> (Bingen H. d., *El libro de los merecimientos de la vida*, 2011)

De lo anterior se sigue que, además de existir diferencia entre ángeles celestiales y Demonio en su obrar, su música o sonoridad, nos dice Hildegarda, es radicalmente opuesta. En este sentido, la música angelical podría ser cualquier manifestación sonora que diste rotundamente del estruendo diabólico. El tratamiento visual hildegardiano sobre el Demonio nos ayuda también en la identificación de su naturaleza y obrar. Así como existe un antagonismo sonoro entre la música angelical, concebida bajo los criterios del orden, la belleza y el júbilo, y los sonidos -nunca música- o gritos caóticos del Demonio, también podemos encontrar un antagonismo visual en el repertorio miniaturístico de Hildegarda que nos indica la fealdad mediante el empleo del color, la forma y el detalle. Véase el siguiente ejemplo del *Scivias* que ilustra la visión séptima de la segunda parte, la *antigua serpiente*:



Detalle de *La antigua serpiente*, visión séptima de la segunda parte del *Scivias*. (Salvadori, 2019, pág. 73)

---

<sup>33</sup> No está por demás decir que las ideas previas aportan de manera relevante en la interpretación musical del drama *Ordo Virtutum*, pues de la misma Hildegarda es que proviene la concepción sobre las diversas sonoridades del Demonio.

Los detalles descriptivos del texto, mismos que pueden apreciarse en la imagen, delinean claramente el imaginario medieval sobre el Demonio: “[...] una suerte de reptil de prodigioso tamaño y longitud, cuya vesania y horror rebasaban cuanto puede expresar un hombre. [...] Y el reptil era hirsuto y negro, cubierto de heridas y pústulas; cinco franjas de distintos colores lo recorrían, descendiendo desde su cabeza, a lo largo de su vientre, hasta sus pies: una verde, otra blanca, otra roja, una amarilla y una negra, llenas de mortífero veneno.” (Bingen H. d., Scivias: conoce los caminos, 1999, pág. 251)

Situémonos, finalmente, por un momento en su condición de compositora musical. Para los ángeles se reserva la concepción de al menos dos obras llegadas hasta nosotros (*O gloriosissimi lux vivens* y *O vos angeli*), de una complejidad y contenido exuberantes, como se verá posteriormente. Para el Demonio, *strepitus*, sonidos no ordenados y totalmente alejados de la proporción y belleza musical.

### **2.3 La carta a los prelados de Maguncia de 1178**

El señalamiento hildegardiano de carácter musical *Strepitus Diaboli ad Animam illam*, explicita artísticamente un tema teológico-musical abordado por la propia abadesa: la música en los orígenes, es decir, la música antes y después de la caída de Adán y Eva. Para tal asunto es necesario remitirse a la *carta a los prelados de Maguncia*.

Esta carta expone diversos temas siendo el principal un asunto sacramental y administrativo relacionado con la muerte de un hombre que, así lo consideraban los canónigos de la catedral de Maguncia, habría sido enterrado en estado de excomunión en el monasterio de Hildegarda. A la comunidad de Hildegarda le prohibieron cantar el Divino Oficio y le negaron la Comunión mensual en la Misa. (Fassler, 1998, pág. 149) Los referidos canónigos piden a la abadesa desenterrar el cuerpo.

En la respuesta que Hildegarda ofrece no solamente dice que aquel hombre murió en estado de gracia, sino que ahonda en las razones del por qué es un imperativo sagrado ejercer el canto y la música. Esta carta se puede considerar perfectamente como un tratado sucinto de filosofía musical, no únicamente por su brevedad, sino

especialmente porque contiene ideas de carácter teológico-musical que permiten construir un pensamiento sobre la naturaleza, funciones, desarrollo e incluso una especie de *historización* en clave teológica del desarrollo de la música en la humanidad.

Es imprescindible la escritura directa de Hildegarda, la cual, ya entrando en materia musical, se expresa en estos términos:

[...] He aquí, Excelencias, lo que Dios me ha ordenado deciros: he visto igualmente algo a propósito del hecho de que, para obedeceros, hemos dejado de cantar el oficio divino y solamente lo hemos leído en voz baja. He oído una voz que procedía de la luz viva y que pronunciaba diversas formas de alabanza según el salmo de David (Sal 150, 3-6): 'Alabadlo al sonido de la trompeta, alabadlo con el arpa y la cítara', etc., hasta 'que todo lo que respira alabe al Señor'. Estas palabras nos hacen ir del exterior al interior y nos indican cómo, a imagen de estos instrumentos materiales y sus diversas particularidades, debemos orientar todo el ímpetu de nuestra humanidad interior a la alabanza de Dios y darle una expresión. Si estamos atentos a ello, recordaremos cuánto busca el hombre la voz del espíritu de vida, perdida por la desobediencia de Adán que, antes de la transgresión, en estado de inocencia, participaba de forma apreciable en el coro de las alabanzas angélicas; los ángeles, que son llamados espíritus por el Espíritu, que es Dios, tienen esta voz por su naturaleza espiritual. Adán ha perdido, pues, esta afinidad con la voz angélica que poseía en el paraíso y -como alguien que al despertar no sabe ya con certeza qué ha visto en sueños- la ciencia (de Dios) que era suya antes de la caída se ha dormido en él... [...] (Épiny-Burgard & Émilie, 1989, págs. 59-60)

Como puede deducirse, para Hildegarda existió un parteaguas de suma importancia en el devenir de la creación e historia del hombre. Dicho paradigma, la caída de Adán y Eva, marcaría un antes y un después musicales que, siguiendo el sentido estético hildegardiano de la carta, podríamos definir como *música adánica co-angelical* y, posteriormente, *música adánica post-angelical*.

En efecto, el estado primigenio o de "inocencia" de Adán está íntimamente ligado a la convivencia y alabanza conjunta con los ángeles. La voz de este estado co-angelical es de suma importancia ya que revela una voz-sonido con características al parecer bastante distintas de la voz post-angelical. Una vez acontecida la ruptura con el paraíso, Adán queda en un nuevo *status musical* donde añora lo que ahora solo es posible recordar. La música *post-angelical* tiene en su naturaleza una desvinculación con la original, es por ello por lo que con insistencia el hombre "busca la voz del espíritu de vida". Hildegarda continúa su reflexión en la carta:

Pero Dios que salva las almas de los elegidos enviándoles la luz de la verdad para reconducirlas a la felicidad original, tomó la decisión de renovar los corazones de muchos infundiéndoles el espíritu profético a fin de que, por la iluminación interior, reencuentren algo de los bienes perdidos por Adán, que éste poseía antes de ser castigado por su pecado. (Épíney-Burgard & Émilie, 1989, pág. 60)

La problematización y, en cierto sentido, historización de la música que plantea Hildegarda llega aquí a un punto fundamental: la posibilidad de reencontrar lo perdido. ¿De qué manera se efectúa esa posibilidad?

A fin de no vivir en el recuerdo de su destierro, sino en el de esta dulzura de la alabanza divina de la que Adán gozaba con los ángeles, y para incitar a ella a los hombres, los santos profetas, enseñados por ese mismo espíritu que habían recibido, no solamente compusieron los salmos y los cánticos que cantaban para inflamar la devoción de los oyentes, sino que también crearon a este fin los instrumentos sobre los que serían interpretados los salmos, con sus diversas sonoridades; de esta forma, tanto por el aspecto exterior y las particularidades de cada instrumento musical como por el sentido de las palabras pronunciadas, los oyentes -como ya hemos dicho antes-, advertidos y bien dispuestos por las formas exteriores, reciben una enseñanza interior. Siguiendo el ejemplo de los santos profetas, los sabios y los estudiosos, también han inventado mediante su saber humano numerosos tipos de armonía a fin de poder expresar mediante el canto la alegría de sus almas. Adaptaban su canto a la flexión de los dedos<sup>34</sup> para recordar que Adán fue creado por el dedo de Dios, el Espíritu Santo. (Épíney-Burgard & Émilie, 1989, págs. 60-61)

La labor de los profetas, los sabios y los estudiosos, precedidos por una iniciativa divina, es la que posibilita la música elaborada propiamente por el ser humano. En este sentido, el hombre no quedaría imposibilitado de hacer música; básicamente esto se explica por dos vías: por el rol de los profetas, sabios y estudiosos y, porque la música original quedó en una especie de estado de letargo con la potencialidad de ser desplegada.

Cabe mencionar aquí que la música a la que se refiere Hildegarda es lo que sería en Boecio (480-524/525) la *musica instrumentalis*. El pensamiento sobre la clasificación de las músicas de este teórico medieval fue una constante en la Edad Media (en el capítulo 3 abordaremos la explicación que al respecto nos ofrece un coetáneo de Hildegarda como lo es Hugo de San Víctor); en general se puede decir que se concebía una *musica mundana*, una *musica humana* y una *musica instrumentalis*. La primera correspondería a la teoría denominada *armonía de las esferas*, concepto que se remonta

---

<sup>34</sup> Nota al pie de la obra citada: "Alusión a la 'mano guidoniana' sobre la que Guido d'Arezzo (c. 995 - c. 1050) indica la posición de las notas.

a Pitágoras y baste decir por ahora que consiste en la armonía resultante de los movimientos ordenados, numéricos y por lo tanto musicales de los planetas del Cosmos. La segunda categoría corresponde al balance y correspondencia armónica entre el cuerpo y el alma del hombre, si ocurriese algún desbalance, el hombre se encontraría des-armonizado. Finalmente, la tercera categoría es la música hecha por el ser humano, esto es, la música instrumental y vocal que conforman la práctica propiamente musical. Una diferencia de concepción respecto a Boecio es que Hildegarda presta atención, práctica y oficio a la *musica instrumentalis*, pues para el primer autor la música es más especulación y filosofía.

Para nuestra autora, la música es incluso *resonancia celestial* que se posibilita mediante la añoranza que a su vez se ejerce en el quehacer vocal e instrumental, “[...] por eso es justo que el cuerpo cante con el alma a través de la voz las alabanzas de Dios.” (Hildegarda de Bingen. En Cirlot 2001: 300) (Bingen H. d., 2003, págs. 22-23) Es así como nuestra compositora pudo seguir o estar más cerca del pensamiento del teórico carolingio Regino de Prüm (c. 842-915):

[...] quien asociaba la música *humana* de Boecio con el canto y distinguió la música <<artificial>> de la <<natural>>, valorando más esta segunda. Según 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 litúrgicos<sup>35</sup>. (Bingen H. d., 2003, pág. 23)<sup>36</sup>

La concepción de Regino de Prüm contempla a la voz como ese ligamento dado entre el hombre y la divinidad. La voz estaría emparentada con el *status post-angelical* de un Adán que precisamente tiene en su propio cuerpo la posibilidad de concretar su añoranza. La voz posee, entonces, una facultad conducente al misterio de lo divino y, de esta manera, ella es literalmente *instrumento* (con toda la carga musical del término) para llegar al estado primigenio de belleza gozado en su momento en el paraíso. El

---

<sup>35</sup> Nota al pie de página de la obra citada: Regino de Prüm, *Epístola de harmonica institutione* (citado por Newman 1998: 19)

<sup>36</sup> *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*: Introducción y comentarios de María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora, Italo Fuentes, Beatriz Meli y María José Ortúzar.

estado *post-angelical* se caracterizaría por un *recuerdo adánico*, una especie de situación susceptible de reactualizarse una y otra vez mediante el ejercicio musical.

De la mano con lo anterior, habría que subrayar la idea que implica la figura receptora de la visionaria Hildegarda. Al encontrarse ella misma en el estado *post-angelical*, acontece una ambivalencia en su percepción y, digamos, su experiencia cotidiana auditiva. Las “músicas visionarias” que ella contempla resultan complejas de percibir y asimilar; por otro lado, sus composiciones musicales serían también, desde la lógica prümiana de la voz y el *recuerdo adánico* de la carta a los prelados de Maguncia, ejercicios de reactualización, añoranza o bien ritualidad que permite la relación con la música angélica primigenia.

Por otro lado, el *Ordo Virtutum* nos permite ubicar el rol que el Diablo desempeña en la historia de la humanidad:

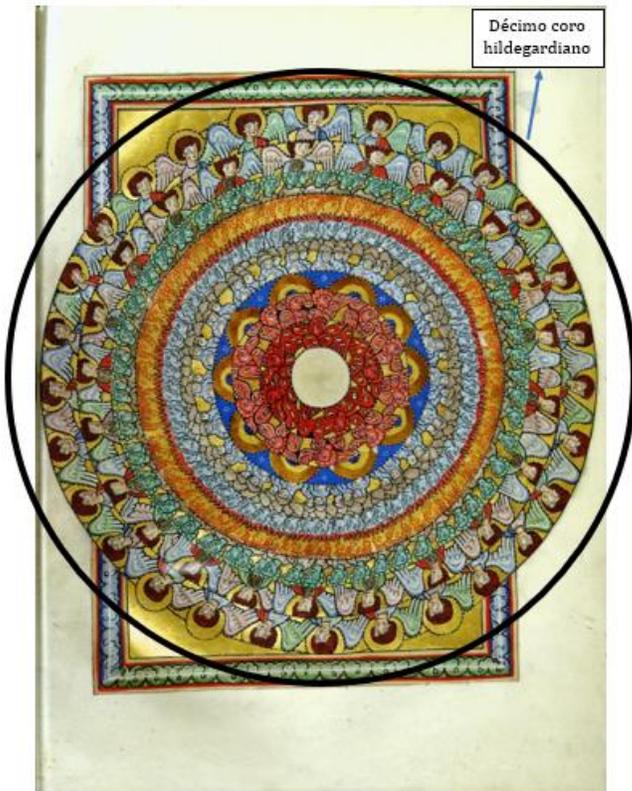
En la voz de Adán, antes de la caída, estaba toda la dulzura y toda la armonía del arte musical. Y si se hubiera mantenido en el estado en que había sido creado, la debilidad del hombre mortal no habría podido soportar la fuerza y la sonoridad de su voz. Cuando el diablo hubo oído que el hombre podía cantar por inspiración divina y ser inducido a recordar la dulzura de los cantos de la patria celestial, viendo fracasar sus pérfidas maquinaciones, quedó tan espantado y atormentado que no dejó de perturbar o impedir la proclamación, la belleza y la dulzura de la alabanza divina y los cánticos espirituales; en el corazón del hombre mediante insinuaciones malévolas, pensamientos impuros y distracciones diversas, pero también en el corazón de la Iglesia, y en todas partes donde podía, mediante discordias, escándalos y opresiones injustas. (Épiney-Burgard & Émilie, 1989, pág. 61)

Se debe señalar la complejidad del enunciado que directamente alude a lo que estudiamos en el capítulo anterior respecto al desbordamiento de la experiencia sagrada o la inefabilidad del Misterio. Aquí es claro el contrapunto<sup>37</sup> entre experiencia inefable y música. Con Hildegarda tenemos un enunciado místico-musical que nos da a entender que la música celeste sobrepasa las experiencias auditivas cotidianas del hombre.

---

<sup>37</sup> Empleo el término como analogía y no la técnica, saber y estilo de composición musical.

La razón que explica la incapacidad musical del Diabolo es el hecho de que no produce bondad y por ende no emerge belleza de su ser. No solo eso, sino que, por su condición primigenia espiritual y angelical, la ausencia de este ser en la ciudad celestial fue reemplazada por el hombre. En efecto, también hay una consideración musical en el pensamiento escatológico de Hildegarda:



El hombre es el décimo coro, al que Dios en sí mismo ha restablecido en la posición de ángel perdido. ¡Porque Dios quiso ser hombre! Su humanidad es el castillo, en el que Aquél camina, que es el décimo coro. Por eso Dios ha marcado en el hombre tanto la creación más alta como la más baja. Cuando la obra sea hecha, el tiempo se haya cumplido, la última lucha se haya dirimido, las potencias terrestres se habrán actualizado, entonces en verdad Dios querrá ser 'todo en todos' y la humanidad podrá convertirse en el décimo coro de ángeles y unir su voz en la alabanza de toda creación. (Ldo, en Betz 1996: 2014) (Bingen H. d., 2003, pág. 124)

Siguiendo el análisis que hemos estado realizando sobre la miniatura angelical, el décimo coro humano se situaría en la periferia. En este sentido, la imagen estaría "incompleta",

*Décimo coro. Miniatura "El coro de los ángeles", fol. 38, Facsimilar de Eibingen, Alemania. Visión sexta, primera parte del Scivias.*

pues solo llegaría a tener sus diez coros una vez el hombre se añada al coro angelical.<sup>38</sup>

## **Segunda parte. La dimensión musical del imaginario angélico de Hildegarda de Bingen.**

El modo de percibir a los ángeles por parte de Hildegarda establece con claridad un imaginario que podemos ver documentado en su obra completa mediante expresiones de diversa índole. En primer lugar, las visiones místicas exponen de manera muy descriptiva lo relacionado con las temáticas angelicales, así, no solamente es un claro ejemplo el objeto de estudio de nuestra tesis, esto es, la *sexta visión* de la primera parte del *Scivias*, sino también la última visión de este mismo libro. Asimismo, otra expresión son las imágenes que, reiteramos una vez más, presentan su propio discurso y no son simples acompañamientos o decorativos del texto visionario, como la que hemos estado tratando en este estudio, aunque, de hecho, no es la única que registra alguna iconografía angélica. Y, finalmente, como se podría esperar, pues nuestra autora es compositora, obras musicales.

---

<sup>38</sup> Dicha incompletitud de la imagen tiene por lo menos una implicación de índole místico-geométrica. La imagen angelical es un círculo global y un conjunto de círculos en su interior. Como se trabajará en el capítulo 3, específicamente con el numeral “3.4 Sonoridad 3. Por criterios exclusivamente visuales. Hacia la imagen mediante la imagen.”, la miniatura posee elementos de simetría y armonía geométricas que la convierten en símbolo de perfección, como precisamente se esperaría en una expresión plástica -todavía más si es circular- referente a una divinidad. No obstante, este círculo faltante, es decir, la humanidad, cuyo espacio radicaría en la periferia marginal, parece subrayar la idea de un Dios incompleto, insuficiente e imperfecto. En este sentido, es más común ubicar en los relatos místico-espirituales a un alma anhelante y sedienta que a un Dios con las mismas necesidades de deseo, sed y anhelo. Creemos que, en este sentido, Hildegarda de Bingen, con la imagen angelical y su planteamiento del *décimo coro* puede ser un claro antecedente de lo que Matilde de Magdeburgo (1207/1210-1282/1294) aportará un siglo después en *La luz resplandeciente de la Divinidad* cuando, en un tratamiento de la experiencia mística de corte más erótico, amatorio y esponsal, escriba sobre un Dios incompleto e insuficiente si no se relaciona con el alma humana: “Pero no puedo soportar una sola consolación, salvo si procede de mi Muy Amado. Amo a mis amigos terrenales en tanto que compañeros hacia la eternidad. Amo a mis enemigos en santo sufrimiento por su salvación. Dios tiene suficiencia de todas las cosas, pero del contacto con el alma nunca tiene suficiente.” (Épiney-Burgard & Émilie, 1989, pág. 98) Como puede deducirse, los planteamientos de Hildegarda que tratan sobre la relación de la humanidad con Dios no dejan totalmente de lado el tono afectivo que ello implica. Aun cuando no se asemeja, ciertamente, al tono erótico de Matilde, es una razón más, a nuestro modo de ver, de que el lenguaje narrativo de nuestra autora contempla las dinámicas relacionales de una experiencia mística.

Precisamente la dimensión musical del imaginario angélico de Hildegarda estaría conformada por dos obras que hasta nuestros días han llegado y que podemos identificar bajo una clara temática angélica, *O gloriosissimi lux vivens* y *O vos angeli*, ambas dentro de corpus musical hildegardiano conocido como la *Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestiales*.<sup>39</sup>

En esta segunda parte del capítulo deseamos argumentar que estos dos cantos tienen en su manufactura y composición elementos de carácter musical que dialogan íntimamente con el texto e imagen visionarios revisados con anterioridad. Así, las tres expresiones, texto, imagen y música estarían obedeciendo a un mismo imaginario o cosmovisión en Hildegarda de Bingen.

#### **2.4 El rol de las obras *O gloriosissimi lux vivens* y *O vos angeli*.**

El papel que ejercen estas dos obras en la cosmovisión angélica de Hildegarda estaría explicado por sus mismos rasgos musicales, de manera que, así como la miniatura de los ángeles posee una estructura circular, con clara gravitación hacia el centro, de donde emana toda la luz y música de los órdenes circundantes, así, los cantos angélicos, poseen un orden o estructuración -tal vez no circular, pero finalmente una estructuración de un orden más cosmológico y místico- que nos remite hacia una concepción especial sobre los ángeles y su papel en el cosmos medieval. De entrada, la complejidad, exuberancia melódica, amplitud en el registro e interválica abrupta de obras como *O gloriosissimi* y *O vos angeli*, parecen ya hablarnos de una especificidad en la relación de la música con los ángeles. En efecto, “Hildegard considered the angels to be the highest ranking personae in the celestial hierarchy, who interacted directly with divinity and whose speech was imitated most closely by music. Thus it is unsurprising that songs to the angels would be exuberant and ecstatic constructions.” (Lomer & Nathaniel, International Society of Hildegard von Bingen Studies, 1983)

---

<sup>39</sup> Trabajaremos en adelante con el manuscrito denominado *Riesencodex*, digitalizado por la Hochschule RheinMain y la Landesbibliothek RheinMain y con la transcripción moderna de Beverly R. Lomer. En lo sucesivo nos referiremos a esta obra brevemente como *la Sinfonía*.

El objetivo concreto de este apartado es una propuesta de cómo podría la complejidad interválica y melismática de estos cantos estar ya proporcionándonos cierta información de la naturaleza espiritual y musical de los ángeles. Para lograr dicho cometido inevitablemente hacen acto de presencia diversas disciplinas o aproximaciones que pueden ofrecer explicaciones para la interrelación de lenguajes o bien el diálogo de sistemas sgnicos diversos pero articulados por un tema común. En este sentido, nos será de gran utilidad emplear tres herramientas concretas: la *écfrasis* y sus implicaciones musicales, textuales y visuales, los elementos *retóricos* (especialmente los descriptivos) que articulan la relación música-texto de los cantos y, finalmente, el *análisis formal* de la monodia como aproximación elemental en el estudio de estas obras musicales.

Hay que decir que, si en el fondo existe una relación temática entre las tres expresiones artísticas, el texto es el eje vertebral de la tríada y además el vínculo que más claramente podemos identificar y asociar. No sucede de la misma manera, o al menos no de manera tan clara, entre los vínculos de la música con el texto y, todavía más, entre la música y la imagen. Pero es precisamente aquí donde radicará nuestro argumento articular de los tres textos: la manifestación artística del imaginario angélico de Hildegarda está sostenida por una estructura discursiva que permite una lectura/audición en términos geométrico-espirituales (el centro de la imagen como meta del lector) y sonoro-visuales (un dramatismo gradual y un ascenso melódico de las jerarquías angélicas).

#### **2.4.1 El texto de los cantos angélicos de la *Sinfonía***

Ubiquemos, en primer lugar, algunas particularidades de los poemas de los cantos angélicos de la *Sinfonía*. Ya en el prólogo de su *Libro de los merecimientos de la vida* Hildegarda menciona una alusión a su trabajo con la *Sinfonía*:

Y sucedió nueve años después que una visión verdadera me manifestara a mí, una persona simple, las visiones verdaderas en la cuales había trabajado durante diez años. Fue el primer año después que la misma visión me mostrara -para que las explicara- *Las propiedades de las diversas naturalezas de las creaturas*, y las respuestas y advertencias para gran cantidad de personas tanto importantes cuanto humildes; y *La armoniosa música de las revelaciones celestiales*, *La lengua ignota* y las cartas con algunas otras exposiciones... (Bingen H. d., *El libro de los merecimientos de la vida*, 2011, pág. 69)

Es inevitable hablar nuevamente del *Scivias* porque precisamente estos dos cantos angélicos se encuentran en la última visión del libro, pero sin notación musical. Esta “visión” (quizás sea más adecuado referirnos a ella como *audición*), la decimotercera de la tercera y última parte del *Scivias*, cierra de una manera concertante, apoteótica y musical todo el recorrido teológico-espiritual del libro.

En dicha *visión-audición*, denominada también como *Cantos de júbilo y celebración*, la abadesa registra los cánticos de los diversos “ciudadanos del cielo”, donde encontramos, en orden jerárquico, la *sinfonía de santa María*, los *nueve órdenes de espíritus celestes*, los *patriarcas y profetas*, los *apóstoles*, los *mártires*, los *confesores* y por último las *vírgenes*. Hildegarda escribe una serie de poemas e himnos de cada una de estas categorías celestiales. Donde nos centraremos es en la de *los nueve órdenes de espíritus celestes*. Abre su discurso de la visión-audición en estos términos:



El coro de los bienaventurados o la Sinfonía. Visión 13, tercera parte, *Scivias*. (Salvadori, 2019, pág. 109)

Entonces vi un aire muy luminoso en el que escuché, oh maravilla, todas las músicas con todos los misterios que el Señor me había revelado: las alabanzas de júbilo de los ciudadanos celestes que gallardamente perseveraron en la senda de la verdad; y las lamentaciones de cuantos son llamados de nuevo a estos laudes de la alegría; y las exhortaciones de las virtudes que se alientan entre sí para salvación de los pueblos a los que rondan las celadas del Demonio: las virtudes las derrotan y al fin los fieles salen del pecado, por la penitencia, hacia los Cielos. (Bingen H. d., *Scivias: conoce los caminos*, 1999, pág. 487)

Afortunadamente también contamos con la miniatura que ilustra este texto. En ella puede visualizarse claramente la jerarquización (encabezada por la virgen María) y segmentación casi didáctica de las siete divisiones de los seres celestiales a quienes alude, como se muestra en la imagen de la izquierda.

Los dos cantos que hasta nosotros han llegado de temática angelical y que podemos observar en el manuscrito *Riesencodex* están documentados, como

decíamos, sin notación musical en el *Scivias* y con notación en la *Sinfonía*. Todo parece indicar que Hildegarda de Bingen ya se dedicaba a la creación musical antes o a la par de su trabajo en la elaboración del *Scivias* (finalizado alrededor de 1151). En efecto: “As Odo of Soissons's letter reveals, Hildegard was already composing music in the 1140s, and it seems likely that all her songs written before 1151 were incorporated in the *Scivias*.” (Newman, en Bingen S. H., 1998, pág. 7)

Los textos poéticos del *Scivias* son los que a continuación se citan (la edición que empleamos para esta cita es la española de editorial Trotta):

Y luego cantaron así:

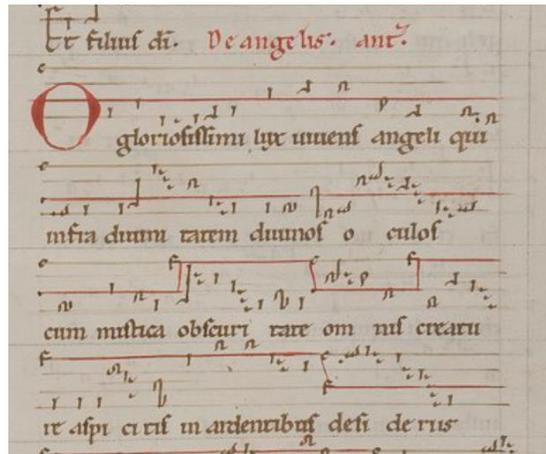
### *2. Las nueve ordenes de espíritus celestes*

Oh ángeles llenos de gloria, luz viva bajo el Señor  
henchidos de ardiente anhelo contempláis los ojos divinos  
con la mística bruma de toda criatura: nunca, pues, os saciaréis  
Desbordante de júbilo vuestra esplendorosa belleza  
a la que nunca alcanzó la iniquidad  
iniquidad surgida al alba de los tiempos  
en el corazón de vuestro compañero el ángel caído  
mira que quiso volar a la secreta cumbre del Señor:  
y como serpiente tortuosa en el seol se hundió  
ah, con su caída tejió una celada  
para apresar a las criaturas, obra de las manos del Señor.

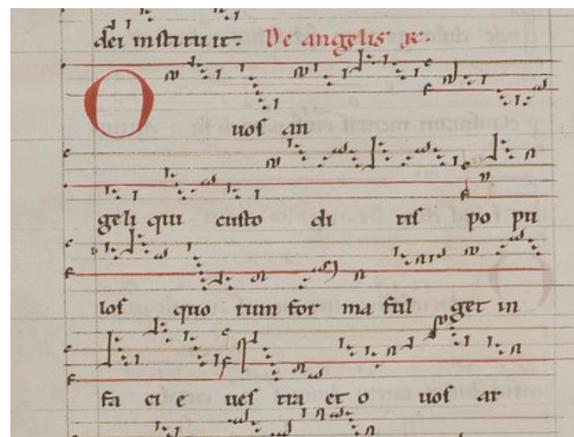
Pero, oh vosotros ángeles  
custodios del pueblo todo  
cuya belleza en vuestro semblante brilla.  
Oh vosotros arcángeles  
que las almas de los justos acogéis  
y vosotras, virtudes, potestades, principados,  
dominaciones y tronos  
que os contáis en el quinto número secreto.  
Y vosotros querubines  
y serafines:  
sello de los misterios del Señor  
¡gloria a vosotros!

Que miráis en el manantial el lecho del antiguo corazón  
pues contempláis la fuerza secreta del Padre  
que de su entraña, cual rostro aflora. (Bingen H. d., *Scivias: conoce los caminos*, 1999,  
págs. 488-489)

Curiosamente todo el texto visionario previo está dividido en las dos obras musicales que corresponderían, primero, al canto *O gloriosissimi lux vivens* y, como otra obra, al *O vos angeli*. Véanse los siguientes detalles de los inicios de ambos cantos en el manuscrito *Riesencodex*:



*O gloriosissimi lux vivens angeli*, de la Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestes, Manuscript, *Riesencodex Hs.2*, n.d.(ca.1175-1190)



*O vos angeli*, de la Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestes, Manuscript, *Riesencodex Hs.2*, n.d.(ca.1175-1190)

No es un detalle menor el hecho de que el texto del himno *O vos angeli* enumere jerárquicamente cada uno de los órdenes que describe la visión sexta. Desde luego, hablamos de una vinculación temática entre visiones del mismo *Scivias*. De alguna manera, a lo largo de esta tesis, la obra de Hildegarda se nos ha podido presentar como una producción holística que no solamente se despliega en variedad de lenguajes sino que un mismo tema se aborda de diversas maneras en varias de sus obras, “all of

Hildegard's output is holistic", (Meconi, 2018, pág. 84), nos dice Honey Meconi. En nuestro caso, la angelología de Hildegarda está presente en las dos visiones (la sexta y la decimotercera mencionadas) con varios puntos en común, de los cuales aquí deseamos subrayar la sistematización y enumeración de las jerarquías angélicas. Con la siguiente tabla analítica deseamos exponer estas interrelaciones, poniendo de relieve en los ejemplos musicales precisamente la melodía correspondiente a cada uno de los ángeles. Respecto a la imagen, aunque será abordada a detalle en el siguiente capítulo, hemos seleccionado desde ahora un ejemplar angélico de cada una de las circunferencias correspondientes para que nos permita visualizar a detalle los ángeles específicos señalados por el texto y la música:<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> La tabla fue realizada por el autor de esta tesis.

## Imagen

(visión sexta, parte primera del *Scivias: el coro de los ángeles*; detalles) Imagen del facsimilar de Eibingen.



## Texto

(visión decimotercera, parte tercera del *Scivias*: parte B de *las nueve órdenes de espíritus celestes*)

Pero, oh vosotros ángeles  
custodios del pueblo  
todo  
cuya belleza en vuestro  
semblante brilla.

Oh vosotros arcángeles  
que las almas de los  
justos acogéis

y vosotras, virtudes

Potestades

Principados

## Música

*O vos angeli* (responsorio de la *Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestiales*; fragmentos)  
Transcripción de Beverly R. Lomer.

O vos angeli  
Responsory D 159 r-v, R 468v  
Composer: Hildegard of Bingen  
Transcribed by Beverly R. Lomer

O vos  
an - ge - li

D only  
et o vos  
ar - chan - ge - li

et vos vir - tu - tes

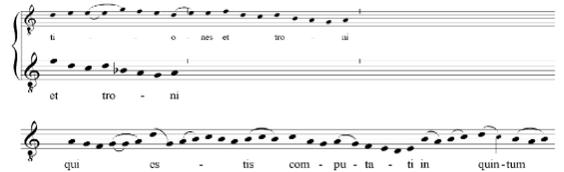
po - tes - ta - tes

prin - ci - pa - tus

## Dominaciones



y tronos que os  
contáis en el quinto  
número secreto.



Y vosotros  
querubines



y serafines



Como puede observarse, aunque son visiones más o menos similares, su tema central parece dirigirse en diversas direcciones. Por un lado, el *coro de los ángeles* (visión sexta) es una descripción y función de cada una de las categorías angelicales, rematando el texto con la idea de que estos ejércitos celestes hacen música y danza. Por otro lado, el *coro de los bienaventurados* (visión decimotercera) alude a la llamada *iglesia triunfante*, donde tienen cabida no solamente los ángeles sino otras categorías celestes. Un factor

importante también es la ubicación de los textos, pues el primero se ubica en la *parte primera* que contiene visiones sobre el Universo, el destierro del Paraíso, entre otras, mientras que el segundo pertenece a la *parte tercera* donde podemos hallar visiones con temáticas diferentes como la ira de Dios, la venida del Impío y la plenitud de los tiempos, de manera que el primer fenómeno visionario quedaría enmarcado en los hechos primeros de la historia sagrada cristiana y el segundo fenómeno en las postrimerías. De alguna manera, hablamos de un tipo de *música original* frente a *música escatológica*.

Al respecto, resulta interesante que las músicas celestes son relatadas por diversos místicos o concebidas en diversos imaginarios culturales bajo los más positivos términos y exultantes adjetivaciones. La experiencia místico-musical de nuestra compositora no está ajena a lo anterior. En efecto, ¿cómo describe la profetisa alemana esta música? En la visión sexta sobre el coro angélico nos habla de “toda clase de músicas; prodigiosas voces; extraordinarios sonos; danzas de alegría.” (Bingen H. d., Scivias: conoce los caminos, 1999) Algo similar ocurre con la decimotercera visión sobre el coro de los bienaventurados: “las alabanzas de júbilo de los ciudadanos celestes; y las lamentaciones de cuantos son llamados de nuevo a estos laudes de la alegría; y aquel son, como voz de muchedumbres, que en armonía cantaba las alabanzas de las órdenes celestes...; dulce y suave son; este canto sin cesar celebra, en armonía y concordia, la gloria y esplendor de los ciudadanos celestes; el cántico dulcifica los corazones de piedra, les infunde el arrepentimiento, y al Espíritu Santo llama; alabanzas de júbilo y exultación.” (Bingen H. d., Scivias: conoce los caminos, 1999)

## **2.5 Tres herramientas analíticas: écfrasis, análisis formal y retórica.**

El hecho de que estemos frente a música vocal nos posiciona inmediatamente en las múltiples relaciones de la música con el texto. Esta mancuerna entre música y literatura, que se puede visualizar a lo largo de la historia de la música en la tensión o al menos

clara disimilitud entre la música absoluta o pura y la música programática, posee diversas aristas y dificultades en su operación conjunta.

No obstante, representa una gran oportunidad para nosotros el hecho de que el texto musicalizado en las dos obras angélicas contenga con claridad una cosmovisión de los ángeles y, con ello, una estructuración del cosmos medieval. Ello ya nos arroja varios aspectos de interpretación de los cantos hildegardianos.

Por otro lado, el hecho de la música vocal nos coloca ante los parámetros que puedan implicar un análisis de la música con su respectivo texto. En este sentido, Marianne Richert Pfau ha apuntado que:

“analyses of Hildegard’s compositions have tended to concentrate either on text or on music, focusing on one to the exclusion of the other. But the interaction between the two elements and their mutual enrichment has hardly been addressed.<sup>41</sup> To fully appreciate the beauty of this work it is essential to experience text and music as an aesthetic whole, as the unity it was for Hildegard.” (Richert Pfau, 1988, págs. 74-75)

Los parámetros o modo de ser de dicha vinculación ciertamente no son menores porque atañe directamente, como decíamos, a un modo específico de concebir el mundo por parte de nuestra autora y su sociedad. En efecto, ¿qué podríamos decir del rol y operaciones concretas de la música al *sonorizar* un conjunto de palabras que también son concebidas bajo una lógica poética o bien una narración mística? Pfau traza estas y otras cuestiones similares de la siguiente manera: “when first approaching one of Hildegard’s compositions, a modern audience might ask what it is that gives shape to the piece; how the composer projects a sense of form, syntax, balance; how she achieves variety or unity, contrast or resemblance, dynamic tension or repose.” (Richert Pfau, 1988, pág. 76)

Precisamente nos proponemos enseguida ofrecer un modo de entender los elementos músico-textuales de la forma, el balance, el contraste, la semejanza, la tensión y el

---

<sup>41</sup> Nota al pie de Pfau: “A notable exception is the discussion by Barbara Thornton (*Ordo Virtutum*, Sequentia Ensemble [Deutsche Harmonia mundi. 1982], jacket notes). As a performer of this repertory, Thornton expresses the perspective of one who must of necessity confront the problems pertaining to both words and music. The interaction of words and music has not, however, been discussed from a theoretical perspective. Even John Stevens, in *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance, and Drama, 1050-1350* (Cambridge, 1986): 397-99, is silent on this issue as it relates to Hildegard’s songs.”

reposo, entre otras, de las dos piezas angélicas, siempre en su posibilidad latente de vincularlo también con nuestra imagen objeto de estudio, pues, como hemos apuntado, estas obras angélicas responden a una misma cosmovisión por parte de Hildegarda.

Una herramienta que nos posibilita establecer algunos de los aportes de los cantos angelicales es la *écfrasis*, ante todo por una razón fundamental: los acontecimientos genitivos visionarios determinan en gran medida la estructura general de los cantos. En efecto, las visiones del *Scivias* se caracterizan por una fuerte carga descriptiva y, en este sentido, ya los propios textos visionarios resultan textos ecfásticos. Victoria Cirlot, en su análisis sobre la visión de la Jerusalén Celeste de Hildegarda, nos menciona la capacidad ecfástica de las imágenes y textos de la monja benedictina:

...la visión de la ciudad celeste de Hildegard es una imagen habitual en la época. Se trata de un símbolo arquitectónico proporcionado por las Escrituras como por ejemplo el arca de Noé, el templo de Ezequiel, el tabernáculo, el templo de Salomón, la torre de Babel, la casa de la sabiduría o la Jerusalén celeste, que los espirituales emplearon con frecuencia como instrumento, no sólo exegético, sino también como objeto de meditación y oración, como *écfrasis* destinado a una interiorización necesaria para la vida del espíritu. (Cirlot V. , La ciudad celeste de Hildegard von Bingen, 2014, pág. 505)

Ciertamente, la *écfrasis* se puede ubicar desde diversas plataformas de signos y con ello observar de qué manera se comporta en uno u otro lugar. En términos generales, Pimentel la ha ubicado como un procedimiento retórico-discursivo de intenciones descriptivas. (Pimentel, 2003, pág. 205) Concretamente, las tres definiciones ofrecidas por este estudio nos permiten argumentar por qué subyace una idea ecfástica en los cantos. Por un lado, Leo Spitzer, para quien la *écfrasis* es "la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica" (1962,72), después James Heffernan, que la define como "la representación verbal de una representación visual" (1993, 3) y, finalmente, Claus Clüver, quien dice que es "la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal" (1994, 26). (Pimentel, 2003, págs. 205-206)

Además del carácter efrástico de las visiones hildegardianas, pues ellas en gran parte *describen* lo que la monja ve (el “objeto visual”)<sup>42</sup>, cambiaremos de plataforma para hablar de *écfrasis musical* en los cantos angélicos, esto es, las posibles maneras en que la música “describe” o bien “pinta” (sonoriza) un texto o una imagen determinadas.

Al menos dos son los posibles entendimientos que se pueden tener de *écfrasis musical*. Uno, al considerar la música como modelo o referente y otro como representación o sistema principal en el cual se expondrá el elemento externo. El primero es, por ejemplo, cuando la poesía toma del ámbito musical diversos elementos de composición y evocación<sup>43</sup>, el segundo, inversamente, cuando la música toma de la literatura o la pintura algunas ideas para su discurso sonoro. Nos referiremos, desde luego, a una *écfrasis musical* del segundo tipo, desde la plataforma musical, esto es, desde la monodia específica de los cantos angélicos.

Es fundamental darle su importancia al texto que se entreteje con la monodia. Si procedemos de esta manera la música encuentra posibilidades amplias de significación o al menos clara identificación de su función. El texto lo concebimos siguiendo a Siglind Bruhn en sus expresiones de “estímulo extramusical” o bien la “realidad extramusical” (Bruhn, 2011, págs. 53, 60). Así, un factor externo al material sonoro de la música como un poema, agrega más elementos de estudio y por ende nos obliga a considerar su interrelación, sus parámetros, sus tensiones, sus posibles dificultades, entre otras.

