

## HILDEGARD VON BINGEN Y JUAN DE PATMOS: LA EXPERIENCIA VISIONARIA EN EL SIGLO XII

*Victoria Cirlot*

Universitat Pompeu Fabra

La comprensión del fenómeno visionario conoce dos posturas antinómicas: o bien se acepta sin más la visión como una experiencia extraordinaria, o bien se niega su realidad literal para destacar su valor estratégico y didáctico. En lo que respecta al caso que hoy nos ocupa, el de Hildegard von Bingen, la santa del Rin del siglo XII, impera entre los estudiosos la segunda postura. La comprobación, posible gracias al rastreo de las fuentes, de su vasta cultura frente a su pretendido carácter iletrado, junto a su condición de sexo femenino, inclinan a pensar en sus visiones como un modo de expresión plástico para adoctrinar a los fieles en los misterios de la Iglesia y de Dios, así como en una justificación carismática para su escritura que, de otro modo, no habría encontrado posibilidad alguna. En cambio, los afiliados a una nueva espiritualidad o simplemente los devotos de la santa, adoptan la primera postura, lo que por lo general conlleva una ausencia de reflexión acerca del fenómeno visionario<sup>1</sup>. Son muy pocos los estudios que se han enfrentado a esta cuestión tratando de comprenderla desde su raíz, y ya no me refiero solamente al caso de Hildegard von Bingen, ni siquiera al ámbito de la visión en la cultura occidental, sino que abro el campo a cualquier civilización. Entre estos pocos estudios destaca la obra de Henry Corbin, a quien la filosofía iraní y la mística sufi le permitieron desarrollar una hermenéutica en torno a lo que él denominó *la imaginación creadora*, eje del pensamiento y de las creencias del Islam iraní<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Me remito para esta cuestión a mi epílogo “Técnica alegórica o experiencia visionaria”, pp. 303-314, en *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, edición de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid, 2001. No incluí sin embargo, la discusión según se presenta en Anne Bäumer-Schleinkofer (ed.), *Hildegard von Bingen in ihrem Umfeld- Mystik und Visionsformen in Mittelalter und früher Neuzeit. Katholizismus und Protestantismus im Dialog, Religion & Kultur*, Würzburg, 2001. A la hora de elaborar este trabajo todavía no había aparecido el libro de Jeffrey F. Hamburger, *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 2002.

<sup>2</sup> Me refiero por ejemplo a Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Flammarion, París 1958 (trad. cast. Destino: Barcelona, 1993), aunque toda su obra puede considerarse una hermenéutica de la imaginación: “Corbin, che offrì all'Occidente la gran mece della, filosofia

En la cultura occidental, por el contrario, las imágenes y las visiones fueron desplazadas por una mística iconoclasta y nihilista, sacrificadas en aras de una contemplación que había traspasado el mundo de las formas, incluso de aquellas espiritualizadas<sup>3</sup>. Hildegard von Bingen nos permite recuperar un lenguaje perdido. Mejor dicho: su comprensión del torrente de imágenes que la asaltan y su explicación a partir de los códigos de su propia época constituyen la mejor descripción de una experiencia para la cual el siglo XX perdió ya las palabras, aunque esa descripción transcurra la mayoría de las veces entre signos imposibles de descifrar. Entre la afirmación formulada en 1928 por el espíritu rector del surrealismo, André Breton, según la cual “La obra plástica /.../ se referirá pues a un modelo puramente interior o no será”<sup>4</sup> y la obra de Hildegard von Bingen median ocho siglos de historia, tiempo que, sobre todo, ha esculpido de distintas maneras el contenido de “modelo interior”, pero fundamentalmente tiempo que ha abandonado a la deriva al “modelo interior”, desproveyéndolo de los marcos y del orden en que estaba situado en la cultura medieval, en especial, en la del siglo XII. Les propongo asistir al nacimiento de la imagen a partir de la experiencia visionaria de Hildegard von Bingen y de su descripción, que atenderá de modo especial al cómo de la visión, para finalmente ocuparme de su contenido a partir de un ejemplo. Para ello será necesaria la reconstrucción del contexto de significado en que se sitúan sus palabras. Comenzaré por la experiencia que desencadenó su tercera obra profética, el *Liber divinatorum operum*, según fue descrita por ella misma y recogida por su biógrafo Theoderich von Echernach en la segunda parte de la *Vida*:

*Un tiempo después vi una visión maravillosa y misteriosa, de tal modo que todas mis vísceras fueron sacudidas y apagada la sensualidad de mi cuerpo. Mi conocimiento cambió de tal modo que casi me desconocía a mí misma. Se desparramaron gotas de suave lluvia de la inspiración de Dios en la conciencia de mi alma, como el Espíritu Santo empapó a san Juan evangelista cuando chupó del pecho de Cristo la profundísima revelación, por lo que su sentido fue tocado por la santa divinidad y se le revelaron los misterios ocultos y las obras, al decir: “En el principio era el verbo”, etcétera (Visión séptima, XVI)*<sup>5</sup>.

Este testimonio de Hildegard ha despertado el interés de muchos estudiosos, debido sobre todo a que parece contener una contradicción importante con respecto al resto de

---

orientale ‘sull’immaginazione, cercò invano tracce di corrispondenze nell’ Occidente stesso”, cf. Elémire Zolla, *Verità segrete esposte in evidenza. Sincretismo e fantasia. Contemplazione ed esotericità*, Venecia: Marsilio, 1990, p. 86.

<sup>3</sup> Así lo plantea Amador Vega, “Nihilisme d’Orient, nihilisme d’Occident”, y “La imatge nua de Déu: apunts d’estètica negativa”, en *Passió, meditació i contemplació*, Empúries, Barcelona, 1999.

<sup>4</sup> La cita completa: “L’oeuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd’hui tous les esprits s’accordent, se référerá donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas”. P. 4. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965 (1ª edición 1928).

