

O virga ac diadema purpurae regis
Hildegard Von Bingen (1098-1179)

M. Isabel Flisfisch, M. Eugenia Góngora
Italo Fuentes, Beatriz Meli

Hasta hace algunas décadas, el estudio de la mayoría de los textos medievales fue realizado desde las perspectivas necesariamente parciales –aunque también fructíferas– de las disciplinas académicas establecidas, sin la intención explícita, ni siquiera la posibilidad real, de enfocar los temas de género y de diferencia genérica.

Consideramos que un estudio de género que incorpore el trabajo histórico, filológico y literario, así como también la sociología, la psicología o los estudios musicales, debería permitir una visión más integrada de textos y fenómenos medievales. Esta visión más amplia permite una re-lectura que implicaría un acercamiento significativo de especialistas–y de un público amplio– a los textos y a la cultura medievales.

En esta perspectiva hemos escogido como tema de trabajo la obra de la monja alemana Hildegard Von Bingen (1098-1179), visionaria y abadesa, una mujer escritora de gran influencia en su propio tiempo. Ella compuso y dictó a sus secretarios una diversidad de tratados doctrinales, médicos, científicos en un sentido amplio, además de vidas de santos, una autobiografía espiritual y un importante número de himnos, antífonas y oraciones.

En el marco de una investigación en desarrollo, nos hemos propuesto la traducción del corpus de su obra lírica latina, reunida bajo el nombre de *Symphonia*, utilizando la edición reciente de Walter Berschin y Heinrich Schipperges (Lambert Schneider, Gerlingen 1995). Hemos consultado igualmente la edición de Barbara Newman (Cornell University, Ithaca 1988).

Esta colección representa, según creemos, de una manera muy directa, un registro de las devociones de la propia Hildegard y, seguramente, de su tiempo y de su entorno local. Hildegard compuso probablemente la mayoría de estos himnos para su empleo cotidiano en el monasterio que fundó en Rupertsberg, cerca de Bingen (Diócesis de Mainz).

Nuestra actual lectura de estos textos parece revelar una voz más libre y personal que la que podemos discernir en sus obras doctrinales y teológicas; esto se debe no solamente a la naturaleza de la lírica, sino posiblemente a que la intencionalidad didáctica presente en todas las obras de Hildegard se manifiesta en *Symphonia* de un modo particularmente creativo.

Podemos percibir esta dimensión didáctica y en último término doctrinal en todas sus obras, como hemos sugerido, y en esta dimensión las figuras femeninas de Eva y María, de Sapientia y Caritas, de Ecclesia y Synagoga juegan un papel importantísimo en la historia de la salvación.

Teniendo en cuenta la presencia de estas figuras que para Barbara Newman (en su estudio *Sister of Wisdom. St. Hildegard's theology of the feminine*, University of California Press, Berkeley 1987) implican una verdadera *teología de lo femenino* en la obra de Hildegard, hemos escogido el poema 54 de *Symphonia*, que desde el punto de vista de la forma musical corresponde a una secuencia y que es representativo de su pensamiento sobre Eva y María, sobre la creación y la encarnación de Cristo y sobre el papel de estas dos figuras femeninas en la historia de la caída y la historia de la salvación.

A partir de una primera lectura como es la que aquí presentamos, queremos dejar planteados algunos de los problemas y preguntas que este texto suscita.

O VIRGA AC DIADEMA

1a. *O virga ac diadema
purpurae regis,
quae es in clausura tua sicut lorica.*

1b. *Tu frondens floruisti
in alia vicissitudine
quam Adam omne genus humanum
produceret.*

2a. *Ave, ave,
de tuo ventre alia vita processit
qua Adam filios suos
denudaverat.*

2b. *O flos, tu non germinasti de rore,
nec de guttis pluviae,
nec aer desuper te volavit,
sed divina claritas
in nobilissima virga te produxit.*

3a. *O virga, floriditatem tuam
Deus in prima die
creaturae suae
praeviderat.*

3b. *Et te Verbo suo
auream materiam,
o laudabilis virgo, fecit.*

4a. *O quam magnum est
in viribus suis
latus viri,
de quo deus formam mulieris produxit,
quam fecit speculum
omnis ornamenti sui
et amplexionem omnis Creaturae suae.*