En efecto, “pintar” una imagen (en nuestro caso, místico-poética) mediante el sonido guarda una estrecha relación con la ritualidad y la interpretación. Las monjas de la

---

<sup>42</sup> Este objeto visual desde luego no lo concebimos al igual que el objeto plástico. No obstante, sí es un acontecer de características visuales que después será narrado o explicado textualmente, aquí radica la *écfrasis*. Nos referimos propiamente a la dimensión visual de la experiencia mística hildegardiana; una visualidad que tiene todo el potencial de ser observada, retenida, compartida e incluso confundir o dificultar la capacidad perceptiva del sujeto visionario.

<sup>43</sup> El estudio de Eduardo Velarde sobre la *écfrasis musical* en poemas de Ángel González nos muestra cómo la poesía puede tomar del mundo musical - sean instrumentos musicales, compositores, formas, etcétera- su referente de elaboración. Un pequeño ejemplo de ello es el poema “Estoy bartok de todo...”, cuyos primeros versos aluden al compositor húngaro Béla Bartók:

Estoy bartok de todo  
bela

(Velarde Sánchez, 2018, pág. 59)

comunidad de Hildegarda ejercen el canto bajo los parámetros de una ritualidad monástica. Las imágenes que buscan representarse ante sí a través del canto devienen medio y objeto de plegaria. De este modo, sucede una especie de “ritualidad textual” que puede potenciarse por la modulación que implica la música y así ejercer una “ritualidad melódica” en sí misma. La fluctuación melódica *configura* o *dibuja* por medio de su mismo material sonoro, aquella imagen que se desea colocar ante sí. En otras palabras, la música puede agregar un nivel más profundo de la imagen a meditarse que si, en cambio, únicamente se lee. La melodía, entonces, puede devenir meditación en sí misma.

Las herramientas de las que dispone la música para pintar un texto cargado de imágenes que a su vez procede de una experiencia visionaria (nótese el carácter visual del proceso) son, desde luego, los inherentes a su lenguaje: las innumerables relaciones de una nota con otra, la manera de acomodarlas tanto en altura sonora como en reparto respecto a una palabra, frase o sílaba del texto, su modo o “clima afectivo-musical” en el cual se despliegan, la posición de un motivo melódico respecto al todo, entre otras.

De esta manera, el tipo de análisis que emprenderemos a continuación contempla los elementos musicales señalados anteriormente, pero en su relación constante con su respectivo texto. Posiblemente en ocasiones la terminología resulte algo especializada debido a los tecnicismos y conceptos propios del ámbito musical, no obstante, en una respectiva nota a pie de página se explicará cada uno a detalle. Por ahora, lo que es pertinente decir es que cuando hablamos de análisis formal queremos referirnos a cualquier elemento de carácter musical que da estructura a toda la obra; en nuestro

caso, hablaremos reiteradamente de interválica<sup>44</sup>, melismática<sup>45</sup>, modo<sup>46</sup> y fraseología<sup>47</sup>.

Dichos elementos de carácter netamente musical encuentran en Hildegarda una estilística propia, local y de hecho algo distante de la tradición gregoriana del canto eclesiástico. Su música, si bien es escrita en monodia,<sup>48</sup> se enmarca en un siglo XII donde ya la polifonía hace acto de presencia. Posiblemente el *Codex Calixtinus* sea, a este respecto, el ejemplo más contundente de estas polifonías. La distancia estilística respecto a la tradición gregoriana se explica por razones técnicas que no son menores. En efecto, “characterized by wide pitch ranges, unusual tonalities<sup>49</sup>, unconventionally large intervallic leaps and elaborate melismatic statements, it far exceeded the

---

<sup>44</sup> Un intervalo es la distancia de una nota a otra. Los hay de diversos tipos, de manera que en general hablamos de una demarcación de la altura del sonido. Cierto es que el sonido en su altura se puede percibir como agudo o grave; la distancia entre un sonido en relación con otro es un determinado intervalo. Aquí hablaremos constantemente del intervalo de 5ª justa (por ejemplo, la relación de DO a SOL: DO [re-mi-fa] SOL), la octava (DO-DO) o la cuarta (DO-FA).

<sup>45</sup> Un melisma es el conjunto de varias notas que en general sonorizan una sílaba de una palabra. Es lo contrario a una melodía silábica, donde a una nota corresponde una sílaba; en una melodía melismática, muchas notas pueden corresponder a una sílaba. Como veremos, puede tener diversas funciones, como resaltar una parte importante de un texto.

<sup>46</sup> El modo podríamos definirlo como la estructura en la cual se va a tratar una determinada composición musical. A lo largo de la historia de la música occidental, también en el Medioevo, se les han atribuido a los modos diversos estados anímicos que, o bien eran inherentes a su atmósfera sonora, o bien podían provocarlos.

<sup>47</sup> Una frase en el ámbito de la música es una idea, pasaje o bien un conjunto de notas que queda delimitada como tal por su propia sostenibilidad, simetría y gravedad (en el sentido de que en ella recae mucho de la obra en general o el pasaje que la circunda). Para la música vocal como la de Hildegarda, la fraseología se va a explicar, además de las nociones previas netamente musicales, por su íntima relación con el texto.

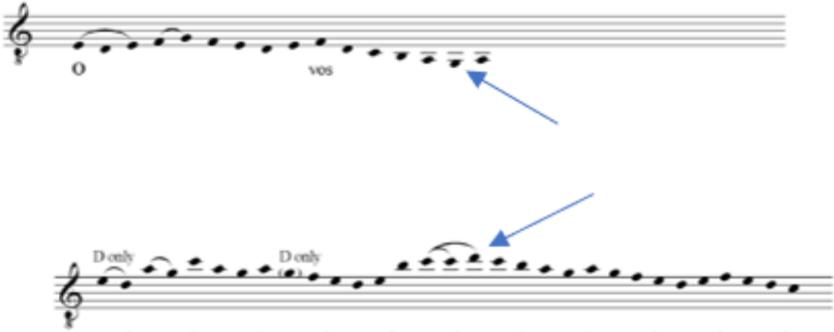
<sup>48</sup> La monodia es la práctica y escritura de la música en una sola voz. A diferencia de la polifonía, vocalmente múltiple, la monodia guarda una estructuración más horizontal que vertical. Aunque, en nuestro caso, los manuscritos sobre la música de Hildegarda están escritos en monodias, su práctica concreta era la propia de una comunidad monástica, esto es, una monodia coral. Cabe señalar que el empleo de instrumentos musicales no se descarta, pues se dispone de muchas evidencias -tanto plásticas como textuales- de la presencia de instrumentos en el ámbito musical medieval. Como ejemplo de lo previo, el ensamble de música medieval *Sequentia* en su grabación del *Ordo Virtutum* de Hildegarda publicado por BMG y DHM en 1998, señala que el empleo instrumental en esta obra funciona como comentario más que acompañamiento a las melodías del Drama. Las piezas instrumentales están basadas, nos dice particularmente Elizabeth Gaver, en las propias melodías de esta y otras obras de la producción de Hildegarda. (Gaver, 1997)

<sup>49</sup> La nota al pie es de nosotros: la autora no se refiere a la *tonalidad* como sistema occidental de relaciones armónicas y melódicas bajo los parámetros de las escalas/tonalidades mayores y menores (dadas con mayor auge a partir del periodo Barroco). Alude a la “atmósfera sonora” acontecida bajo determinados modos musicales que no tienen relación con el sistema armónico tonal mayor o menor.

restrained boundaries of contemporary ecclesiastical chant.” (Lomer B. , Hildegard of Bingen: Music, Rhetoric and the Sacred Feminine, 2009, pág. 47)

En este sentido, el ámbito<sup>50</sup> de la música de Hildegarda ciertamente llega a tener una amplitud no solo descomunal sino vocalmente compleja; este será, precisamente, el caso de una de las piezas angélicas, el *O vos angeli*. Véase el siguiente ejemplo que indica como nota más grave el Sol 4 del primer sistema o renglón y que alcanza el Re 6 agudo del segundo sistema:

**O vos angeli**  
Responsory D 159 r-v, R 468v  
Composer, Hildegard of Bingen  
Transcribed by Beverly R. Lomer



The image shows a musical score for 'O vos angeli' in G-clef. The first system contains the notes for 'O vos' and ends with a blue arrow pointing to a note on the fourth line (Sol 4). The second system, labeled 'D only', continues the melody and ends with a blue arrow pointing to a note on the sixth line (Re 6). The text above the score identifies the piece as a responsory by Hildegard of Bingen, transcribed by Beverly R. Lomer.

*Análisis musical, ámbito. O vos angeli.*

La distancia anterior puede medirse técnicamente en una amplitud mayor a dos octavas. Esta característica del ámbito delimita los alcances de altura sonora en la música, pues establece que, tanto el punto más agudo como más grave, resultan el marco en el cual se desenvuelve la estructura musical. Para la música de Hildegarda parece tener al menos dos implicaciones, una de orden técnico-vocal y una de imaginario o, también aquí cabe equipararlo, de simbología.

La ejecución de la música, al menos en gran parte de la historia de Occidente, ha tenido en consideración las posibilidades y características de su medio de operación, esto es, cómo funcionan los instrumentos musicales, entre los cuales, la voz humana, también se encuentra.

---

<sup>50</sup> El ámbito o rango es el espacio sonoro dado entre la nota más grave y la más aguda de determinada melodía.

Las posibilidades de la voz tienen marcos precisos. Así, al igual que los instrumentos musicales, resulta imposible ascender o descender la altura vocal *ad infinitum*. Las restricciones físicas de la voz y los instrumentos proporcionan “límites” a la composición musical, no obstante, también representan opciones de estructura, creatividad, discurso y hasta beneficio simbólico.

En este sentido, si los grados circundantes al grave Sol 4 los asociamos con las notas más cercanas al registro más grave de sonidos de la voz femenina, podríamos señalar que la ejecución de estas melodías implica un “esfuerzo vocal” y por ende una dificultad cuyo resultante sonoro favorece una imagen, un concepto. En lo venidero tendremos ocasión de estudiar que esa dificultad procura sonoramente una mejor concepción de *lo bajo, lo oscuro, lo impreciso, lo sombrío*, imágenes más propias de un personaje como el *angelo perduto*, el Demonio.

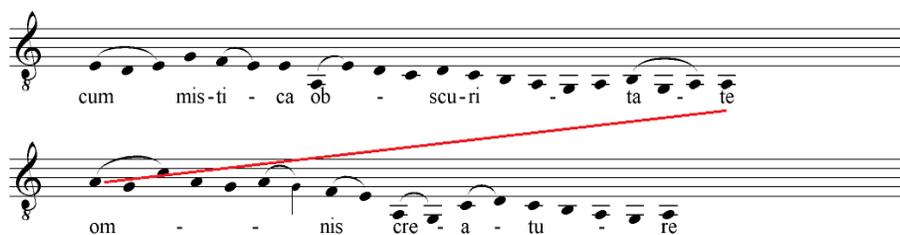
Lo mismo sucede a la inversa, es decir, si el Re 6 agudo demanda una exigencia en su preparación y ejecución vocal, lo *superior* o, en términos musicales, los elementos agudos, casi nunca pasan inadvertidos, de lo cual se sigue que en su sonoridad hallamos *brillantez, claridad, nitidez*. Ciertamente, aunque no será una regla en Hildegarda de Bingen, pues también encontraremos melodías un tanto agudas para ideas sobre lo demoníaco<sup>51</sup>, esos atributos de brillantez en la altura vocal son más propios para lo angélico, imaginario que, espacialmente no se ubica en lo bajo y oscuro sino en lo alto y luminoso.

La interválica, por su parte, también es un elemento musical ricamente tratado en la obra de nuestra compositora. Podríamos denominar como frases interválicamente escalonadas a aquellas que están conformadas por notas en grados cercanos o al menos no tan distantes; a su vez, por frases interválicamente abruptas se puede entender a aquellas donde sus notas son saltos melódicos en grados distantes entre sí. Esta última fraseología se encuentra de manera considerable en la música de Hildegarda. El

---

<sup>51</sup> Vale aclarar que, como se verá posteriormente, la lógica de estas melodías encuentra mayor sentido en una *preparación o llamada de atención* en ejecutantes y receptores de imágenes sobre lo demoníaco, vicioso, pecaminoso o lo contrario a la bondad y belleza, antes que una *identificación* clara y exclusiva sobre esas imágenes.

siguiente análisis muestra una interválica repentina en dos momentos de ambas obras angélicas:



*Salto interválicos (8va ascendente), obscuritate omnis creature, O gloriosissimi.*



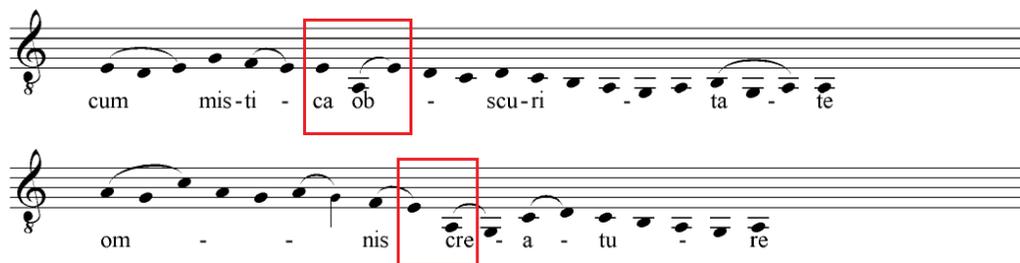
*Salto interválicos (6a ascendente), principatus, O vos angeli.*

Estos saltos melódicos tienen una especial consideración en el intervalo de 5<sup>a</sup>, ya que este será una constante en diversos cantos de la *Sinfonía*. La importancia que Hildegarda de Bingen otorga al número cinco puede visualizarse en varias temáticas, por ejemplo, el cinco es el “número secreto” de la línea 6 de *O vos angeli* (esto es, *...qui estis computati in quintum secretum numerum*), también alude a las cinco heridas de Cristo, los cinco sentidos o al establecimiento de cinco edades del mundo de acuerdo con la preferencia en el empleo de cinco sistemas de tonos o modos eclesiásticos en lugar de ocho. (Bingen H. d., 2003, pág. 128) Efectivamente:

El primer tono corresponde al sacrificio de Abel. El segundo, al momento en que Noé hizo el Arca por precepto de Dios. El tercero, a Moisés cuando se le dio la Ley. El cuarto, cuando la Palabra del sumo Padre descendió al útero de la Virgen y vistió la carne [...] El quinto tono, sin embargo, se realizará cuando todo error y burla hayan terminado, entonces los hombres verán y conocerán, puesto que ninguno puede hacer algo contra Dios. (*Vita* II. 1.6-33) (Bingen H. d., 2003, pág. 128)

El siguiente ejemplo musical muestra un par de situaciones donde el intervalo de 5<sup>a</sup> es aplicado. Es necesario decir que, aunado a toda la simbología anterior y a la estilística formal de los cantos, auditivamente, el salto de 5<sup>a</sup> no pasa inadvertido. Ello nos va a llevar a una posterior reflexión de índole retórica, es decir, que aquello que

sonoramente puede ejercer una llamada de atención en el ejecutante o el escucha, es porque el texto indica una especial consideración y meditación de algún concepto, palabra o imagen claves:



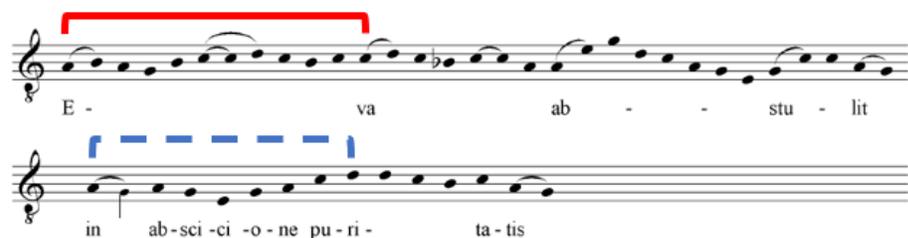
*Intervalos de 5a, mistica obscuritate omnis creature, O gloriosissimi.*

Un elemento más que caracteriza la música de Hildegarda es la melismática. Este elemento atañe directamente a la relación música-texto. ¿Qué podríamos decir de la posibilidad de adjudicar tantos sonidos como se desee a una sílaba o letra de un determinado texto? No deja de llamar la atención las diversas razones del por qué algunas palabras o sílabas poseen el mínimo sonoro (una nota)<sup>52</sup> y otras una extensión en realidad exuberante de ochenta y una notas<sup>53</sup>, como contabiliza Meconi al respecto del *O vos angeli*. (Meconi, 2018, pág. 94)

Es este caso de las ochenta y una notas el que nos dará pauta para después argumentar no solo un recurso retórico sino una estructura alusiva al imaginario angélico de Hildegarda en ambos cantos angélicos. Sea importante por ahora establecer que la melismática permite el “dibujo mental” de una imagen de características musicales y con ello, también puede resultar herramienta composicional de éfrasis o descripciones visuales a través de la materia sonora. En efecto, a este respecto, Meconi ejemplifica la importancia de algunas palabras como “divinitate” (divinidad) en el canto *O tu illustrata* que están bajo el recurso del melisma precisamente para enfatizar. (Meconi, 2018, pág. 94) Aunque no forma parte de nuestro corpus musical angélico de análisis, deseamos

<sup>52</sup> Acomodo silábico.

<sup>53</sup> Acomodo melismático.



Melismática y silábica, *Eva, in abscicione puritatis, O tu illustrata*.

(sobre *in abscicione puri-[tatis]*, en señalamiento punteado azul).

tomar como ejemplificación un fragmento del canto *O tu illustrata* para resumir tanto la melismática (sobre la *E de Eva*, en señalamiento rojo) como su contraparte, el acomodo silábico

Finalmente, aunado a la écfrasis y el análisis formal, la disciplina de la retórica, especialmente algunas de sus figuras, también nos ayudará como una herramienta analítica más en el proceso de comprensión de las piezas musicales. Seguiremos muy de cerca el estudio de la musicóloga Beverly Lomer, a saber, *Hildegard of Bingen: Music, Rhetoric and the Sacred Feminine*, en lo concerniente a las posibles estructuras retóricas dentro de los cantos angélicos. Asimismo, nos serán de gran utilidad los estudios hildegardianos de Richert Pfau, Barbara Stühlmeyer, Barbara Thornton, Honey Meconi y Férrez del Amo, también el Diccionario de Retórica y Poética de Helena Beristáin y la *Retórica a Herenio*.

Hablaremos de elementos retóricos articulados a un lenguaje extra-textual (como la música), y no de “retórica musical”, pues nos hallamos en un siglo donde aún no se dispone de su forma más acabada. De hecho, es necesario precisar de qué tipo de relación de la retórica con la música estamos hablando. En primer término, Beverly Lomer menciona que la tradición retórica que permeó en la mayor parte de la prédica patristica y medieval fue la de Cicerón. La obra musical de Hildegarda, entonces, y esta es una de las tesis de la escritora, posee una aplicación de principios retóricos para lograr finalidades específicas de un discurso o elocuencia: “These are the conventions of rhetoric that Hildegard would have been familiar with and which she selectively applied to music.” (Lomer B. , *Hildegard of Bingen: Music, Rhetoric and the Sacred Feminine*, 2009, pág. 21)

Menciona asimismo que la tradición ciceroniana entendió la retórica o también *elocuencia* como el arte oral de persuasión en el contexto público de la ciudad. (Lomer B. , *Hildegard of Bingen: Music, Rhetoric and the Sacred Feminine*, 2009, pág. 21) El

punto central radicaría en que, bajo los criterios de la predicación y evangelización cristiana medievales, los recursos retóricos sirvieron como estructura de discursos ahora de carácter religioso.

Es cierto que la retórica, junto a la gramática y la dialéctica, pertenecieron al *trivium* de las siete artes liberales medievales. Hablar de retórica y música implicaría hacer una vinculación entre las disciplinas una vez que la segunda pertenece al *quadrivium*, más inclinada a cuestiones numérico-matemáticas. No obstante, la razón principal de este argumento recae en dos puntos importantes, al menos para el seguimiento que hacemos del trabajo de Lomer: la interrelación con el texto y la capacidad afectiva o *persuasiva* de la música.

En efecto, el primer punto versa sobre cuál y cómo se da dicha relación. Cabe hacer un paréntesis: la *retórica musical* ha sido un tópico recurrente en la composición y reflexión musicales en diversas épocas, especialmente posteriores al Medievo, de la historia de la música. Por supuesto, en cada estilística de época, dichos recursos retóricos se entendieron de diversas maneras. Para nuestro caso, la relación se da bajo los parámetros estéticos y estilísticos de la música hildegardiana, de manera que, la relación se dará, por ejemplo, entre el texto y la melismática o la interválica. Asimismo, la tesis de Lomer apunta que la “retórica musical” hildegardiana sería uno de los primeros esfuerzos en establecer dichos vínculos. (Lomer B. , Hildegard of Bingen: Music, Rhetoric and the Sacred Feminine, 2009, pág. 55)

Si hemos de hablar de las obras musicales de Hildegarda como estructuras retóricas, para Beverly Lomer “...is to raise the question of how she and her contemporaries might have understood the music/text relation in an age that predated an articulated concept of musical rhetoric.” (Lomer B. , Hildegard of Bingen: Music, Rhetoric and the Sacred Feminine, 2009, pág. 36)

Este es precisamente nuestro matiz: la época de Hildegarda no dispone de un concepto bien definido o totalmente acabado de “retórica musical”, no obstante, además de la evidente relación música-texto, presente desde mucho antes del siglo XII, sí es posible

identificar principios generales de elaboración del discurso (un pilar fundamental de la retórica) y verlos como un referente en la manufactura de la música hildegardiana.

Por otro lado, la capacidad afectiva y, por tanto, persuasiva de la música deriva de una visión platónica: “The medieval belief in the affective [persuasive] dimension of music derived from the Platonic doctrine in which music was understood as an energetic/moral force. Its power over the soul issued from the underlying, numerically-ordered cosmic harmony from which all worldly consonance emanates.” (Lomer B. , Hildegard of Bingen: Music, Rhetoric and the Sacred Feminine, 2009, pág. 36)

Es así como podemos establecer que, siguiendo a los dos géneros que establece en su libro III la *Retórica a Herenio*, esto es, el *deliberativo* y *demonstrativo*, en razón del *elogio* contenido en ambos textos angélicos, las obras angelicales serían más propias del género *demonstrativo* o *epidíctico*. A este respecto, Lomer considera que, específicamente en su análisis del corpus mariano de la *Sinfonía*, tanto el *Ave Maria* como *O clarissima* y también *O splendissima gemma*, conforman una trilogía “whose texts and music establish Mary as an ethereal being and supremely [almost divinely] active agent in the redemptory schemata. Rhetorically, it falls within the epideictic category of praise that is meant to persuade by example, as the author of *Ad Herennium* sets forth.<sup>54</sup> (Lomer B. , Hildegard of Bingen: Music, Rhetoric and the Sacred Feminine, 2009, pág. 123)

En efecto, el carácter exultativo hacia los ángeles puede visualizarse por las reiteradas imágenes y frases llenas de elogio y alabanza. Así, para *O gloriosissimi lux vivens* disponemos de las siguientes expresiones: *gloriosísimos ángeles, luz que da vida..., miráis con ardientes deseos los ojos divinos..., ¡Cuán gloriosos goces tiene aquella vuestra forma, que en vosotros no ha sido tocada por ninguna mala acción...!* (Bingen H. d., 2003, pág. 121) Y, respectivamente, para *O vos angeli: ...y vosotros arcángeles, que sostenéis las almas de los justos... y vosotros querubines y serafines, sello de los secretos de Dios... Que haya alabanza para vosotros, que contempláis en la fuente el pequeño lugar del antiguo corazón.* (Bingen H. d., 2003, pág. 127)

---

<sup>54</sup> *Rhetorica ad Herennium*, III.VI.10

Por su parte, el autor del *Herenio*, al abordar el género demostrativo, advierte en primer lugar que tanto el *elogio* como la *censura* pueden formar parte del mismo, no obstante, a la censura se le aplican los recursos contrarios que al elogio. (A Herenio, 1997) El autor menciona tres alusiones del elogio: “Un elogio puede referirse a *circunstancias externas* al individuo, a sus *atributos físicos* o a sus *cualidades morales*”. (A Herenio, 1997) El elogio que podemos visualizar en los cantos angélicos y en su estrecha relación con el texto de la visión sexta del *Scivias* considera cualidades morales<sup>55</sup>, pero, de alguna manera, también los “atributos físicos”.

Desde luego que hablamos de una “visualidad física” en los ángeles en tanto una imagen mística de los fenómenos visionarios de Hildegarda, es decir, no de una materialidad *per se* en los ángeles, pues son, como veíamos con los postulados angelológicos, criaturas de un orden específicamente espiritual, sino de una visualidad mística de formas, detalles, cuerpos y seres que se observan. Incluso Hildegarda parece aclararnos esto con su observación del orden angélico de los *Ángeles*, pues estos, al tener alas en su pecho, las despliegan junto a “los deseos de sus profundas mentes” (Bingen H. d., *Scivias: conoce los caminos*, 1999, pág. 94). En efecto, “no es que tengan alas igual que los pájaros, sino que en sus deseos cumplen rápidamente la voluntad del Señor...”. (Bingen H. d., *Scivias: conoce los caminos*, 1999, pág. 94)

No obstante, el relato visionario de la visión sexta está fuertemente acentuado por adjetivos, imágenes y descripciones de índole más “física” según lo que nos dice el Herenio de esta variante del elogio: “Los *atributos físicos* son aquellas cualidades o defectos que la naturaleza concede al cuerpo: agilidad, fuerza, belleza, salud y sus contrarios”. (A Herenio, 1997)

---

<sup>55</sup> Según el autor del *Herenio*, las cualidades morales son “las que dependen de nuestro juicio y reflexión: sabiduría, justicia, valor, moderación, así como sus contrarios”. (A Herenio, 1997) En este sentido, todas estas cualidades las tenemos en un grado sumo especialmente en la exégesis de la visión sexta. De esta manera, los Ángeles “por sus semblantes manifiestan en sí la belleza de la razón”; los Principados enseñan que los príncipes de los hombres “deberán revestirse de la sincera fortaleza de la justicia [y] no caigan en la mudanza y la zozobra”; finalmente, los Querubines, son quienes “representan la ciencia de Dios”. (Bingen H. d., *Scivias: conoce los caminos*, 1999, págs. 94, 96, 97)

Así, aunque no encontramos una descripción “físico-médica” para los ángeles como sí lo hace nuestra autora para el niño naciente<sup>56</sup>, sí encontramos algunas imágenes que refuerzan el género demostrativo en los cantos (apoyados fuertemente en la visión sexta) en sus dos variantes (cualidades morales y atributos físicos), según el autor de la *Retórica a Herenio*, por ejemplo: “alas en el pecho”, “rostros semejantes a los hombres”, “brillaban, desde los hombros hacia abajo, con intenso fulgor.” (Bingen H. d., Scivias: conoce los caminos, 1999, pág. 93)

Hasta aquí podríamos resumir que las tres herramientas analíticas previas, écfrasis, análisis formal y retórica, están estrechamente vinculadas debido a la estilística musical y también al contexto místico-visionario propio de los cantos. En lo siguiente se procederá al análisis de ambos cantos, procurando que nuestra narrativa hile continuamente a las tres herramientas señaladas.

### **2.5.1 *O gloriosissimi lux vivens y el perduto angelo***

Vamos a partir de algunos preliminares. Beverly Lomer ofrece algunos comentarios respecto a la forma:

Mode: E with a modulation

Range: G below the final E to F an octave and a second above the final

Setting: syllabic and neumatic with several short melismas

This is a musically interesting song in several ways. It begins and ends in E, but the pitch focus changes to A and then to D. Flats have been added, which suggests a temporary transposition. The way in which Hildegard achieves this ‘modulation’ or change of focal pitch is clever. On page 1 of the transcription, E is clearly established as the primary pitch, beginning the piece and outlining the first several phrases. Line 4, page 1 of the transcription, ends on A, and A and E alternate as key tones. (Lomer & Nathaniel, International Society of Hildegard von Bingen Studies, 1983)

---

<sup>56</sup> En el *Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades*, de corte más médico o científico, nuestra autora comenta lo siguiente: “Después que el niño ha salido del vientre materno, comienza a moverse, a tener agilidad, a estar activo. Suda y tiene diversas flemas y humores, según la naturaleza de su complexión, de su nacimiento, y según lo que ha crecido, o disminuido con las comidas y las bebidas.” (Bingen H. d., Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades, 2013, pág. 67)

Creemos que existe una posibilidad de apreciar a las dos obras angélicas como una sola concepción musical. El modo de Mi, el texto (escrito en la *visión-audición* decimotercera del *Scivias* como un solo canto del coro angelical) y ciertos criterios musicales parecen ofrecernos argumentos a favor de esta idea, así, podrían operar ambos textos como un solo canto.<sup>57</sup>

En este sentido, *O gloriosissimi* puede actuar como la gran primera sección del todo y así, contiene una introducción o planteamiento inicial de toda la poética angelical del texto. De esta manera, el estilo neumático o semiadornado<sup>58</sup> precede al claramente melismático de *O vos angeli*, indicando con esta diferenciación que las partes poéticas climáticas pueden ser sonorizadas con el recurso de la melismática y las secciones introductorias o no apoteóticas con el estilo semiadornado. Aún más, el saludo o *salutatio* está construido sobre un reparto silábico. Véase el siguiente ejemplo:

**O gloriosissimi**  
Antiphon, D 159, R468 r-v

Composed by Hildegard of Bingen  
Transcribed by Beverly R. Lomer

Not in R

E,D clivis in R

Only in D      A,A,C in R

*Análisis musical, O gloriosissimi. (Transcripción de Beverly Lomer)*

<sup>57</sup> En su análisis del corpus mariano de la *Sinfonía* hildegardiana, Lomer refiere que ocurre una interrelación de la retórica con la música entre los cantos *Ave Maria* y *O clarissima mater*. En nuestro caso, concebimos asimismo las piezas angélicas como un canto no solo de temática similar sino de compartimentos musicales. Pese a que *O gloriosissimi* es una antífona y *O vos angeli* un responsorio, la unidad de ellos la concebimos estructural, esto es, por su texto (recuérdese que en el *Scivias* es solo un poema), por su modo y por el discurso musical como un todo, esto es, desde los planteamientos e introducciones melódicas hasta momentos más climáticos. En sintonía con Lomer, también el estilo y la ubicación de ambos cantos en el manuscrito (los dos se encuentran en el mismo sitio, primero la antífona y luego el responsorio) son convincentes para sostener este argumento. Así lo plantea la musicóloga: “The responsory, *O clarissima Mater*, is closely related in form, style and thematic material to the *Ave Maria*, which it follows in the manuscript sources. Rhetorically and musically it is complementary to *Ave Maria*, and thus the two together can be read as an extended encomium.” (Lomer B., *Hildegard of Bingen: Music, Rhetoric and the Sacred Feminine*, 2009, pág. 135)

<sup>58</sup> Este estilo o acomodo de las melodías es un reparto más o menos intermedio entre el melismático y el silábico. Le corresponderían un grupo de notas, más que la nota contra sílaba de la manera silábica y menos que lo adornado o florido de la manera melismática.

Como puede observarse, el color rojo demarca el estilo prácticamente silábico de la exposición *O gloriosissimi lux vivens angeli*. Enseguida, el estilo semiadornado, ejemplificado con los cuadros azules, se puede percibir por el reparto de un grupo de notas para sílabas determinadas. Este señalamiento no es de poca importancia. Al contrario, la melismática de *O vos angeli* nos permite percibir hasta qué punto subyace una intencionalidad discursiva si el inicio del poema se da silábicamente y, en partes álgidas del texto, llegará a desarrollar una melismática realmente compleja.

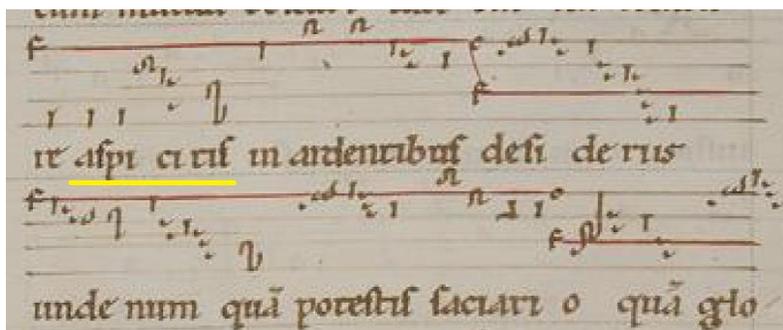
Como la retórica tiene en la persuasión uno de sus objetivos más elementales, parece haber un distanciamiento en cuanto que nuestros cantos se alejan del estilo de un texto de petición, súplica o incluso gratitud, actitudes e ideas que acentuarían precisamente diversos tipos de elocuencias en el discurso. En realidad, los textos angélicos se insertan más en la dinámica de la contemplación o bien lo exultativo, sin otra intencionalidad, pues se hallan en sus versos diversas imágenes sobre su naturaleza y obrar sin mención alguna de petición o súplica. Esto tiene una explicación más de orden místico, pues la contemplación pura, sin más intencionalidades, ya es descrita como comportamiento continuo de los ángeles.

No es que con lo anterior se alejen de la finalidad de un texto retórico, simplemente se acentúa la dinámica contemplativa de los ángeles. De hecho, donde sí resulta evidente que Hildegarda tuvo clara estructuración de las partes de un conjunto (los cantos, los textos) es cuando detectamos el tratamiento melódico diferente para una palabra clave en el obrar de los ángeles: *aspicitis*, esto es, lo que refiere a su acto perenne de contemplación, observación y mirada hacia la divinidad. En efecto, ambas obras musicales expresan esta actitud angelical, pero, ciertamente, bajo un tratamiento distinto pues no se encuentran en el mismo sitio de la estructura discursiva del poema. Primeramente, véanse ambos pasajes (el subrayado es nuestro):

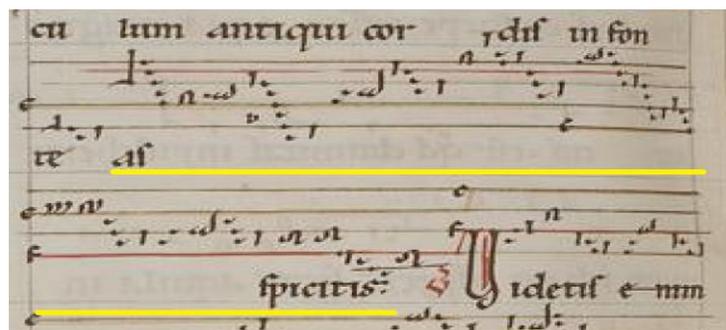
*O gloriosissimi, lux vivens, angeli  
qui infra divinitatem divinos oculos  
cum mistica obscuritate omnis creature  
aspicitis in ardentibus desideriiis,  
unde nunquam potestis saciari. (O  
gloriosissimi). (Bingen H. d., 2003, pág.  
121)*

*Sit laus vobis,  
qui loculum antiqui cordis  
in fonte aspicitis. (O vos angeli) (Bingen H.  
d., 2003, pág. 126)*

El recurso musical para tratar esta palabra es mediante la melismática y el ámbito vocal. Mientras el primer poema tiene un reparto semiadornado o, de hecho, más silábico, el segundo es un rico y único tratamiento ampliamente melismático. Véanse los siguientes ejemplos tomados del manuscrito *Riesencodex*, el subrayado en amarillo es nuestro:



*Riesencodex, aspicitis, O gloriosissimi lux vivens.*



*Riesencodex, aspicitis, O vos angeli.*

Como un caso único de complejidad melódica en el repertorio gregoriano y monódico incluso fuera del periodo medieval, este dibujo llama nuestra atención hacia una palabra que bien podría resumir el obrar de los ángeles y que está en directa relación con el imaginario musical angélico en el que nos enfocábamos al inicio de este capítulo. *Aspicitis*, en *O vos angeli*, se encuentra en el punto climático del discurso angelical de Hildegarda. Dicho momento será clave en las interrelaciones que deseamos trazar con nuestra imagen, pero, por ahora, queremos dejar establecida la diferencia melismática y de ámbito vocal relativas al ordenamiento de las partes de un conjunto. Este es el registro respectivo para, en el lado izquierdo, el *aspicitis* de *O vos angeli* y, en el lado derecho, el de *O gloriosissimi*.<sup>59</sup>

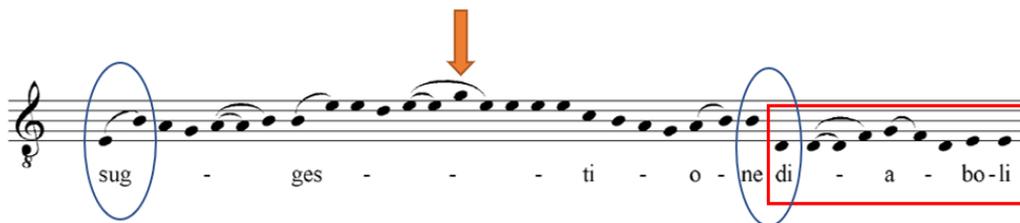
<sup>59</sup> Se tomó como criterio de selección la nota más aguda y más grave de un detalle que puede explicitar claramente lo previamente mencionado. El registro diferente de ambas secciones se puede observar por la agudeza del primero y la gravedad del segundo.

Ámbito sonoro en una sección de *aspicitis* en ambas obras angélicas. (1º: C-D. 2º: G-E)

Ahora es preciso exponer los diversos aportes de *O gloriosissimi* en el imaginario angélico de Hildegarda mediante la consideración del *angelo perduto*, el Demonio. Como veíamos en el *Ordo virtutum* esta vía contraria de aproximación nos permite llegar a algo que es a través de lo que no es. En este sentido, también en este canto se pueden visualizar ciertas polaridades o juego de contrarios que permiten precisar con más claridad el imaginario de los ángeles en las mismas composiciones musicales.

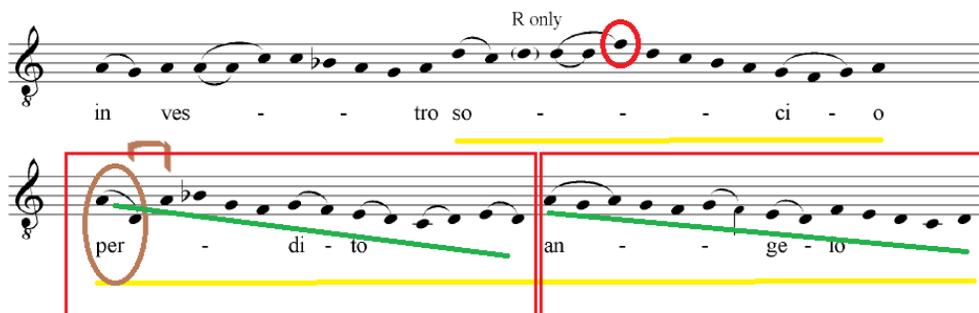
Quizás el *strepitus diaboli*, de un tipo de sonoridad ciertamente musical pero también dramático-teatral, resulte contundente en la antinomia Diablo-ángeles. No obstante, existen otros poemas de la *Sinfonía* donde se alude a este ser de otras maneras sonoras posibles. Uno de ellos es el canto *O tu illustrata*, mismo que, como el presente *O gloriosissimi*, no hay gritos dentro de las melodías, pero sí algunas consideraciones musicales que acompañan los versos sobre el “ángel perdido”. Por ejemplo, al ser una antífona para la virgen María, el poema toca en unos versos el papel y vinculación reiterada entre Eva y María. Concretamente en este punto, el demonio toma un rol relevante: “Before Satan tempted Eve, he breathed upon the apple and defiled it with the filth of lust, which thus became the first symptom of the Fall.” (Bingen S. H., 1998, pág. 278)

Musicalmente ocurren varias cosas. Primero, la anticipación melódica para el *diaboli* está acentuada con un ascenso hasta Sol (flecha naranja), movimiento que, si se toman en cuenta las monodias previas de este canto, mismas que conservan una estabilidad general en su ámbito y reparto melódico, no pasa inadvertido por acentuar melódicamente un advenimiento de algo importante: el demonio seduce, sugiere y persuade. Desde luego, la palabra *diaboli* da inicio inmediatamente sucedido un salto abrupto de 6ª descendente (Si- Re) y su registro es medio-grave. Por último, como no podía faltar, el intervalo de 5ª ascendente (Mi-Si) parece colaborar como una herramienta más en el objetivo de preparar una imagen y un concepto importante:



*Análisis musical, suggestione diaboli, O tu Illustrata.*

Continuando con nuestra pieza, en el *O gloriosissimi* una vez más el ámbito vocal va a resultar un factor importante a tomar en cuenta, ya que llega a alcanzar un Fa (la nota más aguda de este canto) cuando se comienza a tratar sobre el *socio perduto angelo*, otra imagen más sobre el demonio. Siguiendo los objetivos más importantes de la lógica de la retórica, podríamos apuntar que la intención de llamar la atención para un determinado fin (la atención sobre la imagen que evoca el texto o bien la idea de meditación, oración o reflexión en lo propuesto por el texto), está presente en este ascenso melódico sobre el ángel antaño bello y luminoso:



*Interválica, isocolon, melódica, socio perduto angelo, O gloriosissimi.*

Hemos aprovechado la intervención en la partitura para señalar otros aspectos musicales. Además de la altura sonora lograda por el Fa, el círculo café señala un descenso interválico de 5ª, el corchete café un ascenso de la misma distancia sonora y, finalmente, la línea verde correspondiente a *perdito* marca un descenso en el dibujo melódico: todo esto obedece igualmente al personaje que se está aludiendo, mismo que ha sido ubicado por la imaginaria medieval en un espacio bajo y una caída por su elevación arrogante hacia Dios.