<sup>5</sup> Todas las citas las extraigo de mi traducción en *Vida y visiones*, cit., p. 68.

sus afirmaciones acerca de su experiencia visionaria. En este pasaje parece indicar que tuvo lugar una experiencia extática (*viscera mea concussa sunt et sensualitas corporis mei extincta est*), mientras que en todas las demás ocasiones en que aludió al modo en que sucedieron sus visiones, insistió en que siempre le sucedieron “despierta”, sin perder contacto con el mundo de su entorno, sin “haber sufrido nunca la ausencia del éxtasis”, tal y como le confesó a Guibert de Gembloux en la carta que ha sido considerada como su manifiesto visionario. En esa ausencia de éxtasis que caracteriza la experiencia visionaria de Hildegard von Bingen se cifra además la diferencia fundamental que la separa de su coetánea Elisabeth von Schönau, y en este dato se basaron algunos estudiosos para negarle un carácter místico y concederle el atributo de profético<sup>6</sup>. Deslizaré la atención de este pasaje hacia una segunda parte, en concreto, a su comparación con san Juan evangelista. La comprensión de sí misma busca un modelo, un referente, cuyo amplio campo de significado tiene que ser reconstruido para poder restaurar todo el sentido de esta afirmación. El análisis se detendrá en los siguientes aspectos:

1. En el gesto a través del cual se muestra a san Juan, y por el cual Hildegard se asocia al evangelista y, como veremos, según las identificaciones de la época, con el discípulo amado de Cristo y con Juan de Patmos, el autor del Apocalipsis.
2. La identificación de Hildegard con Juan de Patmos nos llevará a una comparación de ambos visionarios centrada en los modos de su representación; y
3. Finalmente se reflexionará sobre el contenido de las imágenes a partir de un ejemplo, esperándose que de todo ello se concluya con un perfil más nítido de la experiencia visionaria de Hildegard von Bingen.

1.

*Se desparramaron gotas de lluvia de la inspiración de Dios en la conciencia de mi alma, como el Espíritu Santo empapó a san Juan evangelista cuando chupó del pecho de Cristo la profundísima revelación, por lo que su sentido fue tocado por la santa divinidad y se le revelaron los misterios ocultos y las obras, al decir, “En el principio era el verbo, etcétera”.*

La imagen no es extraña a la espiritualidad cisterciense del siglo XII que, como mostró Caroline W. Bynum, estaba habituada a ver a Jesús como madre<sup>7</sup>. Es en un tratado didáctico de mediados del siglo XII donde encontramos concretamente a san Juan evangelista recostado sobre el pecho de Cristo en la última cena. En efecto, este

<sup>6</sup> Esta ha sido la tesis de Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, vol. II *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*. Munich: Beck, 1993, pp. 64 y ss.

<sup>7</sup> Caroline W. Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1983, aunque en su estudio no hay referencias a Juan evangelista chupando del pecho de Cristo.

pasaje del Libro V del *Speculum Virginum* parece el antecedente directo del testimonio de Hildegard: “En aquella cena, en la que Juan se recostó sobre el pecho de su querido maestro, fue celebrado el misterio de la redención humana en el pan y en el vino, esto es, en el cuerpo y la sangre de Cristo, en aquella cena la esposa de Cristo significada a través de Juan sobre el pecho de su señor /.../ bebiendo del pecho de su Señor el perfecto conocimiento... de la divinidad y la dulzura del amor interior...”. El lenguaje erótico aparece para expresar la unión, lo que relaciona esta imagen con el *Cantar de los Cantares*. En el Libro II del mismo *Speculum*, Peregrino, al comentarle a su discípula Teodora el verso acerca de las bodegas y el de los ungüentos, le dice que “en el pecho de Cristo está la plenitud de toda ciencia”<sup>8</sup>. En una miniatura coetánea al *Speculum*, la versión más antigua que se conoce del grupo, fechada hacia el año 1160, Otto Pächt advirtió que la ilustración no hacía referencia a la Última Cena, sino a un momento muy anterior en la vida de Juan<sup>9</sup>. Por su parte Eleanor Greenhill identificó el momento con la llamada de Juan a abandonar a la novia de Caná para acudir al lado de Cristo. La identificación del Juan discípulo de Cristo con el novio de Caná se encontraría en leyendas apócrifas de las que procedería la homilía de la fiesta de san Juan atribuida a Beda el Venerable, en la que, además de exponerse con claridad la identificación de ambos personajes, se añade otro detalle de gran interés, esto es, la revelación de los secretos celestiales mientras Juan, recostado, dormía sobre el pecho de Cristo: “...y allí Dios hizo del agua vino y santificó las nupcias, y llamó a Juan de las bodas y éste dejó a su esposa y le siguió; y por ello Jesús lo amó más que a los otros discípulos... Juan dormitaba en su pecho y vió secretos celestiales que luego escribió...”. La relación con Caná profundiza en el significado de *recostar sobre el pecho* de Cristo, pues el gesto sucede después de abandonar a la esposa de las Bodas, para acudir al lado de Cristo, es decir, que se trata de la sustitución del matrimonio terrenal por otro espiritual. Es muy interesante el hecho de que el gesto implica otro elemento no menos significativo que el de la unión mística, y ése es el de la adquisición del conocimiento, o como dice el texto, la visión de los secretos celestes (*vidit secreta caelestia*). El motivo de Juan bebiendo de los pechos de Cristo se remonta hasta Orígenes y su exégesis al *Cantar I, I*, y se transmitió a través de san Jerónimo hasta Rupert de Deutz quien en su comentario a san Jerónimo hace referencia a la opinión común de que “Juan era el novio de Caná”<sup>10</sup>. La relación entre la unión con Cristo reposando sobre su pecho junto con la visión de los secretos celestiales, y la escritura del Apocalipsis en Patmos se muestra en una miniatura de principios del siglo XIV, en la que,

<sup>8</sup> *Speculum virginum*, edición J. Seyfarth, CC CM 5, 1990. La relación entre estos pasajes del *Speculum* y el pasaje autobiográfico de Hildegard en la *Vida*, la puse de manifiesto en Victoria Ciriot, “Hildegarda de Bingen: vida de una visionaria”, pp. 17-31, en *Duoda*. Revista de estudios feministas, 17, 1999.