4b. *Inde concinunt caelestia organa
et miratur omnis terra,
o laudabilis Maria,
quia Deus te valde amavit.*

5a. *O quam valde plangendum et lugendum est
quod tristitia in crimine
per consilium serpentis in mulierem flexit.*

5b. *Nam ipsa mulier
quam Deus matrem omnium posuit
viscera sua cum vulneribus ignorantiae decerpsit
et plenum dolorem generi suo protulit.*

6a. *Sed, o aurora,
de ventre tuo
novus sol processit,
qui omnia crimina Euae
abstersit
et maiorem benedictionem
per te protulit
quam Eva hominibus nocuisset.*

6b. *Unde, o Salvatrix,
quae novum lumen
humano generi protulisti,
collige membra Filii tui
ad caelestem harmoniam.*

*Symphonia, Riesenkodex (Wiesbaden, Landesbibliothek, Hs.
2, N° 54)*

¡OH, VÁSTAGO Y CORONA!

(Traducción)

1a. *¡Oh vástago y corona
de púrpura real,
que estás en tu ciudadela como en una coraza!*

1b. *Tú resplandeciente floreciste,
en otra condición,
no como Adán cuando a todo el género humano
engendró.*

2a. *¡Salve, Salve!
De tu vientre surgió otra vida,
de la cual Adán a sus hijos
había privado.*

2b. *¡Oh flor! Tú no germinaste del rocío,
ni de las gotas de lluvia,
ni el aire por sobre ti tendió su vuelo,*

*sino que la divina claridad
en un nobilísimo vástago te dio origen.*

3a. *¡Oh vástago! tu florecimiento
Dios en el primer día
para su creatura
había previsto.*

3b. *Y de su Palabra,
El hizo la materia áurea,
¡oh Virgen laudable!*

4a. *¡Oh cuán grande es
en sus fuerzas
el costado del varón,
del cual Dios produjo la forma de la mujer,
a la que hizo espejo
de todo su esplendor
y ampliación de toda creatura suya!*

4b. *De allí las arpas celestiales cantan
y toda la tierra se admira,
¡oh laudable María!
porque Dios mucho te amó.*

5a. *¡Oh, cuánto hay que lamentarse y dolerse,
porque la tristeza en el pecado
por consejo de la serpiente hacia la mujer fluyó!*

5b. *Pues la mujer,
a quien Dios puso como madre de todos,
arrancó sus entrañas marcadas con las heridas de la ignorancia
y produjo un pesado dolor para su raza.*

6a. *Pero ¡oh aurora!
de tu vientre
un nuevo sol apareció
que todos los pecados de Eva
limpió
y una bendición mayor
para ti produjo,
(mayor) que el daño que Eva había causado a los hombres.*

6b. *Por ello, ¡oh tú Salvadora!,
que una nueva luz
para el género humano produjiste,
reúne a los seguidores de tu Hijo
en la armonía celestial.*

Ya el primer verso de este himno nos sitúa en la tradición de los nombres de María, que será llamada "virga" (vástago, rama y, por extensión, árbol) y "virgo", virgen que da a luz, rama que da su fruto. María es "virga" que será fertilizada por la "divina claritas" (v. 15) y es "virgo" guardada, protegida en su ciudadela (v. 3).

Este himno en el que la voz lírica se dirige a un Tú inicialmente innombrado, está compuesto por 54 versos distribuidos en seis pares de estrofas y podemos afirmar que en él se nos presenta una progresión del pensamiento de la autora en torno a la figura de María, nombrada por única vez en el poema, en el volumen 33.

En la estrofa 1a. el Tú femenino al que se dirige la alabanza es nombrado como corona con la púrpura real y como vástago (o cetro, otro atributo de la realeza, en una traducción propuesta por Barbara Newman, op. cit., 1987:186). Estos objetos simbólicos están a su vez guardados por la coraza y la ciudadela, es decir por protecciones hechas por la mano del hombre y que pertenecen a la imaginería guerrera.

En el ámbito cultural al que pertenecía Hildegard, una mujer noble y abadesa de un convento de monjas de origen social noble (Barbara Newman, op. cit., 1987:85), estas imágenes de una figura femenina representada por los atributos reales y protegida "militarmente" eran seguramente cercanas como experiencia.