Cabe señalar que el descenso melódico para ambas palabras (*perdito* y *angelo*), encuadradas en color rojo, parecen indicar un tratamiento similar en su manufactura, esto es, una suerte de repetición o dibujo melódico similar. La figura retórica del *isocolon* puede auxiliarnos en la identificación de un tipo de repetición, así lo explica el autor del *Herenio*: “se llama *isocolon* cuando los miembros de frase, de los que hablamos antes, constan de un número de sílabas aproximadamente igual. [...] En estas figuras puede ocurrir a menudo que no sea exactamente igual el número de sílabas y sin embargo lo parezca.” (A Herenio, 1997)

Esta figura retórica la hemos identificado siguiendo de cerca el análisis de Lomer con el corpus mariano de Hildegarda. La musicóloga lo percibe en el *Ave María* de la *Sinfonía*. Si en el fondo la figura alude a una simetría entre elementos, veamos cómo de hecho la hay, no obstante no es exactamente idéntica. En efecto, percíbase el *isocolon* de Lomer:

Ave Maria  
 Responsory  
 D 152-153v, R 467a  
 Composed by Hildegard of Bingen  
 Transcribed by Beverly R. Lomer

A - - - ve      Ma - ri - - a  
 O      auc -      trix  
 vi -      te

*Isocolon, Ave María, análisis de Beverly Lomer. Señalamiento y comentarios del tesista.*

Como puede observarse, corresponde el mismo diseño melódico tanto para *Ave* como para *María*, lo mismo sucede con *O* y *auctrix*. *Vite*, por su parte, toma una estructura

diferente, desplegando lo que con anterioridad se ha presentado. Para nuestro caso, opera casi de la misma forma. Esta es nuestra propuesta de *isocolon* para los primeros versos de *O gloriosissimi*:

**O gloriosissimi**  
Antiphon, D 159, R468 r-v

Composed by Hildegard of Bingen  
Transcribed by Beverly R. Lomer

O glo - ri - o - sis - si - mi lux vi - vens an - ge - li  
qui in - fra di - vi - ni - ta - tem  
di - vi - nos o - cu - los  
cum mis - ti - ca ob - scu - ri - ta - te

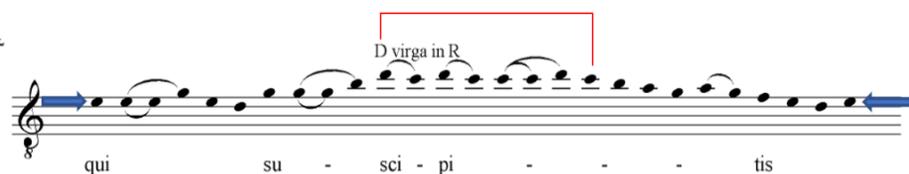
*Isocolon, O gloriosissimi lux vivens.*

Aprovechamos la imagen para hacer otros señalamientos. En primer lugar, el *isocolon* se encuentra ubicado en los tres primeros sistemas de la partitura (véase la delimitación que emprende la escuadra gris). En líneas de color azul señalamos la nota inicial y final que, en este caso es la misma: la *finalis*.<sup>60</sup> También con la misma línea señalamos un punto medio de tensión (la 4<sup>a</sup> en este caso: La) que cambia ligeramente respecto al momento en que se presenta, no obstante, como hemos insistido, mantiene la estructura similar del *isocolon*. Los recuadros amarillos representan variaciones y puntos interválicos que permiten ubicar la diferenciación con la estructura original, el verso y la melodía *O gloriosissimi lux vivens angeli*.

Respecto a la línea roja, que señala a los versos *cum mistica obscuritate*, deseamos hacer notar que la dirección melódica se dirige hacia un espacio otro que dista de la estructura

<sup>60</sup> Férez del Amo nos describe así esta nota: “Nota *finalis*: Es la nota que sirve para clasificar el modo en el que está escrito un canto gregoriano, y viene de observar especialmente la nota final de la pieza; (le da el nombre la frase de Guido d’Arezzo *in fine iudicabis*, «al final juzgarás». *Apud* Asensio, 300). En términos modernos, equivaldría a la tónica. Es la nota sobre la que se construye la escala de un modo. En los modos auténticos ocupará el lugar más grave de la escala, mientras que en los modos plagales su posición será intermedia.” (Férez del Amo, 2017, pág. 55)

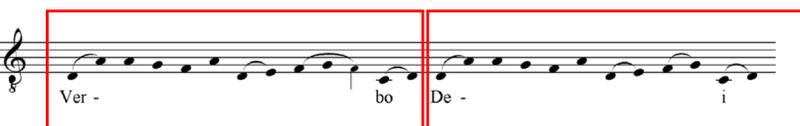
anterior de presentación. En efecto, la dirección hacia el registro grave empezará a delimitar un ámbito vocal medio-grave para esta primera parte de la obra angélica. A



Agudeza melódica, *qui suscipitis, O vos angeli.*

aquí, en *O gloriosissimi*, como estamos en las partes iniciales del poema, se opta por ir disponiendo mediante el registro medio-grave un ascenso melódico.

Respecto al *isocolon*, ¿se puede proponer una lectura adicional a su estructura? Es decir, ¿qué implican en clave coral monástica este tipo de figuraciones? Nos parece que una



*Isocolon, o tu illustrata*

repetición posibilita la insistencia y la constancia, rasgos que, en medio de lógica meditativa religiosa, no resultan secundarios. Argumentaremos lo dicho

con un canto cuya evidencia reiterativa nos permite ahondar en esta idea.

En *O tu illustrata* hallamos una *célula motívica* (Sol-La) que de inmediato posiciona la idea de un elemento importante en la meditación, esto es, la reiteración del objeto a meditar. Como se ve en los corchetes azules, la célula motívica acompaña el texto en variados momentos. Su carácter repetitivo sugiere la sensación giratoria y circular en la música.<sup>61</sup> Véase el siguiente ejemplo:

<sup>61</sup> Tal vez este ejemplo funcione como argumento a la idea muy amplia y polisémica de lo circular en la música. El círculo de quintas ha sido una base fundamental de mucha música en Occidente. Pero además de las relaciones armónicas, gravitacionales y geométricas del sistema tonal, la sola reiteración de un elemento musical ya procura el movimiento circular. Así, los elementos reiterativos de una passacaglia, una fuga, un tema y variaciones o bien alguna estructura imitativa, tienden hacia una relación estrecha con lo circular. Finalmente, no está de más en comentar que, respecto al aspecto meditativo, puede cotejarse en un ejemplo sacro contemporáneo como *The Deer's Cry* de Arvo Pärt que la música permite en sus propios elementos la consideración mental y afectiva de la imagen o idea de una meditación religiosa.

**O tu illustrata**  
Antiphon, R 466a-467

Composed by Hildegard of Bingen  
Transcribed by Beverly R. Lomer

O tu il - lu - stra - - ta  
de di - - - vi - na cla - ri - - ta - te

*Células motivicas, O tu illustrata*

Por otro lado, algunas imágenes musicales más se nos presentan en el tratamiento del Demonio, como los recursos descriptivos musicales que podemos notar en palabras como *volare* y *pinaculum Dei*. De hecho, aquí se puede identificar un recurso compositivo que permeará mucha música en Occidente: lo que asciende en el texto, la idea o el afecto, asciende también musicalmente, dígame lo mismo si se trata de un movimiento descendente. En la primera palabra se alude a esa pretensión de Lucifer por volar, subir hacia el espacio de Dios para ser como él: “...que quiso volar más allá del pináculo interior y oculto de Dios.”:

C,C,D in R      R only      R only      C,C,F in R

qui vo - - - la - re

*Análisis musical, volare, O gloriosissimi.*

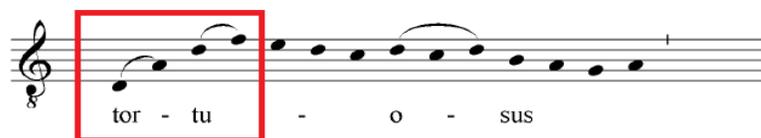
La segunda palabra, *pinaculum*, también ecrástica, señala el espacio de Dios, pues es hacia ese alto pináculo donde el *angelo perduto* osó llegar. Véase cómo se insiste sobre el Fa agudo (nota más alta de esta obra) al tiempo que la inercia melódica orgánicamente cae, desciende, como es lo propio de un vuelo fallido, como el de nuestro personaje:

R only

pin - na - cu - lum De - - i

*Análisis musical, pinaculum Dei, O gloriosissimi.*

En esta misma lógica de la descripción musical, la interválica también toma parte activa en la reflexión sobre el Demonio. En efecto, dentro de estos versos que engloban la reflexión poética sobre este ser, notamos nuevamente una insistencia sobre algún punto en específico para que el oyente o ejecutante pueda meditar o formarse una imagen determinada. Así, para resaltar la idea de que el Demonio cayó de manera abrupta, tortuosa, los intervalos empleados resultan de una especial poética. Aunque no podemos hablar de “acorde” en el sentido tonal y moderno del término<sup>62</sup>, sí podemos identificar una *estructura interválica* que otorga una sonoridad muy cercana a la acordal. Desde luego no es tal el sentido, pues no está construido de manera compacta, vertical, sino melódicamente, esto es, horizontal. No obstante, su resultado sonoro produce ciertamente un elemento de atención. La construcción interválica a la que hacemos referencia sobrepasa incluso la 8ª y atraviesa los grados íntimamente relacionados con el RE (esto es, la 5ª: LA; la 8ª: RE; y la 3ª menor: FA). No operaría bajo la lógica del movimiento ascendente o descendente, si no bajo el llamado de atención o la elocuencia sobre un tema. Véase lo dicho hasta ahora:



*Estructura interválica, tortuosus, O gloriosissimi.*

Cuando Lomer establece la comparación clásica entre Eva y María, postula que dicha diferenciación no solo resulta teológica sino también retórica y musical. También podemos decir algo similar aquí. De las *figuras* [retóricas] *de dicción* que propone *el Herenio*, la figura que puede estar estructurando esta contraposición entre los ángeles y el Demonio es la *antítesis (contentio-antíthesis)*. En efecto, “se da la antítesis cuando el discurso se configura sobre la base de contrarios. Por ejemplo: ‘La adulación tiene principios agradables pero termina en amargos finales’”. (A Herenio, 1997) La notamos especialmente en el tratamiento de registro melódico, pues los versos angélicos se

<sup>62</sup> Un acorde es la superposición de tres o más notas. De acuerdo con un sistema determinado de escalas/modos/tonalidades, los acordes pueden funcionar según dichos parámetros. Así, un acorde para la música vocal renacentista se relaciona de manera distinta con su propia estructura que un acorde en sistemas vanguardistas del siglo XX, aun cuando sigue siendo una superposición de notas.

posicionan en un espacio agudo y los versos demoníacos en un espacio medio-grave. Véase la siguiente comparación:

The image displays two musical examples of antithesis. The first example consists of two staves of music. The top staff has the lyrics "qui suscipitis" and is annotated with "D virga in R". The bottom staff has the lyrics "animas iustorum" and is annotated with "F,F,G in R", "R only", "D,D,E in R", and "No b in R". A horizontal blue line separates this from the second example. The second example consists of three staves of music. The top staff has the lyrics "unde ipse" and is annotated with "A,D,C in R", "D,F,F,E in R", and "F,F,G in R". The middle staff has the lyrics "tortuosus" and the bottom staff has the lyrics "dimmersus est in ruinam". The bottom staff is annotated with "est not in D".

*Antítesis en las obras angélicas de la Sinfonía de Hildegarda de Bingen.*

La *antítesis*, de hecho, se encuentra en varios puntos de las obras angélicas. Aquí nos limitamos a analizar no la enunciación o presentación de la palabra *ángel* o *demonio*, sino concretamente alguna de sus descripciones, definiciones, imágenes o actividades. Mientras para el primer ejemplo (arriba de la línea azul), que proviene del *O vos angeli*, el texto hace referencia a una actividad de los arcángeles (*et o vos archangeli, qui suscipitis animas iustorum*)<sup>63</sup>, el segundo ejemplo alude a una imagen o descripción del Demonio (*Unde ipse tortuosus dimersus est in ruinam*)<sup>64</sup>. Como decíamos, la contraposición de la figura retórica *antítesis* puede verse en las dos líneas melódicas diferentes por su contrariedad en el registro sonoro. Así, *O gloriosissimi* también expone en su misma sonoridad grave un retrato del Demonio, pues si consideramos al coro de mujeres monástico como ejecutor de estos cantos, la gravedad, dificultad y oscuridad

<sup>63</sup> "...y vosotros arcángeles, que sostenéis las almas de los justos...". (Bingen H. d., 2003, pág. 127)

<sup>64</sup> "De allí tortuosamente se hundió en la ruina." (Bingen H. d., 2003, pág. 121)

del registro de la voz femenina colaboran asimismo en este retrato de un personaje carente en absoluto de belleza.

De lo previo podemos señalar que la écfrasis musical aquí está exponiendo a lo demoníaco a través del resultante sonoro y la dificultad vocal técnica. Como introducíamos con el elemento musical del *ámbito*, las melodías demasiado graves están favoreciendo una imagen y, de hecho, una *sensación* sobre lo demoníaco.

En efecto, la dimensión corporal del instrumentista es fundamental en su práctica. ¿No es palpable, por ejemplo, en el propio cuerpo el *dolor*, la *tensión*, el *sufrimiento* y lo “chocante” (en su sentido más armónico-musical posible) por ejecutar vocal e instrumentalmente un intervalo como la 2ª menor desde Pergolesi, Bach o en pleno siglo XXI con Henderickx?

Si estas sensaciones corporales del instrumentista se relacionan con la temática musical, subyace entonces un sentido profundo: tanto en Pergolesi, Bach y Henderickx, como en muchos otros, en tanto intérprete, se tiene la posibilidad de permitirse la vivencia sensorial de que la ejecución de la 2ª menor *ecfrásticamente* me *sintoniza* y *empatiza* con el gran dolor de una madre cuya muerte de su hijo en crucifixión simplemente presencia; o bien, incluso personificar y por ende situarme en el terrible papel del verdugo que martillea las manos y los pies de un hombre cuya tortura se ha estado prolongando más allá del límite. En efecto, hablamos de *sensaciones* propias de la Pasión de Cristo.

De estas consideraciones que posibilita la écfrasis, en Hildegarda de Bingen, nos parece, no resulta menos dramático. Ya en el *Ordo Virtutum* quedó claro que lo que desea la compositora son gritos y no sonidos armónicos para cada actuación del Demonio. Aquí, con los registros graves emitidos por un coro femenino, podemos decir que la vivencia sensorial de las cantantes queda asociada en términos de dificultad, oscuridad y fealdad. Así, en tanto cantantes, se experimenta en el propio cuerpo<sup>65</sup> que el Demonio o

---

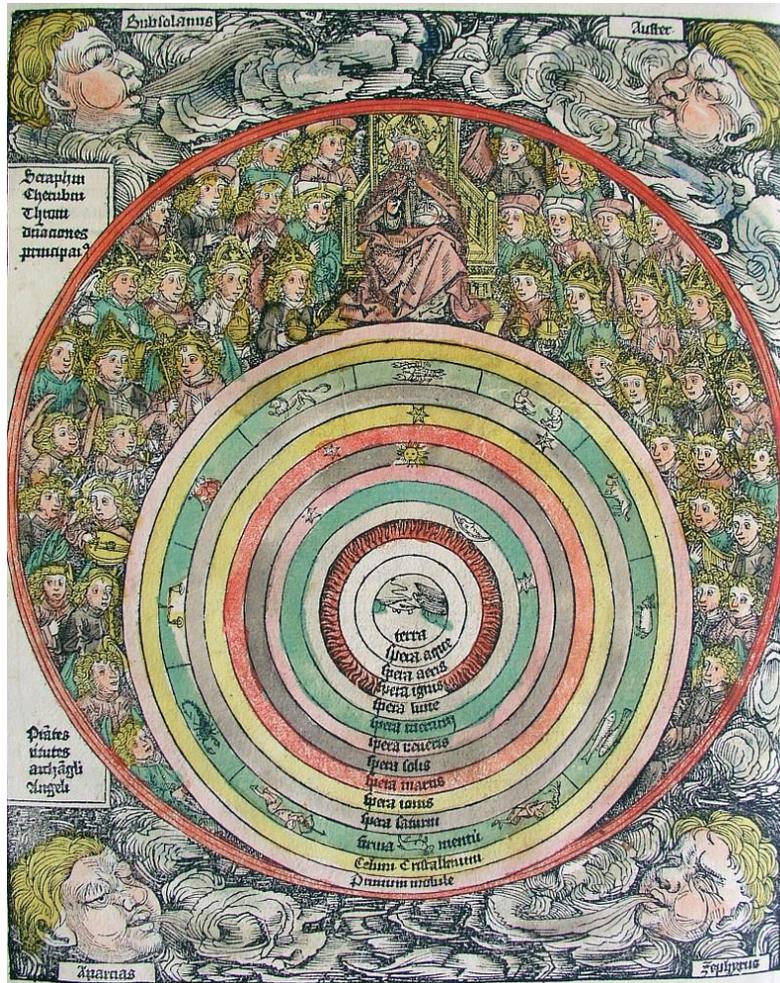
<sup>65</sup> Incluso puede acontecer un nivel más profundo de experiencia a nivel *voz* que a nivel instrumentista, ya que el instrumento musical deviene un “objeto” externo, en cambio la voz forma parte del mismo cuerpo. En otras palabras, cuerpo e instrumento de ejecución musical son lo mismo en el canto vocal.

*lo demoníaco* (lo peligroso, lo feo, lo pecaminoso, lo vicioso) debe evitarse, pues no resulta cómodo, placentero ni constructivo permanecer allí.

### **2.5.2 *O vos angeli*, el coro de los ángeles y el Empíreo medieval**

Para abordar este canto es preciso retomar nuestra imagen objeto de estudio. Claramente la miniatura de los ángeles nos remite a una imagen cosmológica. Sara Salvadori la concibe, junto con el Firmamento (I.3) y las Tres Personas (II.2), también de Hildegarda, como imágenes cosmológicas. (Salvadori, 2019, pág. 135) La manera de mirar y representar el *cosmos* por parte del periodo medieval tiene sus propias características y fundamentos. ¿Es posible hablar de nuestros cantos angélicos como obras también cosmológicas? ¿Por qué y en qué sentido representarían una concepción del cosmos? ¿Qué expresa la música de este canto angélico si se considera que los ángeles habitaron junto a Dios en un lugar muy específico como el denominado *Empíreo*? ¿Qué vinculaciones podemos hacer entre la música de *O vos angeli* y la imagen angelical?

Para dar una respuesta a estas cuestiones, brevemente referiremos el modo de concebir el Universo para el periodo medieval. Luisa Durán estudió en su tesis doctoral precisamente la estructura del Universo medieval y sus representaciones visuales en los denominados mapas de la Edad Media. Para recorrer cada espacio estructurante de este Cosmos se basó en la división del Macrocosmos y Microcosmos. En este apartado de la investigación lo que nos interesa principalmente es la ubicación del Empíreo. Para esbozarlo, proponemos la misma imagen que la investigadora medievalista empleó en su análisis de la “mirada hacia el Macrocosmos”, esto es, “la primera edad del mundo” de las *Crónicas de Nuremberg* (1493):



“La primera edad del mundo”, *Crónicas de Nuremberg*, Hartmann Schedel, 1493. Véase: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%B3nicas\\_de\\_N%C3%BAremberg#/media/Archivo:Schedelsche\\_Weltchronik\\_-\\_Kosmologie.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%B3nicas_de_N%C3%BAremberg#/media/Archivo:Schedelsche_Weltchronik_-_Kosmologie.jpg)

El Empíreo se puede identificar como el lugar en el que Dios y su corte angelical habitan. En la imagen previa, la cual resume toda una cosmovisión de siglos previos a su hechura, podemos identificar este lugar en el círculo rojo de la periferia. Dentro de él, en el centro y arriba, Dios entronizado; rodeándolo, en todas partes, la corte angélica. Todas estas figuras antropomórficas, algunas claramente aladas, nos señalan la infinitud del número de ángeles (tema que será tratado detalladamente en el siguiente capítulo). Con claridad el rectángulo blanco de la izquierda nos indica quiénes se encuentran en esta morada divina: (de arriba hacia abajo) Serafines, Querubines, Tronos, Dominaciones, Principados, Potestades, Virtudes, Arcángeles y Ángeles. Aunque lo trataremos posteriormente en el capítulo tres, estos coros angélicos

disponen de un elemento que será una constante en la historia del arte en Occidente: su cualidad musical, plasmada por al menos dos instrumentos musicales, específicamente cordófonos, un tipo de laúd de lado izquierdo y un tipo de arpa de lado derecho.

La Dra. Durán trata sobre el Empíreo de la siguiente manera: “Para nuestros pensadores del siglo XII Dios participó activamente en todos lados, pero más específicamente desde el Empíreo, fuente inagotable de la luz creadora. Desde ahí emanó Su luz hacia todos los rincones del Universo.” (Durán y Casahonda Torack, 2014, pág. 142)

Dichos rincones o demás sitios pueden visualizarse en la imagen previa en cada uno de los círculos posteriores al Empíreo. Así, desde el *primum mobile*, pasando por otros círculos como el Zodiaco y los planetas, hasta el centro mismo, la Tierra, desde el Empíreo se emanaba la luz que cobijaba al mundo conocido.

Ahora bien, la imagen angélica de Hildegarda de Bingen puede proyectarse precisamente en el círculo periférico de las *Crónicas de Nuremberg* o, en palabras más llanas, es una representación también del Empíreo. Un Empíreo saturado de luz y música.

Insertos en este tema, ¿qué nos dice el canto *O vos angeli*? Ciertamente, varios puntos a tomarse en consideración. Como se ha podido vislumbrar en los señalamientos anteriores al abordar *O gloriosissimi*, *O vos angeli* es una de las más complejas obras de la *Sinfonía*. Su compostura y “exuberancia” en realidad son un caso especial y un referente incluso en la historia de la música en Occidente. Tanto es así que es imposible eludir las posibles razones de la compleja manufactura musical y sus relaciones con el texto. Nos parece que en esta obra reside un imaginario cosmológico que da cuenta de la etereidad de seres espirituales que habitan en la última de las esferas del Cosmos. Barbara Newman lo concibe de esta manera: “Allegory aside, this responsory beautifully conveys the plenitude of the twelfth-century cosmos”. (Bingen S. H., 1998, pág. 284)

En este sentido, queremos proponer el siguiente argumento: existen posibilidades de entrecruzar la música de *O vos angeli* con la imagen *el coro de los ángeles* porque ambas

responden a un mismo imaginario angelical inscrito además en una particular cosmovisión medieval. La apreciación de la profesora Barbara Newman ciertamente nos permite intuir un camino posible en la identificación de ese imaginario que parece estar soportando una cosmovisión llena de movimiento, esferas, luz, colores, elementos, planetas y, por supuesto, música.

Para llegar a dicha propuesta, es necesario decir previamente que el canto *O vos angeli* nos permitirá identificar una estructura discursiva desplegada a través de un *dramatismo progresivo* que culminará en una *apoteosis poética y musical*. En otras palabras y, para decirlo en términos retóricos, el canto está construido por una estructura musical en *gradación*. En efecto, Beristain define a este último término como una

*figura* retórica que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decrecientemente, a la inversa [...] (Beristáin, 1995, pág. 243)

En realidad, a excepción de lo “anodino a lo interesante”, todos los procesos mencionados en la definición anterior armonizan perfectamente con nuestra estructura musical. Así, la conducción creciente de ideas<sup>66</sup> puede tener una explicación de altura vocal (de lo menor a lo mayor), de melismática (de lo pequeño a lo grande), de complejidad técnica vocal (de lo fácil a lo difícil), y de estructuración discursiva poético-musical (de lo inicial a lo final de un proceso).

Una gradación que asciende, por inercia va acumulando tensión y se encamina a un muy posible y planeado clímax. Así lo menciona Beristain: “algunos retóricos han llamado *augmentación* a la gradación ascendente; muchos otros le han llamado clímax”. (Beristáin, 1995, pág. 244)

---

<sup>66</sup> Prácticamente pueden considerarse como “ideas” o, si se desea, “elementos” a los versos del poema o las frases melódicas del canto. Lejos de problematizar si un verso o palabra del poema es una “idea” y en qué sentido lo pudieran ser, al igual que para una “melodía-idea”, en realidad nos referimos al crecimiento y acumulación de elementos de un discurso, en nuestro caso, tanto poético como musical.

Dicha estructura musical en *gradación*, de un dramatismo de características poético-musicales, se logra en la composición de Hildegarda de Bingen mediante la aplicación de los siguientes recursos:

1. Estructura melódica ascensional y progresiva
2. Melismática y jerarquización del poema
3. Melismática y ubicación de altura vocal
4. Variación y acumulación dramática por color vocal (interpretación musical)
5. Repetición de la apoteosis o clímax melismáticos

Cada uno de estos recursos serán explicados de manera interrelacionada en el análisis siguiente, ya que varios de ellos se entrelazan en el movimiento melódico de la pieza. Dicho lo anterior, comenzamos señalando que el progresivo ascenso melódico de varios cantos hildegardianos mencionado por Meconi (“many compositions begin low and then move high, the progression that is easiest on the voice” (Meconi, 2018, pág. 96)), nos parece que no únicamente encuentra una explicación en la dificultad técnica vocal, sino en la posibilidad musical y ritual de quien ejecuta estos cantos con una disposición religiosa, como es el caso de la comunidad de Hildegarda. Podríamos decir que una concepción meditativa y cartográfica también se encuentra en las palabras de Newman respecto a *O vos angeli*: “performed as an aid to contemplation, it can suggest the vertiginous ascent of the soul as it rises through splendor after splendor on its way to ‘the little place of the ancient heart.’” (Bingen S. H., 1998, pág. 284)

Nótese que, mientras que en esta tesis concebimos como “progresivo” al ascenso melódico de la pieza, Barbara Newman lo percibe como “vertiginoso”. No vemos una contrariedad en ambas apreciaciones, pues la primera lo es en razón de su estructura melódica, y la segunda por cuestiones meditativas e incluso cartográficas.

Este ascenso, sí del alma, pero, con ella, también el de la melodía, encuentra en la imagen una concreción visual o, si se desea, un discurso alternativo. Dicho en otras palabras, así como el círculo será la arquitectura de la imagen, el dramatismo progresivo y sus cinco recursos de aplicación (especialmente el ascenso melódico y la apoteosis melismática), lo son para la música. El círculo conduce al centro, que es sagrado; el ascenso dramático, a un arriba, a una conexión también con la divinidad.

Vayamos de acuerdo con las jerarquías angélicas. En primer lugar, la *salutatio* difiere claramente del *O gloriosissimi* porque aquí es ampliamente melismática. Ya desde el inicio del canto, el tema y la palabra clave sobre la cual versan estos poemas, desde luego, *angeli*, es tratada de una manera melismáticamente elaborada. Véase la melismática para la sola sílaba **an**-geli: E-D-E-F-D-C-E-E-A-G-F-G-F-E-D-E-A-G-C-A-G-A-F-E-D-E-D-E-F-F-G.

**O vos angeli**  
 Responsory D 159 r-v, R 468v

Composer, Hildegard of Bingen  
 Transcribed by Beverly R. Lomer

The image shows a musical score for the responsory 'O vos angeli'. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody starts with a series of eighth notes, then moves to a half note, and continues with a melismatic line of eighth notes. A blue horizontal line is drawn under the lyrics 'O' and 'vos'. The second staff also begins with a treble clef and a common time signature. It continues the melismatic line from the first staff. A yellow horizontal line is drawn under the lyrics 'an' and 'ge - li'.

*Salutatio, O vos angeli.*

Las líneas en color azul reflejan un florido melódico mucho más acentuado que la exposición de *O gloriosissimi*. La línea amarilla, ya en estos inicios, nos deja entrever con el amplio florido señalado de que el contenido poético-musical del canto contempla también nociones cosmológicas, probablemente por eso tiene estas construcciones exuberantes y descomunales. Sin embargo, con toda la complejidad previa acontecida en los inicios del canto, quedará reservada para un momento más climático una melismática aún más elaborada y difícil. Así, dos de los recursos de aplicación del dramatismo progresivo del canto, esto es, la *melismática y jerarquización del poema* y la *melismática y ubicación de altura vocal*, quedan aquí establecidos en razón de que el primero apunta a la iniciación del canto, a la *salutatio* inicial, por tanto, su melismática es menor -en lo cuantitativo y en la complejidad técnica vocal- a la melismática de la apoteosis (que será cuantitativamente mayor y técnicamente más compleja). Al respecto del segundo recurso, la altura vocal también es muy diferente, tanto que la apoteosis de hecho se encuentra una 8ª arriba de la *salutatio*; de lo cual se sigue que las melodías agudas parecen reservarse para momentos enfáticos. Véase la siguiente comparación, misma que establece el rango vocal de las dos melismáticas tratadas hasta ahora:

## O vos angeli

Responsory D 159 r-v, R 468v

Composer, Hildegard of Bingen  
Transcribed by Beverly R. Lomer

*Melismática y rango vocal, O vos angeli. Salutatio (izquierda) y fragmento de apoteosis (derecha).*

El ascenso de este canto va a partir de su propio modo, el de Mi. El detalle que se puede apreciar a la derecha es una suerte de estructuración melódica que sintetiza el primer recurso de aplicación: la estructura melódica ascensional y progresiva. Cada orden angélico tendrá esta estructura. No refleja el ámbito, sino los puntos fundamentales donde las melodías tienen su inicio, dirección, notas de gravitación, notas reiterativas o bien la *finalis*. Exponen, digamos, los puntos fundamentales de la arquitectura fraseológica. Específicamente con el primer orden, los *Ángeles*, es importante señalar que el inicio va a acontecer en un registro medio donde incluso toma parte un registro grave. La siguiente imagen será un desmontaje del “resumen” melódico anterior. Desde luego la presentación del tema melódico asciende, pero llega hasta el Do intermedio. La flecha y los recuadros azules, junto al rectángulo rojo, reflejan lo dicho hasta ahora:

### Ángeles

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020) Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)  
Transcripción: Beverly R. Lomer

*Estructura melódica, O vos angeli.*

## O vos angeli

Responsory D 159 r-v, R 468v

Composer, Hildegard of Bingen  
Transcribed by Beverly R. Lomer

The image shows a musical score for the responsory 'O vos angeli'. It consists of two staves. The top staff begins with the word 'O' and continues with 'vos'. A red rectangular box highlights a specific melodic phrase in the 'vos' section. The bottom staff begins with 'an' and continues with 'ge' and 'li'. Three blue rectangular boxes are placed around the notes for 'an', 'ge', and 'li' on the bottom staff. A blue arrow points upwards from the 'an' box to the first note of the top staff.

### *Análisis musical*

Debemos señalar que no únicamente se tomará como criterio la enunciación de la palabra que designa el nombre de cada uno de los ángeles para explicar el recurso de ascenso melódico de la pieza. El texto poético es fundamental en este sentido, ya que los versos indican alguna imagen, idea o alabanza relacionada con estos seres. Es el caso de esta introducción. El poema señala: “Pero, oh vosotros ángeles, custodios del pueblo todo, cuya belleza en vuestro semblante brilla.” (Bingen H. d., Scivias: conoce los caminos, 1999, págs. 488-489) Estos versos, musicalmente abordados, estarán más o menos enmarcados en las notas estructurales (Mi-Do-Mi). En el siguiente ejemplo, los recuadros azules y la línea punteada señalan no solo la repetición de esas notas, sino un punto de partida en el Do (4º sistema) y un punto de gravedad en el Mi (6º sistema). Las flechas rojas señalan salvedades, mismas que forman parte de un fluir melódico y fraseológico que no se encasilla rigurosamente en la estructura que hemos propuesto. Esto, desde luego, enriquece el discurso y aporta elementos de identificación de una estilística monódica muy particular en el Medievo. Más allá de un ascenso dado como una progresiva subida de notas inmediatas (Mi-Fa-Sol-La-Si, etcétera), escenario que desde luego no ocurre con este canto, sí hablamos de un ascenso progresivo desplegado en ámbitos melódicos, mismos que a su vez favorecen un “ambiente” o “atmósfera” sonora que poco a poco sube en diversos momentos del transcurrir de un poema que enumera y jerarquiza su tema central. Mostramos lo dicho hasta ahora con el siguiente análisis:

#### Análisis musical

Para un seguimiento auditivo de este apartado sugerimos escuchar la versión del ensamble *Sequentia*, ya que la interpretación musical aporta elementos muy valiosos en el análisis de los cantos. Uno de ellos son las pausas que el ensamble realiza según la estructura del texto y, de esta manera, podemos escuchar la segmentación de los diversos tipos de ángeles. Escúchese, por ejemplo, la pausa emprendida recién terminado *facie vestra*.<sup>67</sup>

Posteriormente el poema nos presenta a los *Arcángeles*, para quienes el poema también tiene una elaboración más allá de la enunciación del orden angélico, en efecto, ellos “acogen las almas de los justos”. Tanto para la palabra *archangeli* como para su inicial señalamiento (*et o vos*), el ámbito melódico sube respecto al orden anterior, de esta manera, la estructura queda organizada por el Si inicial (por

### Arcángeles

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020) Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)

Transcripción: Beverly R. Lomer

*Estructura melódica, O vos angeli.*

<sup>67</sup> La música puede consultarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=St9zFQezM6g> Fecha de consulta: 3 de agosto de 2021.

cierto, la 5ª de un Mi tanto previo como del modo general de la pieza), el Mi agudo hacia el cual fluctúa la frase y su orgánico cierre (el Si, nuevamente). También prestaremos atención a las notas que salen de nuestros marcos melódicos, como el Mi del primer sistema señalado por la flecha roja. Una ocasión más, la frase fluctúa en diversas direcciones, aunque se mantiene un ámbito más o menos definido:

et o vos  
ar - chan - ge - li

*Análisis musical*

La elaboración adicional a la palabra *archangeli* demanda un foco de atención muy importante en lo referente al recurso de ascenso melódico. Lo que sucede es que ya en estos comienzos del poema se presenta el registro más agudo de la pieza (véase en el posterior ejemplo el recuadro rojo); y no únicamente se presenta el Re agudo como la nota más alta proveniente de un ascenso desde el Mi, sino que, además, se permanece y hasta se insiste tres veces en él, idea que, al parecer, cuestiona y desarticula nuestro argumento del ascenso melódico progresivo. Véase el siguiente análisis:

qui - su - sci - pi - tis  
a - ni - mas ius - to - rum

*Análisis musical*

La música, desde luego, no dispone únicamente del elemento de altura melódica para mostrar su contenido. En este sentido, otro recurso, de los cinco que hemos propuesto,

se incorporará en el discurso musical para llevarlo -mediante una estructura en gradación y por tanto dramática, como hemos dicho- hacia una apoteosis cargada de significación musical y espiritual. Este elemento es la ya mencionada *melismática* que en realidad será desmesurada y que corresponde al acto de *contemplar lo divino* por parte de Querubines y Serafines. En otras palabras, los Arcángeles (primeros órdenes) tienen agudeza vocal pero no melismática exuberante. Por su parte, Querubines y Serafines (últimos órdenes), tendrán ambas: agudeza vocal y melismática muy compleja.

Por ahora, queremos dejar establecido que ya desde los inicios del poema, el ámbito se extiende hasta su límite. Para llegar a dicho límite (el Re sobreagudo), la compositora una vez más parece echar mano de la estructura interválica por tríadas que también se hacía presente en la palabra *tortuosus* del *O gloriosissimi*. Los señalamientos de las líneas verdes marcan la sonoridad “acordal” en las notas Mi-Sol-Si-Re. Aunque no es el sentido de un acorde, como mencionábamos en su momento, sí que operan como referencias escalonadas de una melodía que se impulsa hacia el agudo máximo.

Respecto a la reiteración melódica sobre el Re sobreagudo, además de que ejerce una llamada de atención en el cantante o el escucha por medio del registro, también provoca una insistencia sobre un motivo melódico. Beristain dice que el efecto estilístico de la *repetición* es “rítmico, melódico, enfático.” (Beristáin, 1995, pág. 419) Desde luego, la historia de la música estará acompañada por este recurso en variadas formas (la *passacaglia*, por ejemplo) y, quizás, en el fondo, concretamente con Hildegarda de Bingen, no baste con la exposición de un tema o motivo, sino que la insistencia crea a su vez acumulación sonora para mejor percibir una idea, concretamente que los Arcángeles “acogen las almas de los justos.”

Avanzamos, entonces, con el orden de las *Virtudes*. Hasta aquí se ha insistido en que hay órdenes angélicos que poseen una elaboración poética más allá de su mera enunciación. Con las Virtudes, Potestades, Principados, Dominaciones y Tronos, tendremos

prácticamente la sola enunciación, aunque al final de estos cinco órdenes, el texto rematará en una idea que bien puede englobarlos a todos ellos.<sup>68</sup>

En este sentido, las Virtudes ascienden -respecto al La previo de *iustorum*- desde su primera nota de exposición, el Mi. No obstante, inmediatamente sucede un descenso. Por tanto, aquí deseamos hablar de la gravitación de las melodías. Como dijimos antes, la estructuración melódica que presentamos de manera resumida no selecciona la nota más grave y la más aguda para armar dicha estructura. En este caso, con las Virtudes, hemos seleccionado dos notas de gravitación, el

### Virtudes

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)      Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)  
Transcripción: Beverly R. Lomer



*Estructura melódica, O vos angeli.*

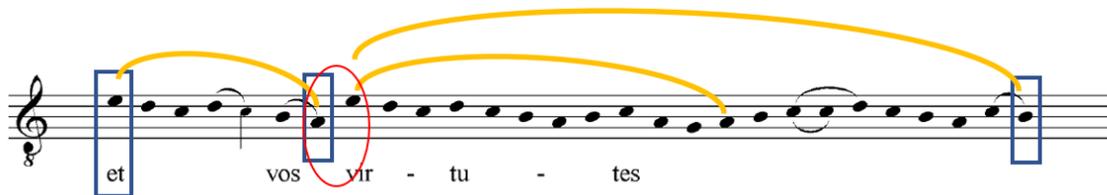
La y el Si, esto debido a que la fluctuación de la melodía tiene un punto de gravedad más contundente en el Si pero que viene anticipado por el descendimiento del indicador *et vos* (La).

Dichas notas de gravedad, aunque es difícil no pensar en las gravitaciones del sistema tonal,<sup>69</sup> señalan una especie de “puertos” o referencias para el ondular melódico. Véase enseguida que las curvas amarillas dibujan los movimientos melódicos desde el inicio, pasando por puntos intermedios de gravitación, hasta el puerto de Si. Finalmente, como es de esperarse, el intervalo de 5ª (marcación roja) se hace presente a manera de división entre las palabras *vos* y *virtutes*:

---

<sup>68</sup> En el capítulo tres se abordará específicamente la división interna de los órdenes angélicos, ya que Hildegarda concibe a las 9 jerarquías bajo la segmentación de 2, luego 5 y, finalmente 2 órdenes.

<sup>69</sup> No estamos igualando la gravitación o puntos de apoyo de la monodia hildegardiana con el peso de la *tónica* o la *dominante* en el sistema tonal característico de mucha música en Occidente. No obstante, el modo y las melodías de alguna manera tienen puntos de apoyo en donde la melodía “reposa” y, con ello, devienen en puntos de referencia hacia donde el ir y venir de las líneas melódicas, de una u otra manera, gravitan, se estabilizan.



#### *Análisis musical*

La gran interpretación del ensamble *Sequentia* aborda la pieza incluso en términos colorísticos, ya que, tanto para las Virtudes anteriores como para las siguientes Potestades y Principados, se decidió la participación de voces diferentes, lo cual, auditivamente queda segmentado el poema mediante el color específico de cada cantante. Esta idea puede articularse con el recurso que hemos denominado *variación y acumulación dramática por color vocal (interpretación musical)*. En efecto, la interpretación musical juega un papel muy importante en el análisis de una obra. Normalmente el procedimiento, desde el ámbito de la ejecución musical, es inverso: primero el análisis y luego la interpretación. Sin embargo, concretamente en nuestro caso, aunque partimos de un terreno teórico, no por ello hay que dejar de lado que el documento (el manuscrito, la partitura) tiene la función de registrar música para ser cantada y, esta sola consideración, nos puede arrojar información demasiado importante.