<sup>9</sup> La cita a Otto Pächt, “The Illustrations to St. Anselm’s Prayers and Meditations”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19, 1956, 77 pp., Pl. 21a, se encuentra en Eleanor S. Greenhill, “The Group of Christ and St. John as Author Portrait: Literary Sources, Pictorial Parallels”, en *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag*, pp. 406-416, Stuttgart: A. Hiersemann, 1971.

<sup>10</sup> Eleanor S. Greenhill, art. cit., pp. 406-416.

como señala Suzanne Lewis, el episodio de Juan durmiendo sobre el pecho de su Señor y su llegada y sueño en Patmos se encuentran yuxtapuestos en representaciones contiguas (Fig. 1)<sup>11</sup>.

No hay que olvidar que el grupo formado por Cristo y Juan sobre su pecho constituyó una célebre *Andachtsbild*, imagen devocional, al ofrecer, como sostiene Jeffrey Hamburger, un modelo de “inmersión contemplativa”, no solo por la referencia a un episodio evangélico, sino al “encarnar una metáfora mística”: la noción de que el corazón de Cristo es una mística *fons sapientiae* (Fig. 2)<sup>12</sup>.



Fig. 1: Apocalypse. Cambridge, Corpus Christi College MS 20, fol. 1.



Fig. 2: Grupo de Cristo y san Juan, Antwerp. Museum Mayer van den Bergh.

La afirmación de Hildegard von Bingen de que lo que le sucedió fue semejante a lo que le ocurrió a Juan cuando bebió del pecho de Cristo se llena de contenido a partir de esta breve reconstrucción: en primer lugar, Hildegard recurre a la metáfora del pecho de Cristo como fuente de sabiduría; en segundo lugar, la imagen implica la unión mística, tanto porque así lo indica el gesto mismo, como por su localización dentro de la biografía de Juan y en su identificación con el de Caná, situándose el gesto después del abandono de la novia para acudir junto a Cristo; en tercer lugar, si Hildegard identifica al discípulo amado con el autor del cuarto Evangelio, no hay duda de que también lo identificó con el autor del Apocalipsis, como era costumbre entre sus coetáneos, es decir, con el Juan visionario, de tal modo que la visión se deriva del matrimonio espiritual y del amor. Así lo debió de entender su biógrafo, Theoderich von Echternach, cuando relacionó este testimonio de Hildegard con un pasaje del *Cantar*, y la vio como la esposa de Cristo que exclamaba “Llévanos junto a ti, mejores al olfato tus perfumes” (Cant 1, 3)<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Suzanne Lewis, *Reading Images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-century illuminated apocalypse*, Cambridge University Press 1995, p. 28.

<sup>12</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. Nueva York: Zone Books, 1998, p. 131.

<sup>13</sup> Este comentario de Theoderich permitió a Barbara Newman plantear que el hagiógrafo presentaba a Hildegard como mística al utilizar el Cantar de los Cantares (“Seherin, Prophetin-Mystikerin. Hildegard

2.

La identificación de Hildegard von Bingen con Juan de Patmos permite la aproximación al fenómeno visionario, tal y como se concebía en su época y en la inmediatamente posterior. Juan de Patmos funcionaba como el modelo de la experiencia visionaria, no solo para Hildegard, sino para el mundo medieval, en general. De ahí, la atención y el cuidado en su representación, repleta de detalles significativos, cuyo fin consistía en mostrar justamente el extraordinario caso de la visión y sus peculiaridades. El excelente estudio de Suzanne Lewis sobre el Apocalipsis y sus imágenes miniadas en los manuscritos ingleses del siglo XIII<sup>14</sup> nos servirá de referente para abordar la explicación plástica de la visión, y compararla así con las representaciones que se han conservado de Hildegard como visionaria. Atenderemos a dos aspectos: en primer lugar, al modo en que sucede la visión y su relación con la escritura; en segundo lugar, a la relación entre la visión y la vida.



Fig. 3: Apocalypse. Paris, Bibl. Nat. Ms lat 10474, fol. 2

El modo en que le sucede la visión a Juan fue representado según una imagen fija en la tradición: Juan está durmiendo, apoyado sobre su brazo o recostado, sus ojos están cerrados y en su mano sostiene un libro; un ángel se le aproxima, y toda la escena tiene lugar en un territorio rodeado por agua, o sea, en una isla (Fig. 3). Contrastan, en cambio, los ojos de

Hildegard, tremendamente abiertos, tal y como se encuentra representada en el manuscrito de Wiesbaden (Fig. 4) desaparecido por desgracia en 1945, pero que fue reproducido como facsímil en Eibingen en los años 1927-1933. La imagen expresó plásticamente el testimonio de Hildegard que inicia su primera obra visionaria, *Scivias*:

*Sucedió en el año 1141 después de la encarnación de Jesucristo. A la edad de cuarenta y dos años y siete meses, vino del cielo abierto una luz ígnea que se derramó como una llama en todo mi cerebro, en todo mi corazón y en todo mi pecho. No ardía, sólo era caliente, del mismo modo que calienta el sol todo aquello sobre lo*

von Bingen in der hagiographischen Tradition" en *Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten. Zum 900. Geburtstag*, ed. Edeltraud Forster, Freiburg: Herder, 1997, pp. 58-86).