Por otra parte, encontramos designaciones bíblicas que fueron aplicadas por la tradición cristiana a María, específicamente en la oración llamada Letanías, y que pertenecen al mismo campo semántico. Así por ejemplo, "Torre de David" o "Corona de Oro".

Ya la imagen de "corona" o "diadema" nos dirige a un campo de designación simbólica, como hemos dicho, que puede entenderse también ligado a un principio de "verticalización descendente"; la corona viene a significar, en la tradición persa y que posteriormente pasa a Bizancio y a Occidente, la presencia de lo *alto* en la naturaleza, puesto que viene a ser la materialización del "aura" de lo sagrado que, como gracia, desciende a lo humano, concretamente en la ceremonia de coronación.

Podemos agregar que en esta línea de pensamiento, lo alto, lo celestial, lo luminoso como experiencia de lo sagrado no significa sólo lo opuesto a lo de abajo, a lo terrenal, sino que implica un *acontecimiento* que actualiza lo eterno, la presencia de un "aquí y ahora, siempre" (Coomaraswamy, A. K.: *El tiempo y la Eternidad*, Taurus, Madrid 1980). En la historia vista desde el pensamiento cristiano, ese acontecimiento es la encarnación del Verbo, y la encarnación se realizó en la mujer María, la que dio origen al "nuevo sol", según nuestro poema.

En esta perspectiva, María es proyectada en el poema, hacia la esfera de la inocencia original, y por eso mismo, originante. En este texto podemos leer, entonces, la presencia de lo *alto-circular-clausurado* (coelum, diadema, corona, hortus conclusus) la presencia de lo *paradisíaco* en el seno de una humanidad itinerante en el tiempo: *María-mujer*, *María-madre*, como posibilidad siempre presente, *actual*, en el corazón de la creación. Estas presencias permiten esperar la consecución de una humanidad plena en la ciudad futura, la Jerusalén celestial.

Sabemos por lo demás cómo se transmite a lo largo de la Edad Media la constante iconográfica del *Paraiso* como *círculo* protegido, referencia de lo celestial, de lo alto en la naturaleza: "...luminosa claridad de los orígenes...es el cielo sobre la tierra" (De Champeaux-Sterckz: *Introducción a los símbolos*, Ed. Encuentro, 3ªed., Madrid 1992, pp. 96 y ss.).

En esta misma perspectiva simbólica podemos quizás en-

tender mejor los nombres de la Virgen en el poema de Hildegard: a la imagen circular de la diadema de estirpe regia y de recinto clausurado, protegido, podemos quizás añadir la imagen varias veces repetida del *vientre* de María, recinto privilegiado, virginal y maternal a la vez.

Esto mismo puede afirmarse de la designación que aparece en la siguiente estrofa, 1b., en la que cambia el registro. María es aquí una (planta) que floreció "frondosamente", en oposición a la figura de Adán, "el que dio origen a toda nuestra raza" (vv. 6-7). La imaginería medieval abunda por cierto en ejemplos de representaciones del mundo vegetal, y nos interesa la referencia al árbol o raíz de Jessé, padre de David, el cual dio origen a los reyes de Judá, y según la exégesis cristiana de la profecía de Isaías (11:1) culmina en Jesús, el Hijo de María, el fruto y la flor del tronco nacido de Jessé.

En esta misma estrofa vemos que el proceso de florecimiento de María se opone claramente a la generación de los hijos de Adán, nacidos estos últimos, según el relato del Génesis, fuera del Paraíso perdido.

Es interesante hacer notar que en este poema la primera oposición se produce entre María y Adán —no entre María y Eva—, oposición esta a la que estamos más habituados en los escritos doctrinales de la tradición.

En la estrofa 2a. el himno dirigido a María la alaba porque de su *vientre* surgió la vida, una vida distinta de aquella de la cual Adán (en un refuerzo de la oposición que mencionamos más arriba) había despojado a sus hijos por el pecado.