Estamos tocando un tema muy complejo. La interpretación tanto de la música vocal como instrumental de los variados siglos medievales pide la familiarización con temas históricos, estilísticos, lingüísticos, estéticos, filosóficos, etcétera. Sin embargo, queremos ofrecer algunas ideas que nos ayudan a ubicar con mayor precisión el entorno práctico, monástico y litúrgico de estos cantos. En este sentido, creemos que no está toda la música en un documento de notaciones musicales o, al menos, no resulta sencillo observar todo su contenido y entorno. El gran investigador, compositor y músico medievalista Marcel Péres señala que “las notas escritas [...] son sólo el veinte

o treinta por ciento de la realidad musical. La relación entre la partitura y la música es la misma que existe entre la palabra escrita y el sonido, la fonética.”<sup>70</sup>

Con nuestra expresión, “toda la música” o, como dice el profesor Péres, la “realidad musical”, queremos aludir a todo aquello que no se observa claramente en la partitura: el específico espacio arquitectónico y, consecuentemente, acústico, las maneras de decir o cantar los textos (estilo), las maneras de repartir, acomodar y ensamblar las monodias en un comunidad (coro) monástica o religiosa, el empleo de instrumentos musicales, los *tempi*, la ornamentación y, entre otros, el punto que aquí nos interesa, el color.

¿Por qué no, así como los diversos personajes y su posible diferenciación vocal de una obra dramática como el *Ordo Virtutum*, adjudicar una voz diferente a la presentación de cada uno de los ángeles? Esto es precisamente lo que realiza de una manera muy elocuente el ensamble *Sequentia*. Al hacerlo, se clarifica el texto y también se acumula una diversidad de colores vocales, asunto que también nosotros vemos como una suerte de gradación vocal colorística.

Continuemos con las *Potestades*. Podemos identificar una estabilidad en la altura vocal tanto en Virtudes como en Potestades ya que comparten un diseño melódico muy similar. Así, su estructura melódica queda prácticamente igual, a reserva de su inicio, pues aquí se inicia con La. El punto de ascenso (Mi) y la nota gravitacional final (Si) quedan igual al orden angélico anterior. Este ejemplo puede articular de una manera más sólida la estilística monódica de Hildegarda, pues no son, insistimos, melodías caóticas ajenas a su propio sistema musical y su eje textual:

## Potestades

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

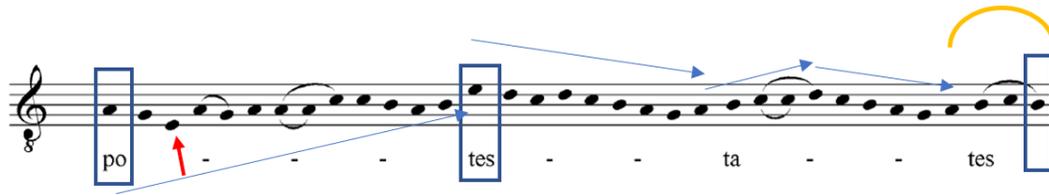
Análisis: Jonathan R. J. (2020) Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)

Transcripción: Beverly R. Lomer

A musical staff with a treble clef showing a melodic line with three notes: a half note on La (A4), a quarter note on Mi (E5), and a half note on Si (B5).

Estructura melódica, O vos angeli.

<sup>70</sup> Entrevista a Marcel Péres, *Revista Filomusica*, entrevista realizada por Fernando López Vargas-Machuca. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo21/entrevis.html> Fecha de consulta: 24 de agosto de 2021.



*Análisis musical*

El punto álgido de las dos melodías, representado en ambos casos por el Mi agudo, en las Virtudes quedará establecido por descenso melódico más salto interválico y, en el actual caso de las Potestades, por ascenso progresivo más salto interválico. A partir del Mi, la segunda parte de la frase oscila de manera muy similar (las flechas azules señalan las direccionalidades de la melodía). El señalamiento amarillo marca un final casi idéntico al anterior coro angélico. Finalmente, la flecha roja señala la nota más grave de esta frase.

Todo lo anterior nos conduce a identificar una estancia vocal en el ámbito de la pieza. La voz humana tiene un límite y, por ello, no es posible un ascenso gradual muy extenso o bien prolongado hasta un punto lejanísimo. Ya el propio ámbito de la pieza es en realidad complejo. Estas estancias en la altura melódica pueden tener una explicación técnica vocal, pero, nos parece, también organizacional y hasta poética.

Es organizacional porque la agudeza máxima tuvo recientemente una aparición más o menos breve en el coro de los Arcángeles y posteriormente vendrá la revisitación a lo agudo en las Dominaciones y en la apoteosis final de la obra. A pesar de que la pieza se mantiene en diversas ocasiones en la agudeza vocal, espacios como los que estamos tratando pueden convertirse en momentos de estabilidad para los cantantes.

Es poética porque la semejanza melódica se encuentra en el grupo dos de los tres que dividen a toda la jerarquía angelical. En efecto, hay una semejanza musical y hasta visual (posteriormente con la imagen se podrá apreciar de mejor manera) entre los Ángeles (grupo 1) y, como tendremos ocasión de analizar, con los Querubines y Serafines (grupo 3). Como se puede deducir, las melodías están íntimamente conectadas con su texto, un texto que definitivamente es jerárquico.

El siguiente orden angelical corresponde a los *Principados*. Un intervalo de 6ª ascendente de manera abrupta direcciona la melodía de este orden hacia la altura sonora. Así, el intervalo Mi-Do (marcación roja central) establece el punto agudo de este

orden angélico. El otro intervalo que acompaña la melodía de las Potestades es, una vez más, una 5ª descendente, Mi-La (marcación roja).

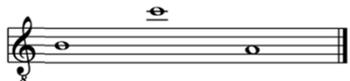
## Principados

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)

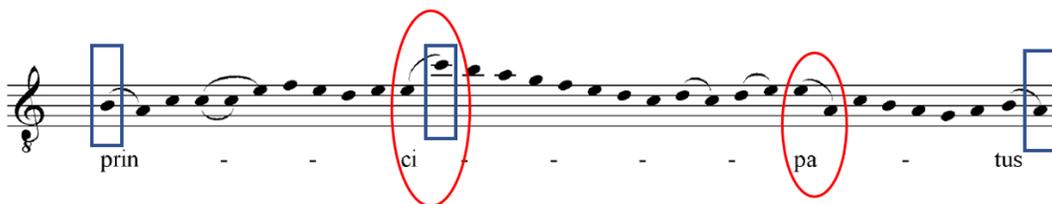
Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)

Transcripción: Beverly R. Lomer



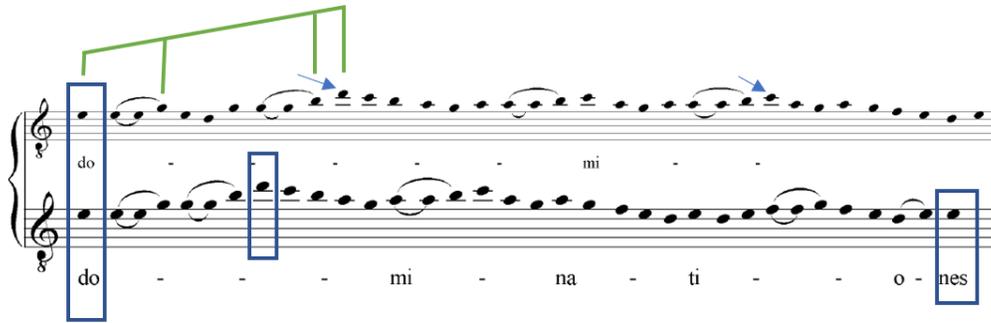
*Estructura melódica, O vos angeli.*

Auditivamente, no resulta menor el hecho de que el presente orden angélico considerablemente se ha distanciado en la altura melódica de las Virtudes y Potestades, el momento que habíamos concebido como una estabilidad vocal. Véase el siguiente ejemplo:



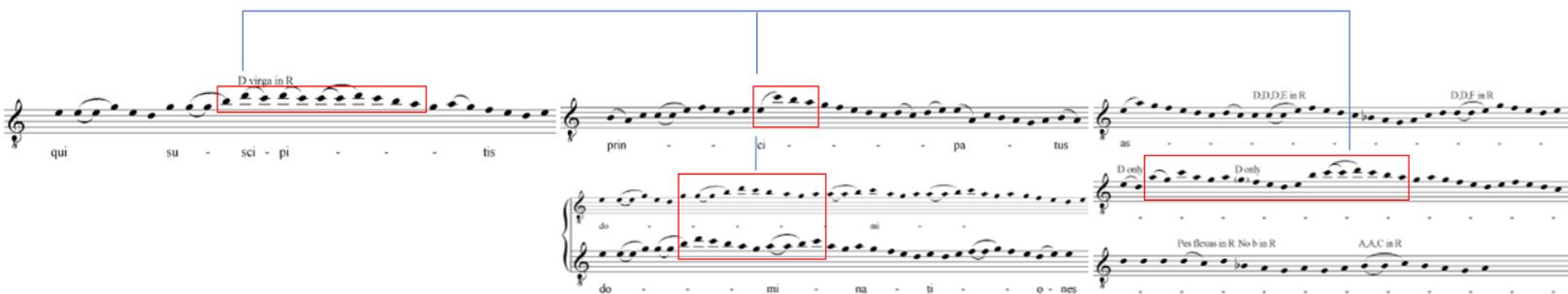
*Análisis musical*

Incluso se llegará, una vez más, al límite del ámbito vocal de la pieza con las siguientes *Dominaciones*. Al parecer, en retrospectiva, desde el primer orden del segundo grupo hasta aquí, esto es, Virtudes, Potestades, Principados y Dominaciones, las melodías contemplan en su desarrollo el ámbito más agudo de la pieza, configurando así un ascenso. En efecto, las presentes Dominaciones alcanzan nuevamente el agudo máximo (Re sobreagudo) mediante -parece ser una constante para llegar al agudo- el ascenso “acordal” Mi-Sol-Si-Re que anteriormente también se había presentado con los Arcángeles:



*Análisis musical*

Probablemente la identificación al respecto del ascenso orgánico de diversos cantos hildegardianos que Meconi realiza en su estudio anteriormente citado, además de visualizarse en la estructura general de las piezas, también pueda identificarse en secciones específicas. De hecho, los análisis musicales que estamos proponiendo parecen indicar que cada uno de los tres grupos angelicales tienden a subir (curiosamente al agudo máximo, el Re) conforme acontece la jerarquización. Es decir, el grupo 1 (Ángeles y Arcángeles) tuvo una subida al límite del ámbito total con los Arcángeles. El grupo 2, precisamente donde ahora nos encontramos, de nuevo sube al límite, específicamente con Principados y Dominaciones. Finalmente, el grupo 3 (Querubines y Serafines), también subirá al agudo máximo de la pieza. El siguiente ejemplo señala los tres puntos agudos mencionados:



*Análisis musical. Arcángeles (izquierda), Principados-Dominaciones (centro) y Querubines-Serafines (derecha).*

No resultaría extraño que la apoteosis final tuviese una preparación y anticipación en estas secciones de la pieza. ¿Con claridad podríamos afirmar que subyace en este canto un plan estructural deliberadamente deseado como tal por parte de Hildegarda de

Bingen? Al parecer, lo que podemos apreciar en la partitura es un proceso que se encamina progresivamente a un clímax final.

Aquí tenemos una posible respuesta de lo que se planteaba Richert Pfau cuando anteriormente citábamos su estudio respecto a cómo nuestra compositora pudo haber concebido lo que para nosotros significa la forma de una pieza musical, su sentido de balance, variedad, unidad, tensión o reposo, entre otras.

Al menos nos queda claro que hay en *O vos angeli* variedad melódica, melismática y de ámbito vocal, unidad como un conjunto elocuentemente estructurado, tensión en la acumulación de espacios agudos vocales y reposo (y con ello balance). El reposo lo obtenemos si recordamos la estabilidad vocal en Virtudes y Potestades; pero también lo identificamos en los *Tronos*, el siguiente orden angélico.

Aunque no hemos colocado anteriormente el ejemplo musical que sintetiza la estructura melódica de las Dominaciones, deseamos compararlo con los Tronos que ya nos ocupan. Esto por la única razón de visualizar de manera conjunta el balance que señalábamos previamente. Así, mientras que las Dominaciones generan tensión en la altura vocal, los Tronos, con su ubicación melódica más grave, además de ejercer un contrapeso, cierran de manera orgánica, como el movimiento natural de gravitación, el grupo número dos de toda la jerarquía angélica:

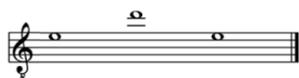
### Dominaciones

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)

Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)

Transcripción: Beverly R. Lomer



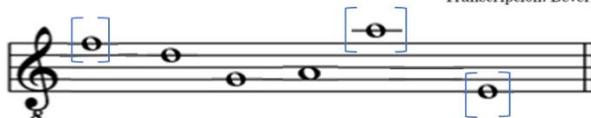
### Tronos

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)

Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)

Transcripción: Beverly R. Lomer



*Estructura melódica en Dominaciones y Tronos. Tensión, reposo y balance.*

Los puntos melódicos de la estructuración de los Tronos son variados. En realidad, la frase gravita hacia el Re, luego Sol y, finalmente, el La intermedio. El Fa inicial (corchetes azules) viene orgánicamente de la frase aguda anterior de las Dominaciones, es por ello que señalamos con una curva amarilla el descenso natural de una melodía previamente

tensada en su altura vocal y moderada melismática. Véase el cierre temporal que ejercen los Tronos:

The image shows a musical score snippet with two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "ti - o - nes et tro - ni". The lower staff is a piano accompaniment in treble clef with lyrics: "et tro - ni". A yellow curved line highlights the melodic contour of the vocal line. A red arrow points to a specific note in the piano part. Three blue rectangular boxes are drawn around groups of notes in the piano part, corresponding to the words "tro" and "ni".

*Análisis musical*

Dicho cierre, al ser temporal, momentáneo, pues aún no termina la pieza, aglutina al presente grupo número dos. Su direccionalidad tiende hacia una conclusión melódica en reposo, tranquila y anclada en su punto de gravitación (el Mi, por cierto, el modo de la pieza, y que vendrá poco después).

El poema señala una simbología sobre el número cinco al respecto de los presentes cinco coros angélicos del grupo dos: “...que os contáis en el quinto número secreto.” (Bingen H. d., Scivias: conoce los caminos, 1999, págs. 488-489) Como decíamos anteriormente en el presente capítulo al tratar dicha simbología con la estilística melódica de Hildegarda, concretamente en lo referente al intervalo de 5<sup>a</sup>, todo indica que el *misterio, sacralidad* o lo *secreto* del número cinco aquí se hace presente por dos vías: por estructura y por interválica. Es decir, mientras que ese señalamiento simbólico sobre el cinco tendrá en la imagen de los ángeles una alusión geométrica y otra cartográfica,<sup>71</sup> aquí, en el lenguaje musical, nos encontramos en la conclusión del grupo dos que a su vez engloba cinco órdenes angélicos y, también, con dos intervalos concretos de 5<sup>a</sup>, uno descendente y otro ascendente:

<sup>71</sup> En efecto, como se trabajará posteriormente, la geometría de los Tronos se sostiene en una simetría basada en el número cinco. A su vez, la cartografía de la imagen implica, por ejemplo, la simbología de los cinco sentidos y las cinco llagas de Cristo.

*Análisis musical*

El La agudo y el Mi grave (corchetes azules de la estructuración melódica de los Tronos) están indicados en la imagen previa por medio de la flecha roja y el recuadro azul final. Nótese que, para llegar a la nota más aguda de este cierre de sección de la pieza, se opta por impulsarse a través del ya conocido movimiento ascendente gradual, mismo que también gradualmente descenderá hasta terminar en la *finalis* del Modo, el Mi. De esta manera, concluye momentáneamente el grupo dos de la jerarquía angélica.

Hemos llegado, finalmente, al grupo 3, sección climática de la pieza. Aquí radica, por último, el recurso de la *apoteosis*, más aún, la *repetición de la apoteosis*. En la imagen angelical, los Querubines y Serafines son los órdenes más cercanos a la divinidad. Ellos tienen características y simbologías muy específicas que se abordarán en el capítulo siguiente. Sin embargo, aquí nos ocupa su tratamiento musical en *O vos angeli*.

Nos encontramos en el inicio del tercer grupo. Sin que estemos proponiendo una regla, el recorrido analítico hasta aquí realizado parece indicar que los inicios de ambos cantos angélicos hildegardianos acontecen en un estado vocal más o menos intermedio

en su altura y elaboración melismática. Si esto es así, los Querubines tendrían que estar por debajo de la altura de su objetivo climático, asunto que, de hecho, sucede. Véase en ambos ejemplos (izquierda y abajo) cómo el ámbito de esta sección difiere con la agudeza de un clímax

## Querubines

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

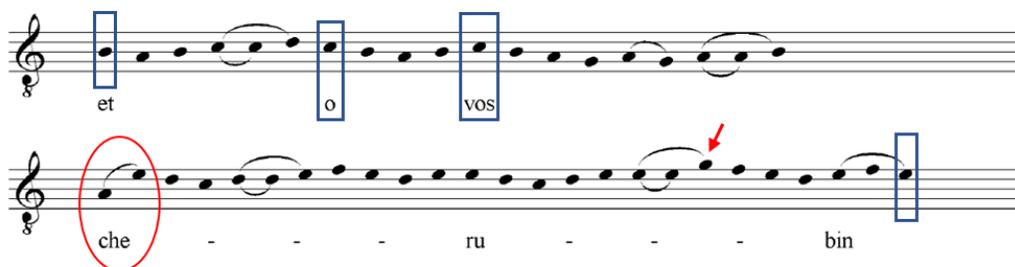
Análisis: Jonathan R. J. (2020)

Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)  
Transcripción: Beverly R. Lomer



*Estructura melódica, O vos angeli.*

que ya hemos presentado anteriormente en varios fragmentos, al partir de la nota Si, ascender solo un poco hacia el Do, y volver a ascender hacia el Mi:



*Análisis musical*

Una vez más nos encontramos con las salvedades propias de una rica fluctuación melódica (el Sol agudo) pero que mantiene sus puntos fundamentales hacia los cuales reposa o bien direcciona en empuje paulatino que busca el agudo máximo. Esto último puede apreciarse en la frase melódica sobre *cherubin* del segundo sistema del ejemplo anterior, especialmente con la apertura que posibilita el Mi final, preparando así, una vez más, el buscado clímax.

El coro último de la jerarquía corresponde a los Serafines, los más inmediatos a Dios. Ellos ya están en la antesala de la apoteosis. Desde luego, su altura vocal es mayor a los Querubines anteriores. Su estructura melódica queda como sigue:

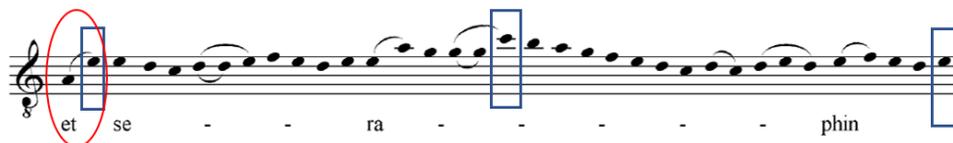
### Serafines

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)      Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)  
 Transcripción: Beverly R. Lomer

*Estructura melódica, O vos angeli.*

El Mi inicial asciende hasta el Do agudo para nuevamente reposar en el Mi *finalis*. Una vez más, el intervalo de 5<sup>a</sup> comienza la línea melódica. Véase el siguiente análisis:



*Análisis musical.*

Finalmente, de alguna manera, la enunciación de los órdenes de la jerarquía está aquí terminada. No hay más grupos angélicos, el siguiente “orden” es Dios. Nos parece que no resulta aventurado o fortuito que la sección climática de la obra ocupe en duración y estructura más de la mitad de la obra completa. No será un clímax que proponga elementos ajenos a los ya empleados, de hecho, su manufactura está tejida con los elementos de toda la obra hasta aquí revisada; por lo cual, encontraremos intervalos de 5ª, melismáticas abundantes, alturas vocales límite, entre otros ya mencionados. Por ende, podríamos decir que la sección climática también sintetiza los elementos composicionales de la obra. Véase el siguiente análisis:

Sit - - - - - laus - - - - -  
 vo - - - - - bis - - - - -  
 qui lo - - - - - cu - - - - - lum an - - - - - ti - - - - - qui  
 cor - - - - - dis  
 in fon - - - - - te - - - - - E A  
 as  
 I only D only  
 Pes flexus in R No b in R A,A,C in R  
 spi - - - - - ci - - - - - tis  
 spi - - - - - ci - - - - - tis

Annotations: A,A,C in R; R only (A); D only; Quilisma in R; C,C,E in R; D,D,D,E in R; D,D,F in R; I only; D only; Pes flexus in R; No b in R; A,A,C in R.

Red double bar lines at the beginning and end of the score. A red bracket groups the staves from the 'as' line down to the 'tis' line. A blue box highlights the final notes of the 'tis' line.

*Apteosis, O vos angeli. Análisis musical.*

La gran ayuda que nos procuran las divisiones en dobles líneas color vino lo es en razón de una ubicación más sistematizada de la estructura musical. Todo parece indicar que una de las maneras de la elaboración melódica por parte de Hildegarda es la “arquitectura acordal”, misma que pasa por los puntos fundamentales del “acorde” para procurar el empuje de las melodías hacia lo agudo. Esto puede observarse en diversas secciones del anterior ejemplo. En primer lugar, para *Sit laus* tenemos los puntos La-Do-Mi que, desde luego, impulsan la fluctuación de la melodía hacia el agudo.

Los siguientes ejemplos parecen obedecer a la misma lógica de melodías ascendentes, pues en el tercer sistema tenemos Do-Mi-Sol para *qui*, después nuevamente La-Do-Mi para *in fonte* y, finalmente, La-Mi-La para la conexión con la palabra *aspicitis*. Representa una ligera variación este último caso en tanto son melodías separadas, no obstante, mantienen un ligamento en razón de sus notas “familiares” y el empuje hacia la melismática más grande de toda la obra. Todo lo anterior puede seguirse en la partitura por los señalamientos en color verde.

Cabe señalar una peculiaridad con el tema anterior, los puntos estructurales de las melodías no únicamente se desenvuelven en lo interior de las melodías, sino también operan como ligamentos con otras melodías. Véase el señalamiento color naranja, mismo que está vinculando los puntos *La-Do-Mi* correspondientes a los sistemas uno, tres y cuatro.

Otro material ya empleado con frecuencia es la interválica de 5<sup>a</sup>. Todos los señalamientos circulares y semicirculares en color rojo muestran la abundante interválica por la conexión de 5<sup>a</sup>. Además de ser un “sello” de estilística personal en Hildegarda, no se olvide la simbología detrás de este número.

La palabra *aspicitis* es clave, como se ha insistido a lo largo de esta tesis. En cuanto a su tratamiento melódico, hemos señalado que su melismática es realmente compleja. Al respecto, vale la pena analizar de qué maneras se llega a ella, es decir, si hay alguna lógica subyacente en el uso abundante o sintético de los melismas. A este respecto obsérvense los señalamientos de las líneas punteadas en color azul.

Es difícil establecer una lógica, digamos, matemática y conceptual al respecto de los melismas en esta obra. No obstante, resulta muy esclarecedor que no es abrupta la melismática apoteótica que representa la palabra *aspicits*. En efecto, acontece una suerte de preparación para la gran melismática. Ello nos revela que el ascenso de los cantos que identificó Meconi tiene una dinámica similar en la preparación de las melismáticas. En otras palabras, la estructura creciente permite llegar a lo difícil, como señalaba Beristain, por medio de lo fácil, o al menos por medio del mismo material (como lo es la melismática, esto es, la cantidad de notas en una línea melódica).

Es necesario señalar, finalmente, que el hecho de que los versos finales del poema se repitan, dramatiza al doble lo que ya es en sí una sección climática. Ello acentúa que algo sucede en esta sección: los ángeles tienen descripciones, objetivos, coloraciones, facultades, etcétera, pero todos se hallan cerca y *contemplan*, sin un para qué de por medio, a la divinidad.

Dicha *contemplación* ha sido preparada por la gradación continua y *ascenso* paulatino de los diversos elementos musicales que hasta ahora hemos analizado. La idea de un *ascenso* en los contextos religiosos y espirituales no es secundaria. Mircea Eliade plantea lo siguiente al respecto del movimiento de *ascensión*:

Cualquiera que sea el conjunto religioso en que se encuentren, y cualquiera que sea el valor que se les haya dado -rito chamánico, de iniciación, éxtasis místico, visión onírica, leyenda heroica- las ascensiones, la subida de montañas o escaleras, el subir volando por la atmósfera, significan siempre trascender la condición humana y penetrar en niveles cósmicos superiores. (Citado en: Cirlot J. E., 2018, pág. 175)

¿Cómo se logra la trascendencia de la condición humana? En nuestro caso de estudio, por medio de una *ascensión*, concretamente una *ascensión musical y espiritual*, y, más específicamente, por el canto y/o audición de recursos bien específicos, como melismáticas extensas y registros vocales agudos.

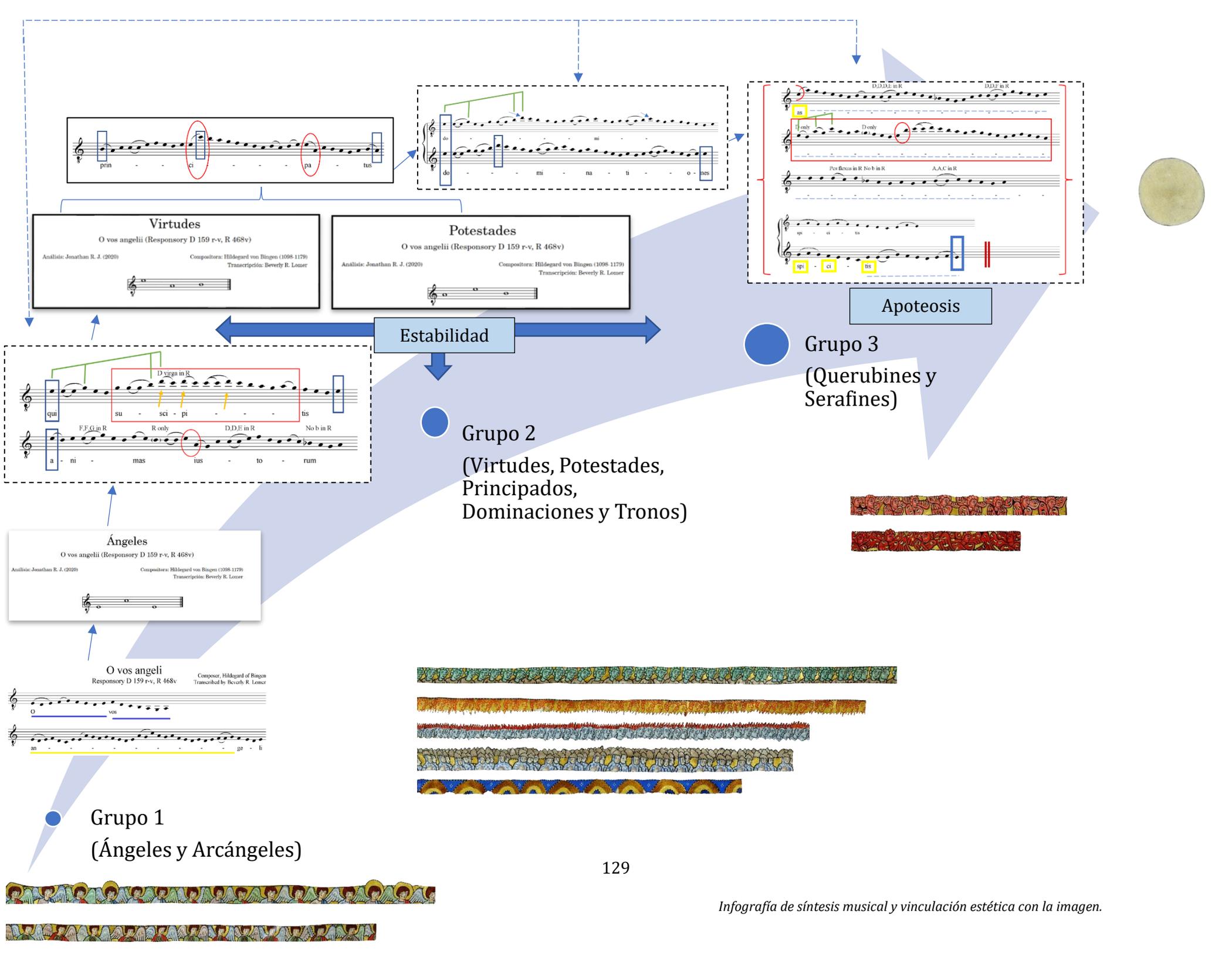
Todo parece indicar que la penetración en los niveles cósmicos superiores de la que habla Eliade se evidencia aquí por una contemplación y admiración del Empíreo abundante en luz y música. Algo inefable, inmirable, inaudible, en suma, bello, pues es la morada misma del Dios creador de todo cuanto existe. Y, en efecto, así se nos presenta en la imagen y en los dos cantos angélicos.

Sin embargo, vale la pena “aterrizar” este imaginario celeste y pensar en la practicidad de una vida monástica como la de Hildegarda, más aún si tenemos en mente su rol de abadesa y compositora. Es decir, que nuestra compositora tiene bien presente la “humanidad”, “territorialidad” y hasta *corporalidad* de los imaginarios celestes, pues, como veremos en el análisis cartográfico de la imagen, ella misma reflexiona (exégesis) e indica que, cuerpo, alma y los cinco sentidos del hombre se involucran para llegar a lo más alto que es el *amor*. En otras palabras, entre más se acentúa la ascensión, más terrena debe ser su aplicación; o bien, entre más compleja resulta la música y la imagen, más se debe tener en mente la practicidad evangélica, esto es, el amor al prójimo y a Dios.

Desde luego, la figura de abadesa nos ayuda en la comprensión de estas ideas, pues Hildegarda tiene la responsabilidad de velar, cuidar y guiar a su comunidad de monjas. Así, se hace eco de una sugerencia de Pablo de Tarso que aquí tiene sentido adicionar, pues precisamente esta idea trata sobre cómo entender una aplicación evangélica del concepto *amor*: “Aunque hablara todas las lenguas de los hombres y de los ángeles, si me falta amor sería como bronce que resuena o campana que retiñe. [...] El amor es paciente y muestra comprensión. El amor no tiene celos, no aparenta ni se infla. No actúa con baja ni busca su propio interés, no se deja llevar por la ira y olvida lo malo.” (1Cor 13, 1-5)

Para terminar este capítulo proponemos una infografía que sintetiza el análisis de *O vos angeli*. Si bien su vinculación estética con la imagen será objeto de una de las “sonoridades” del siguiente capítulo, nos es conveniente tejer desde ahora su parentesco con la imagen. De esta manera, los órdenes angélicos se encuentran “estirados” en lo horizontal para que se pueda visualizar el dramatismo, tensión, ascenso y complejidad paulatina de este canto.

La flecha eje de toda la infografía señala el punto culmen de la estructura, tanto visual como musical, esto es, la divinidad misma. Lo que nos anima a deducir hasta qué punto llegan tanto la música como la concepción artística general de nuestra autora: son medios para alcanzar lo divino, no obstante, ya en el propio medio, se percibe eso divino.



## 2.6 Conclusión capitular

Hemos revisado dos grandes ámbitos de la faceta musical de Hildegarda de Bingen, por un lado, la reflexión o filosofía de la música que la propia autora establece y, por otro, su labor composicional en el análisis dos obras de la *Sinfonía*.

El primer apartado nos ha remitido a la revisión de documentos específicos como la *Carta a los Prelados de Maguncia* y la obra *Ordo Virtutum*. El primero en un estilo epistolar, puede concebirse como un breve tratado de filosofía musical en el cual la autora argumenta la necesidad y, de hecho, la ritualidad del ejercicio musical en aras de reactualizar la voz primigenia de Adán. El denominado estado *co-angelical* establece una división incluso en términos histórico-musicales para nuestra autora, de manera que, aquella lejana voz que se asemejaba en demasía a la de los ángeles, puede procurarse mediante la cotidianidad del canto monástico.

A su vez, con la finalidad de establecer la voz antagónica de los ángeles, el análisis sobre el papel estético y ético del Demonio nos permitió establecer que la música angélica en definitiva puede ser cualquier manifestación sonora que diste rotundamente del estruendo diabólico.

La segunda parte estudia la documentación musical del imaginario angélico de Hildegarda. Dos obras fueron en concreto el objeto de nuestro análisis, *O gloriosissimi lux vivens* y *O vos angeli*. Atravesadas por los diversos aportes que ofrecen las herramientas y disciplinas de la retórica, la écfrasis y el análisis formal, registran de una manera compleja cómo la música “pinta” imágenes que nos ayudan a identificar cómo operan tanto el Demonio, la alabanza y contemplación continua de los ángeles, el Empíreo, las diversas jerarquías angélicas y la ejecución y/o audición de estos cantos en términos de peregrinación, pues al final del camino, tanto de la imagen como de la música, lo que encontramos es un círculo vacío y una apoteosis cargados ambos de significaciones espirituales.

Si el imaginario angélico y demoníaco resultan antagónicos, las melodías adjudicadas también lo son. Esto es subrayado especialmente por la antítesis existente entre el

registro agudo y grave de versos alusivos tanto a uno como a otro ser. Al hablar de écfrasis musical, podemos concluir que esta también se puede entender en lo concerniente a la interpretación musical, como quedó señalado en el esfuerzo técnico vocal que implica para un coro monástico femenino ejecutar melodías graves cuyos versos correspondientes además tratan sobre lo demoníaco.

En el capítulo siguiente se abordará finalmente la estrecha interrelación entre música e imagen, y concretamente se rastrearán las posibles lecturas sonoras de la miniatura.

### Capítulo 3. Sonoridades compactadas en una miniatura medieval.

*Sound, represented in the images by waves in sinusoidal forms or circular ones, becomes the structural key for illustrating her work, and in this way, her narration of the divine takes shape and substance.*

Sara Salvadori  
(Salvadori, 2019, pág. 21)

#### 3.1 Cuestiones preliminares

Llegados a este punto, no queda más que desmontar y sistematizar las sonoridades posibles. Ya se ha podido ir atisbando que las posibilidades pueden ser variadas. Tanto así que, incluso, como veíamos, el *recuerdo adánico* permitiría -según los parámetros hildegardianos- rastrear fidedignamente el elemento musical de la visión sexta y cualquier expresión musical y devocional hacia el Misterio.

La imagen que nos ocupa tendrá aquí su estudio pormenorizado. Un estudio que oscila entre el método iconográfico e iconológico hasta la reflexión estética de la concepción medieval de la luz, pasando también por el análisis de la retórica y sus ligamentos con la música. La manera en que se desarrollará el estudio de este capítulo se caracterizará, entonces, por un proceso dialógico entre estos recursos interpretativos que arrojará continuamente resultados de índole musical, objetivo buscado en nuestras pretensiones de investigación.

Lo anterior resulta pertinente, consideramos, al reconocer que la narrativa empleada por la propia Hildegarda para dar cuenta de la visión angelical ya apunta claramente a un método circunferencial partiendo de las periferias y finalizando en el centro. Dicho método deja ver con claridad una ruta también dialógica entre lo visual y lo espiritual como vía de acceso a lo sagrado.

Esta descripción de la visión sexta de alguna manera es una transposición de la visión mística vaciada en texto e imagen, pues no hay lugar a dudas de lo que expresa Hildegarda y lo que se puede apreciar en esta imagen, de suerte que puede cumplir también, como decíamos en el capítulo primero, una función pedagógica exitosa, y diferentes vías y métodos de interpretación.

Así, podemos proceder y establecer lo más general, evidente y de gran relevancia de la miniatura angelical: el hecho de que estamos frente a un *círculo*. La forma geométrica circular en tanto *símbolo* ha sido ampliamente trazada en múltiples culturas de la historia de la humanidad<sup>72</sup>. Su simbolismo posibilita catapultar a través de sus partes diversas ideas de carácter religioso que a su vez permiten a sus respectivos “lectores” experimentarlo como imagen, representación o espacio de vivencia sagrada.

De acuerdo con Pisi, el círculo soporta en sí mismo tres principios, tanto geométricos como simbólicos: “un punto central o centro, la irradiación de ese punto, que corresponde al espacio entre el centro y el contorno, y el límite exterior circular, la circunferencia. Es una conjunción de los dos principios básicos; en él se conjugan la unidad central del punto y la totalidad de la periferia.” (Pisi, 2008, pág. 28)

Desde luego que estos tres principios se encuentran en nuestra miniatura, de suerte que en su momento hablaremos, específica e interrelacionadamente, del *punto* (claramente identificado con el espacio de Dios o, como aquí lo llamaremos, *círculo 0*), la *irradiación* o *espacio intermedio* (el ámbito y vinculaciones entre el punto y la periferia, esto es, lo que acontece dentro de las nueve jerarquías angelicales o incluso las diez circunferencias si se considera el décimo coro hildegardiano) y, finalmente, la circunferencia (lo más alejado del centro que, no obstante, mantiene su ligamento con el punto en tanto es expansión de él). Incluso las figuraciones geométricas como el radio, la tangente, los ángulos resultantes de la intersección de líneas, el cono y hasta la esfera, pueden tener una fuerte carga simbólica.

Nuestras circunferencias siguen la clasificación angelical que habíamos revisado con Pseudo Dionisio Areopagita, no obstante, Hildegarda se distancia de él en la disposición y simbología que desea imprimirles: mientras que para el Areopagita una de las tres tríadas estaría junto a Dios (la de los Serafines, Querubines y Tronos), para la abadesa

---

<sup>72</sup> Raquel Pisi, a quien se citará enseguida, menciona en su trabajo las motivaciones que la condujeron a pretender investigar las razones de que el círculo sea una figura tan ampliamente usada en contextos variopintos de la humanidad. Destaca que, asimismo, desea “dilucidar aquello que expresaba dicha figura, es decir, aquello no visible que se intentaba simbolizar” (Pisi, 2008, pág. 5). Una vez más, y con mayor razón si se trata de un *símbolo*, la *invisibilidad* de lo que quiere expresar una figura visible, se puede conformar casi en metodología de investigación de diversas manifestaciones visuales.

el imaginario angelical se constituye en un primer grupo de dos órdenes (alusión al cuerpo y alma), luego cinco (referencia a los cinco sentidos y las cinco llagas de Cristo) y finalmente dos (referencia bíblica en cuanto al amor al prójimo y a Dios<sup>73</sup>), siendo este último el más cercano a la divinidad.

Denominaremos circunferencia 9 la correspondiente a los Ángeles, 8 a los Arcángeles, y así sucesivamente hasta la 1 (Serafines). Ya hemos hablado en el capítulo anterior sobre la circunferencia 10, esto es, el décimo coro hildegardiano, mismo que estaría en la periferia marginal. Con respecto al círculo vacío que alude a Dios, lo denominaremos *círculo 0*.

Cabe señalar, por último, que las sonoridades “compactadas” que deseamos demostrar en este análisis son de diversa índole. En efecto, hallar sonoridades en una imagen cuya visibilidad carece aparentemente de elementos musicales ciertamente requiere la especificación de su naturaleza o condición. Gran parte de la iconografía angelical en Occidente posee la característica casi obligada de atributos musicales en los ángeles. No es este nuestro caso.

Dejarse impactar, reverberar con la imagen o incluso suponer la música de un ángel con un instrumento musical materializado en manifestaciones plásticas, podría resultar un proceso de lectura más exitoso que si carecemos de él. Hildegarda de Bingen y sus miniaturistas no fueron ajenos a estas representaciones pues ya en el *Liber Divinorum Operum* puede verse el “tratamiento pictórico-musical” dado a las trompetas de la primera visión de la tercera parte y, posteriormente, a los diversos instrumentos musicales pertenecientes a la segunda visión de la tercera parte. Véanse los siguientes ejemplos:

---

<sup>73</sup> Esta simbología pertenece a la propia exégesis de Hildegarda. Dichas ideas serán estudiadas en el marco de nuestro estudio cartográfico-espiritual en el último número del presente capítulo.



Detalle de la miniatura de la primera visión de la tercera parte del Liber Divinorum Operum. Manuscrito de Lucca. (Bingen H. v., Liber Divinorum Operum) Fecha de consulta: 10 de enero de 2021.



Detalle de la miniatura de la segunda visión de la tercera parte del Liber Divinorum Operum. Manuscrito de Lucca. (Bingen H. v., Liber Divinorum Operum) Fecha de consulta: 10 de enero de 2021.

Estas miniaturas *sonoras* poseen un discurso musical evidenciado en primer término por sus instrumentos musicales. Sin embargo, nuestro caso no es, como decíamos, un ejemplar de iconografía instrumental. Ello no implica carencia de sonidos, pues pintar o esculpir música no se ejerce únicamente por el empleo de instrumentos. Es esta precisamente una de las razones de explicitar el tipo de sonoridades que en lo siguiente estaremos proponiendo.