<sup>14</sup> Suzanne Lewis, *op. cit.*

que pone sus rayos. Y de pronto comprendí el sentido de los libros, de los salterios, de los evangelios y de otros volúmenes católicos, tanto del antiguo como del nuevo testamento, aun sin conocer la explicación de cada una de las palabras del texto, ni la división de las sílabas, ni los casos, ni los tiempos (Scivias, Testimonio)<sup>15</sup>.

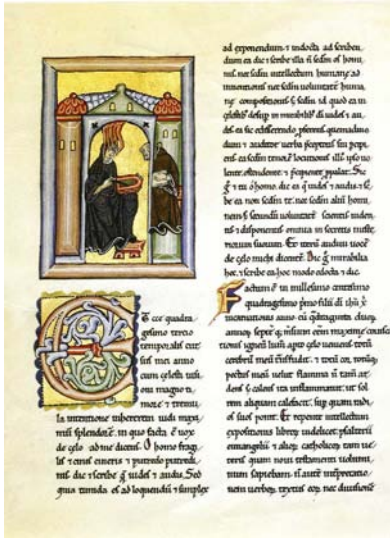


Fig. 4: Protestificatio, fol. 1



Fig. 5: Rouen, Bibl. Municipal, Ms.Y7, fol. 29v. Benedictionale del obispo Roberto

La llama que penetra en el cerebro de Hildegard constituye un modo de mostrar el suceso extraordinario de la visión, su carácter sagrado, y puede relacionarse con el suceso de Pascua y el descenso del Espíritu Santo, cuya llama penetró en la cabeza de los Apóstoles, tal y como se representó en un manuscrito anglosajón de finales del siglo X (Fig. 5), aunque como señala Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, no existe un equivalente plástico del retrato de Hildegard. En su excelente estudio sobre las miniaturas del *Scivias*, esta autora compara el retrato de Hildegard visionaria con el del papa Gregorio: la paloma, como el ángel en el sueño de Juan, comunica la visión, lo que en Hildegard es la llama. Tanto Hildegard como Gregorio aparecen en el acto de escribir

<sup>15</sup> Victoria Cirlot, *Vida y visiones*, cit., p.180, donde aparecen reproducidas todas las miniaturas de este manuscrito. Una traducción del *Scivias* al castellano: *Hildegarda de Bingen, Scivias: Conoce los caminos*, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro. Madrid: Trotta, 1999.

al dictado celeste (Fig. 6)<sup>16</sup>. La orden de escribir la visión y la audición fue expuesta claramente por Hildegard al principio de *Scivias*, de un modo muy semejante a como se contiene en Ap I,11:

*Y he aquí que, a los cuarenta y tres años de mi vida en esta tierra, mientras contemplaba, el alma trémula y de temor embargada, una visión celestial, vi un gran esplendor del que surgió una voz venida del cielo diciéndome: "Oh frágil ser humano, ceniza de cenizas y podredumbre de podredumbre: habla y escribe lo que ves y escuchas..." (Scivias, Testimonio)*<sup>17</sup>.



Fig. 7: Apocalipsis. Londres, Lambeth Palace Library MS 209, fol. 47v



Fig. 6: Dijon, Bibliothèque municipale: Ms. 180, fol. 1, Citeaux, primer cuarto del s. XII

La escritura sucede en el lugar apartado. El aislamiento del visionario en la escritura se muestra ejemplarmente en una miniatura del Apocalipsis (Fig. 7), en que el agua rodea a Juan separándolo del resto de la humanidad. El marco arquitectónico sirve en la miniatura dedicada a Hildegard para apartarla del mundo en la soledad de su misión, mientras un monje, alusión probable a su secretario Volmer, asiste desde fuera al suceso visionario (Fig. 4). También Gregorio se encuentra separado de los dos copistas situados a ambos lados y cuyo tamaño muy inferior al del Papa muestra la inmensa distancia que los distingue (Fig. 6). Con

<sup>16</sup> Lieselotte Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im "Liber Scivias" der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 1998.

<sup>17</sup> *Scivias*: Conoce los caminos, traducción cit., p. 15.



todo, la presencia de Volmer y de los copistas es necesaria para indicar la difusión de la visión, que aparece junto a la orden de la escritura. Así, la visión no puede solo entenderse como el carisma necesario para justificar la escritura femenina, sino que trasciende los sexos para consistir en el argumento fundamental de la escritura, legitimando una autoría inusitada para una cultura del manuscrito, impulsando al retrato en una cultura que esencialmente lo desconoce, dentro de la gran paradoja de que el autor es solo el mediador entre Dios y el mundo.



Fig. 8: Biblioteca Statale Codex Latinus 1942, fol. 1

El miniaturista de Rupertsberg tuvo cuidado en que la llama no ocultara los ojos abiertos de Hildegard; el mismo que también demostró el miniaturista que ilustró el *Liber Divinorum operum* en el manuscrito de Lucca (Fig. 8)<sup>18</sup>. Sin duda, la representación de la visionaria con los ojos abiertos busca plasmar con fidelidad su reiterado testimonio, según el cual la visión le sucedía siempre con los ojos exteriores abiertos. En la carta a Gibert de Gembloux, fechada cuatro años antes de su muerte en 1175, le explicó:

*No oigo estas cosas ni con los oídos corporales ni con los pensamientos de mi corazón, ni percibo nada por el encuentro de mis cinco sentidos, sino en mi alma, con los ojos exteriores abiertos (apertis exterioribus oculis), de tal manera que nunca he sufrido ausencia del éxtasis (defectum extasis patiar). Veo estas cosas despierta, tanto de día como de noche*<sup>19</sup>.

El estado divergente entre los sentidos exteriores y el alma, y la conservación de la conciencia, es lo que sirve para definir su peculiar modo visionario, tan diferente del de su coetánea Elisabeth von Schönau que,

<sup>18</sup> Las miniaturas del manuscrito de Lucca se encuentran reproducidas con un estudio en *Sanctae Hildegardis Revelationes*. Manuscritto 1942, texto de Anna Rosa Calderón Masetti y Gigetta Dalli Regoli, Cassa di Risparmio di Lucca, Lucca 1973; y en la edición de A. Derolez y Peter Dronke, *Hildegardis Bingensis Liber divinorum operum*, CC CM XCII, Brepols, Turnholt 1996; también en mi *Vida y visiones*, cit., junto a la traducción de la visión.