En la estrofa 2b. María, "la flor", es nombrada con un símbolo femenino privilegiado del mundo natural; sin embargo, no ha germinado según los procesos normales de la naturaleza. Esta germinación de la Virgen se describe y se anuncia a través de sucesivas negaciones: "¡Oh flor! tú no germinaste del rocío ni de las gotas de lluvia ni el aire por sobre ti tendió el vuelo, sino que la divina claridad en un nobilísimo vástago te dio origen".

Aún los agentes naturales más etéreos parecen demasiado "físicos" para haber tocado esta flor y hacerla germinar. En el pensamiento medieval, la luz, en cambio, la "divina claritas", es concebida como inmaterial.

En este punto, podemos observar que el poema de Hildegard parece representar una clara negación de la tradición devocional que conocemos en otros himnos y conductos y que, por otra parte, podemos reconocer en la iconografía.

Uno de los ejemplos en este sentido es la iconografía del manuscrito del *Legendario de Cîteaux* (Dijon, Bibliothèque Municipale). En una ilustración del ya mencionado Árbol de Jessé se puede observar en la zona inferior, a ambos costados del patriarca que sostiene el doble tronco del árbol, dos de las imágenes del Antiguo Testamento que son "figura" de la Virgen para la exégesis cristiana.

Se trata en primer lugar de la imagen de Moisés frente a la zarza ardiente (Éxodo, 3, 1-6) y que nunca se consume, situada a un costado de la figura de Jessé. Para la tradición devocional mariana, esta zarza es imagen de María, "en quien ha venido a habitar el Verbo sin consumir su virginidad" (De Champeaux-Sterckz, op. cit., p. 397).

En el otro costado de Jessé aparece la imagen de Gedeón frente al rocío que humedece el vellón sin mojar el suelo circundante, (Jueces, 6, 36-40) prefiguración de la singular fecundación de María por el Espíritu Santo.

En un conductus compuesto por el alemán medieval Meyster Rumelat y citado por Gustave Reese, en *La música en la Edad Media* Alianza, Madrid, 1989) leemos:

*Sobre el vellón de lana de Gedeón, como aparece el rocío,
cayó fruta celestial, el brillante vástago
que el propio amor de Dios había anunciado.
Asombrado Moisés contempló, a medida que se acercaba,
el arbusto en el que Dios se solazaba,
pues en él se había escondido...
...El vellón estaba mojado de rocío cuando nació el alba,
De un arbusto no quemado, una vara, aunque seca,
daba almendras, capullo y flor:
el espíritu Santo convirtiéndolo en sagrado su cuerpo,
habitó en la Virgen Inmaculada...*

(Gustave Reese, *op. cit.*, p. 284)

Podemos observar que la fecundación por el rocío es en Meyster Rumelat el principio de fecundación aceptado para el vellón como figura de María. Hildegard, por su parte, se aparta de este principio, como ya hemos afirmado, y "prefiere" la fecundación por la luz, por la "divina claritas".

En la estrofa 3a. la voz se dirige nuevamente –como en el verso inicial– a una "virga", esta vez muy claramente un vástago, una rama, para alabarla por haber sido prevista por Dios en su florecimiento, desde el primer día de la creación. Es decir, la figura privilegiada de esta Virgo-Virga aparece ya de algún modo desde el comienzo, en el Paraíso, aún antes del momento central de la historia de la salvación, es decir, la encarnación del Verbo, la Palabra.

En este sentido podemos retomar el motivo ya desarrollado más arriba del Árbol de Jessé, que nos conduce en este punto a una nueva apertura del texto: se trata ahora de un "árbol mariano", y el centro del motivo es la maternidad de María.

María-virga, rama de vida, prolongación del estado paradisiaco en donde, junto al árbol de la ciencia del Bien y del Mal, está plantado el árbol de la Vida: ambos están allí desde el principio.

El primero es el árbol relacionado con la Caída y el segundo con la Salvación. Este Árbol de la Vida está presente en la expresión ya mencionada de "virga", el vástago mariano que florece también en la cruz de Cristo, en el Hijo, en el árbol de la cruz. El árbol de la vida del primer Paraíso (según el libro del Génesis) se transformará en el vástago-María que dará a luz a Cristo que morirá en el nuevo Árbol de la vida, de la Salvación, y culminará en el Árbol de la Vida que está plantado en la Jerusalén celestial, al fin de los tiempos:

"Y me mostró un río de agua de vida, clara como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero. En medio de la calle y a un lado y otro del río había un árbol de vida..." (Apocalipsis, 22, 2).