Las sonoridades propuestas se explican, en primer lugar, en razón de la *correspondencia*, después por *imaginarios culturales-religiosos*, enseguida por *criterios exclusivamente visuales* y, finalmente, por *parámetros estéticos*. Cada uno de estos encuadres se explicará en su momento. Pero sí se desea comentar aquí que, aun cuando

están estrechamente vinculados ya que obedecen a una mentalidad medieval que apunta a un específico modo de ver el mundo, cada sonoridad se detonaría en la imagen sobre todo si consideramos su específico campo de acción. Dicho de otro modo, no es uno, sino varios modos de leer la imagen en clave musical; y, cada uno, puede explicarse en su propio marco y en sus propios términos.

### **3.2 Sonoridad 1. Por el razonamiento de la *correspondencia*.**

Cuando hablamos de *correspondencia* nos referimos a una cierta asociación de situaciones o cosas. Dicha asociación puede explicarse de diversas maneras, no obstante, subyace un ligamento que finalmente apunta a que, si no son iguales, sí poseen cierta familiaridad.

El *saber de la semejanza* que Michel Foucault explica en *Las palabras y las cosas* es trazado en los siguientes términos:

Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guio la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. (Foucault, 1968, pág. 26)

La diversidad de las semejanzas que veremos a continuación expuestas en nuestras fuentes radica en la variedad de posibilidades de asociar una cosa con otra. Desde luego no carecen de fundamento, pues tienen un parentesco o bien muy cercano o incluso sutil. Lo que buscaremos aquí es cualquier nexo -en la lógica medieval de la *correspondencia*- entre los ángeles y el mundo conocido (sea el macrocosmos o el microcosmos o, asimismo, entre el mundo visible y el invisible).

Nuestra primera fuente radica en los estudios del musicólogo Marius Schneider. En su importante trabajo sobre *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, podemos percibir que la evolución de la música -en su sentido sonoro más amplio- atravesó un paradigma al dejar paulatinamente el contacto con los sonidos y convivencia del hombre con los animales e ir sistematizando sonidos más

matemáticos (estructurados) en melodías propiamente musicales. Conforme avanza este distanciamiento, la especulación va tomando partida. El cosmos y casi cualquier cosa que tuviese movimiento comenzó a tener una posibilidad sonora: “la idea del orden cósmico, la sucesión regular y periódica de los fenómenos en el tiempo y en el firmamento. Este orden se concibió como una progresión numérica.” (Schneider, 2010, pág. 127)

Concretamente cuando aborda la cultura occidental con el apartado *Cantan los planetas: tradiciones chino-iránica y griega*, Schneider propone una tabla de correspondencias o, como él las llama, *relaciones místicas*, donde, de la mano con E. M. von Hornbostel, las atribuciones de sonidos a planetas, quedaría como sigue:

sonido	modo	astro	ethos
mi	dórico	Marte	severo, patético, belicoso
re	frigio	Júpiter	extático
do	lidio	Saturno	doloroso, triste
si	hipodórico	Sol	caballeresco, entusiástico
la	hipofrigio	Mercurio	despabilado, activo, comerciante
sol	hipolidio	Venus	erótico
fa	mixolidio	Luna	melancólico

*Análisis de Marius Schneider (Schneider, 2010, pág. 133)*

Por su parte, Luisa Durán en su tesis doctoral *Cartografía cosmológica medieval, platonismos y neoplatonismos: un constructo ideológico*, propone una tabla de correspondencias o *Doctrina de las Signaturas* que establecen las diversas relaciones que existen también entre el Microcosmos y Macrocosmos. La investigadora considera que para el análisis de los diversos y múltiples mapas medievales, tema central de su estudio, es necesario establecer el común denominador de un pensamiento que subyace en dichos mapas, en efecto, la lógica de las *correspondencias*:

[...] proponemos que en los mapas se refleja la estructura mental medieval, la cual se basó en el vínculo que establecieron entre los elementos del Macrocosmos con el Microcosmos, creando así una serie de correspondencias entre lo terrestre y lo celeste, lo virtuoso y lo pecaminoso, lo material e inmaterial. Es por ello indispensable

establecer el común denominador de este pensamiento; es decir, tendremos que explicar las llamadas *correspondencias* creadas desde la antigüedad, pero desarrolladas mayormente durante la Edad Media, en las que el hombre estableció el vínculo metafísico entre todos los ámbitos del saber, cuya finalidad fue llegar a conocer a Dios y a su Creación. (Durán y Casahonda Torack, 2014, pág. 28)

La tabla que hemos mencionado es la que a continuación se presenta:

	SOL	LUNA	MERCURIO	VENUS	MARTE	JUPITER	SATURNO
Día	Domingo	Lunes	Miércoles	Viernes	Martes	Jueves	Sábado
Acción	Contemplación	Divinación	Ciencia	Amor	Ira	Política	Luto
Color	Oro	Plata	Azul	Amarillo	Rojo	Naranja	Negro
Don	Liderazgo	Imaginación	Habilidad para los negocios	Belleza	Fuerza	Sabiduría	Hechicería
Organo	Corazón	Nervios y cerebro	Pulmones y extremidades	Genitales y Estómago	Cara	Hígado y Venas	Huesos
Pte. de la cabeza	Ojo derecho	Ojo izquierdo	Boca	Nariz	Frente	Oído derecho	Oído izquierdo
Reino	Luz	Oscuridad	Escriba	Amor	Guerra	Cielo	Cosecha
Pecado	Orgullo	Pereza	Envidia	Lujuria	Ira	Avaricia	Hipocrecia
Virtud	Sabiduría	Inteligencia	Ingenio	Amor	Valor	Integridad	Prudencia
Metal	Oro	Plata	Mercurio	Cobre	Hierro	Latón	Plomo
Oxidación	no tiene	Negro	Azul	Verde	Rojo	Amarillo	Blanco
Temperamento		Tristeza o Melancolía	Glorioso y Majestuoso	Esperanza, Salud y Vivacidad	Ardientemente poderoso	Noble y Claro	Inocencia y Pureza
Signo zodiacal	Leo	Cancer y Virgo	Geminis	Tauro y Libra	Aries y Escorpión	Sagitario	Capricornio
Corte celestial	Dios Padre	Virgen	Dios Hijo	Apóstoles y santos	Dios Espiritu Santo	Apóstoles y Santos	Diablo/ Virgen

FIG. 4. TABLA DE CORRESPONDENCIAS O *DOCTRINA DE LAS SIGNATURAS* DONDE SE ESTABLECE LA UNIÓN ENTRE EL MACROCOSMOS Y EL MICROCOSMOS, LO VISIBLE E INVISIBLE, LO MATERIAL Y LO ESPIRITUAL. TABLA ELABORADA POR LA INVESTIGADORA.

*Tabla de correspondencias de la Dra. Luisa Durán. (Durán y Casahonda Torack, 2014, pág. 29)*

Si el vínculo metafísico del que habla Durán relacionó los ámbitos del saber y la realidad humana, no resultará extraño que ciertos colores o temperamentos, por ejemplo, sean más propios de determinados planetas. Los puntos de coincidencia entre Durán y Schneider se podrán ver al comparar ambas tablas, sin embargo, queremos proponer una versión sintetizada y conjunta para que la de Schneider tenga colores y la de Durán sonidos. El temperamento, como se verá, coincide en al menos dos correspondencias, por lo cual se convierte en nuestro parámetro de asociación, mismo que hemos señalado con el fondo de color gris. Además, agregamos la asociación ángeles-planetas del Pseudo Dionisio (Biedermann 1996: 34) (Bingen H. d., 2003, pág. 127) para que se puedan ir visualizando los correspondientes sonidos de los ángeles. En efecto:

En este responsorio para los ángeles [O vos angeli] se hace explícita la jerarquía celestial que el Areopagita formuló respecto a ellos, sentando así la base para la estructura simbólica de capas esféricas de la imagen medieval del mundo, y para su fundamento

teológico. De acuerdo con este autor, los querubines y serafines son responsables del movimiento primero y de la esfera de las *estrellas* fijas, los tronos lo son de la de *Saturno*, las dominaciones de *Júpiter*, los principados de *Marte*, las potestades de *Venus*, los arcángeles de *Mercurio*, y los ángeles de la *Luna*, el cuerpo celeste más próximo a la Tierra (Biedermann 1996: 34). (Bingen H. d., 2003, pág. 127)

Véase la siguiente tabla:

	SOL	LUNA	MERCURIO	VENUS	MARTE	JÚPITER	SATURNO
<b>Color (Durán)</b>	Oro	Plata	Azul	Amarillo	Rojo	Naranja	Negro
<b>Temperamento (Durán)</b>		Tristeza o melancolía	Glorioso y majestuoso	Esperanza, salud y vivacidad	Ardientemente poderoso	Noble y claro	Inocencia y pureza
<b>Ethos (Schneider)</b>	Caballeresco, entusiástico	Melancólico	Despabilado, activo, comerciante	Erótico	Severo, patético, belicoso	Extático	Doloroso, triste
<b>Sonido (Schneider)</b>	si	fa	la	Sol	mi	re	do
<b>Coros angélicos (D. Areopagita)</b>		Ángeles	Arcángeles	Potestades	Principados	Dominaciones	Tronos
							Querubines y serafines: movimiento primero y esfera de <i>estrellas</i> fijas

*Análisis del tesista para vincular dos tablas de correspondencias y añadido de coros angélicos.*

Como puede observarse, se pueden encontrar sonidos con altura determinada para los planetas. Sin embargo, más allá de estas notas musicales planetarias, mismas que, por cierto, pueden llegar a cambiar dependiendo de la fuente y contexto, ¿qué implica la correspondencia musical entre notas y planetas?

No es, a nuestro parecer, que la nota exclusiva de Saturno sea el Do o, aún más entretendido, que el rojo belicoso de Marte, quien es movido por los Principados mediante la operación del Mi, sean atributos exclusivos e inamovibles de dichos astros. En el fondo hay dos convicciones del imaginario cosmológico medieval: que el Cosmos canta y que el hombre participa en ello.

Por su respectiva *correspondencia*, la jerarquía angelical participa de la música de los astros, tanto así que, nuestra imagen, condensaría dichas sonoridades en la pictorización de sus órbitas, colores, longitudes y velocidades.

### **3.3 Sonoridad 2. Por el imaginario cosmológico medieval de la denominada *música de las esferas*.**

El concepto de *música* tiene una significación muy expandida en la Edad Media. La división boeciana que hemos señalado con anterioridad encontró varios matices en el transcurso de este periodo histórico. Hugo de San Víctor señala que, en efecto, hallamos música en el Cosmos, en el ser humano y en la denominada *instrumentalis*, sin embargo, ellas se manifiestan o se hallan de diversas maneras en variadas cosas de la Creación:

De la música del universo, una se encuentra en los elementos; otra en los planetas; otra en la sucesión de tiempos. [...]

De la música del hombre, una se encuentra en el cuerpo; otra, en el alma; otra, en la unión de ambos. De la música del cuerpo, una se encuentra en la potencia vegetativa, que es la que lo hace crecer y que corresponde a todo lo que nace; otra, en los humores, de cuya conformación depende la subsistencia del cuerpo humano, y que es común a todos los seres dotados de sentidos; [...]

De la música instrumental, una se encuentra en la pulsión, como en los tímpanos y en las cuerdas; otra, en el aliento, como en las flautas y en los órganos; otra en la voz, como en los poemas y en los cánticos. (San Víctor, págs. 41-42)

La idea base que parece estar sosteniendo todas las derivaciones del concepto es la estrecha relación de la *música* con el concepto de *armonía*. Esta idea se trabajará a detalle en el apartado siguiente, sin embargo, baste decir por ahora que Hugo en este mismo trabajo citado llegará a asemejar, sino que igualar, ambos conceptos. (San Víctor, pág. 43)

Tanto se “estirá” el concepto de *música* que incluso el autor del *Didascalicon* menciona que el agua es fundamental para lograr buena sonoridad o armonía: “Música’ viene de la palabra *aqua*, agua, porque no puede existir eufonía, es decir, buena sonoridad, sin humedad.” (San Víctor, pág. 40)

Dicho lo anterior, por *música de las esferas* aludimos a una tradición de corte filosófico-musical que el Medievo, especialmente a partir de la división de la música de Boecio,

hereda del pensamiento clásico pitagórico-platónico (Fubini, 2007, pág. 19) y que señala un orden, armonía y sonoridad entre los planetas y los movimientos de la Creación.

La actual *sonoridad 2* está muy vinculada con la anterior (*correspondencias*) en tanto el común denominador de ambas recae en las asociaciones que el Areopagita establece entre coros angélicos y esferas celestes. No obstante, queremos subrayar aún más una lectura sonora de la imagen que obedece al imaginario medieval de un *Cosmos sonoro*, y que la imagen angelical expone en sus órbitas, velocidades y sonidos adjudicados a los ángeles por varios tratadistas.

Regino de Prüm aborda, como muchos otros, el tópico de la música del Cosmos. Se pregunta por el tipo de movimiento, las características de los sonidos resultantes, entre otras cuestiones. Aquí nos sirve especialmente porque considera la velocidad del movimiento y los sonidos con altura específica (concretamente las consonancias) en relación con los planetas. En efecto,

[...] both astrologers and musicians maintain that the spaces between the outermost sphere and the circles of the seven planets are filled by all the musical consonances. They say that the highest sound of all occurs from Saturn up to the celestial sphere, and the deepest one from the Earth to the circle of the Moon. (Godwin, 1993, pág. 110)

El mismo Regino advierte que no todas las reflexiones de los teóricos apuntan en la misma dirección: “But others think differently, namely that the lower sound is between Saturn and the sphere, and the higher one between the Earth and the Moon...” (Godwin, 1993, pág. 110). Sin embargo, si consideramos su primera idea, ensambla de manera orgánica con la estructura musical de los cantos angélicos de la *Sinfonía* hildegardiana en lo referente al ascenso melódico de los ángeles cada vez que se acercan a la divinidad.

Por otra parte, Fubini dice que el “sonido” de la *musica mundana* o música de las esferas “se debe identificar, más bien, con el concepto de armonía, de forma que su audibilidad se convierte en un factor totalmente secundario que, en cualquier caso, se puede atribuir a la imperfección de la naturaleza humana, incapaz de captar por completo la armonía cósmica”. (Fubini, 2007, págs. 28-29)

En efecto, tampoco asumimos que todos los lectores medievales quienes se encontraron con esta imagen *escucharon audiblemente* la música cósmica. Tal vez sí, para algunos lectores. El punto en realidad es, aunque podemos reflexionar también sobre qué tipo de *escucha* hablamos y cómo podría expandirse la audición, que por *asociación o imaginario* la imagen angelical contiene sonidos cósmicos.

Incluso para Boecio y gran parte del pensamiento musical medieval “la única verdadera música es la *mundana*, mientras que la *humana* y la *instrumentalis* lo son solamente en parte o en la medida en que participan o recuerdan la armonía del cosmos.” (Fubini, 2007, pág. 29) Por su parte, como ya hemos señalado, aunque Hildegarda de Bingen opta más por las dinámicas de una *artista-compositora* que las de la reflexión y especulación teórica medieval, también posee un posicionamiento al respecto: “En su giro, el firmamento produce sonidos admirables que no podemos oír debido a su excesiva altitud y anchura, como el molino y el carro producen sus sonidos al moverse.” (Bingen H. d., Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades, 2013, pág. 33)

Esta tradición teórica de la *música de las esferas* puede rastrearse hasta Pitágoras, siguiendo muy presente en el Medievo, e incluso tiene presencia en Johannes Kepler y luego Paul Hindemith en pleno siglo XX. Una vinculación interesante es la que resulta de la asociación entre planetas y la práctica musical de la época. Concretamente para Kepler, en donde habríamos de identificar la tradición polifónica coral renacentista y la transición hacia el barroco, hay correspondencias entre ciertas voces humanas y planetas.

En este sentido, Johannes Kepler, ya en el contexto del heliocentrismo, adjudicará voces a los planetas partiendo de la longitud de la cuerda u órbita y, además, teniendo en mente la práctica coral de su época:

For those properties which in Book III, Chapter XVI, custom attributes, and nature appropriates to the bass, are the same as in a sense Saturn and Jupiter hold in the heaven; those of the tenor, we find in Mars; those of the alto belong to the Earth and Venus; and those of the treble are the same as Mercury has, if not in equality of distances, yet certainly in proportion. (Kepler, 1997, pág. 449)

El factor de movimiento es de suma importancia. Gracias a dicha movilidad es que surge el sonido. Si la imagen contiene sonidos cósmicos, entonces en ella reside un estado de

movimiento. Para explicar dicho estado de la imagen proponemos la siguiente sonoridad.

### **3.4 Sonoridad 3. Por criterios exclusivamente visuales. Hacia la imagen mediante la imagen.**

Esta sonoridad no tendría sonidos musicales con altura definida como en las dos sonoridades anteriores ni aún en la que posteriormente trabajaremos. De hecho, demanda la explicación sobre cuál sea el sentido de dicha “sonoridad”. Antes de hacerlo, cabe señalar que se busca proponer un tipo de “musicalidad de la imagen” que se explique bajo sus propios términos visuales. La danza que percibe Betz en esta imagen, idea que habíamos tenido como fundamental en los planteamientos iniciales de la tesis, nos indica ciertamente que la miniatura tiene ritmicidad, coreografía y movimiento en sus componentes circulares, grupales e individuales en los ángeles. Explicar de qué manera la imagen expondría o “cantaría” dichos elementos de carácter más musical, es el objetivo de este numeral.

La “musicalidad de la imagen” que queremos proponer hunde su argumento en el sentido musical de la creación visual y cómo llega a concretizarlo. Al respecto, existen diversos ejemplos de arte medieval que se relacionan estrechamente con elementos musicales. Si pensamos en el pórtico de la gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, diríamos que el vínculo piedra-música puede darse, así como con las miniaturas instrumentales del *Liber Divinorum Operum*, bajo el empleo de instrumentos musicales. El maestro Mateo, quien crea de manera magistral dicho pórtico, posibilita la bienvenida a los peregrinos del camino de Santiago quienes se encuentran no solo con música escultorizada, sino, con toda probabilidad, la gran música del *Códice Calixtino*.



Detalle de músicos en el Pórtico de la Gloria, Catedral de Santiago de Compostela. Véase: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portico\\_of\\_Glory#/media/File:Portico\\_da\\_Gloria\\_11-17.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Portico_of_Glory#/media/File:Portico_da_Gloria_11-17.JPG) Fecha de consulta: 17 de marzo de 2021.



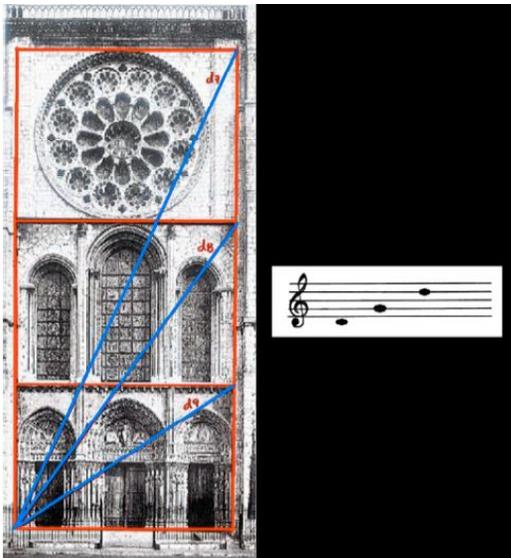
Capiteles de Cluny, modo Hipodórico.

Algo similar ocurre en Cluny. Los capiteles que representan a los ocho modos eclesiásticos, cada uno con su respectiva emotividad, reflejan una importancia vital en el rol que ejercía la música para el culto y vida monásticos. Hay una mujer danzante muy relevante, pues refleja lo que de júbilo tiene dicho modo: “The Hypodorian mode is represented by a dancing girl who holds in her right hand a cymbal.” (Whitehill Jr., 1927, pág. 387)

Por último, no podríamos dejar de mencionar un caso paradigmático de la relación, ahora, entre música y arquitectura: la Catedral de Chartres. Feldmann nos introduce con la siguiente declaración: “los expertos advierten que las

catedrales medievales se erigieron siguiendo modelos y patrones musicales: sus proporciones se apoyaban en numéricas combinaciones matemáticas con un estremecedor contenido simbólico y que albergan la armonía cósmica diseñada por Dios”. (Feldmann, 2009, pág. 223)

Tomasini señala en su estudio que en Chartres “tanto la fachada occidental como la planta del edificio parecen haber sido diseñadas en base a las proporciones



Análisis de Tomasini: rectángulo central, fachada occidental. Diagonales y pentagrama musical. (Tomasini, 2007, pág. 19)

correspondientes a las consonancias perfectas y el intervalo de tono”. (Tomasini, 2007, pág. 7) La vinculación parece estar dada mediante la relación entre longitud de la cuerda y el sonido, así, la musicalidad de los diseños arquitectónicos reside en la armonía que habita en las proporciones musicales interválicas. Dicho de otra manera, las consonancias perfectas de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup>, por su armonía implícita, sirven de modelo para la creación de un edificio arquitectónico que desea ser también musical y cosmológicamente armónico.

En este sentido, la musicalidad de nuestra imagen creemos que reside en los siguientes cuatro parámetros: 1) la

sincronía y armonía de la unidireccionalidad de todos los ángeles (con la excepción justificada de los Serafines), 2) la estructuración geométrica, 3) la saturación de cada orden angélico y su consecuente *velocidad visual* y, por ende, su *velocidad* o *resultante sonoro* y, finalmente, 4) la poética del color.

La premisa de donde parten los anteriores parámetros es que cada círculo no es estático, muy al contrario, se mueven, giran y, por ende, hablamos de movimiento, ritmo y coreografía.

Dicho esto, el primer parámetro, la sincronía en la unidireccionalidad de todas y cada una de las circunferencias y figuras, explica que todos los órdenes angélicos giran hacia un solo lado, el derecho.<sup>74</sup> Girar hacia un solo lado, visualmente, nos hablaría de la sincronía del movimiento global ejercido.

En el fondo, la sincronía resultante no solo es composicional sino musical y cósmica. Ciertamente las posibles circunferencias internas de un círculo pueden considerarse simétricas y armoniosas por la propia geometría de la figura. Pero ya en la misma visión hildegardiana sobre los ángeles se está considerando que además de los elementos figurativos, la música escuchada de tales ángeles es “maravillosa”, esto es, poseedora de todo asombro y belleza: “Y todos estos ejércitos hacían resonar, por medio de todo tipo de músicas y con voces maravillosas, las maravillas obradas por Dios en las almas dichosas, y así glorificaban a Dios con magnificencia.” (*Parte primera. Visión sexta*). (Cirlot, Vida y visiones de Hildegard von Bingen, 2001, pág. 194)

También el concepto de *belleza* está íntimamente ligado con el de *armonía*, *proporción* y *orden*. Si para Tomás de Aquino lo bello consiste “en una adecuada proporción” (Aquino, 2001, pág. 131), la unidireccionalidad de los ángeles (los elementos proporcionados) nos habla de un orden en el trayecto<sup>75</sup> y una armonía en su visualidad, danza y obrar musical. En otras palabras, también visualmente se

---

<sup>74</sup> La excepción recae en los Serafines. Como se verá en su respectivo análisis, esto obedece a una alusión bíblica.

<sup>75</sup> Un trayecto de alusiones tanto visuales como místicas y simbólicas, pues los ángeles se dirigen a Dios y, en tanto símbolos, Hildegarda en su exégesis los tomará como modelo de contemplación o referencia para el hombre (tema a desarrollarse al final de este capítulo).

ha narrado en la miniatura que existe una coordinación musical y dancística en el imaginario angélico medieval, pues no hay discordia y, por extensión, desacuerdo o incluso maldad (recuérdese, en términos hildegardianos: maldad=carencia absoluta de aptitud musical), antes bien, armonía y proporción.

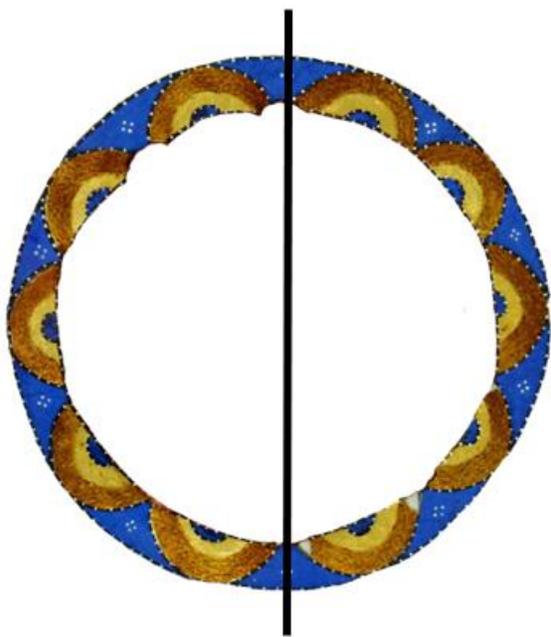
En el fondo, el concepto de *armonía* sostiene a la imagen misma como una composición ordenada y unificada entre las partes que la conforman. Siguiendo a Hugo de San Víctor, quien asocia estrechamente a la *armonía* con la *música*, esta se “ocupa de la división de los sonidos y de la variedad de las voces o, dicho de otra manera, la música o armonía es la concordia que resulta de reducir a la unidad la multiplicidad de lo diverso.” (San Víctor, pág. 43) Desde luego, los ángeles son muy diversos en su forma, coloración (ya desde la misma visión de Hildegarda) y en su cantidad. La unidad del círculo está lograda por el diálogo armonioso que ejerce el color, la geometría, la música e incluso el discurso religioso de trasfondo. En efecto, la des-armonía causada por Lucifer no habría podido caber en la actual armonía de los ángeles, pues son radicalmente distintos (como se ha analizado en el capítulo dos). Empero la unidad, totalidad y perfección de la simbología del círculo, incluso podríamos darle un espacio a la circunferencia faltante, la humana, que, desde la periferia marginal, se unirá finalmente a este círculo divino. Resumiendo lo dicho, de esta armonía tanto celeste como plástica, pues sus discordancias o divergencias se han logrado unir, también da cuenta la imagen misma mediante la sincronía y ordenamiento de sus elementos.

Asimismo, la armonía de la imagen recae en su estructura geométrica. Para explicar dicho soporte estructural y, en definitiva, arquitectónico, los Tronos ejercen un papel fundamental. Previo a ello, la geometría, como parte integrante del *Quadrivium*, es definida por Hugo de San Víctor como sigue: “‘Geometría’ quiere decir ‘medida de la tierra’ [...]. La geometría tiene tres partes: la planimetría, la altimetría y la cosmometría. [...] ‘Cosmos’ equivale a universo, y de ahí deriva la palabra cosmometría, es decir, la medida del universo; ésta es la que mide los cuerpos esféricos, es decir, en forma de globo y redondos, como la pelota y el huevo.” (San Víctor, págs. 40, 42) De esta definición, nos interesa subrayar la idea de *medición*. Si la imagen angelical puede ser un ejemplo de la esfera del Empíreo, ¿Cómo podríamos medirla o al menos ubicar su

geometría en la imagen? Desde luego, no pretendemos hacer una suerte de análisis “cosmométrico”, como nos dice Hugo, sino únicamente argumentar que las medidas geométricas de la imagen también son simétricas, esto es, armónicas, por tanto, musicales y bellas.

En primer lugar, los Tronos, debido a que en sí mismos son simétricos, tanto en su número (son 10) como en su acomodo dentro de la circunferencia, serán quienes nos posibiliten establecer la geometría de la imagen. Respeto al número 10, Grosseteste lo considera como símbolo de perfección:

“[...] diez es el número perfecto en el universo, porque cualquier todo perfecto tiene algo en él que se corresponde con la forma y la unidad, y algo que se corresponde con la materia y la dualidad, y algo que se corresponde con la composición y la trinidad, y algo que se corresponde con el compuesto y la cuaternidad. No es posible añadir un quinto a estos cuatro. Por esta razón, lo que es totalidad y perfecto es diez.” (Grosseteste, 1912, pág. 14)



*Simetría de los Tronos.*

Nótese que el balance y la simetría de este orden angélico produce un equilibrio geométrico y estructural en sus elementos, o sea, cinco de un lado, proporcionalmente acomodados, y cinco del otro. Hemos extendido la línea del diámetro central vertical para señalar precisamente lo anterior.

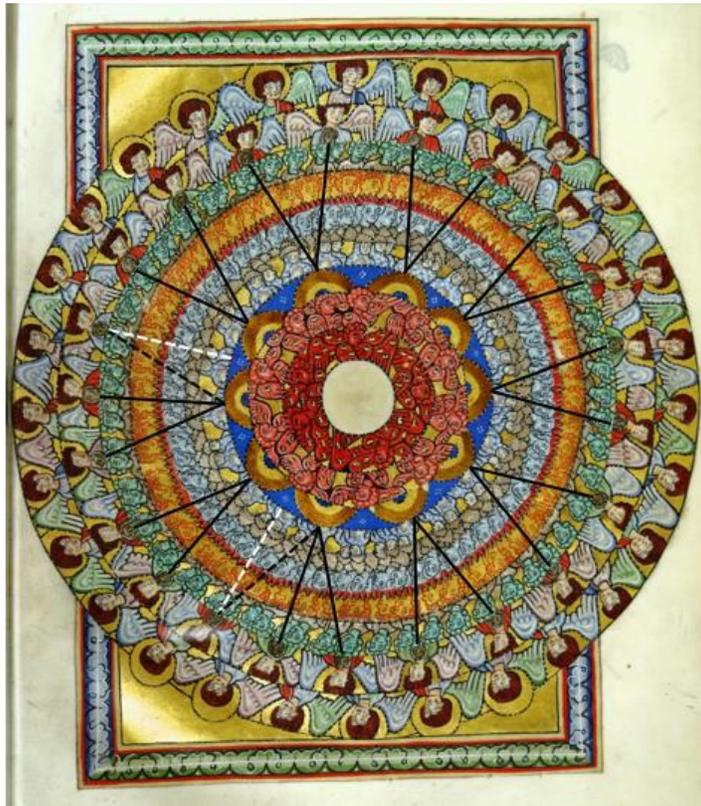
A partir de aquí podemos ubicar algunos puntos estructurales. Por ejemplo, existe una relación entre Tronos y Arcángeles, concretamente con la figura “el Hijo del hombre”<sup>76</sup> que nuevamente otorga estructura a toda la imagen. No sería extraño deducir que si los ritmos y velocidades de cada circunferencia son distintos (posteriormente ahondaremos con la diversa

ritmicidad entre Potestades y Tronos), probablemente existe una escasa o incluso nula relación rítmica entre los órdenes angélicos. Sin embargo, los puntos estructurales que

---

<sup>76</sup> Así lo narra Hildegarda de Bingen: “Los que estaban en el otro ejército también tenían unas alas en los pechos y mostraban rostros como rostros humanos, en los cuales brillaba además como en un espejo la imagen del Hijo del hombre.”

estamos ubicando en diversas partes de todo el círculo, unen a los elementos entre sí dando como resultado una simetría aun cuando cada circunferencia parece tener su propia saturación, color y ritmo. Véase la siguiente relación que numéricamente se expresa, en lo general (ya que no se corresponde en su totalidad), bajo el 2 a 1, es decir, 2 figuras del “Hijo del hombre” para 1 Trono:<sup>77</sup>



*Simetría de Tronos y Arcángeles.*

Otro punto estructural que favorecen los Tronos son el tipo de estrellas que se intercalan entre cada arcoíris. Si se prolongan las líneas que cruzan por las estrellas se obtienen los ejes (también simétricos) de todo el círculo, una suerte de enormes manecillas que dan movimiento al Cosmos, concretamente al Empíreo.

---

<sup>77</sup> Las dos únicas líneas blancas punteadas señalan una “inconsistencia” en la simetría del 2 a 1. No obstante, si se estructura esta relación en dos momentos bajo el 3 a 1 (véanse las dos líneas punteadas de color negro, justo a un lado de las blancas), no quedaría inconsistente del todo. En otras palabras, la simetría sigue conservándose aun cuando no se disponga en todos los casos estricta y exactamente del patrón numérico 2 a 1.

Por estar los Tronos y sus estrellas proporcional y simétricamente distribuidos, los ejes resultan ser también 10, es decir, tanto en número como en símbolo (10 radios y 5 diámetros), la geometría y simbología resultantes sostienen a toda la imagen:<sup>78</sup>



10 ejes. Análisis geométrico.

Por último, no podríamos dejar de considerar al *punto central*, pues es en nuestra imagen el argumento y objeto primordial desde muchas ópticas: desde la hechura de la imagen, el movimiento de círculos concéntricos, la fuente de la música y la irradiación de luz y la meta a la cual llegará el contemplador de esta miniatura. Juan Eduardo Cirlot nos dirá que el punto es “unidad, origen, centro. Principio de la manifestación y de la emanación, por esto en algunos mandalas el centro no es representado, debiendo pensarlo el adepto.” (Cirlot J. E., 2018, pág. 728)

---

<sup>78</sup> Además de lo que aquí hemos referido respecto al número 10, recordamos al lector que el 5 también es muy importante en el pensamiento hildegardiano. Ya lo hemos trabajado en la parte dos del segundo capítulo con el intervalo musical de 5ª. Así, el 5, así como el 10, también es simbólico en la Edad Media en general y en Hildegarda de Bingen en particular.

Cabe señalar que nuestra imagen en realidad no dista mucho de rasgos mandálicos. Incluso nos conducen a su simbología y funcionamiento. De hecho, son varios los estudiosos que se refieren a esta y otras imágenes de Hildegarda de Bingen, especialmente las circulares, como *mandalas*.<sup>79</sup>

La idea de mandala nos sitúa en la lectura y contemplación de la imagen, asunto que, desde luego, no está evitado por la propia exégesis de la abadesa. Este tema, aunque a profundidad será tratado al final de este capítulo cuando se analice la estructura cartográfica de la imagen, pues subyace a la misma un trayecto de índole espiritual, aquí tendrá la valoración del *punto* en su rol fundamental para la estructura mandálica. En efecto, J. E. Cirlot dice al respecto del *mandala* que

Este término hindú significa círculo. Son una forma de *yantra* (instrumento, medio, emblema), diagramas geométricos rituales, algunos de los cuales se hallan en concreta correspondencia con un atributo divino determinado o una forma de encantamiento (*mantra*) de la que vienen a ser la cristalización visual. [...] Se deben leer considerando superior (principal) lo más próximo al centro. (Cirlot J. E., 2018, págs. 568,572)

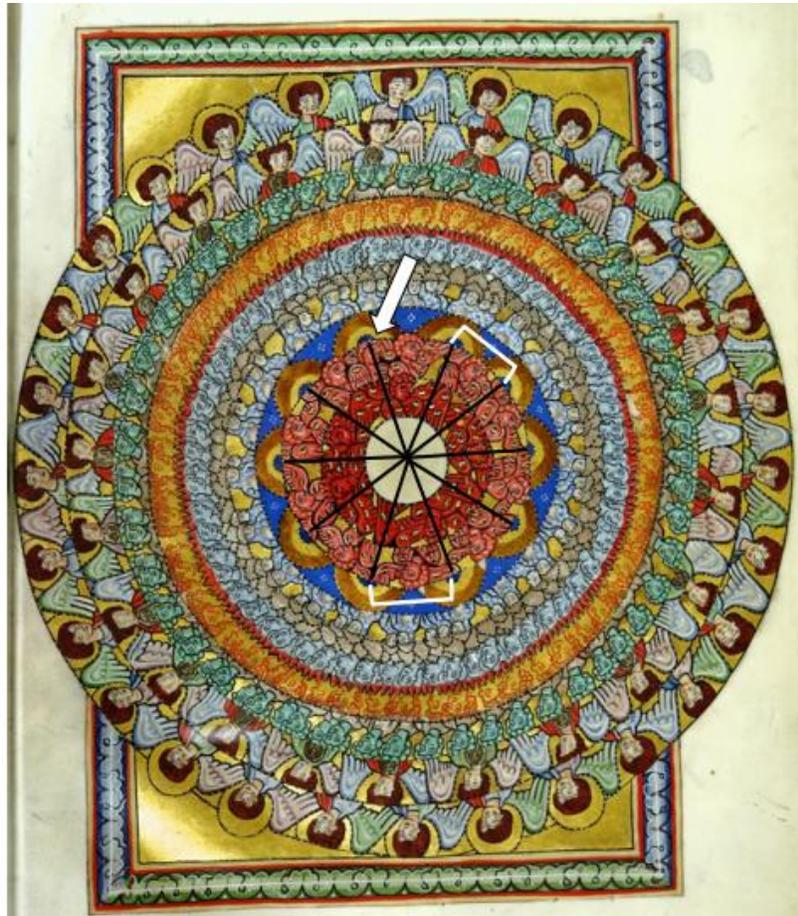
La lectura mandálica equivaldrá más o menos en nuestro estudio a lectura cartográfica. Desde luego, el círculo central será el punto fundamental de toda la imagen angelical y aspiración última del lector-meditador que, desde las circunferencias marginales llegue hasta el centro mismo, la divinidad.

El *punto* es, pues, sostén, origen y argumento central de toda la imagen. En términos geométricos, también recae sobre él una estructura arquitectónica tanto si se parte de los Tronos como de sí mismo. En efecto, si se considera ese otro punto central de la semicircunferencia de los Tronos y proyectamos una línea hacia el centro, obtendremos desde luego 10 ejes, pero con la particularidad de que, de paso, se fortalece la simetría de toda la imagen al darle cabida al rostro de cada uno de los Querubines en cada espacio dado por los ejes.<sup>80</sup> Véase la siguiente imagen:

---

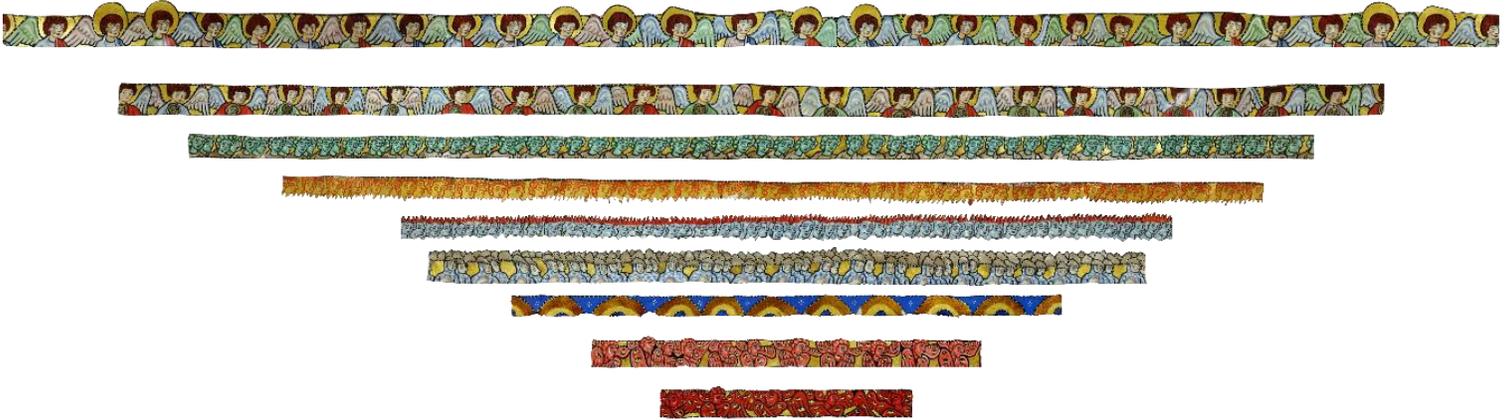
<sup>79</sup> Véase a este propósito los trabajos de Matthew Fox y Victoria Cirlot en (Fox, 1985) y (Cirlot V. , La ciudad celeste de Hildegard von Bingen, 2014).

<sup>80</sup> Aunque marcamos solamente dos corchetes blancos para mostrar dichos rostros, el señalamiento aplica para casi todos los Querubines. En efecto, al igual que la excepción de dos figuras del “Hijo del hombre”, aquí es un Querubín el que choca con uno de los ejes (la flecha blanca muestra dicha salvedad).



*Punto central y Tronos. Análisis geométrico.*

Por otra parte, el siguiente parámetro apunta que la saturación de los ángeles y, por tanto, su *velocidad visual* y, por ende, su *velocidad o resultante sonora*, no es la misma para cada orden. Veamos en primer lugar los siguientes “estiramientos lineales” de todos los círculos angélicos, propuesta de carácter analítico que nos permite apreciar de manera lineal la velocidad circular de la imagen:



*Ritmo, saturación y musicalidad mediante el "estiramiento lineal" de los círculos angélicos. Edición de imagen: Ana Lilia Carbajal*

Esta velocidad está determinada en gran medida por la saturación de las figuras y, por ende, el resultado visual también implica una diferencia de ritmo. Al hablar de danza es casi inevitable hablar de ritmo. Este ritmo visual está presentado de manera clara en dos circunferencias angélicas que nos permiten ubicarlo con mayor precisión a través de un criterio compositivo: el reparto u ordenamiento entre sus elementos. En efecto, el caso más claro es el juego ejercido entre las Potestades (la circunferencia totalmente amarilla) y la circunferencia de los Tronos (los "arcoíris" con fondo azulado). Los presentamos nuevamente en su "estiramiento lineal":



*Análisis de rítmica visual. Potestades y Tronos.*

Aunque excede los objetivos de esta investigación, deseamos apuntar que la parte dancística de la imagen no es menor en su significado global. Como otros bailes circulares, este "baile celeste" también subraya el aspecto importante de la *comunidad*, así lo explica J. E. Cirlot: "los bailes en ronda o círculo exponen un simbolismo colectivo, probablemente solar." (Cirlot J. E., 2018, pág. 183). De esta manera, el colectivo implica una conciencia de pertenencia entre sus miembros y la importancia de relación con el centro, elemento fundamental de la danza circular. Haciendo una vinculación, dicho

aspecto comunitario también se encuentra presente en la práctica coral monástica, pues es un acto cotidiano en la comunidad de Hildegarda que implica tanto el sentido del canto grupal como la ritualidad de la música ejercida hacia el centro, la divinidad.