<sup>19</sup> *Vida y visiones*, cit., p.151.

tal y como le escribe a Hildegard en los años cincuenta, caía frecuentemente en éxtasis (*corruí in extasim*)<sup>20</sup>. Una miniatura en que se representó a Elisabeth von Schönau, la muestra caída al pie de la montaña y dentro de la visión (Fig. 9). En la primera visión del *Scivias* aparece, según Lieselotte Saurma-Jeltsch, una segunda representación de la visionaria, encarnada en la pequeña figura que se encuentra a la derecha y cuya cabeza se encuentra totalmente envuelta por la luz que descende de la montaña, denominada “pobre de espíritu”<sup>21</sup>.

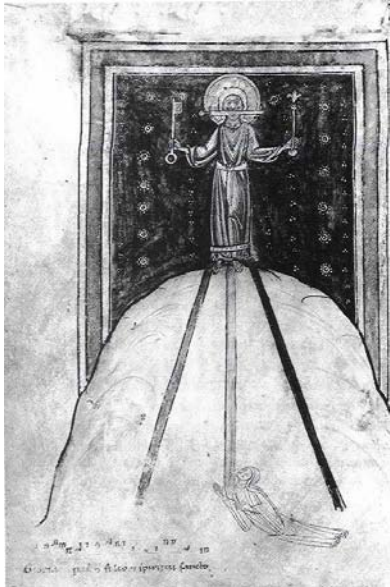


Fig. 9: Wiesbaden,HLB, Cod. 3, fol. 83v



Fig. 10: Visión I, 1, fol. 2

La figura cuyo cuerpo está totalmente sembrado por ojos, llamada Temor de Dios, podría ser asociada con la propia facultad visionaria o con la imaginación creadora<sup>22</sup>. En la iconografía apocalíptica, Juan aparece entrando y saliendo del ámbito visionario (Fig. 11), lo que Suzanne Lewis interpreta como “una extraordinaria habilidad para moverse de un reino a otro, que hace de Juan una figura transgresiva”<sup>23</sup>. La comunicación de los dos reinos suele significarse

<sup>20</sup> *Vida y visiones*, p. 130.

<sup>21</sup> Lieselotte Saurma-Jeltsch, *op.cit.*, pp. 33 y ss.

<sup>22</sup> Victoria Cirlot, “La facultad visionaria: la figura sembrada de ojos en el *Scivias* de Hildegard von Bingen”, en *Axis Mundi* 5, 1998, pp. 20-30.

<sup>23</sup> Suzanne Lewis, *op. cit.*, p. 21: “By virtue of his extraordinary ability to move from one realm to the other by shifting his position back and forth, within and outside the frame, between the world of the reader (text) and the world of vision (image), John becomes a complex transgressive figure. Through this powerful intermediary, the reader can “see” and experience his vision “in the spirit”, as he or she is admonished to do in the text”.

por medio de una ventana, que sirve para mirar o bien para oír.

En la miniatura del manuscrito de Lucca también es una ventana la que conecta el mundo de aquí con el reino visionario y es por la ventana por donde fluye la llama que alcanza a Hildegard (Fig. 8).



Fig. 12: Apocalipsis, Malibu, J. Paul Getty Museum MS Ludwig III, I, fol 26v

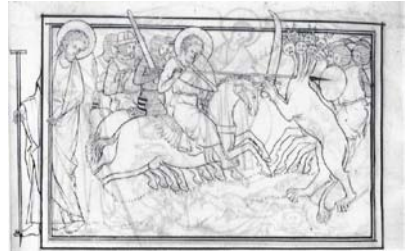


Fig. 11: Apocalipsis, París, Bibl. Nat. MS lat 10474, fol. 41v

Una de las grandes innovaciones aportadas por los manuscritos ingleses góticos del Apocalipsis consistió en la introducción de la vida de Juan en un ciclo pictórico que comenzaba con la predicación del evangelista en Efeso, los juicios bajo Domiciano y su exilio en Patmos, para terminar con su retorno a Efeso y su muerte.

Siguiendo la tesis de Victor y Edith Turner,

Suzanne Lewis planteaba la visión de Juan, esto es, el Apocalipsis como un rito de paso: separado de su mundo anterior, Juan se sitúa en el margen, en el exilio donde pasa a través de un reino privilegiado para retornar a su antigua vida con una nueva y definida función. El estado transicional es el reino de la visión, un estado “liminar”, en el que se ponen en cuestión las estructuras sociales, coincidiendo su visión con un acceso al poder, puesto que lo que ve el héroe alegórico constituye una iniciación. Este carácter liminar se encontraría doblemente definido en términos de exilio físico y de visión espiritual, es decir, otorgando el lugar central a su vida interior y, en cambio, relegando la terrena y la existencia física a los márgenes. Así, esta autora interpreta las primeras ilustraciones del comentario de Berengaudus al Apocalipsis como tres imágenes metafóricas: la partida del barco significaría la suspensión temporal de lo mundano y lo material, así como la transcendencia de Juan al reino del espíritu, el visionario durmiendo en un estado transitorio entre cuerpo y alma, y la llegada del ángel como el emisario espiritual (Figs. 13, 14), añadiendo algo a lo que más adelante volveremos: “El océano sirve no sólo como símbolo de los vastos poderes del inconsciente, sino como el lugar de su operación”<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Suzanne Lewis, *op. cit.*, pp. 25-26; p. 61.