En cuanto aparece asociada con el árbol de la Vida, **María**, que es virgo-virga, participa de una condición supratemporal, paradisiaca y escatológica a la vez. Un texto de San Cirilo de Alejandría (fines del S. IV a comienzos del S. V) parece confirmarnos tal presunción:

"El árbol de la Vida oculto en mitad del paraíso creció en María".

A la Encarnación se refiere la breve estrofa 3b.: se trata de la encarnación del Verbo, de la Palabra, en los mismos términos en que este acontecimiento aparece revelado en el primer capítulo del Evangelio según San Juan: "y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros".

Este Verbo nombrado así, en términos abstractos, no como Jesús, una persona humana, está hecho de una "materia áurea" en nuestro poema. Tenemos en estos versos una afirmación que nos muestra una imagen compleja de esta Palabra encarnada. Como "materia áurea" participa simbólicamente de los niveles altos y bajos de la creación, de la tierra (materia) y del sol (a través del oro, que reúne en sí la opacidad del mineral y el brillo del sol). Por lo demás, la relación con el sol no es antojadiza, puesto que un poco más adelante, el Verbo, el hijo del vientre de María, será llamado "novus sol"(v. 41).

Con esta estrofa 3b. termina una primera parte del himno, un segmento que podemos considerar introductorio y de alabanza: María, aún no nombrada directamente, es designada con otros apelativos que manifiestan su naturaleza y su estatuto privilegiado en la historia de la salvación.

Con la estrofa 4a. se introduce un cambio de registro al aparecer una consideración doctrinal sobre la mujer, no ya solamente María: "¡oh, cuán grande es en fuerza el costado del varón, del cual Dios creó a la mujer, a la que hizo espejo de todo su esplendor, ampliación de toda creatura suya!" (vv. 23-26).

En estos versos que se refieren sin duda a todas las mujeres y no sólo a Eva, formada del costado de Adán según el libro del Génesis, se manifiesta a nuestro modo de ver una visión teológica de lo femenino, tal como ella aparece en tantos otros escritos de Hildegard: la "humanidad femenina" es "espejo" de la creación divina en todo su esplendor.

Ya en la escritura del S. XII, el espejo es un objeto casi mágico, que es al mismo tiempo "reflejo" y "modelo". Muchas obras enciclopédicas y doctrinales incluyen la palabra *speculum* en su título. El interés de los medievales por los fenómenos ópticos (y en general por los fenómenos relacionados con la luz) hicieron del espejo un objeto privilegiado, puesto que reúne en sí mismo, y a pesar de su tamaño, una realidad que lo supera.

El espejo será visto posteriormente como un objeto que permite la toma de conciencia del individuo como tal; en el texto de Hildegard, la "forma de la mujer" (v. 25) es la que permite el "reconocimiento" de todas las creaturas de Dios que en ella se "reflejan". Según los versos 24-26, la mujer es fuerte, y es de alguna manera el modelo de toda la creación, puesto que la abarca en su abrazo.

Por otra parte, nos encontramos en estos versos, sin duda, con la unidad binaria del Dios masculino y creador y de su

creación (la creación propiamente tal entendida como cosmos, naturaleza, y también los seres humanos, hombre y mujer, así como el pueblo de Israel, según los libros del Antiguo Testamento). En esta unidad de los contrarios, masculino y femenino, podemos observar tanto relaciones de filiación como de unión amorosa.

A partir de esta visión exaltada de la naturaleza femenina que se manifiesta, por cierto, de un modo privilegiado en María, resurge la alabanza en la estrofa 4b:

“De allí las arpas celestiales cantan y toda la tierra se admira, ¡oh laudable María!, porque Dios mucho te amó”.

Esta alabanza se fundamenta en una razón aparentemente simple, pero que explica una vez más la historia de la Salvación: “porque Dios mucho te amó”, (“quia Deus tevalde amavit”, v. 34).