Finalmente, el último parámetro es la poética del color. De esto se hablará poco más adelante en el análisis pormenorizado e individualizado de cada orden angélico, no obstante, aquí trataremos sobre del juego de colores en la totalidad de la imagen. Si la experiencia visionaria de Hildegarda relata “todo tipo de músicas” y, aunque agrupados en nueve coros, el número de ángeles se consideró como incontable, de hecho, lo que podemos apreciar en la imagen es una diversidad de sonidos y de colores, una especie de *polifonía y policromía*.

El primer término podría resultar problemático si solo lo aplicamos a las diversas manifestaciones musicales en Occidente dadas mediante el empleo de varias voces, sobre todo a partir de las polifonías medievales (habíamos citado el gran *Codex Calixtinus*), y después con gran auge las polifonías renacentistas (las grandes muestras corales de Palestrina o Tomás Luis de Victoria, por ejemplo). No es tal el uso que emprendemos de este término. En tanto implica una variedad de sonidos, con la polifonía escuchada por Hildegarda queremos hacer una semejanza en el análisis: la diversidad de colores, esto es, la *policromía* de toda la imagen.

La variedad de colores de la miniatura ejerce un tejido particular: los azules de los Tronos (circunferencia fundamental, como se ha dicho, de todo el círculo) ejercen un contrapeso entre toda la variedad cromática anterior a los Tronos y los rojizos Serafines y Querubines.

La diferencia creada por el azul y el rojo ígneo separan pictóricamente las segmentaciones que Hildegarda concibe en los ángeles, pues los Tronos son del segundo grupo (5 órdenes) y los ángeles ígneos del tercero (2 órdenes).

Las descripciones colorísticas de Hildegarda nos permiten identificar una riqueza cromática para el primero y segundo grupos. Así, designa para ellos expresiones que van desde el “mármol blanco”, o que “brillaban con tanta claridad que no los podía mirar”, o bien que veía “antorchas ardientes”, “nubes férreas”, o que “vestían

túnicas de mármol”, o que “rojeaban como la aurora”. (*Parte primera. Visión sexta*). (Cirlot, Vida y visiones de Hildegard von Bingen, 2001, pág. 194)

La paleta es variada. En el fondo parece haber una concepción clara en el imaginario angélico de nuestra autora: que hay diversidad en color, funciones, jerarquías y música en todos los órdenes angélicos. Así como el canto coral monástico implica una diversidad de color vocal debido a su conformación grupal, como tratábamos en el capítulo dos, aquí queda claro tanto en la visión mística como en la hechura pictórica, que la *policromía* ejerce un papel fundamental para definir incluso la naturaleza de cada ángel.

No deseamos concluir esta sonoridad, que tiene su argumento en lo que la imagen misma arroja, esto es, evitando referencia alguna a ideas extra-visuales, sin comentar que, aun con la perfección geométrica, simetría en sus partes, armonía en su imaginario y poética del color, no deja de tener una ambivalencia en su “perfección”: evidentemente su arquitectura remite a un Empíreo circular armónico y “perfecto”, no obstante, para que realmente sea *perfecto*, como analizábamos con Hildegarda de Bingen como posible antecedente de la mística amatoria de Matilde de Magdeburgo, es menester la décima circunferencia, la humanidad entera, esto es, la nueva voz y el nuevo color, que completará las “voces maravillosas” percibidas por nuestra autora.

### **3.5 Sonoridad 4. Por los vínculos estéticos interdisciplinarios entre música, texto e imagen.**

#### **3.5.1 Ángeles**

Ha sido un tópico más o menos recurrente en nuestro estudio el vínculo que existe para determinados imaginarios medievales entre los ángeles y la luz. Adelina Fraboschi en su trabajo analítico sobre el *Scivias* subraya la íntima relación que existe, no solo con la presente circunferencia 9, correspondiente a los Ángeles, sino con todos los órdenes. La consideración del ángel luminoso -antes de su caída- Lucifer, un nombre de luz, el portador de la Luz, es un primer peldaño para explicar dicha relación. (Fraboschi, 2009,

pág. 499) Así, el color que explica el espacio sagrado luminoso es claramente el fondo dorado.

La corona de esta circunferencia la componen una totalidad de 28 figuras antropomorfas angélicas, con un par de alas (si bien en algunas ocasiones “compartidas” a razón de una saturación en la composición formal), vestidos, de manera intercalada, unos con túnicas rojas y otros con azules. Obsérvese el siguiente ejemplar de la circunferencia 9:



*Detalle, Ángeles.*

En el capítulo XIV, a saber, *Lo que significa el tradicional número de los ángeles*, el Pseudo-Dionisio insiste en que el “orden deficiente y limitado de nuestros números materiales” no alcanza para referirnos a la infinitud de los miembros de la corte angelical:

La tradición bíblica sobre los ángeles dice que son “miles de millares” y “diez mil veces diez mil” (Dan 7, 10; Ap 5, 11). Les aplica los números más altos que usamos nosotros y los multiplica varias veces intentando mostrar claramente, por medio de ellos, que nos es imposible contar las formaciones de las jerarquías celestes. (Areopagita, 2002, pág. 154)

Esta característica cuantitativa de la teoría angelical se liga estrechamente con la saturación formal de la imagen. Las alas “compartidas” provocan cierto quiebre visual en una composición pictórica hecha a base de circunferencias, ya que se esperaría lo más simétrico, medible, y acomodable en algo tan geoméricamente estable como lo es el círculo. Tanto en este orden como en varios de los posteriores, la poca delinealidad entre las figuras unitarias se explica a razón de la muchedumbre (véase que el lenguaje está estirado: “diez mil veces diez mil”) de cuántos pudieran ser los ángeles.

Por otra parte, la problematización aludida en el capítulo anterior respecto a la relación entre la miniatura angelical y la obra musical *O vos angeli* será traída en este instante con una peculiar consideración.

La direccionalidad de los ángeles en la imagen es centrípeta, de esta manera, el centro de gravedad que ejerce el *círculo 0* es el motor de movimiento de todas las circunferencias. Esto ya ofrece algunas ideas. En primer lugar, que las periferias son más antropomorfas<sup>81</sup> mientras que los centros resultarán, mediante un paulatino recorrido cada vez “menos humano”, en una suerte de informidad carente de cualquier parecido con la forma humana. En segundo lugar, que el color es tratado según una simbología concreta de acuerdo con el círculo en cuestión. Y, finalmente, en relación con la obra *O vos angeli*, que podemos establecer algunos parámetros estéticos de asociación entre imagen y música, mismos que quedarían como sigue:

1. Relación estructural (texto-imagen-música): enumeración periférica-central. El ordenamiento del texto angélico según un trayecto visual y musical.
2. Elementos musicales-circunferencias: estructura y asociaciones. Posibilidad: a menor medida circunferencial, mayor altura vocal. O bien, a mayor medida circunferencial, menor altura vocal.
  - a. Apoteosis: sección climática en el centro de la imagen y en el final de la obra musical.
3. Melismática-imagen-texto: el empleo de los melismas como un recurso musical que subraya la importancia de algún elemento del texto. Relación importante entre música y poesía.
4. Interválica-texto: los intervalos musicales como señalamientos de algún elemento del texto. Asimismo, el empleo frecuente de la 5ª justa como un elemento del sistema simbólico hildegardiano sobre el número cinco.

---

<sup>81</sup> De hecho, es muy evidente para Hildegarda esta semejanza humana: “Después vi en la altura de los secretos celestes dos ejércitos de espíritus superiores que resplandecían con una gran claridad. Los que estaban en un ejército tenían en sus pechos como unas alas y presentaban unos rostros como los rostros de los hombres, en los cuales aparecían los rasgos humanos casi como agua pura.” (Bingen H. v., Vida y visiones de Hildegard von Bingen, 2001, pág. 194)

Optaremos por ir trabajando estos parámetros a lo largo de la narrativa de las jerarquías angélicas. En primer término, el punto número uno es claro: la enunciación de la jerarquía angelical acontece en la estructura artística en la cual se expresa, así, resulta periférica-central para la imagen, mientras que en la música sucede de manera temporal, horizontal y además gradual (recuérdese la sistematicidad en *gradación* revisada en el capítulo anterior).

El material melódico hildegardiano en su sentido ascensional puede explicarse, al igual que la direccionalidad centrípeta de los ángeles en la miniatura, por el carácter de *procesión o recorrido* de *Las jerarquías celestes* del Areopagita. Salazar Muñoz lo explica como sigue:

Seudo-Dionisio ordenó las jerarquías angélicas aportadas por la tradición judeocristiana dentro de un molde heredado de Plotino y Proclo. Al igual que en el tratado de *Los nombres de Dios*, *Las jerarquías* parten de la tradicional división en tríadas: Dios, inteligencias y almas. Sin embargo, el texto se concentró en la descripción de las inteligencias. Su punto de partida es la procesión. Dios es la fuente de luz; esa luz divina se va dispersando a través de los diversos órdenes descendentes de seres angélicos —que se corresponden con la inteligencia plotiniana— hasta llegar a las almas humanas. Así, descendiendo de peldaño en peldaño, la iluminación divina, plenamente identificada con el conocimiento, llega a iluminar también el alma humana. (Salazar, 2013, pág. 48)

Así, el movimiento puede ser doble: descendente si se toma como punto de partida a la divinidad, pero lo es ascendente desde las periferias más marginales, incluyendo desde luego el alma humana.

Retomaremos aquí la síntesis melódica que proponíamos en el capítulo dos para cada orden angélico. Recordamos al lector que dichas muestras musicales representan los puntos estructurales de las melodías. Así, en confrontación, se podrá ir visualizando el diálogo armonioso que ejerce música e imagen en un imaginario específico como lo es el de Hildegarda respecto a los ángeles y, por ende, el mismo Cosmos. Para ejemplificar lo dicho, véanse la circunferencia 9 y su correspondiente estructura melódica en *O vos angeli*:



## Ángeles

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)

Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)

Transcripción: Beverly R. Lomer



*Circunferencia 9 (arriba). Estructura melódica, O vos angeli (abajo).*

### 3.5.2 Arcángeles

Aquí nos encontramos con la circunferencia 8. Hildegarda de Bingen describe su visión de acuerdo con una subdivisión en el orden angelical algo distinto de las tríadas del Pseudo Dionisio, esto es, dos órdenes primero, después cinco, y finalmente otros dos.

Esto tiene una simbología que explicaremos cuando abordemos los órdenes del grupo de cinco circunferencias. En estos términos presenta Hildegarda la presente circunferencia: “Los que estaban en el otro ejército también tenían unas alas en los pechos y mostraban rostros como rostros humanos, en los cuales brillaba además como en un espejo la imagen del Hijo del hombre.” (Bingen H. v., Vida y visiones de Hildegard von Bingen, 2001, pág. 194)



*Detalle, Arcángeles.*

El ejemplar angélico de la izquierda nos permite observar de manera más cercana los detalles colorísticos de las alas, el rostro, el pelo y la figura del Hijo del hombre, que es la particularidad de esta circunferencia. Al igual que el orden anterior, esta circunferencia mantiene rasgos antropomórficos. La componen 22 figuras angélicas.

La vestimenta ahora cubre de manera uniforme a la figura. El fondo sagrado dorado sigue permeando este orden. Véase una vez más la estructuración melódica y su correspondiente circunferencia:

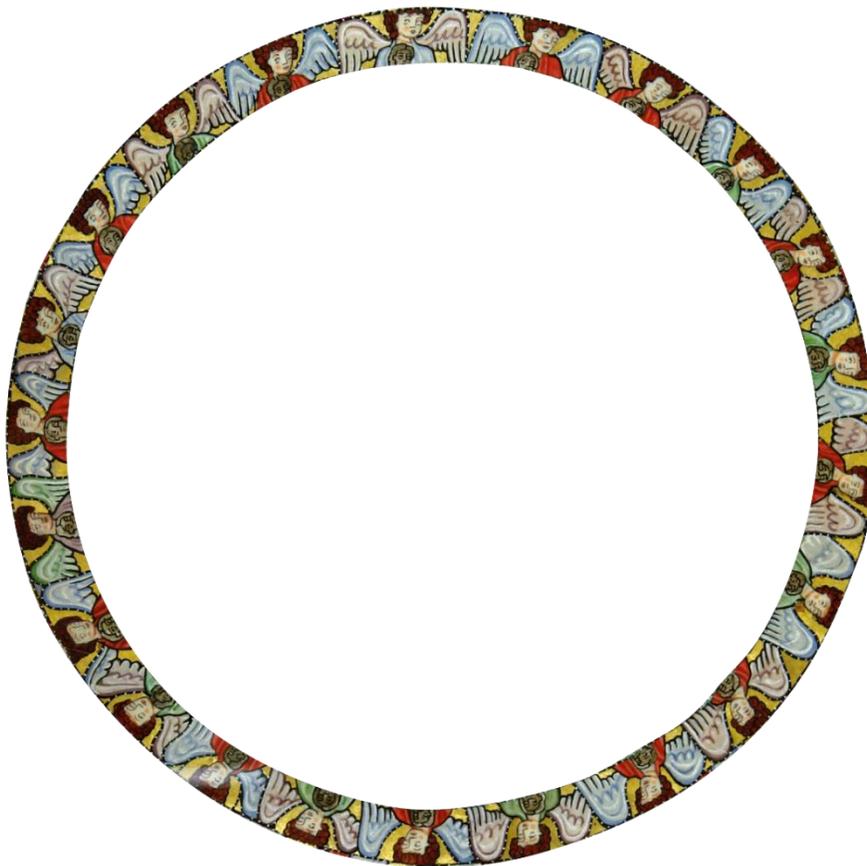
## Arcángeles

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)      Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)  
Transcripción: Beverly R. Lomer

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. It contains three notes: a quarter note on the first line (G4), a half note on the second line (A4), and a quarter note on the second space (F4). The staff ends with a double bar line.

*Estructura melódica, O vos angeli.*



*Circunferencia 8*

### 3.5.3 Virtudes

Ahora ingresamos en la sección dos que contiene los cinco órdenes subsiguientes. Hildegarda refiere: “*Estos ejércitos habían rodeado a otros cinco al modo de una corona: “esto es que el cuerpo y el alma del hombre, abrazándolos y conteniéndolos con su pujante fortaleza, deben dirigir sus cinco sentidos –lavados por las cinco llagas de Mi Hijo– hacia la rectitud de los mandamientos que se encuentran en la interioridad del hombre”*”.<sup>82</sup>

Las Virtudes angelicales se trazaron en la miniatura con una considerable saturación de 71 figuras antropomorfas. Como analizábamos anteriormente, la disposición en la altura vocal aquí inicia con un Mi 6, desciende melismáticamente a un La 5 y finaliza en

---

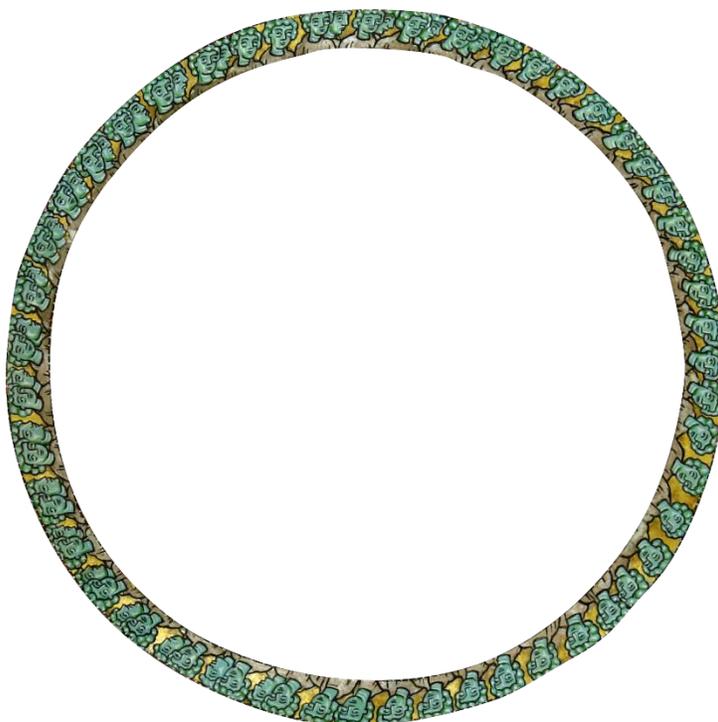
<sup>82</sup> *Scivias* 1, 6, 3, p. 103. Apud: (Fraboschi, 2009, pág. 505)

un Si 5. En un gran porcentaje de su ocupación en la circunferencia, es posible apreciar figuras angélicas dobles, como se detalla con los siguientes ejemplares:



**Virtudes**  
O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020) Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)  
Transcripción: Beverly R. Lomer

A musical staff with a treble clef, showing the beginning of the responsory 'O vos angelii'. The notation consists of a single note on the second line of the staff, followed by a double bar line.

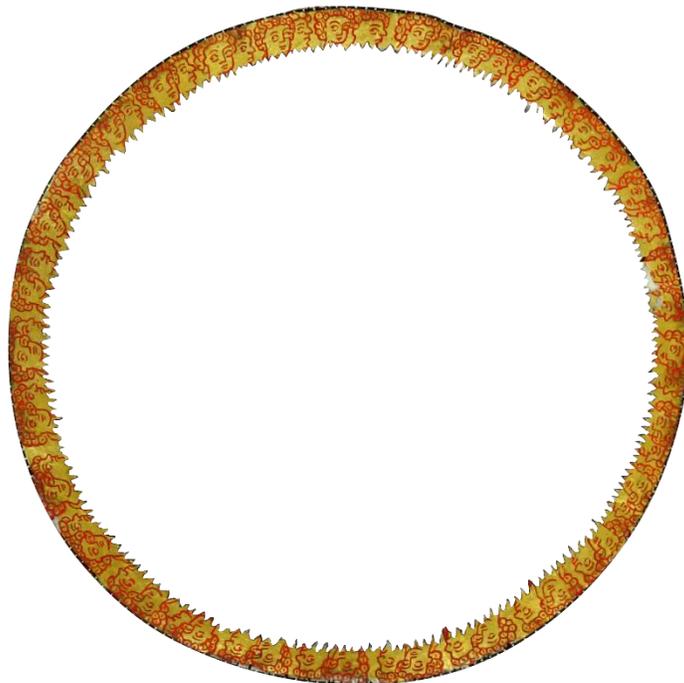
*Circunferencia 7 (abajo). Detalle de Virtudes (arriba-izquierda) y estructura melódica, O vos angeli (arriba-derecha).*

### 3.5.4 Potestades

San Gregorio Magno dice al respecto de este coro angélico:

Se llaman Potestades estos ángeles que en su orden recibieron un poder mayor que los demás, de manera tal que las fuerzas adversas estén sujetas a su dominio, reprimidas por su poder, para que no prevalezcan en el tentar los corazones de los hombres tanto

Esta circunferencia angelical de Potestades o Poderes es referida por Hildegarda como una corona de una “claridad tal que no pudo contemplarlos”. En efecto, “son las Potestades, significando que la debilidad de los hombres, mortales y pecadores, no podría captar y comprender la serenidad y la belleza del poder de Dios ni asemejarse a él, porque el poder de Dios es inabarcable e indefectible”.<sup>84</sup> He aquí la corona aludida:



*Circunferencia 6*

Este es uno de los diversos textos donde es posible fundamentar la inabarcabilidad de la experiencia de lo sagrado. Dicha inefabilidad y dificultad de captar lo visto es traducida de manera elocuente con los elementos visuales empleados en la miniatura. El color llameante -si bien serán los querubines y serafines quienes caractericen mejor la igneidad del aspecto lumínico- es un elemento que alude directamente a la incapacidad de una clara percepción visual. Esto resulta más evidente si se considera además la clara saturación grupal e incluso binaria -en color y en composición- de las

<sup>83</sup> Gregorius I Magnus. *Homiliae in Evangelia* 2, 34, 10, PL 76, 1251C-D. Apud: (Fraboschi, 2009)

<sup>84</sup> *Scivias* 1, 6, 5, p. 104. Apud: (Fraboschi, 2009)

figuras angelicales. El detalle de la derecha nos permite apreciar la poca diferenciación de las partes que conforman la figura, de manera que, desde una perspectiva distante, se pierden los delineamientos favoreciendo así un conjunto circular llameante.



*Detalle, Potestades.*

En lo que respecta al análisis musical, es este orden el que constituye una estabilidad vocal en *O vos angeli*, de manera que la altura alcanzada previamente con las Virtudes (Mi 6), aquí se mantiene con un inicio en La 5, ascendiendo a un Mi 6 y concluyendo en un Si 5:

## Potestades

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)
Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)  
Transcripción: Beverly R. Lomer



*Estructura melódica, O vos angeli.*

### 3.5.5 Principados

El espacio angelical siguiente es el ocupado por los Principados. Los corona en la cabeza un tipo de lengua ígnea pentecostal. El color marmóreo contrasta con la circunferencia anterior. Asimismo, la saturación composicional se hace presente. Hildegarda visualiza de la siguiente manera a este tercer ejército: “Los del tercer ejército se me aparecieron como de mármol blanco y tenían las cabezas como las cabezas de los hombres, sobre las que había como antorchas ardientes, y desde el hombro hasta abajo estaban rodeados como por una nube férrea.” (Bingen H. v., *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, 2001, pág. 194)



*Detalle, Principados.*

El ascenso melódico se va pronunciando. El inicio se establece con un Si 5 para subir melismáticamente hasta un Do 7; finaliza con un La 5.

## Principados

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)

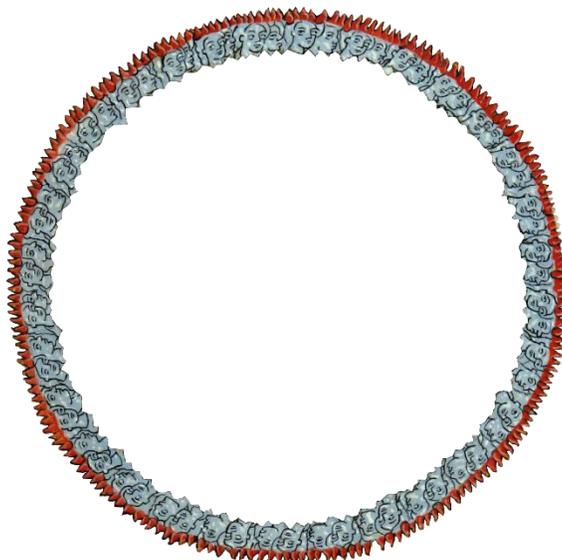
Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)

Transcripción: Beverly R. Lomer



*Estructura melódica, O vos angeli.*

Rabano Mauro apunta que los “Principados son los que están a la cabeza de la multitud de los ángeles: son quienes, en consideración a que disponen a los ángeles que les están subordinados para que cumplan los divinos misterios, recibieron el nombre de Principados”.<sup>85</sup>



*Circunferencia 5*

### 3.5.6 Dominaciones

Es menester apuntar una cuestión de relevancia en la tesis que hemos sostenido con el discurso musical de *O vos angeli*. Esto es, que con las presentes Dominaciones llegamos al punto álgido del registro vocal. En efecto, un Re 7 es la nota más aguda que podemos escuchar a lo largo de toda la obra. Una ejemplificación, ciertamente no la única, se encuentra justamente en la melismática que acompaña la palabra ***dominationes***. Los

<sup>85</sup> Rabanus Maurus. *De universo*, 1, 5, PL 111, 0029A. Apud: (Fraboschi, 2009)

puntos de inicio, ascenso álgido y final son un Mi 6, luego Re 7, para concluir en Mi 6 nuevamente:

## Dominaciones

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)                      Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)  
Transcripción: Beverly R. Lomer



*Estructura melódica, O vos angeli.*

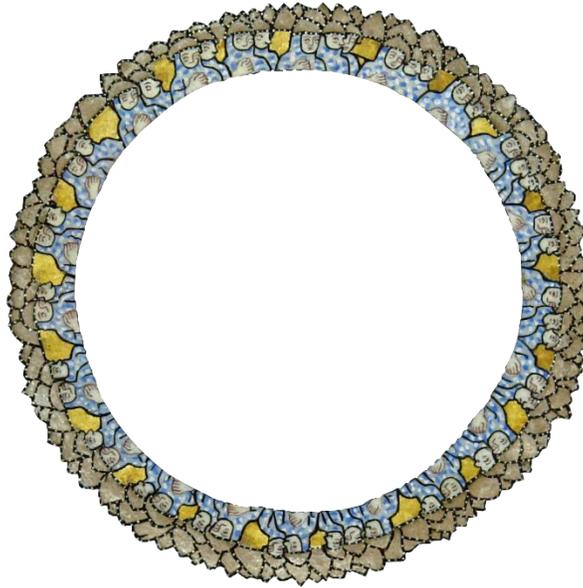
Hemos mencionado en el capítulo dos que la composición musical involucra múltiples materiales sonoros, no únicamente la altura vocal. Es decir, una simetría melódica que obedezca a un ascenso paulatino de altura sonora de acuerdo con determinados parámetros extramusicales (en este caso, un argumento angelical), conformaría una geometría musical exactamente proporcionada entre sus partes. Sin embargo, y consciente de lo que implica la naturaleza matemática -física en los sonidos y filosófica en el macrocosmos y microcosmos- de la música para la Edad Media, no resulta baladí el preguntarse cómo se traduce la proporción y el orden en el ejercicio concreto de la composición musical.

Por otro lado, Hildegarda presenta de este modo a las Dominaciones: “Los del cuarto ejército, que tenían las caras como las caras de los hombres y los pies como los pies de los hombres, llevaban en sus cabezas unos yelmos y vestían túnicas de mármol.” (Bingen H. v., *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, 2001, pág. 194)



*Detalle, Dominaciones.*

La saturación compositiva que reiteradamente hemos mencionado en todas las circunferencias, misma que se dará en lo venidero (exceptuando a los Tronos) se explica aquí también por el número infinito de los ángeles ya referido por el Areopagita. Aquí también es una constante:



*Circunferencia 4*

### 3.5.7 Tronos

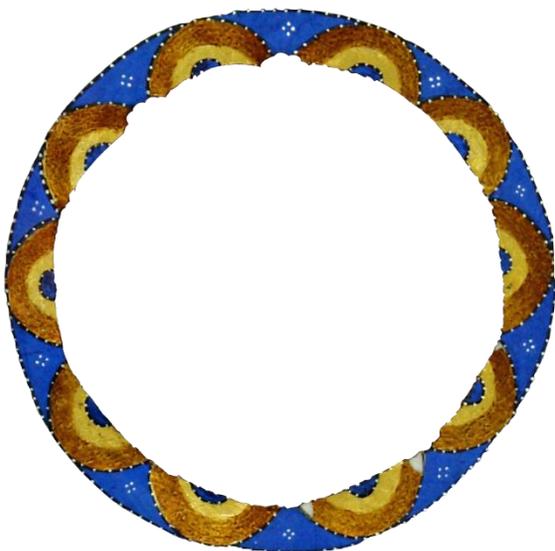
Un rasgo característico de esta corona es su desemejanza con forma humana alguna. En efecto, la circunferencia posee un total de 10 semicírculos en forma de arcoíris, coloreados en amarillo y naranja con un fondo azul violetado y una estrella entre cada formación de los arcos. Véase el siguiente detalle para una mayor apreciación:



*Detalle, Tronos.*

Desde luego la gran disimilitud con lo antropomorfo se percibe en la narración de Hildegarda sobre la visión de los Tronos: “los que estaban en el quinto no mostraban ninguna forma humana y rojeaban como la aurora. Pero no pude distinguir en ellos ninguna forma.” (Bingen H. v., Vida y visiones de Hildegard von Bingen, 2001, pág. 194)

La simbología del número cinco que previamente se ha mencionado en términos geométricos, aquí tiene su acompañamiento musical en la estructura melódica bajo el cierre estructural del grupo dos de los ángeles. Así como a nivel de color y figuración se ejerce una separación en la imagen, en la música se cierra por medio de frases concluyentes el mencionado grupo intermedio. En otras palabras, la proximidad hacia lo divino y la lejanía con lo humano va resultando patente. Véanse los siguientes ejemplos:



*Circunferencia 3*

**Tronos**  
O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020) Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)  
Transcripción: Beverly R. Lomer

*Estructura melódica, O vos angeli.*

### 3.5.8 Querubines

Nos encontramos con los seres que, junto a los Serafines, son los más cercanos a la Divinidad. Ello implica un distanciamiento según los parámetros del recorrido espiritual que establece lo más y lo menos humano.



*Detalle, Querubines.*

En la miniatura están coloreados en un rojo poco menos intenso que los Serafines. Poseen dos pares de alas y el fondo sagrado dorado sigue como una constante. La particularidad, al igual que los Serafines, es que los Querubines están cubiertos de ojos. Así explica Azucena Fabroschi este asunto:

[...] los múltiples ojos de los Querubines significan su clarividencia, la capacidad de conocer la Verdad divina de un modo superior y más pleno que los restantes ángeles. Su conocimiento de Dios es una contemplación iluminada que refleja la Belleza divina en Su misteriosa e inagotable profundidad; contemplación amorosa, simbolizada por las alas que indican la dirección de los deseos hacia esa Verdad como Bien supremo, y la diligencia en el cumplimiento de la Voluntad divina, en la realización de Sus misterios. (Fraboschi, 2009, pág. 524)

En lo que atañe a la discusión previa sobre el ascenso gradual melódico queremos sostener la idea de la variedad de elementos musicales en la composición musical. Si el recurso de la altura sonora aquí -con los Querubines y Serafines- ya no tiene una fuerte aparición, sí lo puede tener la melismática. El parámetro que refería la *apoteosis* va a tener aquí su inicio. En este sentido, parece que el rojo estaría asociado a sonidos agudos o elementos climáticos de un texto. Además, se suma un factor que curiosamente complejiza el momento climático en el cual nos hallamos, esto es, el distanciamiento con lo antropomorfo. Así, color, forma y sonido se entrelazan para exponer un acontecimiento apoteótico.

Es menester señalar que estos ordenes angélicos resultan no antropomórficos por su ubicación específica en la miniatura, pero, con acercamiento, no resultan del todo distantes a lo humano. Los Tronos ya habían señalado su ajena figuración con lo humano. Los Querubines y Serafines no son del todo amorfos. De hecho, se puede percibir el detalle de las cuatro alas y su parecido con el rostro humano. El juego que ejerce la cercanía, lejanía y, sobre todo, su posición dentro de toda la miniatura es lo que permite una semejanza con lo cada vez menos humano.

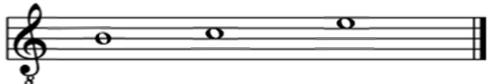


*Circunferencia 2*

## Querubines

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020)      Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)  
Transcripción: Beverly R. Lomer



*Estructura melódica, O vos angeli.*

### 3.5.9 Serafines

Con este orden angélico deseamos abordar un tópico que ya salta a la vista por la fuerza de su representación: el color rojo. Desde luego, no es azaroso ni accesorio el rojo ígneo de Querubines y Serafines. Michel Pastoureau, un experto en el estudio y simbología de los colores, ubica al rojo como un color de larga historia, fuerte simbología e incluso ambivalencia. Lo comenta en estos términos:

Ya en la Antigüedad era un color admirado y se le confiaban los atributos del poder, es decir, los de la religión y de la guerra. [...] Este color se impuso porque remitía a dos elementos, omnipresentes en toda su historia: el fuego y la sangre. Podemos considerarlos tanto positiva como negativamente, lo cual nos da cuatro polos en torno a los cuales el cristianismo primitivo formalizó una simbología tan fuerte que todavía perdura en nuestros días. El rojo fuego es la vida, el Espíritu Santo de Pentecostés, las lenguas de fuego regeneradoras que descienden sobre los Apóstoles; pero es también la muerte, el infierno, las llamas de Satanás que consumen y aniquilan. El rojo sangre es la sangre que Cristo derramó, la fuerza del Salvador que purifica y santifica; pero es también la carne mancillada, los crímenes (de sangre), el pecado y las impurezas de los tabúes bíblicos. [...] (Pastoureau & Simonnet, 2006, págs. 36-37)

En nuestra imagen, el rojo fuego se hace presente mediante el calor y la luz, así como el amor y la contemplación. Los Serafines en la visión sexta del *Scivias* son descritos como sigue: “los de la segunda ardían como el fuego y tenían una multitud de alas en las cuales, como en un espejo, se mostraban todos los órdenes distintivos de la Iglesia. Pero ni en éstos ni en aquéllos vi alguna otra forma: son los Serafines...” (Fraboschi, 2009, pág. 525)

La saturación de la imagen es clara. Las formas humanas han perdido aparentemente cualquier cabida en esta circunferencia angelical. Ello resulta más evidente por el empleo del rojo sin una distinción rotunda en las partes faciales, de suerte que alas, rostro, cabello, nariz, boca, mejillas y ojos, resultan entremezclados y, apreciado este círculo con cierta distancia, considerando además su lugar lejano y dimensionalidad pequeña en la imagen toda, francamente no se distingue con claridad. No obstante, sí que podemos enfocar un ejemplar para mayor apreciación de algún tipo antropomórfico de la figura seráfica:



*Detalle, Serafines*

La tradición iconográfica, basada en el capítulo seis de Isaías, adjudica a estos seres angélicos tres pares de alas:

El año de la muerte del rey Ozías vi al Señor sentado en un trono excelso y elevado, y sus haldas llenaban el templo. Unos serafines se mantenían erguidos por encima de él; cada uno tenía seis alas: con un par se cubrían la faz, con otro par se cubrían los pies, y con el otro par aleteaban. Uno a otro se gritaban: “Santo, santo, santo, Yahvé Sebaot: llena está toda la tierra de su gloria.” (Is. 6, 1-3)

Los Serafines son, como decíamos, seres “ardientes, incandescentes”. Rabano Mauro dice que “por esto son llamados ardientes: porque entre ellos y Dios no hay otro orden angélico, y por eso cuanto más próximos están a Él, tanto más son inflamados por la claridad de la Luz divina”.<sup>86</sup>

Respecto a la *casi absoluta unidireccionalidad* de las figuras (esto es, siguiendo el sentido de las manecillas de un reloj analógico), resulta interesante que en la actual



*Circunferencia 1*

circunferencia 1 hay algunos Serafines que se dirigen hacia el lado contrario. Esto encuentra razón de ser en el pasaje bíblico ya referido: “Uno a otro se gritaban: “Santo, santo, santo, Yahvé Sebaot: llena está toda la tierra de su gloria.” (Is. 6, 1-3)

Finalmente, retomamos la relación de los ángeles con la luz, apenas tratada cuando discurríamos

<sup>86</sup> Rabanus Maurus. *De universo*, 1, 5, PL 111, 0029C. Apud: (Fraboschi, 2009, pág. 526)

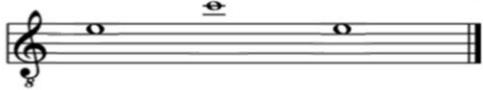
sobre algunos puntos sobre la angelología (capítulo 2), ya que en este momento toma un acento peculiar. Aunque también vale para los demás ángeles hildegardianos, los Serafines ejemplifican que de fondo la relación ángel-luz será casi expresión genuina de la estética medieval de la luz.

## Serafines

O vos angelii (Responsory D 159 r-v, R 468v)

Análisis: Jonathan R. J. (2020) Compositora: Hildegard von Bingen (1098-1179)

Transcripción: Beverly R. Lomer



*Estructura melódica, O vos angeli.*

Ante todo, para la abadesa benedictina los ángeles son aquella luz creada directamente por la intención del Creador (*Gn* 1, 3). Así lo expresa claramente: “Pues cuando Dios dijo: ‘Hágase la luz’, la luz racional nació, es decir, los ángeles, aquellos que persistieron con Él en la verdad y aquellos que cayeron a las tinieblas exteriores sin luz alguna.” (Bingen H. d., Libro de las obras divinas, 2009, pág. 141)

Sin embargo, nuestra autora parece estar identificando dos tipos de luz ya en su misma concepción de los ángeles. En efecto, aun cuando esta división será trabajada poco después a Hildegarda por Roberto Grosseteste (s. XII-XIII) en términos de *lux* y *lumen*, es en el *Libro de las Causas y Remedios de las enfermedades* donde Hildegarda nos proporciona una advertencia implícita sobre qué es o cómo comprender la luz. Así, sobre el tema de *la creación de los ángeles*, la monja benedictina nos dice lo siguiente: “Y sonó la palabra del Padre: “Hágase la luz”; y la luz se hizo y los ángeles lucientes. Y la luz sin lumbreras, que son los ángeles se formó porque dijo: “Hágase la luz”. Pero cuando dijo: “Háganse las lumbreras”, esta es la luz que vemos en el aire.” (Bingen H. d., Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades, 2013, pág. 27)

Son dos los tipos de luz que en el fondo se están tratando, por un lado, la luz emanada tras el acto creativo de Dios por su propia palabra, esta luz es la que Hildegarda está identificando con los ángeles. Por otro lado, la luz emanada tras el acto creativo del “háganse las lumbreras”, que es, nos dice, la que observamos en el aire. El término *lumbreras* hace referencia al Sol y la Luna. (Bingen H. d., Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades, 2013, pág. 27) De este modo, los dos “háganse” bíblicos estarían ofreciendo una comprensión bifurcada: la luz como símbolo o realidad celeste y la luz como fenómeno físico.

Dada dicha división, podemos comprender que la Edad Media está identificando una luz otra además de la luz física. Grosseteste, en su tratado *De luce (De inchoacione Formarum)*<sup>87</sup> también está considerando al Génesis como un punto necesario para abordar la luz, la cual conformó “la primera forma corporal” (Grosseteste, 1912, pág. 1); su naturaleza “se difunde en cualquier dirección, de tal modo que un punto de luz producirá instantáneamente una esfera de luz de cualquier tamaño, a no ser que algún objeto opaco se interponga en su camino.” (Grosseteste, 1912, pág. 1)

Es en los primeros días de la Creación donde Dios crea una luz previa a las luminarias. En esta luz forman parte los ángeles, de suerte que es una luz preexistente al Sol y la Luna. James McEvoy comenta del siguiente modo el trabajo de Grosseteste:

Grosseteste himself identifies the sphere formed by the first expanding movement of light in terms of "the firmament," deliberately invoking the biblical term so that the reader may understand that *De luce* presents a theoretical account of the formation of the heavens and the earth, in other words of the creative work of God during the first three days of creation, before the making of the sun, the moon, and the other luminaries. (McEvoy, 2000, pág. 89)

Por otro lado, la reflexión estética que el pensamiento medieval tiene de la luz considera, entre otros puntos, que ella posee una singular belleza, da calor y se relaciona con las cosas. Así como la proporción es una propiedad de los conjuntos, de los sistemas, la luz es un elemento simple. Si la proporción musical otorga orden y armonía y por tanto belleza, la luz otorga *nobleza*. Y esta, así como la consonancia, son propiedades trascendentales. (De Bruyne, 1994, pág. 78) La luz en tanto elemento unitario o simple también resulta bello: “la luz es universalmente considerada una fuente de belleza, pues es la sustancia misma del color, al tiempo que la condición exterior de su visibilidad. (...) La luz se relaciona desde la Antigüedad con el calor.” (De Bruyne, 1994, pág. 78)

---

<sup>87</sup> *Sobre la luz (o la incoación de las formas)*.

### 3.5.10 Círculo 0: *Divinidad. Una interpretación apofática.*

Reflexionar sobre la manera de representar lo sagrado y, específicamente a la divinidad, es un tema ciertamente antiguo. Las fuertes polémicas que este tema provocó en el seno de la Iglesia Bizantina medieval, por ejemplo, han sido un paradigma de los alcances de una imagen y de la reflexión teológica de las mismas.

Si las visiones de Hildegarda pueden considerarse como *Lehrvisionen*, una vez llegados aquí -esto es, la estancia final del camino espiritual del alma- ciertamente la vacuidad del círculo permite la cabida a reflexiones sobre el por qué no tiene coloración ni figuración y acaso cuáles pueden ser sus implicaciones musicales. En este sentido, deseamos proponer como herramienta de interpretación iconológico-musical algunas ideas de la teología apofática de Pseudo Dionisio Areopagita, pues encuentra aquí un singular eco, esto es, que la negación en la imagen resultaría lo que de hecho se puede ver: la no figura, no color y no forma.