Figs. 13, 14: Apocalipsis, Londres, British Library MS Add. 35166, fol. 2v y fol.3

Aunque no contemos para el caso de Hildegard von Bingen con una representación plástica de su vida como la que existe para Juan, es cierto que su facultad visionaria impulsó a que se escribiera su biografía, *La Vida de Hildegard von Bingen*, que además contiene testimonios autobiográficos, adelanta lo que constituirá una norma en el siglo XIII. La exigencia de que el conocimiento procediera de la experiencia fue lo que inicialmente condujo al interés por conceder a los autores una identidad biográfica, lo que se manifestó tanto entre las místicas como entre autores laicos<sup>25</sup>. Si la presencia de Juan de Patmos aumenta considerablemente en las miniaturas del siglo XIII, también hay que hacer notar que en el manuscrito de Lucca, Hildegard aparece representada en cada una de las diez miniaturas que ilustran el libro. Se busca insistir así en una autoría que consiste en ser aquel que tuvo la experiencia visionaria, el elegido por Dios para mostrarle el reino de las visiones, y el encargado de difundirlas a los que leen su libro y contemplan las imágenes miniadas. Las imágenes simbólicas de la vida de Juan de Patmos enriquecen el significado de los acontecimientos fundamentales de la vida de Hildegard, que en el año 1141 habría sido abandonada en su isla, es decir, abandonada a la interioridad visionaria y a la zozobra, tal y como le explica en una carta a Bernardo de Clairvaux<sup>26</sup>. Aunque Hildegard habla de su facultad visionaria como un don que había aparecido ya en su infancia, no hay duda de que distingue aquella facultad infantil de la visión que habría de transformar su vida: aquella que le sucedió a la edad de cuarenta y dos años y siete meses, y que significó el principio de su escritura<sup>27</sup>. El gran estudioso de la mística sufi y de la filosofía iraní, Henry Corbin

<sup>25</sup> Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona: Martínez Roca, 1999, pp. 32 y ss.

<sup>26</sup> *Vida y visiones*, cit., p. 113.

<sup>27</sup> *Vida y visiones*, cit., *Vida*, Libro II, Visión primera: "En mi primera formación, cuando Dios me infundió en el útero de mi madre el aliento de la vida, imprimió esta visión en mi alma. /.../ A los tres años de edad vi una luz tal, que mi alma tembló, pero debido a mi niñez nada pude proferir acerca de esto. A los ocho años fui ofrecida a Dios para la vida espiritual y hasta los quince vi mucho y explicaba algo de un modo simple. Los que lo oían se quedaban admirados, preguntándose de dónde venía y de quién era. A mí me sorprendía mucho el hecho de que, mientras miraba en lo más hondo de mi alma, mantuviera también

situaba el despertar de la imaginación creadora como actividad del alma justo en torno a los cuarenta años, según el dato que le proporcionaban los textos<sup>28</sup>. La escritura de *Scivias* como una obra nacida de la visión le permitió a Hildegard trasladarse de Disibodenberg a Rupertsberg para fundar su propio monasterio de monjas e independizarse así del control masculino, así como la utilización, tanto pública como privada, de un discurso y de un tono propio de los profetas. La facultad visionaria y la escritura le concedieron el carisma necesario para la predicación y la curación de enfermos. Sobre las olas del océano interior le asaltaron las imágenes que parecen sucederse como las vidrieras de una catedral gótica, o como grandes frescos en los muros. Su estilo visionario es monumental, como notó Elisabeth Gössmann, contrastando fuertemente con el carácter miniatúresco de las visiones de una Elisabeth von Schönau<sup>29</sup>.

### 3.

Acerca de las visiones de Hildegard y de su representación plástica en las miniaturas de *Scivias* se ha puesto de manifiesto tanto su originalidad e innovación como, al mismo tiempo, su indudable relación con una tradición iconográfica. Así, por ejemplo, la primera visión de *Scivias*, la visión del ser de luz sobre la montaña (Fig. 10), puede emparentarse con la visión apocalíptica del cordero sobre la montaña (Fig. 15). Del mismo modo pueden encontrarse otros paralelos iconográficos con el resto de visiones que componen *Scivias*, así como fuentes textuales, como por ejemplo, *El Pastor Hermas*, indudablemente conocido por Hildegard<sup>30</sup>.



Fig. 15: Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser.nov. 2700. Hacia 1160

la visión exterior, y asimismo el que no hubiera oído nada parecido de nadie, hizo que ocultara cuanto pude la visión que veía en el alma. /.../ Después de su muerte (Jutta) continué viendo del mismo modo hasta que cumplí cuarenta y dos años. Entonces en aquella visión fui obligada por grandes dolores a manifestar claramente lo que viera y oyera...”, pp. 51-52.

<sup>28</sup> Henry Corbin, *Avicena y el relato visionario*. Barcelona: Paidós, 1995 (Paris, 1ª edición 1954), p. 94.

<sup>29</sup> Elisabeth Gössmann, “Das Menschbild der Hildegard von Bingen und Elisabeth von Schönau vor dem Hintergrund der frühcholastischen Anthropologie”, en *Hildegard von Bingen, Versuche einer Annäherung*. Munich: Iudicium Verlag, 1995, p. 46.

<sup>30</sup> Desde la fundamental obra de Hans Liebeschütz, *Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen*. Leipzig-Berlin 1930, han sido muchos los estudios que han puesto de manifiesto la tradición textual que se encuentra detrás de las visiones de Hildegard: Peter Dronke, Angela Carlevaris, Christel Meier. Una síntesis de ello en mi Epílogo de *Vida y visiones*, cit., pp. 303-314.