Con esta convocatoria a la tierra y a los órganos celestiales culmina la segunda parte del poema, y en las dos estrofas siguientes, 5a. y 5b., se consideran las consecuencias del pecado que vino al mundo por influencia de la Serpiente, y a través de la otra mujer importante en este poema, Eva.

La voz lírica se recoge sobre el duelo y la tristeza engendrados por Eva, la mujer a quien Dios había previsto como la Madre de todos (vv. 35-36). La culpa de Eva—que se relaciona aquí con la ignorancia—da origen al dolor de todo el género humano (v. 39).

La contraposición que se había presentado entre María y Adán en las dos primeras estrofas se reproduce aquí entre Eva y María, aunque la “culpa” de Eva aparece aminorada, como en otros textos de Hildegard.

Ambas son madres, ambas dan un fruto; pero el fruto del vientre de Eva será el dolor y el fruto del vientre de María será Cristo, el “nuevo Sol”.

Al duelo y la tristeza de esta tercera parte del poema (estrofas 5a. y 5b.) se contraponen el tono exultante de las últimas dos estrofas, 6a. y 6b.

En 6a., las primeras denominaciones de María (“virga”, “diadema”, “flor”) dan paso a otro nombre, perteneciente también al ámbito de la naturaleza, pero de un “nivel” más elevado: María es ahora la “aurora” de cuyo vientre procede el nuevo sol, Cristo. Gracias a este nacimiento, la tristeza y la oscuridad quedan atrás, la bendición que trajo María ha sido mayor que la culpa y el dolor que trajo Eva al género humano.

En 6b., la última estrofa del himno, María es llamada Salvadora. Más recientemente, como sabemos, se ha discutido a nivel doctrinal, el papel de la Virgen en la historia de la salvación, se ha “restringido” su alcance llamándola “co-redentora”.

Hildegard, en su himno, no parece tener temor de llamarla *vatrix*, y puesto que ha dado a luz al nuevo Sol, le pide que í a a los miembros de su hijo (¿miembros también de un gran rpo cósmico?) en la *armonía celeste*, una expresión filosófica que e gran tradición, y con la que culmina el poema.

Se encuentran aquí dos tradiciones sagradas complementarias: por una parte, la teoría del cosmos lumínico, posible continuidad del pensamiento neoplatónico de Plotino (S. II D.C.), el udo-Dionisio (hacia el año 500 D.C.) y que, en tiempos de degard encuentra plena expresión en el abad Suger, construc-

torde la abadía de Saint-Denis, por otra parte, la tradición pitagórica de la música de las esferas celestes (vid. Boecio, *Tratado de música*). En el poema que estudiamos, ambas tradiciones fundamentan su nueva visión de María: María-visión, lumínica, celeste, original, paradisiaca y María-sinfonía en la voz cantada o recibida en atenta escucha, porque se trata de un poema hecho para hacer resonar el universo en el interior del alma.

La lectura que hemos realizado nos lleva a plantearnos preguntas que tienen que ver justamente con la perspectiva que hemos querido dar a nuestro trabajo, y cuya respuesta no podemos obtener del estudio de este solo poema, sino del corpus completo de *Symphonia*.

Al comenzar este artículo, hemos sugerido que Hildegard se permite expresar una voz más personal en su lírica que en su obra doctrinal y científica. Aún así, en el relato de sus visiones, particularmente en su autobiografía espiritual, *Scivias*, podemos observar asimismo la manifestación de una voz creativa y potente.

Esta voz se manifiesta en este poema en torno a la imagen de María y de Eva, y se desarrollan los temas de la virginidad y la maternidad, la creación y la salvación del pecado y del dolor.

Cabe preguntarse entonces, si se puede afirmar que en este poema hay presente una voz exclusivamente "femenina" que construye un discurso sólo "femenino". En este mismo sentido, podemos también preguntarnos si se manifiesta aquí una visión construida en torno a María —y también Eva?— que sólo podría provenir de un discurso femenino.

A partir de nuestra lectura, podemos sin embargo avanzar una afirmación, y es que la "teología de lo femenino" en Hildegard es fundamentalmente una *construcción visionaria*, que se manifiesta esencialmente en imágenes y símbolos, en una escritura que es, literalmente, *símbolo, figura, profecía*.