Todo parece indicar que la sacralidad geométrica del círculo basta para atisbar el Misterio divino, dejando así una apertura de significación e interpretación tan amplia como en realidad se desee. Prescindir de elementos pictóricos deja un vacío que, en términos de plegaria (téngase en mente el cariz didáctico-espiritual de la imagen), favorece la mirada interior del contemplador para sentir-hallar la presencia divina.

La teología apofática problematiza cuanto podamos decir sobre la divinidad y todo lo referido a ella. Los atributos que podemos adjudicarle, mismos que intentan dar cuenta de algo respecto a su naturaleza o manera de ser y actuar, pueden ser negados en aras de despojarla de lo previamente adjudicado. Si a Dios pueden dársele en general enunciados de carácter absoluto, el círculo hildegardiano admite dichos atributos, pero también permite la cabida de su negación. Por ende, se subraya así la inefabilidad y pureza de Dios respecto al intento racional del hombre. Se pone en tela de juicio, mediante la negación de cualquier enunciado, el discurso que se elabore sobre lo divino.

Fue tal el impacto del Areopagita en la Edad Media que sus postulados marcarán un terreno común para las vivencias y narraciones estilísticas místicas de muchos

personajes. Concretamente en el siglo IX, podemos encontrar a un eminente teólogo como Juan Escoto Erígena, explicando que la vía “[...] catafática afirma ‘es verdad’; en cambio la apofática dice ‘no es verdad’. [...] La apofática despoja a la divinidad de todos aquellos significados que le otorga la catafática.” (Reale-Antiseri, pág. 426)

En su obra *De divisione naturae*, Escoto Erígena habla de una *naturaleza que no es creada y crea*, aquí se encuentra Dios. Los atributos que se adjudican a Dios ciertamente resultan aproximatorios dadas las condiciones propias de lo que está más allá de la periferia cognoscible humana. Reale-Antiseri comenta así a Erígena:

[...] Se trata de Dios, increado y creador de todas las cosas. Como es perfectísimo, Dios no es cognoscible, puesto que se halla más allá de todos los atributos (supra-substancia, supra-bondad, supra-potencia, supra-vida, etc.): en esto consiste la vía negativa del Pseudo-Dionisio, que supera la teología afirmativa porque conduce a la negación de todos los predicados -limitados y finitos- que tendemos a atribuir a Dios. (Reale-Antiseri, pág. 426)

En este sentido, la negación aporta un peculiar elemento tanto de creación artística como de interpretación iconológica e, incluso, de consideraciones sonoras. Negar en discurso implica hacer actuar el lenguaje mediante la operación del *no*. Dios es bueno, pero también no lo es; Dios es belleza, pero también es no belleza. Así, dejamos libre lo que Dios pueda ser para no encapsularlo en los conceptos dados.

Ahora bien, ¿cómo negar en imagen y en música? Desde el punto de vista de la creación artística, negar implicaría identificar primero el enunciado afirmativo para luego invertirlo o negarlo. Es curioso que el círculo correspondiente a Dios mismo carezca de cualquier forma o coloración. Si consideramos ahora una lectura cartográfica espiritual en esta imagen, una vez llegados al espacio del Misterio, parece que es más convincente observar (contemplar) *nada* que alguna forma que me exponga algo de lo divino.

De este modo, el silencio también parece activarse y, con ello, hablar de un “discurso apofático musical”. El silencio se muestra como una posible negación de cualquier discurso musical. Reiteradas veces -en el contexto bastante amplio del transcurso histórico de la música occidental- se habla del lenguaje propio de la música como discurso, de manera que entonces también hablamos de ideas, argumentos, introducciones, tesis, síntesis y antítesis, conclusiones, etcétera, todo en sonidos. En

este sentido, todo sería un enunciamiento sonoro sobre lo divino. Aunque el silencio forma parte del instrumental de composición musical, este puede activarse como negación de toda idea musical, de suerte que también él me posibilita un acceso particular hacia la divinidad. “A lo inefable sólo puede corresponder el silencio: el supremo homenaje que podemos rendir a la Belleza es el de callar cuando surge” (De Bruyne, 1994, pág. 98), nos dice Edgar de Bruyne comentando la estética de Escoto Erígena.

Por otro lado, el *círculo 0* tiene un vínculo estético muy interesante con la miniatura de la Trinidad en el *Scivias*. Expresamente el *círculo 0* no representa a Jesús de Nazaret sino, diríamos, al Misterio. La visión sobre la Trinidad se vincula con la angelical desde un enfoque compositivo: el empleo del círculo como una forma geométrica que posibilita la representación de lo sagrado. En la visión Trinitaria el único ser susceptible de representación es el Hijo, mientras que al Espíritu Santo y a Dios Padre le corresponden círculos. Nuevamente, parecen ser los círculos quienes parecen ser los más idóneos para hablar de Dios.

Como referíamos en la frase que encabeza nuestro capítulo actual, esto es, que el sonido tiene una forma específica de ser expuesto en la iconografía hildegardiana: “Sound, represented in the images by waves in sinusoidal forms or circular ones, becomes the structural key for illustrating her work, and in this way, her narration of the divine takes shape and substance” (Salvadori, 2019, pág. 21), como de hecho está compuesta la miniatura de la Trinidad, es curioso que nuestro *círculo 0* carezca de dichas ondas internas. Lejos de una inconsistencia compositiva por parte de los miniaturistas, es bastante interesante que permanezca ajeno de elementos pictóricos, tal vez así acentuado su inefabilidad y misterio. Véanse enseguida ambos círculos:



Miniatura sobre La Trinidad (izquierda) (Fuente: Hildegard of Bingen, *Liber Scivias*, fol. 47r., JSTOR, véase: <https://www.jstor.org/stable/community.11661614?refreqid=fastly-default%3A20974dfda83e59df4387a2401077db35&seq=1> ) y "Círculo 0" de la miniatura angélica (derecha).

¿A qué especie de *sonido* se refiere Salvadori cuando argumenta su, digamos, *equivalencia de códigos*, en tanto el sonido es, o bien las ondas sinusoidales o bien lo circular? La respuesta se torna difícil si careciéramos de algún referente musical, pero afortunadamente no es nuestro caso. Las obras angélicas analizadas en el capítulo dos nos han permitido concluir que la música puede pintar imágenes. Si aquí, de manera inversa, la imagen pinta sonidos, ¿podemos rastrear el fondo común?, es decir, ¿por dónde se encaminarían los sonidos de lo circular?

En tanto ascenso paulatino y estructura en *gradación*, misma que expone una acumulación y dramatismo de sus elementos, corresponderían las melodías agudas sí a

una representación de la divinidad, pero, aún más, a su *presencia sonora*. No es que la música *aluda y represente* algo divino, porque en dicha representación podría perderse algo de lo original (incluso la palabra *alusión* tiene una referencia indirecta y hasta débil de aquello a lo que se refiere), sino que posibilita la *presencia* misma de su imagen y la *co-habitación* del contemplador-cantante. Así, el cantante religioso de estas melodías no se limita al entendimiento de estructuras interválicas y soluciones técnicas de las monodias, sino que permite su propia inmersión (co-habitación) con lo divino. Si Dios toma imagen y presencia en el círculo (y, recordamos una vez más, no únicamente acontece en Hildegarda sino en muchas otras culturas en su relación con lo sagrado), en la música, con toda su fuerte simbología y filosofía elaborada por la propia Hildegarda, es, sin más, lenguaje, rito, idioma, medio, fin y espacio de co-existencia con lo divino.

A la siguiente asociación le faltarían muchos complementos para alcanzar su plena significación, por ejemplo, el sentido comunitario, la sensación de lo trascendente, el atisbo del Misterio, la acústica arquitectónica medieval, el silencio ambiental monástico, la agenda orante benedictina, entre otras, no obstante, nos da una idea de que los sonidos de lo divino, en *O vos angeli*, se procuran en lo agudo, lo complejo, lo brillante, lo claro y lo apoteótico:

*Música e imagen en Hildegard von Bingen, análisis.*

Por otro lado, en la visión angelical, Dios, pese a la abstracción de su representación, no es un agente pasivo, pues irradia luz, es luz; y, en definitiva, irradia música. De hecho, una particularidad musical a extraer de la imagen es la “bidireccionalidad coral” mutua que existe entre las circunferencias angélicas y el círculo divino. La polifonía musical de la imagen no únicamente se explica por las palabras de Hildegarda sobre la visión, ni tampoco por los nueve conjuntos de voces de las jerarquías y por los muchos seres angélicos que cantan, sino, por la dirección, “gravedad” y peso de la imagen: desde los ángeles, hay relación sonora jerárquica entre ellos (por ejemplo: relación circunferencia 9-circunferencia 5) y también hay relación centrípeta por su común punto concéntrico (ejemplo: circunferencia 2-círculo sagrado); desde la divinidad, existe relación centrífuga y multidireccional (ejemplo: círculo sagrado-circunferencia 8, o bien, círculo sagrado-un trono).

Finalmente, como el responsorio *O vos angeli* no versa sobre la divinidad en sí misma, es difícil percibir su imagen o la retórica subyacente en la música. Sin embargo, ¿podríamos darle cabida en esta suerte de irresolución al mismo silencio? Si la vacuidad se refiere al vacío de las cosas, en la imagen nos queda claro que ni se ve ni encuentra nada... (¿también se escuchará nada?) La vacuidad musical parece conducirnos al silencio, tema, por cierto, recurrente en las diversas interrelaciones de la mística con la música. Baste con decir que, en tanto actitud, como citábamos con De Bruyne, el silencio corresponde a la belleza de lo inefable. Sin embargo, en el momento preciso de la sola mención de la palabra *Dei* se emplea el *intervalo sagrado* de la 5ª. Con todo, nos parece más idóneo concebir -de manera incluso oximorónica- a este círculo divino como fuente de toda música o bien lleno todo él de silencio:



*Círculo 0*

### **3.6 La miniatura de los ángeles como cartografía espiritual**

El presente y último apartado analítico de nuestra investigación otorga una cohesión vital a todas las aproximaciones que hasta ahora hemos hecho. El término *cartografía* ya nos coloca ante algunas problematizaciones: ¿por qué considerar nuestra imagen objeto de estudio como un *mapa*? ¿Dónde radicarían sus elementos de ubicación, dirección o guía propios de una imagen cartográfica? ¿Cómo leer dicha imagen bajo los parámetros de un documento cartográfico?

Para ofrecer una respuesta a dichas interrogantes, es menester decir que la razón primordial en la que se sustenta la concepción cartográfica de la imagen angelical radica en la propia exégesis de Hildegarda de Bingen. De este modo, no es una propuesta de

lectura personal y subjetiva al respecto de cómo podría meditar la imagen, por el contrario y, aunque a primera vista no lo parezca, la imagen angelical puede considerarse como un *mapa* en razón de lo que la misma autora señala.

Otra razón de no menor relevancia es que en el plan general del propio libro *Scivias*, ya se está aludiendo al trayecto de la narración de los acontecimientos sagrados del pensamiento cristiano. El título, como veíamos, alude a las *vías*, a *conocer los caminos del Señor*. Así, el orden de todo el libro refleja un itinerario espiritual en toda su narrativa y en cada una de sus estancias, culminando en la meta – y, desde luego que no es azaroso- que son los cánticos de la Sinfonía celestial.

Ahora bien, si tal vez no se percibe inmediatamente en la imagen a un mapa, probablemente es porque la simbología de la imagen produzca una suerte de visualidad velada que invita al mismo lector a desentrañar sus rutas de acceso y travesía. Aún con dicho velo o agrupación de elementos un tanto herméticos, la metodología circunferencial de narración de la visión sexta y la misma estructura de la imagen, otorgan criterios de lectura donde, en primer lugar, las periferias y el centro serían puntos fundamentales de interpretación. Avanzaremos paulatinamente para lograr ver tres puntos importantes: el inicio, el o los caminos a tomar y, finalmente, la meta. En lo siguiente se analizará qué “requisitos” o implicaciones demanda el inicio, cuáles son los caminos y cuál o qué obtiene el meditador al llegar a la meta.

Harley en su obra *La nueva naturaleza de los mapas* nos aproxima en el ámbito cartográfico bajo los siguientes términos: “La percepción común de la naturaleza de los mapas es que son una imagen, una representación gráfica de algún aspecto del mundo real.” (Harley, 2005, pág. 60) Al parecer nuestra imagen podría distanciarse considerablemente del aspecto de *realidad* de esta definición, pues, tal vez así nos parezca, una representación visual de las jerarquías angélicas no formaría parte del “mundo real”. Desde luego, para la sensibilidad medieval no acontece de esa manera. Como hemos revisado, tanto son parte del Cosmos, especialmente del Macrocosmos, que algunos consideran como fundamental su acción para el movimiento de los planetas y demás esferas celestes.

La coincidencia es el término *imagen*. En este sentido, hablamos en nuestra imagen angelical de un mapa de características puramente visuales, ya que no cuenta con indicaciones textuales dentro de sí misma. Los mapas poseen también alguna finalidad, nos dice Harley, así, “el papel del mapa es presentar una manifestación concreta de una realidad geográfica dentro de los límites de las técnicas de la topografía, de la habilidad del cartógrafo y del código de signos convencionales.” (Harley, 2005, pág. 60)

La realidad presentada en nuestra imagen es una geografía de índole sagrada, cosmológica y místico-espiritual. Como se deduce de lo previo, su geografía va a distar de una más “real” o física donde sus lugares representados estén al menos disponibles para conocerlos o ubicarlos. En otras palabras, no significa que nuestra imagen-mapa sea un instrumento que indique cómo llegar y así conocer a los Tronos o Querubines. Pero sí es un medio que, gracias a su simbología, conduce a aplicaciones muy concretas de carácter evangélico como el amor a Dios y al prójimo.

Por otro lado, la investigación nos ha conducido poco a poco hacia la apreciación de que la imagen puede ser leída en un entramado de lenguajes sensoriales. En este sentido, si esta imagen activa su estructura cartográfica cuando se devela su simbología y especialmente tiene una aplicación práctica religiosa si se medita, habría que apuntar que esta miniatura medieval pudo y puede orarse mediante el color, forma, sonido, música, tacto e incluso imaginación.

Si se plantea una lógica de consumo espiritual monástico<sup>88</sup>, habría que comenzar por la misma definición de *meditación*. En efecto, si bien meditación, oración, contemplación, rezo, pueden ser sinónimos en la tradición cristiana, lo cierto es que han existido muchas tradiciones contemplativas a lo largo de la historia del cristianismo. Nosotros

---

<sup>88</sup> Probablemente la palabra *consumo* connote algunas ideas de carácter más contemporáneo en términos de la relación entre el hombre y un producto. No es tal el sentido que deseamos tratar en este apartado. Hablamos de *consumo espiritual monástico* a la relación, diálogo y alimento entre el contemplador religioso del entorno monástico y, en este caso, la miniatura. Intentamos plantear las implicaciones estéticas y espirituales que se pudieron desenvolver en la contemplación de los coetáneos de Hildegarda con el libro *Scivias*, los posteriores siglos donde circundaron diversos manuscritos, la posible relación actual entre las benedictinas de Eibingen y el facsímil o bien, incluso, entre cualquier persona que vea en estas imágenes un vehículo o instrumento de contemplación religiosa.

nos insertamos en la tradición benedictina y evangélica en razón de la congregación a la que perteneció Hildegarda y además de las raíces bíblicas de sus textos.

San Benito en su tradicional Regla apunta en el capítulo XX *La reverencia en la oración* lo siguiente:

Si cuando queremos pedir algo a los hombres poderosos no nos atrevemos a hacerlo sino con humildad y respeto, con cuánta mayor razón deberemos presentar nuestra súplica al Señor, Dios de todos los seres, con verdadera humildad y con el más puro abandono. Y pensemos que seremos escuchados no porque hablemos mucho, si no por nuestra pureza de corazón y por las lágrimas de nuestra compunción. Por eso, la oración ha de ser breve y pura, a no ser que se alargue por una especial efusión que nos inspire la gracia divina. Mas la oración en común abréviase en todo caso, y, cuando el superior haga la señal para terminarla, levántense todos a un tiempo. (Benito, 2000)

Del anterior texto extraemos la *actitud* del orante, pues ya la reverencia, temor y respeto han sido disposiciones afectivas que hemos abordado al tratar el concepto de lo sagrado con Rudolf Otto (capítulo 1). En este sentido, los primeros estadios del “mapa espiritual” están dados por la disposición anímica del sujeto religioso que, según san Benito, han de darse en humildad y respeto.

Cómo sea exactamente esta disposición, no lo sabemos en sus mínimos detalles. Pero, insistimos de nuevo, la imagen de los ángeles, al igual que muchas otras, operan como *Lehrvisionen*, esto es, *imágenes didácticas*. Así, la simbología empleada por Hildegarda en su relato visionario señala que los dos primeros órdenes angélicos, esto es, Ángeles y Arcángeles, corresponden al alma y al cuerpo, de manera que ambos están involucrados en las disposiciones iniciales de los primeros estadios en la travesía espiritual de la imagen-mapa. Presentamos a continuación la exégesis de nuestra autora con una nota al pie en cada uno de órdenes a los que hace referencia:

[...] Por eso viste, *en la altura de los secretos celestes, dos milicias de espíritus supremos que brillaban con gran fulgor*: porque, como te ha sido revelado, en la altura de esos misterios que la mirada carnal no penetrará, pero que la visión interior de los hombres vislumbra, estas dos milicias señalan que el cuerpo y el alma humanos deben servir al Señor para que compartan con los ciudadanos celestes la claridad de la dicha eterna.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Ángeles y Arcángeles.

*Estas dos milicias rodeaban a otras cinco, a modo de corona: el cuerpo y el alma humanos abarcan, con su virtuosa pujanza, los cinco sentidos y, lavados por las cinco heridas de Mi Hijo, han de guiarlos en la rectitud de los mandamientos interiores.*<sup>90</sup>

*Estas milicias rodeaban a otras dos, como una corona: los fieles que guían sus cinco sentidos corporales hacia lo celeste, sabiendo que han sido redimidos por las cinco heridas del Hijo de Dios, aman al Señor y a su prójimo en todo afán y discurrir de sus mentes, cuando abandonan los deleites de su propio corazón y libran su esperanza en lo interior.*<sup>91</sup> (Bingen H. d., Scivias: conoce los caminos, 1999, págs. 94, 95, 97)

La intención pedagógica es clara. No es una mera enunciación de las jerarquías angelicales, si no, a través de un pensamiento simbólico, cada uno de los ángeles puede constituir un peldaño hasta la meta final: el círculo vacío. Dicha llegada representa la máxima evangélica: amar a Dios y al prójimo como a uno mismo (*Mc* 12, 29-31). Los Serafines, de un brillo ígneo y rojizo, cuya función se abordó en nuestra tesis como la contemplación pura sin más, representan el estadio previo al arribo a la divinidad.

La regla benedictina ha postulado también esta máxima cuando en su numeral cuatro *Cuáles son los instrumentos de las buenas obras* define con precisión: “Ante todo, ‘amar al Señor Dios con todo el corazón, con toda el alma y con todas las fuerzas’, y además ‘al prójimo como a sí mismo’.”<sup>92</sup> (Benito, 2000) Esta es la meta según Hildegarda, representada por dos circunferencias que a la vez remiten a los dos órdenes angélicos últimos.

Entremos ahora en ejemplificaciones concretas. El siguiente ejercicio de índole cartográfica puede verse en cierto sentido como una síntesis de varios análisis emprendidos a lo largo de la tesis. Cada intervención que se ha hecho a la imagen original pretende hacer aún más visible la estructura cartográfica subyacente indicadora de los diversos caminos del recorrido espiritual. Para ejemplificar los diversos signos y simbologías referentes al cuerpo, alma, los cinco sentidos, las cinco llagas de Cristo, el amor evangélico, etcétera, emplearemos la propia iconografía de los textos hildegardianos, especialmente las miniaturas del *Scivias* y el *Liber Divinorum*

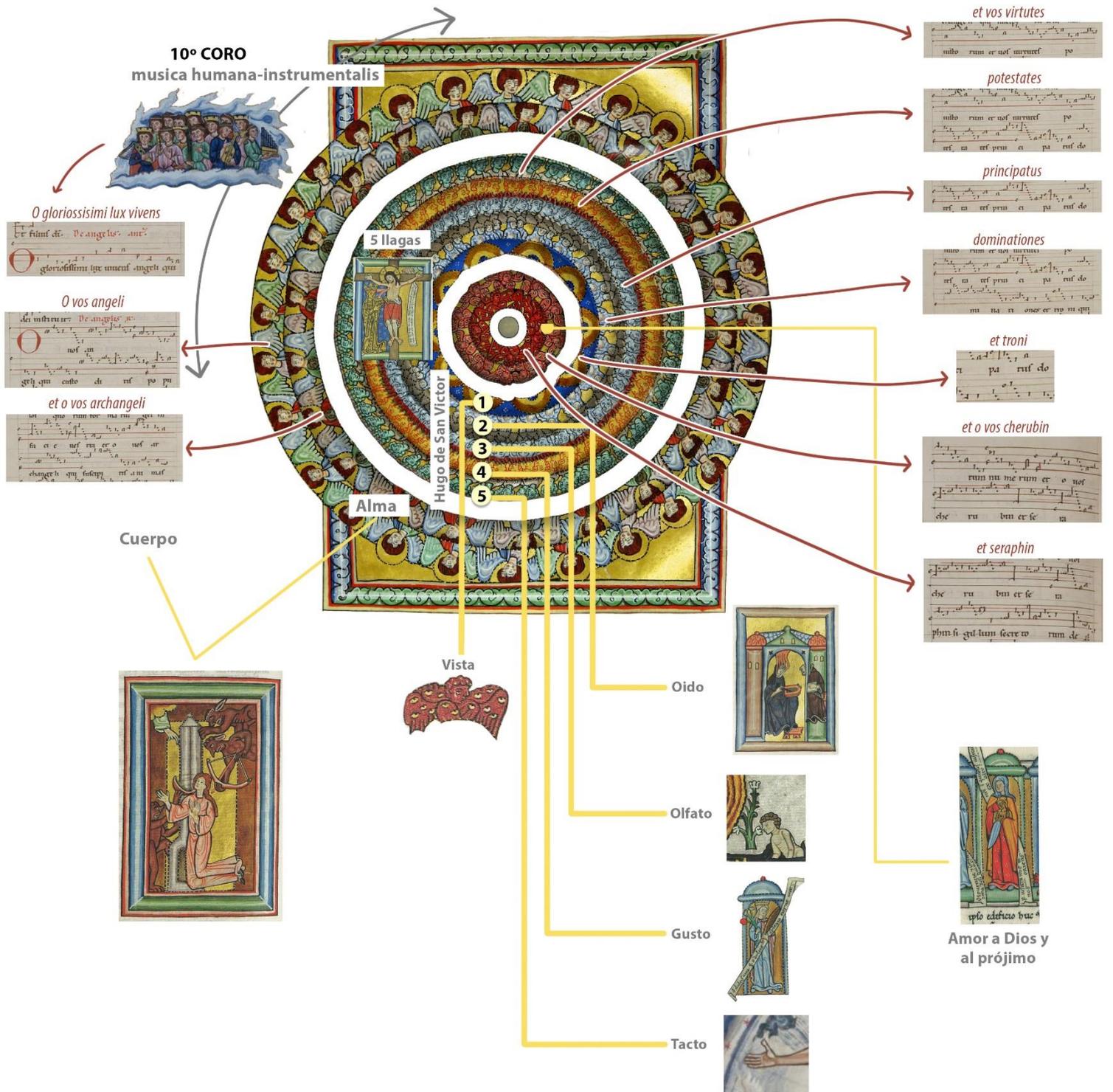
---

<sup>90</sup> También hemos estudiado la diferencia entre la estructuración del Areopagita (tres tríadas) y la de Hildegarda (dos órdenes, luego cinco y finalmente dos). Aquí alude a Virtudes, Potestades, Principados, Dominaciones y Tronos.

<sup>91</sup> Querubines y Serafines.

<sup>92</sup> En realidad, como se señaló, la idea es evangélica (*Mc* 12, 29-31).

*Operum*, con el único sentido, esto es importante mencionarlo, de ilustrar la simbología de esta visión angelical. No se pretende establecer alguna vinculación teológica o estilístico-visual con las diversas visiones de los respectivos libros, aunque, como se podrá observar, hay muchos puntos en común. Antes del análisis, véase el enfoque cartográfico de la imagen:



Análisis cartográfico por el autor. Edición de imagen: Nancy Cárdenas.

Partimos, desde luego, de la primera estancia. Este punto de partida al parecer tendría que establecerse en los primeros órdenes angelicales, no obstante, aun cuando la miniatura no trata explícitamente un anclaje humano pues el recorrido señala la travesía del ser humano hacia Dios, podríamos iniciar el trayecto espiritual en *el décimo coro hildegardiano*. Dicha concepción, trabajada en nuestro segundo capítulo, apuntaba que este coro se encuentra en la periferia marginal, cuya simbología remite a la humanidad entera que espera el momento final de encuentro con su Creador para unirse a la Sinfonía celeste. Hemos decidido ilustrarlo con el detalle de la iconografía instrumental que habíamos revisado al inicio de este capítulo, esto es, la miniatura de la segunda visión de la tercera parte del *Liber Divinorum Operum*, que podría ejemplificar claramente la música ejercida o mediada por/en el ser humano (*musica humana-instrumentalis*).

Respecto al vínculo musical, dicha estancia puede permanecer en la audición-contemplación de la primera parte estructural de la obra musical angelical del Riesencodex, esto es, toda la obra *O gloriosissimi lux vivens*.

Enseguida tendríamos la actitud del meditador, lograda mediante una acorde disposición del cuerpo y el alma, cuya visualización la podemos apreciar con la miniatura relativa a la visión cuarta de la primera parte del *Scivias* denominada *El hombre en su tabernáculo*. Se encuentra colocada en los dos primeros órdenes angélicos (Ángeles y Arcángeles) porque desde las periferias marginales el meditador marchará poco a poco hacia el centro de la imagen-mapa. La música que puede acompañar esta estancia es la obra *O vos angeli*, concretamente la *salutatio* y los primeros versos del poema: *O vos angeli, qui custoditis populos, quorum forma fulget in facie vestra...*, mismos que pueden verse ejemplificados con el manuscrito Riesencodex de la Sinfonía en el análisis de la imagen. La música de los Arcángeles, también señalada mediante una flecha, puede ser bajo los siguientes versos de *O vos angeli: et o vos archangeli, qui suscipitis animas iustorum*.

Posteriormente llegamos al segundo bloque de órdenes angelicales. Como puede observarse en la imagen, decidimos realizar una pequeña separación que nos permita visualizar la división propia de Hildegarda. Además, la ligera inclinación que tiene cada

circunferencia nos permite visualizar la forma circular del cono, mismo que alude a la gravitación concéntrica de la imaginería angelical, pues es en Dios, el punto central, de donde se irradia música y luz. Un señalamiento último respecto a la simbología de los cinco sentidos: seguiremos la jerarquía señalada por Hugo de san Víctor para nuestro criterio de ordenamiento.

Parece que para seguir el recorrido habría que *purificar* los cinco sentidos mediante la consideración de las cinco llagas de Cristo. María José Ortuzar nos comparte en su análisis sobre la operación de los sentidos en escritos de monjes y canónigos regulares del siglo XII que el buen empleo de los sentidos conduce a la vida eterna: “Esta operación de los sentidos, que conduce al paraíso, debe entenderse como una consecuencia de la encarnación de Cristo, pues Cristo fue quien a través de sus heridas redimió los cinco sentidos, que estaban presos por el demonio – como explica Honorio en su *Elucidarium*.” (Ortúzar Escudero, 2019, pág. 25)

Aquí resulta conveniente recordar que la música en sí misma (tanto *O gloriosissimi* como *O vos angeli*) está proyectando mediante sus recursos imágenes específicas. La herramienta de la *écfrasis* que analizamos en el segundo capítulo posibilita concebir un mapa no únicamente visual o místico-visionario sino además un *mapa musical*. Los conceptos de inicio, trayecto y meta se hallan también en las estructuraciones monódicas. En otras palabras, en la música también podemos encontrar la guía y los parámetros para *disponer* el cuerpo y el alma, *purificar* los cinco sentidos y *amar* bidireccionalmente a Dios y al prójimo. ¿Cómo se concretizan estas ideas? Desde luego, en el mismo texto poético, pero también en las mismas fluctuaciones melódicas.

Como se puede deducir, hay una variedad de simbologías implícitas en los ángeles. Representan valores y operaciones específicas, pero también coloraciones, sonoridades y peldaños bien ubicados. Al cantar la sección primera, esto es, Ángeles y Arcángeles, el campo simbólico se expande hasta la disposición anímica y corporal del sujeto orante. En otras palabras, dichas monodias procuran los primeros estadios de la travesía.

Cabe señalar que la idea de *purificación* (tan presente en los contextos religiosos) adquiere aquí una singular relevancia pues la música también ha sido apreciada desde

tiempos remotos como recurso de limpieza y curación de malestares físicos y anímicos. En efecto, Lewis Rowell nos dice al respecto que “la creencia en que la música posee un poder extraordinario es tal vez una de las más profundas capas en el mito de la música: poder para suspender las leyes de la naturaleza y superar los reinos del cielo y el infierno.” (Rowell, 1985, pág. 75)

En realidad, hablamos de una convicción muy sentida por quienes podríamos afirmar que la música en efecto *mueve* y *conmueve* en demasía, entre los cuales, desde luego, se encuentra Hildegarda: la música, incluso sin referencias textuales o visuales, aún sin estructurarse como ecfástica, *restablece* los desajustes físicos y espirituales y así *desvanece* el dolor o *cura* enfermedades. De este modo, “Orfeo es capaz de domesticar a las bestias salvajes y desenraizar a los árboles con su lira; Anfión construye las paredes de piedra de Tebas con su canto; Josué destruye los muros de Jericó con soplos de trompetas y David cura con su arpa la enfermedad mental de Saúl.” (Rowell, 1985, pág. 76)

Si la indicación del mapa visual es “purifica tus cinco sentidos contemplando las cinco llagas de Cristo”, la imagen angélica nos ofrece las herramientas colorísticas y simbólicas para lograrlo, pero, *O vos angeli*, que en realidad puede ser un *mapa musical*, ya en su sola audición y todavía más en su ejecución, potencia la *curación* y *purificación*, como sugiere Hildegarda, de los cinco sentidos del hombre.

En síntesis, todo parece colaborar para lograr la purificación sensorial señalada por nuestra compositora: tanto *imagen*, en sus circunferencias, coloraciones y figuraciones, como *espiritualidad*, en sus parámetros meditativos sobre la Pasión de Cristo (las cinco llagas), como, finalmente, la *música*, en sus estructuraciones, atmósferas y misticismo, se entremezclan para purificar y direccionar los sentidos humanos hacia lo divino.

Por otro lado, de acuerdo con la jerarquización planteada por Hugo de San Víctor<sup>93</sup>, se podrá apreciar que llegaremos a lo que él considera como el sentido más alto, la vista.

---

<sup>93</sup> “He aquí que en el rostro humano han sido dispuestos los instrumentos de los sentidos con gran diferenciación racional. El lugar más alto lo obtiene la visión en los ojos. Luego, la audición en los oídos; después de esta, el olfato en la nariz; y después de este, el gusto en la boca. Sabemos, sin embargo, que

Por supuesto que no es azaroso que los Querubines y Serafines, llenos todos de ojos, se configuren como los órdenes que pueden apreciar más cercanamente a Dios. Así, partiendo por el tacto, que se puede apreciar por el detalle de la mano de la tercera visión de la primera parte del *Liber Divinorum Operum*, dicho sentido puede operar como el que tendría que meditarse en su purificación junto a las Virtudes. La música que acompaña este círculo son los versos: *et vos virtutes*.

El siguiente paso es el círculo que meditará sobre el gusto. Lo hemos decidido ilustrar con una virtud, pues Hildegarda relata en su *Liber Divinorum Operum* que ellas tienen un dulce sabor, sabor a panal de miel para la boca del hombre. (Bingen H. d., Libro de las obras divinas, 2009, pág. 296) La virtud elegida es la mujer *amor celestial* correspondiente a la tercera visión de la tercera parte del *Scivias*, cuyo detalle es de la miniatura *Las cinco virtudes*. Estamos en el orden angélico de las Potestades, por tal motivo la música correspondiente es la melodía: *potestates*.

Enseguida se meditaría sobre el olfato. La imagen que acompaña este círculo es del libro *Scivias*, concretamente Adán oliendo una flor, expuesta en la miniatura correspondiente a la primera visión de la segunda parte. El círculo angelical y su correspondiente música aluden a los Principados: *principatus*.

Posteriormente llegamos al sentido del oído, también de buena estimación junto a la vista por parte del pensamiento medieval. Empleamos la imagen que acompaña la *Protestificatio* con la cual se inicia el libro *Scivias*. En ella se puede observar a Hildegarda absorta en su visión y audición de cuanto se le presenta. El orden angelical y su correspondiente música es la que alude a las Dominaciones: *dominationes*.

Finalmente, arribamos al sentido de la vista, el *más alto* según Hugo de san Víctor. Lo decidimos representar desde luego con la misma iconografía angelical de los Serafines, aunque el círculo angélico corresponde a los Tronos. La música corresponde a la última

---

todos los otros sentidos vienen desde fuera hacia dentro, únicamente la visión sale de adentro hacia afuera. Percibe también, antes que los otros sentidos, las cosas lejanas con admirable rapidez [...] El gusto, empero, que no puede sentir sino aquello que toca, reside justamente en lo más bajo. El tacto no tiene un lugar especial y es por ello universal, pues opera con todos los sentidos." Hugo de San Víctor (1854). *Eruditionis didascalicae libri VII. Patrologia Latina*, Vol. 176 (cols. 739-838). Paris: Migne, 818. La traducción es de María José Ortúzar. Véase: (Ortúzar Escudero, 2019, pág. 20)

enumeración de este segundo bloque de ángeles: *et troni, qui estis computati in quintum secretum numerum*. Hasta aquí, el recorrido de los sentidos se da también por la consideración de la meditación de las cinco llagas de Cristo. A manera de ejemplificación, tomamos también el detalle de la crucifixión de Cristo en el *Scivias*, correspondiente a la visión sexta de la segunda parte denominada *El sacrificio de Cristo y la Iglesia*.

Después de los Tronos llegamos al último bloque angélico, los Querubines y Serafines, simbolizando además el amor hacia Dios y al prójimo. Como una sola imagen que represente dicho amor bidireccional, decidimos emplear la imagen de la mujer *Misericordia* correspondiente a la ya referida tercera visión de la tercera parte del *Scivias*, cuyo detalle es de la miniatura *Las cinco virtudes*. Cabe señalar que, como habíamos analizado en la segunda parte de nuestro capítulo dos, los Querubines y Serafines ejercen una contemplación pura del círculo divino, idea reforzada por la exuberante melismática sobre la palabra *aspicitis* de la obra *O vos angeli*. La música que puede acompañar dicha última estancia serían los siguientes versos: *et o vos cherubin et seraphin, sigillum secretorum Dei*.

A modo de *interrelación de códigos*, la poética del color rojo que es empleada para Querubines y Serafines tiene una vía análoga en la altura vocal y melismática precisamente en los versos mencionados de *O vos angeli*. No resultaría baladí tomar en cuenta la situación perceptiva de sinestesia de nuestra autora. Es decir, que la asociación color-sonido parece arrojar que en Hildegarda de Bingen el rojo suena en registros agudos. Por lo menos eso deducimos claramente del estudio de la imagen y la música angelicales. Véase-escúchese el siguiente ejemplo:



*Música e imagen en Hildegard von Bingen. Interrelación de códigos, análisis.*

Por último, una vez llegado al centro divino, quizás no reste más que, al igual que los últimos órdenes angélicos, contemplar el amor y la Sinfonía de todo tipo de músicas y voces, como experimenta Hildegarda.

Como ha podido percibirse, cada círculo tiene su correspondiente musical según la vinculación estética entre la miniatura y la obra musical *O vos angeli* que hemos realizado con la sistematización de la sonoridad 4 en este capítulo tercero.

### 3.7 Conclusión capitular

El capítulo 3 ha sido atravesado por un análisis dialógico que continuamente arroja resultados donde podemos ver interrelacionados a la música, la imagen, lo cosmológico, el color, etcétera. Dicho análisis nos permitió abordar en detalle cada uno de los círculos de los coros angélicos tal y como está planteado por la propia Hildegarda, esto es, desde las periferias hasta la meta final del centro vacío. Un centro de donde irradia todo, especialmente luz y música.

La estructura del análisis fue establecida en cuatro apartados: las cuatro sonoridades que se explican por parámetros muy específicos. Desde el razonamiento de las

*correspondencias*, pasando por la teoría de la *música de las esferas*, los *criterios exclusivamente visuales* y las *vinculaciones estéticas* entre las producciones musicales y visual de temática angélica de Hildegarda de Bingen.

La propuesta cartográfica, cohesión de toda la tesis, viene a resumir y reforzar la polisemia de la imagen, pues, además de ser sonora, también es susceptible de transitarse mediante la contemplación de sus colores y figuraciones.

## Conclusiones generales

La propuesta que hemos trazado a lo largo de las precedentes páginas ha tenido como marco disciplinar el extenso campo de los estudios de arte. Es necesario expresarlo porque, aunque en ciertos momentos parecieran estarse construyendo reflexiones de índole musicológica o bien teológica, no es sino la imagen misma de donde surgen las problematizaciones, objetivos y demás coordinadas planteadas al inicio de la tesis.

Tanto son los estudios de arte el campo en el que se inserta nuestro estudio que, una vez recorrido el discurso y cuerpo argumentativo de toda la tesis, en el fondo se ha problematizado el concepto mismo de *imagen* y sus alcances o elasticidades de comprensión en un mundo concreto como el imaginario medieval.

Nuestra pregunta de investigación y las cuestiones inherentes a la misma descritas en su momento, tangencialmente proponen reflexionar sobre qué sea una imagen para el entorno hildegardiano y medieval, cómo opera el lenguaje visual en sus vinculaciones con el sonoro, qué parámetros podrían identificarse en la hechura de una imagen sonora, cómo se recibe, lee y consume -más propio para la época sería mejor orar o meditar-, qué registra nuestra imagen angelical de su experiencia mística fundante y cómo lo hace, entre otras. Dicho lo anterior, en este último apartado de la tesis traeremos a modo de exposición los resultados emanados de cada capítulo, de manera que pueda quedar establecido un cierre momentáneo a estudios posteriores, sean de quien esto escribe o de otros compañeros.

Cabe señalar que, al ser un estudio con elementos arqueológicos en tanto la imagen la enfocamos como vestigio visual de una experiencia mística primigenia, sus resultados tendrían que ser el producto final que dé cuenta claramente de lo que se ha querido hallar. Y, de hecho, sí que tenemos resultados concretos y caminos abiertos a futuras indagaciones, pero también, más aún porque hablamos de una mancuerna entre experiencias muy particulares como la mística y su comunicación artística, varias imposibilidades. De esto también damos cuenta, que la imagen -así como la música- puede decir lo que no se alcanza a decir con facilidad y, en realidad puede hacerlo con

tal convicción, que logra recrear de manera asombrosa el acontecimiento místico del cual surgió.

Fue necesario establecer en primer lugar un marco teórico de las visiones de Hildegarda según los parámetros y el enfoque de la mística porque de esta manera podemos hablar de dos momentos (como mínimo) que permiten la comprensión del fenómeno visionario angelical; por un lado, la experiencia misma de Hildegarda y, posteriormente, la documentación de esta por al menos tres vías, la literaria, la visual y la musical.

Escalonar temporalmente dichos momentos nos permitió hablar de la imagen como un vestigio visual. En efecto, el acto mismo de comunicar una experiencia cargada de complejidades como la mística, coloca al sujeto místico ante la inefabilidad de su vivencia, así, su comunicado (la imagen) tendrá lo fundamental y lo que con seguridad el místico relata como indudable en la experiencia, al tiempo que se menciona la incapacidad de asir diversos elementos de ella. Retomando una vez más lo tratado en el capítulo uno, ya que nos parece relevante en este momento conclusivo de la tesis, los lenguajes artísticos y, la música con especial consideración por parte de Hildegarda, comparte una característica particular con el concepto revisado de *Misterio*, pues, decíamos, es también misteriosa, seductora, imanta a quien la escucha provocando un placer continuo, pero al mismo tiempo esconde mucho de sí misma.

Este capítulo dispuso el terreno conceptual sobre el que se trabajaron tanto el capítulo dos como el tres; precisamente fue este su aporte, ya que resultó una necesidad marcar los lineamientos y enfoques tanto de las visiones hildegardianas como de la concreta imagen angelical.