Pero el gran estudioso de la mística judía, Gershom Scholem, ya advirtió de un modo muy convincente acerca de que toda experiencia mística arraiga en la propia tradición religiosa y cultural, lo que no le resta autenticidad a dicha experiencia<sup>31</sup>. En realidad, la experiencia visionaria está fuera del espacio y del tiempo, y solo el trabajo sobre la experiencia genera realmente la obra. Hildegard explicó así el nacimiento de las imágenes en su alma a Gibert de Gembloux:

*La luz que veo no pertenece a un lugar. Es mucho más resplandeciente que la nube que lleva el sol, y no soy capaz de considerar en ella ni su altura ni su longitud ni su anchura. Se me dice que esta luz es la sombra de luz viviente y, tal y como el sol, la luna y las estrellas aparecen en el agua, así resplandecen para mí las escrituras, sermones, virtudes, y algunas obras de los hombres formadas en esta luz. Lo que he visto o aprendido en esta visión, lo guardo en la memoria por mucho tiempo, pues recuerdo lo que alguna vez he visto u oído. Y simultáneamente veo y oigo y sé, y casi en el mismo momento aprendo lo que sé. Lo que no veo, lo desconozco, puesto que no soy docta. Y lo que escribo es lo que veo y oigo en la visión, y no pongo otras palabras más que las que oigo. Lo digo con las palabras latinas sin pulir como las oigo en la visión, pues en la visión no me enseñan a escribir como escriben los filósofos. Y las palabras que veo y oigo en esta visión, no son como las palabras que suenan en la boca del hombre, sino como llama centelleante y como nube movida en aire puro. De ningún modo soy capaz de conocer la forma de esta luz, como tampoco puedo mirar perfectamente la esfera solar. Y de vez en cuando, y no con mucha frecuencia, percibo en esta luz otra luz, a la que nombran luz viviente, que, mucho menos que la anterior, puedo decir de qué modo la veo. Pero, desde el momento en que la contemplo, toda tristeza y todo dolor es arrancado de la memoria, de forma que adquiero las maneras de una simple niña y no de una mujer vieja. Debido a la asidua enfermedad que padezco, siento alguna pereza de proferir las palabras y las visiones que me han sido mostradas, pero no obstante, cuando mi alma ve estas cosas y las gusta, me transformo de tal modo que, como dije antes, entrego al olvido todo temor y tribulación, y todo lo que veo y oigo en esta visión lo apura mi alma como de una fuente, aunque ésta permanezca siempre llena e inagotable. Mi alma no carece en ningún momento de la luz que llamo sombra de luz viviente, y la veo como si contemplara el firmamento sin estrellas en una nube luminosa, y en ésta veo cosas de las que hablo con frecuencia y también veo lo que respondo a las preguntas, y procede del fulgor de la luz viviente<sup>32</sup>.*

Las palabras no son como las palabras proferidas por el hombre, sino que son como llama centelleante, del mismo modo que no es posible decir el lugar al que pertenece la luz que ilumina constantemente su alma, ni es tampoco posible describir su anchura, altura o longitud. Es en esa luz donde nacen las imágenes, que luego serán descritas.

<sup>31</sup> Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela, 1996, pp. 29 y ss. (1ª edición 1974).

<sup>32</sup> *Vida y visiones*, cit., pp. 143-164 (donde aparece la correspondencia completa traducida).

Parece claro en esta descripción acerca del modo de la visión, que la experiencia visionaria implica una traducción, una adecuación de la llama centelleante a las palabras proferidas por los hombres, de las imágenes formadas en la luz a las formas terrenales. Es la traducción, o lo que he denominado el trabajo de la visión, lo que hace histórico al visionario pues habla y traduce según la cultura de su tiempo, en el estilo de su época. La hermenéutica de la visión indica el grado de conocimiento del visionario. Su interpretación es alegórica, porque es histórica, mientras que, en cambio, la experiencia misma es simbólica, pues la floración de imágenes es espontánea<sup>33</sup>. Acerca de la textura de las imágenes visionarias escribió Ricardo de San Víctor, quien en su comentario al Apocalipsis distinguió cuatro tipos de visiones: una visión corporal, que es cuando se ven las cosas corporales, pero no se penetra en su significado; una visión corporal en la que sí se penetra en su significado, siendo claro ejemplo de ello la visión del matorral ardiente de Moisés. Estos dos primeros tipos de visiones procederían de los ojos de la carne y constituirían los tipos corporales de visión. Los otros dos tipos pertenecen al ámbito de lo espiritual; son visiones espirituales que se ven con los ojos del corazón. El tercer tipo procede de la inspiración del Espíritu Santo donde las imágenes presentan semejanzas formales con las cosas terrenales, de modo que lo invisible se conoce a través de lo visible. En el cuarto tipo el espíritu se eleva a la contemplación celestial sin ninguna mediación de figuras visibles. Ricardo de San Víctor indica que las visiones de Juan de Patmos pertenecen al tercer tipo, rechazando de modo radical la concepción de Alcuino del Apocalipsis como “visión intelectual”, para calificarla de visión simbólica, en tanto que *aliquando per signa sensibilibus similia invisibilia demonstrata sunt*<sup>34</sup>. Tal y como señaló Barbara Nolan, tal tipo de visión simbólica fue compartida por el abad Suger de saint Denis, quien argumentó la necesidad de la imagen y del arte simbólico para llegar a Dios, situando su propia experiencia visionaria entre la tierra y el cielo, según una afirmación que ofrece grandes semejanzas con la ubicación iraní de la visión o la imaginación en la tierra intermedia, allí donde, según parafraseaba Henry Corbin, los cuerpos se hacían espíritus y los espíritus cuerpos<sup>35</sup>. La visión y lo visionario, su descripción y su sistematización constituyeron en el siglo XII una práctica común en la filosofía y teología, lo que le hace concluir a Rainer Berndt que “esta multiplicidad de visiones transcritas y el descubrimiento de una terminología visionaria entre grandes autores demuestra que no se trata de una facultad individual religiosa, sino de formas lingüísticas y de pensamiento, que se introdujeron en el acervo (Bildungsgut) común de la época”<sup>36</sup>. El mundo en el que vivió Hildegard von Bingen reconoció el valor de la imagen y volcó un inmenso esfuerzo por comprender la imagen nacida en el interior del individuo. El caso de Juan de Patmos y su Apocalipsis permitió construir una fenomenología de la

<sup>33</sup> *Vida y visiones*, cf. Epilogo, cit.