Enseguida, se vio igualmente necesaria una estancia metodológica en cuanto respecta a la filosofía musical y el análisis de dos obras musicales de Hildegarda de Bingen. Si bien este capítulo número dos no tuvo un fuerte acento en la parte visual de nuestro estudio, no prescinde de ello al estudiar la condición sonora del mal y el bien dramatizadas en su obra *Ordo Virtutum*, por ejemplo. Dicho de otro modo, existe una mirada similar en el tratamiento dado a las partes antagónicas del pensamiento e imaginario religioso medieval: si determinados colores, formas y recursos visuales son

más propios tanto para el Empíreo celeste como para el Demonio, ilustrado de manera visual con la miniatura *La antigua serpiente* del *Scivias*, también, de modo similar, ciertas sonoridades son más propias para ellos mismos. Así, inevitablemente recurrimos a la herramienta tanto analítica como compositiva de la *écfrasis*. En tanto *écfrasis musical*, la hechura melódica basada en un “estímulo o realidad extramusical” (Bruhn) como un texto o una imagen, sea esta última plástica o mística (también proponíamos la consideración de una *visualidad mística*, misma que se experimentó en la persona de Hildegarda y en principio no hay materialidad pictórica pues la miniatura viene temporalmente después), refleja conceptos e imágenes bien ubicadas en el entramado musical como lo celeste, lo angélico, lo demoníaco, lo oscuro, lo brillante, lo repetitivo, entre otras.

Incluso contamos con referentes muy importantes en los diversos tipos de voces demoníacas relatadas por la abadesa en su obra *El libro de los merecimientos de la vida*, donde seguimos las “tres voces” señaladas por Azucena Fraboschi, a saber, la oculta voz interior, la burlona voz y el fortísimo rugido, como el *strepitus diaboli* del *Ordo virtutum*, pues son claros ejemplos del desorden y caos armónico de este ser. (Bingen H. d., *El libro de los merecimientos de la vida*, 2011)

La razón de abordar las ideas teológicas y artísticas relacionadas con el Demonio por parte de Hildegarda es que precisamente llegamos a los ángeles por su opuesto, así, además de existir diferencia entre ángeles celestiales y Demonio en su obrar, su música es radicalmente opuesta. En efecto, la música angelical sería cualquier manifestación sonora (por ejemplo, la compleja obra *O vos angeli*) que diste rotundamente del estruendo diabólico (las diversas actuaciones del Demonio en el *Ordo Virtutum*).

Por su parte, la *Carta a los prelados de Maguncia de 1178* y la revisión de una *visión-audición* como lo es la decimotercera visión de la tercera parte del *Scivias*, nos permitieron hablar de un estado *co-angelical* y otro *post-angelical* adánicos en la historización de la música propuesta por Hildegarda. Dichos estados nos condujeron a establecer la ubicación y comportamiento de la música desde la creación misma del Cosmos hasta el letargo que puede implicar el olvidar la dimensión ritual y litúrgica de ejercer la música por parte del hombre.

¿Qué aportan estas consideraciones de carácter estético-teológico a nuestras indagaciones? En realidad, una respuesta que podría tomarse casi como un resultado totalmente acabado: la música, sin ambigüedades nos lo diría la monja benedictina, permanece en el Cosmos todo, tanto en los planetas como dentro del ser humano. En el Macrocosmos, como sonidos cósmicos que soportan y dan armonía al curso de los cuerpos planetarios, las estrellas, las esferas celestes, en el Empíreo en tanto escenario de perenne actividad musical. En el Microcosmos, además de su *musica instrumentalis* y su *musica humana*, también, permanece en tanto *anhelo*: Adán perdió su originaria música al darse el parteaguas de la Caída, no obstante, anhela, mediante el quehacer continuo del canto, los instrumentos musicales y la plegaria, la dicha que le proveía su estado musical originario co-angelical.

Traemos aquí a manera de recordatorio que una cuestión colateral a nuestra pregunta central de investigación radicaba en cómo explicar la filtración de la música escuchada en visión mística hacia su obra musical concreta o, en todo caso, qué podríamos decir si hablamos de un “aterrizaje” o “traducción” o “transcripción” (!) en su obra musical. Pese a que es una cuestión bastante compleja en sus demandas, si en realidad hablamos de un sentido de “transcripción”, no habría más que decir, esto es, que la música de Hildegarda operaría como vestigio sonoro también de su audición mística. Para no cerrar de manera contundente el postulado, precisamente fue el proceso de análisis de la tesis el que explicaría qué se puede decir al respecto: al tomar muy en serio nuestro objeto de estudio, a nuestra autora y su filosofía musical<sup>94</sup>, es claro que afirmamos que la música es el lenguaje mismo de los ángeles, cuya narrativa, sensibilidad y atmósfera son el discurso propio de Dios y los ciudadanos celestes. Ejercerla en la tierra es acto

---

<sup>94</sup> Véase en este enunciado una declaración propia: creo que la observación académica hacia mi objeto de estudio la considero crítica, pero también respetuosa y empática. Creo y, además, me pongo en los propios zapatos de lo que Hildegarda de Bingen dice. Me parece que esta actitud no empobrece la cientificidad de mi observación, solamente adopto una empatía total con la cosmovisión de quien afirma que, si los planetas cantan, es porque algo sucede en su percepción y sensibilidad que yo también deseo experimentar. El profesor Marius Schneider lo ha apuntado de manera muy esclarecedora en la introducción a su gran libro ya citado por nosotros con anterioridad: “Las antiquísimas ideas expuestas en este libro quedarán comprendidas de verdad o solamente ‘explicadas’ según el concepto que tenga el lector de la noción *símbolo*. Si lo acepta como una realidad, la vía está libre; de lo contrario, siempre quedará superficial la verdadera comprensión de estas ideas. El símbolo es la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación y el grado de veracidad atribuido al símbolo es una expresión del respeto que el hombre es capaz de conceder a este ritmo místico.” (Schneider, 2010, pág. 15)

comunicativo y ritual del hombre con el lenguaje propio de su Dios. Por supuesto que en la música de Hildegarda acontece lo que nuestra visceralidad y atisbo de trascendencia, Dios, silencio, otredad, instante o el nombre que se quiera dar, sienten y que pocas veces nuestra razón capta: en su música se evoca, se ora, se ofrece, se procura, en fin, habita el mismo Misterio.

La segunda parte del capítulo dos radicó en realizar un análisis de dos obras del *Riesencodex*, esto es, *O gloriosissimi lux vivens* y *O vos angeli*, bajo las herramientas de la *écfrasis*, la *retórica* y el *análisis formal*. Por su temática angelical y las estructuras de composición, hay un vínculo que nos permite ligar estas obras musicales con nuestra imagen de los ángeles. Esta conclusión podemos plantearla en los siguientes términos: la composición, tanto de las obras musicales como de la imagen, parecen indicar un mismo sentido o imaginario medieval sobre los ángeles, esto es, que no solamente son seres musicales casi por definición, sino que su ubicación en el Empíreo medieval parece ser expuesta en las obras musicales bajo criterios como la altura sonora, el dramatismo en *gradación*, el paulatino ascenso melódico, la *apoteosis*, la exuberancia de la interválica y melismática, la atmósfera sonora y, para la imagen angelical, círculos con ritmo, círculos que suenan, colores que cantan, velocidades en las órbitas, entre otras.

El resultado anterior se expone minuciosamente en el capítulo tres. Por ello este capítulo hunde sus raíces en los dos precedentes. Para responder claramente a la pregunta central de investigación, es decir, concretamente cuáles y bajo qué parámetros se explicarían las sonoridades de la imagen, se propusieron cuatro tipos de “activaciones” o lecturas sonoras. En primer lugar, la activación o sonoridad 1, que se explica por el razonamiento de la *correspondencia*, nos arrojó el hecho de la asociación medieval entre los diversos elementos de todo el Cosmos, así, por supuesto que hay colores para los planetas y sonidos para los ángeles.

La sonoridad 2 tuvo su explicación en el imaginario cosmológico medieval de la denominada *música de las esferas*. Así, según ciertos autores medievales, los ángeles estaban encargados de los movimientos de los planetas. Tanta era la convicción en la música de los cuerpos celestes que, no únicamente los medievales, sino el hombre

moderno de los siglos venideros adjudicó sonidos con alturas fijas a los planetas del firmamento.

La sonoridad 3, cuyos parámetros se insertan dentro de la misma composición visual, buscó estructurar un tipo de “musicalidad de la imagen” en sí misma y en sus propios términos, sin referente alguno extra-visual. La danza que percibe en esta imagen el estudioso Betz nos indica ciertamente que la miniatura tiene ritmicidad, coreografía y movimiento en sus componentes circulares, grupales, individuales en cada ángel, etcétera. Dicha coreografía la explicamos en tanto la sincronía y armonía de la unidireccionalidad de todos los ángeles (con la excepción justificada de los Serafines), la geometría que otorga una arquitectura armónica a la imagen, la saturación de cada orden angélico dependiendo del círculo en el cual están insertos, de manera que no es el mismo ritmo que ejercen los Ángeles que los Principados o las Dominaciones, y, también, la poética ejercida por el color, pues el tono colorístico no parece únicamente hablarnos del matiz ejercido en uno u otro color, sino, literalmente, de *tonos* o *sonidos* o bien *melodías* logradas por el discurso propio del color.

Por último, la sonoridad 4, propuesta analizada netamente bajo diálogos interdisciplinarios, tiene su argumento en los vínculos estéticos emanados de la interrelación entre música, texto e imagen. El hilo conductor, así como lo fue para *O vos angeli*, es el texto angélico del *Scivias* y que en sí mismo se encuentra jerarquizado; así, cada orden angélico corresponde a la enunciación de cada círculo en la imagen. Además de analizar cada elemento de la imagen a detalle, se trabajaron puntos importantes como la relación de los ángeles con la estética de la luz, la vía apofática para el análisis de la vacuidad del *círculo 0*, la simbología del color y los parámetros estéticos de la interrelación entre música, texto e imagen.

Respecto al último punto, es necesario decir cómo operaron dichos parámetros. En primer lugar, trabajamos con la *relación estructural* del texto, imagen y música, así, la enumeración de los órdenes angélicos es periférica-central, es decir, el ordenamiento del texto angélico según un trayecto visual y musical. Después hablamos de la *altura sonora en relación con el tamaño de las circunferencias*, la cual indicó que, a menor medida circunferencial, mayor altura vocal, o bien, a mayor medida circunferencial,

menor altura vocal. También hablamos de la vinculación entre *melismática, imagen y texto*, es decir, el empleo de los melismas funciona como un recurso musical que subraya la importancia de algún elemento del texto, como la *meditación musical-orante* de una imagen o concepto mediante la modulación y fluctuación de las melodías; esta relación es más propia de la poesía y la música. Finalmente, el parámetro *interválica-texto* expone que el empleo de ciertos intervalos, con especial consideración de la 5ª justa, es un elemento netamente musical del sistema simbólico hildegardiano sobre el número cinco.

Todos los resultados anteriores pueden verse sintetizados en nuestro *análisis cartográfico*. La exégesis de Hildegarda de Bingen respecto a la visión sexta del *Scivias* indica una aplicación concreta en la vida monástica de las ideas angelológicas presentes en su imaginario sobre los ángeles, es decir, que la vivencia cristiana y monástica tiene concreciones muy cotidianas, como el amor a Dios y al prójimo, idea evangélica que exponen los agudos y rojizos Querubines y Serafines, sugiriendo que, así como ellos, quienes quisiéramos acoger estas simbologías, procuremos estar tan cerca como sea posible del círculo vacío.

### **A modo de cierre**

En el transcurso de esta investigación se ha podido experimentar una y otra vez la amplitud y variedad de caminos que puede implicar el tema. Hildegarda de Bingen, como se ha podido observar en este estudio que únicamente trabaja con una imagen de un libro suyo, sigue siendo un caso complejo y polifacético en su obra artística, científica y teológica. Aún sin pretenderlo, una cuestión nos dirigió a otra y un campo disciplinar nos remitió casi obligadamente a otro. Quizás así lo vemos desde nuestra mirada contemporánea, es decir, que probablemente para Hildegarda no había ningún problema ni distinción entre el canto de un pájaro, un planeta y la voz humana, como tampoco hablar de una música estructural irradiada en la musicalidad del color, el sonido de los órganos humanos y la Sinfonía de todo el Cosmos.

La investigación no está concluida, el seguimiento puede ser realmente amplio y, en este sentido, esperamos realmente que este trabajo colabore en los proyectos de

futuros compañeros. Los resultados han sido estructurados, posiblemente dibujados como un producto final de nuestro trabajo, pero ello no agota en absoluto lo que signifique o aún pueda arrojar la imagen, la música o la experiencia mística de la abadesa benedictina. Incluso, francamente, quizás las imposibilidades sean más que las certezas. Este es precisamente el espacio concedido a la dimensión sagrada de la experiencia y de la expresión artística: que esa dimensión habita, quizás sin saber de qué manera, en cada imagen y cada música de la singular Hildegarda de Bingen.

## Relación de fuentes

- A Herenio, R. (1997). *Retórica a Herenio*. Madrid: Editorial Gredos (e-book).
- Aquino, T. d. (2001). *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Areopagita, P.-D. (2002). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Bain, J. (2015). *Hildegard of Bingen and Musical Reception, the modern revival of a medieval composer*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Beinert, W. (1990). *Diccionario de teología dogmática*. Barcelona: Herder.
- Benito, S. (2000). *Regla de San Benito*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa.
- Bingen, H. d. (1999). *Scivias: conoce los caminos*. Madrid: Trotta.
- Bingen, H. d. (2003). *Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestiales*. Madrid: Trotta.
- Bingen, H. d. (2009). *Libro de las obras divinas*. (M. I. Flisfisch, M. E. Góngora, & M. J. Ortuzar, Trans.) Barcelona: Herder.
- Bingen, H. d. (2011). *El libro de los merecimientos de la vida*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Bingen, H. d. (2013). *Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades*. (J. M. Puyol, & P. K. Rettschlag, Trans.) Madrid: Hildegardiana ([www.hildegardiana.es](http://www.hildegardiana.es)).
- Bingen, H. d. (s.f.). *International Society of Hildegard von Bingen Studies*. Obtenido de <http://www.hildegard-society.org/p/home.html>
- Bingen, H. v. (1954). *WISSE DIE WEGE, SCIVIAS. NACH DEM ORIGINALTEXT DES ILLUMINIERTEN RUPERTSBERGER KODEX INS DEUTSCHE ÜBERTRAGEN UND BEARBEITET VON MAURA BÖCKELER (CHORFRAU DER BENEDIKTINERINNEN-ABTEI ST. HILDEGARD ZU EIBINGEN)*. Salzburg: OTTO MÜLLER VERLAG SALZBURG.
- Bingen, H. v. (1998). *Ordo Virtutum* [Grabado por Sequentia]. Germany and USA: BMG; DHM.
- Bingen, H. v. (2001). *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela.
- Bingen, H. v. (s.f.). *Liber Divinorum Operum*. Lucca, Italia: Biblioteca Estatal de Lucca; Biblioteca Digital Mundial. Obtenido de <https://www.wdl.org/es/item/21658/view/1/244/>

- Bingen, S. H. (1998). *Symphonia, A Critical Edition of the Symphonia armonie celestium revelationum [Symphony of the Harmony of Celestial Revelations]*. New York: Cornell University Press.
- Blanch, A. S. (1996). *Lo estético y lo religioso: cotejo de experiencias y expresiones*. México: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Centro de Información académica. Cuadernos de Fe y Cultura. ITESO.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial crítica.
- Cabrera, I. (2010). La experiencia religiosa, un enfoque fenomenológico. En M. De la Garza Camino, & M. d. Valverde Valdés, *Teoría e Historia de las Religiones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cirlot, J. E. (2018). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cirlot, V. (Ed.). (2001). *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela.
- Cirlot, V. (2005). *Hildegard von Bingen y la Tradición Visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, V. (2014). La ciudad celeste de Hildegard von Bingen. *Anuario de Estudios Medievales*, 505.
- Cuadrada, C. (2018). Mística y amor cortés. En E. C. (Editora), *Voces de mujeres en la Edad Media*. De Gruyter. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/j.ctvbkqv2x.26>
- De Bruyne, E. (1994). *La Estética de la Edad Media*. Madrid: Visor Distribuciones.
- De la Cruz, S. J. (2010). *Obras Completas*. España: Editorial Monte Carmelo.
- Dronke, P. (1988). *A history of Twelfth-Century Western Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dronke, P. (1999). *DUODA Revista dlEstudis Feministes num 17- 1999*. Obtenido de <https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/viewFile/62421/90678>
- Durán y Casahonda Torack, M. L. (2014). *Cartografía cosmológica medieval. Platonismos y neoplatonismos: un constructo ideológico*. México: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
- Épiney-Burgard, G., & Émilie, Z. B. (1989). *Mujeres trovadoras de Dios, una tradición silenciada de la Europa medieval*. Barcelona: Paidós.
- Estrada G., A. (1953). *Análisis de trozos greogorianos*. México: Asociación Mexicana de Santa Cecilia.

- Eymar, C. (2006). *Elisabeth de la Trinidad. Un cántico del Silencio*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- Feldmann, C. (2009). *Hildegarda de Bingen, Una vida entre la genialidad y la fe*. Barcelona: Herder.
- Férez del Amo, M. I. (2017). *Sinestesia, poesía y música en la antífona O orzchis Ecclesia de Hildegarda de Bingen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo veintiuno editores Argentina.
- Fox, M. (1985). *Illuminatinos of Hidegard von Bingen, text by Hildegard of Bingen with commentary by Matthew Fox*. Santa Fe: Bear & Company, Inc.
- Fraboschi, A. A. (2009). *Scivias de Hildegarda de Bingen, lectura y comentario al modo de una lectio medievalis*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Fubini, E. (2007). *Música y Estética en la época medieval*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA) .
- Gilson, É. (1951). *El Tomismo, Introducción a la Filosofía de Santo Tomás de Aquino*. Buenos Aires: Ediciones Desclée, de Brouwer.
- Godwin, J. (1993). *The Harmony of the Spheres, a Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. USA: Inner Traditions International, Ltd. Rochester, Vermont. .
- González Aktories, S., & Artigas Albarelli, I. (Edits.). (2011). *Entre artes, entre actos. Ecfraasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas Editores, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- González Bernal, E. (2015). La experiencia mística en la Sagrada Escritura. *Theologica Xaveriana 180 (2015): 353-380*. <http://dx.doi.org/10.11144/javeriana.tx65-180.emse>.
- González de Cardedal, O. (2015). *Cristianismo y mística*. Madrid: Trotta.
- Grosseteste, R. (1912). *La luz o la Incoación de las formas. Fuente: Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln (Münster i. W., Aschendorff, 1912.), pp. 51-59*. (J. J. Málaga), Trad.) Münster.
- Haas, A. M. (1999). *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Madrid: Siruela.
- Harley, J. B. (2005). *La nueva naturaleza de los mapas, ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica .
- Haskins, C. H. (1927). *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.

- Hulin, M. (2007). *La mística salvaje, En los antípodas del espíritu* . Madrid: Ediciones Siruela.
- Kandinsky, W. (1960). *De lo espiritual en el Arte* . Buenos Aires: Galatea Nueva Visión .
- Keck, D. (1998). *Angels and Angelology in the Middle Ages*. New York: Oxford University Press.
- Kepler, J. (1997). *The Harmony of the World* . Philadelphia: American Philosophical Society .
- Lomer, B. (2009). *Hildegard of Bingen: Music, Rhetoric and the Sacred Feminine*. Saarbrücken, Germany: VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG.
- Lomer, B. a. (s.f.). *Internacional Society of Hildegard von Bingen Studies*. Obtenido de <http://www.hildegard-society.org/2014/11/o-vos-angeli-responsory.html>
- Lomer, B., & Nathaniel, M. C. (1983). *International Society of Hildegard von Bingen Studies*. Obtenido de <http://www.hildegard-society.org/2014/11/o-vos-angeli-responsory.html> | <http://www.hildegard-society.org/2014/10/o-gloriosissimi-lux-vivens-angeli-antiphon.html>
- McEvoy, J. (2000). *Robert Grosseteste*. New York: Oxford University Press.
- Meconi, H. (2018). *Hildegard of Bingen* . Illinois: University of Illinois Press.
- Melloni, J. (2009). *Voces de la Mística I*. Barcelona: Herder.
- Meza Rueda, J. L. (2009). El ser humano como realidad cosmoteándrica. Una contribución de Raimon Panikkar frente al dualismo antropológico. *Cuestiones Teológicas*, vol. 36, No. 85., 59-80.
- Montes, M. R. (2013). *Sineris, revista de música*. Recuperado el 27 de Noviembre de 2019, de [http://sineris.es/ordo\\_virtutum\\_visiones\\_escenicas\\_de\\_hildegarda\\_de\\_bingen.html](http://sineris.es/ordo_virtutum_visiones_escenicas_de_hildegarda_de_bingen.html)
- Newman, B. (1985). Hildegard of Bingen: Visions and Validation. *Church History*. Vol. 54, no. 2 (Jun., 1985), 163-164.
- Newman, B. (1998). *Voice of the Living Light, Hildegard of Bingen and Her World*, Edited by Barbara Newman. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Ortúzar Escudero, M. J. (2019). El actuar y los cinco sentidos en escritos del siglo XII. *Pasado Abierto. Revista del CEHis* . N° 9. Mar del Plata. Enero-Junio 2019. ISSN N°2451-6961. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>, 25.
- Otto, R. (2012). *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.

- Padilla Moreno, S. (2008). *Cuando la música le canta a Dios*. Guadalajara: ITESO, Universidad Iberoamericana.
- Pallasmaa, J. (s.f.). *Tocando el mundo: Arquitectura, Hapticidad y la Emancipación de la Vista*.
- Panikkar, R. (2015). *Obras completas, Mística y espiritualidad, Mística: plenitud de vida*. Barcelona: Herder.
- Pastoureau, M., & Simonnet, D. (2006). *Breve historia de los colores*. Barcelona: Paidós.
- Pimentel, L. A. (2003). Écrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías. Revista de Literatura comparada. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.*, 205-215.
- Pisi, R. (2008). *El simbolismo de las figuras circulares; con un ejemplo del área andina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Rabassó, G. (2013). De la experiencia místico-cognoscitiva a la epistemología mística: Hildegarda de Bingen . *Mulier aut Femina. Idealidad o realidad de la mujer en la Edad Media (Mirabilia 17; 2013/2)*, 111-112.
- Reale-Antiseri. (s.f.). *Desde la patrística a la escolástica*.
- Richert Pfau, M. (1988). Music and Text in Hildegard's Antiphons. En H. v. Bingen, *Symphonia, a critical edition of the Symphonia armonie celestium revelationum. With introduction, translations, and commentary by Barbara Newman*. New York: Cornell University Press.
- Rivera, M. (2018). *El sentido numinoso de la luz, aproximaciones entre creación y experiencia visionaria*. Barcelona: Herder. .
- Rowell, L. (1985). *Introducción a la filosofía de la música, antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Salazar, M. J. (2013). *Cosmología en la obra de Dante Alighieri: génesis y fuentes*. . Bogotá: Editorial Universidad del Rosario .
- Salvadori, S. (2019). *Hildegard von Bingen, a journey into the images*. Italia: SKIRA.
- San Víctor, H. d. (s.f.). *Didascalicon (Del arte de leer)*. Colección diecisiete. Obtenido de [https://www.mscperu.org/espirt/santos\\_y\\_sabios/Hugo\\_de\\_San\\_Victor/Hugo\\_de\\_San\\_VictorDidascalion.pdf](https://www.mscperu.org/espirt/santos_y_sabios/Hugo_de_San_Victor/Hugo_de_San_VictorDidascalion.pdf)
- Schneider, M. (2010). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. España: Ediciones Siruela.

- Sepúlveda Pizarro, J. (2015). *La relación del ser humano y la naturaleza: una experiencia integral de vida. Aproximación desde el pensamiento cosmoteátrico de Raimon Panikkar*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Filosofía).
- Steiner, G. (1993). *Presencias reales, ¿Hay algo en lo que decimos?* Argentina : Ensayos/Destino.
- Stuehlmeier, B. (s.f.). *Healthy Hildegard*. Recuperado el 24 de Marzo de 2021, de <https://www.healthyhildegard.com/music-of-hildegard-of-bingen/>
- Tomasini, M. C. (2007). Las proporciones musicales en la catedral de Chartres . *Arte, Historia y Viajes sobre el Mundo Medieval*, número 18, junio 2007.
- Velarde Sánchez, E. (2018). Écfrasis musical en tres poemas de Ángel González. *inventio, Universidad Autónoma del Estado de Morelos* , 57-64.
- Velasco, J. M. (2003). *El fenómeno místico*. Madrid: Editorial Trotta.
- Whitehill Jr., W. M. (Octubre de 1927). *JSTOR*. Obtenido de Gregorian Capitals from Cluny: <https://www.jstor.org/stable/2847515>
- Wunenburger, J.-J. (2006). *Lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos.

## Anexos. Relación de imágenes y partituras.

### Portada



Imagen 1. *Protestificatio-Scivias*.

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Hildegarda\\_de\\_Bingen](https://es.wikipedia.org/wiki/Hildegarda_de_Bingen)

Manuscrito: Facsimilar de Eibingen.

**Capítulo 1. El misticismo de un vestigio visual. Estructuración teórica al respecto de una imagen alusiva a una experiencia mística y visionaria de Hildegarda de Bingen.**



Imagen 2. *El coro de los ángeles, visión sexta de la primera parte, Scivias.*  
Fuente: Permisos de la abadía benedictina de Eibingen, Alemania.  
Manuscrito: Facsimilar de Eibingen

**Capítulo 2. Filosofía y música en el imaginario angélico de Hildegarda de Bingen.  
Revisión de documentos textuales y musicales.**



Imagen 3. *Detalle de La antigua serpiente, visión séptima de la segunda parte del Scivias.*  
Fuente: (Salvadori, 2019, pág. 73)  
Manuscrito: Facsimilar de Eibingen.



Imagen 4. *El coro de los bienaventurados, visión decimotercera de la tercera parte del Scivias.*  
Fuente: (Salvadori, 2019, pág. 109)  
Manuscrito: Facsimilar de Eibingen.

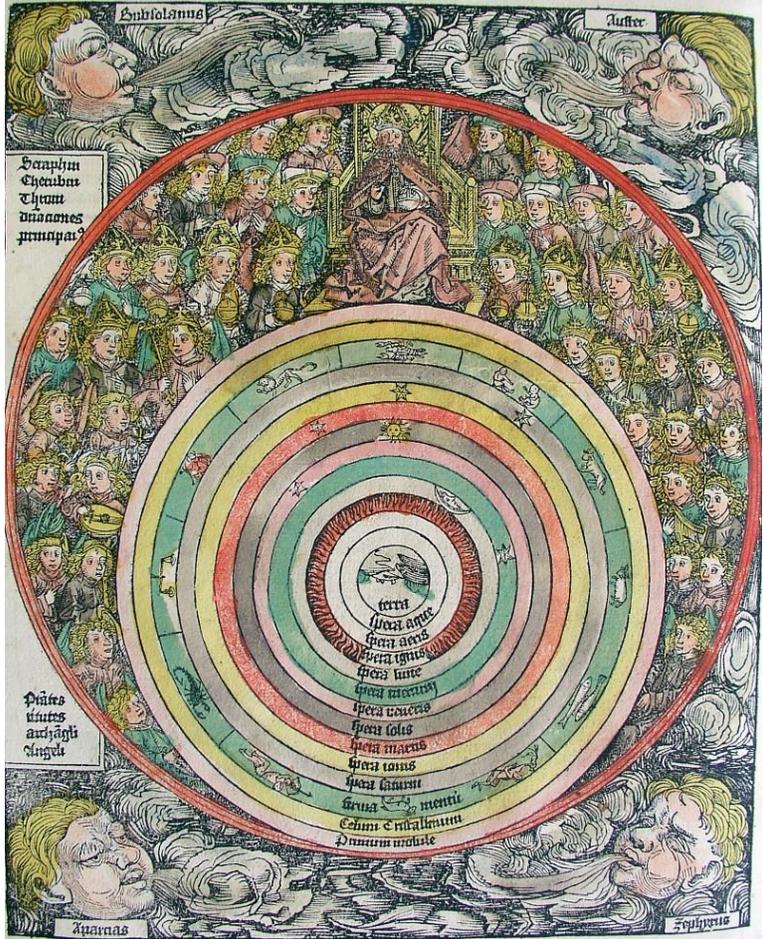


Imagen 5. "La primera edad del mundo", Crónicas de Nuremberg, Hartmann Schedel, 1493.

Fuente:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%B3nicas\\_de\\_N%C3%BAremberg#/media/Archivo:Schedelsche\\_Weltchronik\\_-\\_Kosmologie.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%B3nicas_de_N%C3%BAremberg#/media/Archivo:Schedelsche_Weltchronik_-_Kosmologie.jpg)

### Capítulo 3. Sonoridades compactadas en una miniatura medieval.



Imagen 6. *Detalle de la miniatura de la primera visión de la tercera parte del Liber Divinorum Operum.*

Fuente: (Bingen H. v., Liber Divinorum Operum) Fecha de consulta: 10 de enero de 2021.  
Manuscrito: Manuscrito de Lucca.



Imagen 7. *Detalle de la miniatura de la segunda visión de la tercera parte del Liber Divinorum Operum.*

Fuente: (Bingen H. v., Liber Divinorum Operum) Fecha de consulta: 10 de enero de 2021.  
Manuscrito: Manuscrito de Lucca.



Imagen 8. *Detalle de músicos en el Pórtico de la Gloria, Catedral de Santiago de Compostela.*

Fuente:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Portico\\_of\\_Glory#/media/File:Portico\\_da\\_Gloria\\_11-17.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Portico_of_Glory#/media/File:Portico_da_Gloria_11-17.JPG)

Fecha de consulta: 17 de marzo de 2021.



Imagen 9. *Capiteles de Cluny, modo hipodórico.*

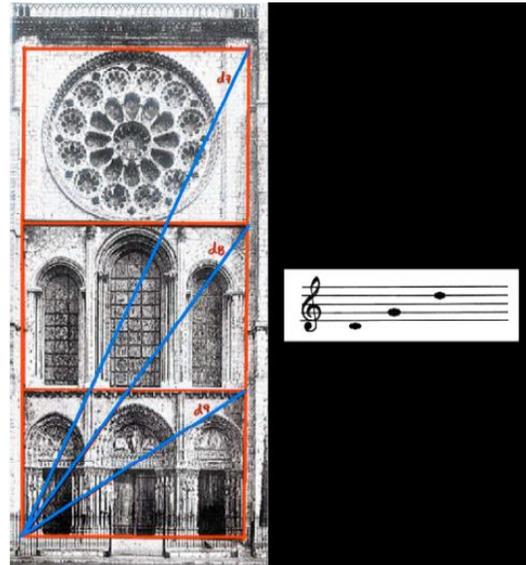


Imagen 10. *Análisis de Tomasini: rectángulo central, fachada occidental. Diagonales y pentagrama musical.*

Fuente: (Tomasini, 2007, pág. 19)



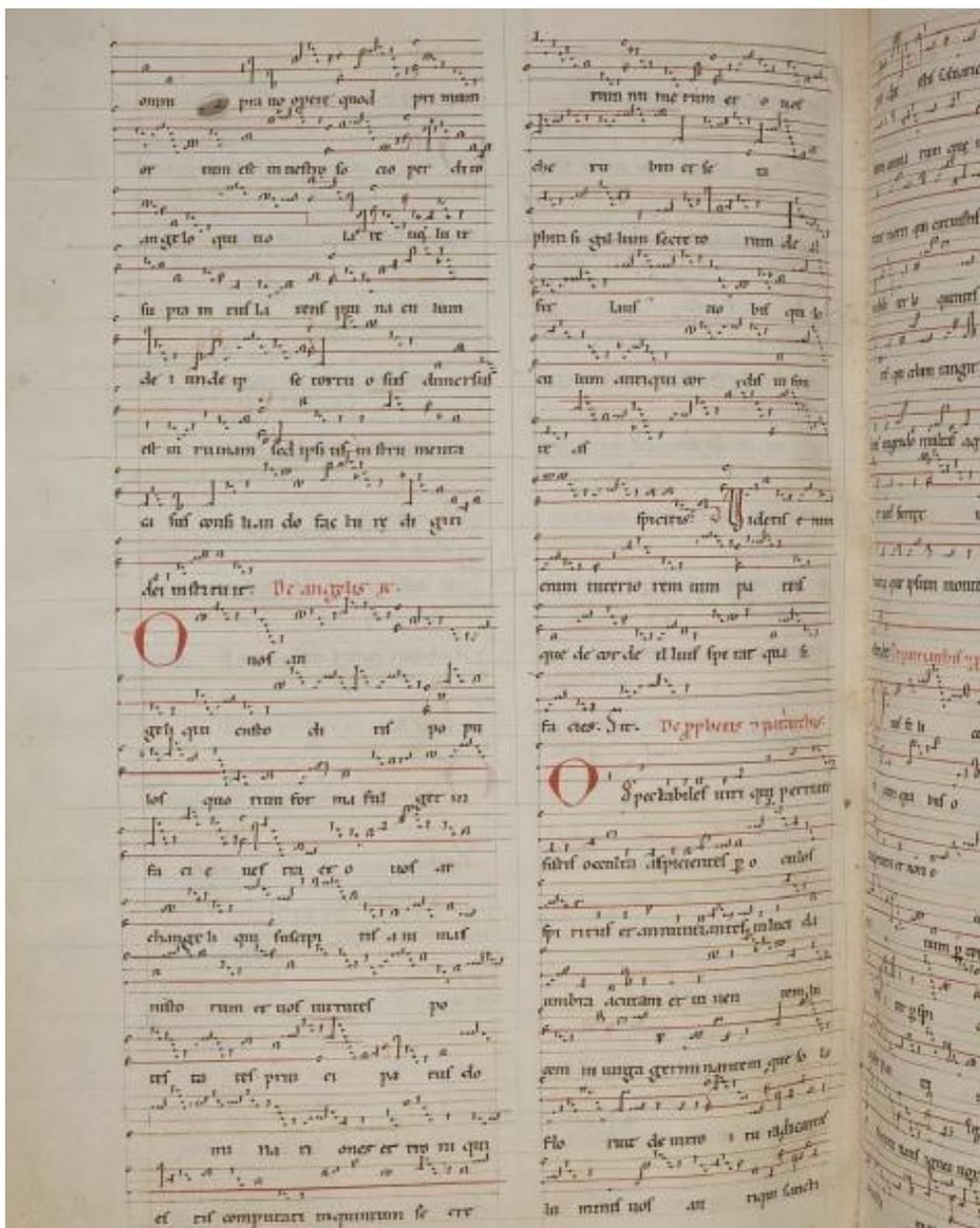
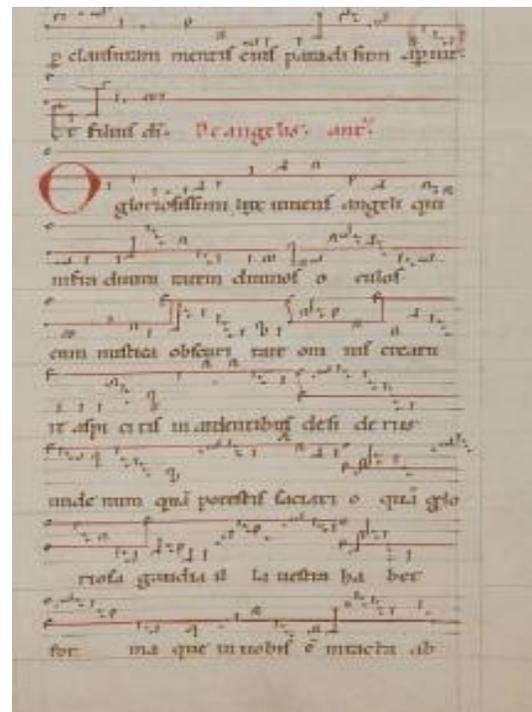
Imagen 11. Miniatura sobre *La Trinidad*

Fuente: Hildegard of Bingen, *Liber Scivias*, fol. 47r., JSTOR, véase:

<https://www.jstor.org/stable/community.11661614?refreqid=fastly-default%3A20974dfda83e59df4387a2401077db35&seq=1>

## Obras musicales

1. *O gloriosissimi lux vivens y O vos angeli*, de la *Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestes*, Manuscript, Riesencodex Hs.2, n.d. (ca.1175–1190)
2. *O gloriosissimi lux vivens y O vos angeli*, transcripción de Beverly L. Lomer.



# O gloriosissimi

Antiphon, D 159, R468 r-v

Composed by Hildegard of Bingen

Transcribed by Beverly R. Lomer

Not in R

O glo - ri - o - sis - si - mi lux vi - vens an - ge - li  
E,D elivis in R

qui in - fra di - vi - ni - ta - tem  
Only in D A,A,C in R

di - vi - nos o - - cu - los  
cum mis-ti - ca ob - scu-ri ta - te

om - - nis cre - a - tu - re

as - pi - ci - tis

in ar - den - ti - bus de - si - de - ri - is  
Not in R

un - de num - - quam

po - tes - tis sa - ci - a - ri  
C,C,D in R

O quam glo - - ri - o - sa

G,A,A pes and virga in R

gau - di - a il - la ves - tra

Only D C,C,D in R

ha - bet for - ma

que in vo - bis est

D only A step lower in R  
A,G clivis in R

in - tac - ta ab om - ni pra - vo

No b in R D only

o - pe - re

A,D,C in R

quod

G virga in R

pri - mum

F,F,G in R D only

or - tum est

R only

in ves - tro so - ci - o

per - di - to an - ge - lo

C,C,D in R                      R only                      R only                      C,C,F in R

qui vo - - - - - la - re

D only

vo - - - - - lu - it

su - pra in - tus la - tens

R only

pin - na - cu - lum De - i

A,D,C in R    D,F,F,E in R    F,F,G in R  
Pressus liquesans

un - de ip - - - - - se

tor - tu - o - sus

est not in D

di - mer - sus est in ru - i - nam

Riesenkodex

sed ip - si - us in - str - - men - ta

sed ip - si - us in - stru - men - ta

ca - - - sus

4

musical score for three staves. The first staff has lyrics: con - si - li - an - do fac - tu - re. Above the staff, there are performance instructions: "No b in R" above the first measure, "Pressus liquesans in R" above the second measure, and "D only" above the final measure. The second staff has lyrics: di - gi - ti De - i. The third staff has lyrics: in - sti - tu - it. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes with various phrasing slurs.

Copyright Beverly R. Lomer, 2014

O vos angeli  
Responsory D 159 r-v, R 468v

Composer, Hildegard of Bingen  
Transcribed by Beverly R. Lomer

O vos  
an - - - - - ge - li  
D only  
qui  
C, C, D in R  
cus - to - - di - - - - tis  
D only b  
po - - - pu - los  
E in R  
quo - - - rum for - - - ma  
ful - - - get in  
D only  
fa - - ci - e ves - - tra  
D only  
et o vos  
ar - - chan - ge - li

2

qui su - sci - pi - - - tis  
a - ni - - mas ius - to - rum  
et vos vir - tu - tes  
po - - - tes - - - ta - - - tes  
prin - - - ci - - - - pa - - - tus  
do - - - mi - - -  
do - - - mi - na - ti - - - o - nes  
ti - - - o - nes et tro - ni  
et tro - ni  
qui es - tis com - pu - ta - ti in quin - tum

D virga in R  
F,F,G in R R only D,D,E in R No b in R

The musical score consists of eight systems. The first seven systems are vocal lines in a single treble clef, and the eighth system is a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are Latin and are placed below the notes. Above the first two vocal lines, there are performance instructions: 'D virga in R' above the first line, and 'F,F,G in R', 'R only', 'D,D,E in R', and 'No b in R' above the second line. The notes are mostly quarter and eighth notes with various slurs and ties.

se - - cre - - - tum

<sup>b</sup>  
nu - me - rum

et o vos

che - - - ru - - - bin

et se - - - ra - - - - - phin

<sup>E,F,F,D in R</sup>  
si - gil - - lum se - cre - to - - - rum

<sup>R only, no b</sup>  
De - - - i

<sup>A,A,C in R</sup>  
Sit laus

vo - - - bis

<sup>R only</sup> <sup>D only</sup> <sup>b</sup>  
qui lo - - - cu - lum an - - - ti - qui

4

Quilisma in R

cor - - - - - dis

C,C,E in R

in fon - - - - - te

D,D,D,E in R

D,D,F in R

as - - - - -

D only

D only

Pes flexus in R No b in R

A,A,C in R

spi - ci - tis

spi - ci - tis

enim segment repeated in R

Vi - de - tis e - nim

Cephalicus in R

D only

in - te - ri - o - rem

Detailed description: This musical score is for a vocal line in a single system. It consists of eight staves of music. The first seven staves are vocal staves in treble clef with a soprano '8' below the staff. The eighth staff is a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The lyrics are Latin: 'cor - - - - - dis in fon - - - - - te as - - - - - spi - ci - tis spi - ci - tis Vi - de - tis e - nim in - te - ri - o - rem'. Various musical annotations are present above the notes, including 'Quilisma in R', 'C,C,E in R', 'D,D,D,E in R', 'D,D,F in R', 'D only', 'Pes flexus in R No b in R', 'A,A,C in R', 'enim segment repeated in R', 'Cephalicus in R', and 'D only'. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

Riesenkodex

vim pa - tris

que de cor - de il - li - us

spi - rat qua - si fa - ci - es

Sit . . .

Missing in I

A.A.C in R

Copyright Beverly R. Lomer, 2014