<sup>34</sup> Rainer Berndt, “*Visio-speculatio-contemplatio*: Zur Theorie der sehenden Wahrnehmung bei Richard von Sankt Victor”, en *Hildegard von Bingen in ihrem Umfeld*, cit., pp. 141 y ss.

<sup>35</sup> Barbara Nolan, *The Gothic visionary perspective*. Princeton University Press, 1977, pp. 40 y ss.

<sup>36</sup> Rainer Berndt, cit., p. 152.

visión. Es muy probable que justamente el interés por la imagen y la visión que se despierta en el siglo XII, debido en parte al neoplatonismo difundido en las escuelas filosóficas, no solo tuviera que aceptar sino entronizar a una figura como la de Hildegard von Bingen. La facultad visionaria de Hildegard debió responder a las necesidades de una época en la que el conocimiento se sostenía sobre el símbolo. Pero justamente el carisma de Hildegard procedía de su facultad de la que es imposible dudar, ni en el siglo XII ni en el XXI. Nuestra época necesita de otro lenguaje para comprender adecuadamente este fenómeno. Si quizás no pueda atribuirle una facultad religiosa, en cambio no podría dudar en concederle una facultad creadora. La mística de Occidente optó por el cuarto modo de visión, la visión sin imágenes, contemplativa, profundamente iconoclasta, como lo son las tendencias abstractas del arte<sup>37</sup>. Mientras que, en cambio, las visiones de Hildegard von Bingen podrían constituir un modelo de análisis para las imágenes y la experiencia visionaria del siglo XX, que ha sido fundamentalmente surrealista. Para terminar, presentaré como ejemplo una visión de Hildegard que se encuentra en *Scivias* y la compararé con una del Apocalipsis de Juan de Patmos. Ambas serán a su vez confrontadas con una imagen surrealista que se encuentra en un texto de prosa poética del surrealista francés Antonin Artaud.

Las veintiséis visiones que conforman el *Scivias* de Hildegard presentan muchos rasgos comunes con el Apocalipsis de Juan de Patmos. Nos hemos referido a la primera visión que abre el libro: la visión de la montaña con el ser alado y luminoso, cuya representación podía ser comparada con la visión apocalíptica de la montaña con el cordero. El libro termina con visiones del fin de los tiempos (III, 11 y 12), dentro de una tercera parte que se ha iniciado con la visión de un Ser luminoso y la caída de las estrellas, motivo claramente apocalíptico (Fig. 16): *Entonces, del misterio del Ser luminoso sentado en el trono vi salir una estrella de gran esplendor y belleza y, con ella, una multitud de brillantes centellas; acudieron todas juntas al Sur, en pos de la primera y, mirando al que se sentaba en el trono como a un extraño, se alejaron de Él, pues más que querer contemplarle, les cautivaba el Aquilón*. Pero, al instante de ese apartar su mirada, todas ellas se extinguieron, convertidas en la negrura del carbón (III, 1)<sup>38</sup>. Un paralelo iconográfico se encuentra en el Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid que ilustra el pasaje Ap 9, 1-6: *Entonces vi una estrella que había caído del cielo a la tierra...* (Fig. 17).

<sup>37</sup> La relación entre mística y abstracción, en: Amador Vega, *Passió*, cit.

<sup>38</sup> *Scivias: Conoce los caminos*, cit., p. 267.





Fig. 16: Visión 3, 1, fol. 123

Después de esta noche de los tiempos aparece la visión de la ciudad. Se trata de una visión de conjunto (III, 2), seguida de otras siete visiones que se detienen en cada uno de los elementos arquitectónicos que forman la ciudad (III, 3-9). La visión fue descrita así por Hildegard:

*Entonces vi, dentro del ámbito del círculo que irradiaba Aquel sentado en el trono, un gran monte, unido a la raíz de la inmensa piedra sobre la que estaban la nube con el trono del sedente, de forma que la piedra se elevaba hacia lo alto y el monte se extendía en las anchuras. Sobre este monte se alzaba un edificio cuadrangular, a semejanza de una ciudadela de cuatro esquinas, situado en posición diagonal, de modo que sus ángulos miraban uno al Oriente, otro al Occidente, otro al Aquilón y otro al Mediodía. Alrededor del edificio había una muralla formada por dos elementos: un resplandor brillante como la luz del día y una trabazón de piedras, que convergían ambos en el ángulo oriental y en el septentrional; así que la parte luminosa de la muralla se prolongaba, intacta y sin interrupción, desde el ángulo oriental hasta el septentrional; y la parte pétreo se extendía desde el ángulo septentrional, por el occidental y el meridional, hasta terminar en el oriental, con dos espacios huecos: entre el ángulo occidental y el meridional. La longitud del edificio era de cien codos, su anchura de cincuenta y su altura de cinco, de modo que los muros laterales tenían el mismo largo, como también los muros frontal y posterior. Los cuatro muros alcanzaban igual altura en todo su recorrido, excepto en los torreones, que la rebasaban ligeramente. La distancia entre el edificio y el fulgor del círculo mencionado, que se extendía hasta las profundidades del abismo, era de un palmo en el vértice oriental; pero en los demás –septentrional, occidental y meri-*

*diano—era de tal magnitud que no pude calcularla* (III, 2)<sup>39</sup>.

Las visiones siguientes se detienen en la torre, la columna, la cabeza alada, el triple muro, la columna de tres aristas, la columna de la naturaleza humana del Salvador y la torre de la iglesia. Dejaremos a un lado estas visiones particulares y nos centraremos en la visión de conjunto que visualizaremos a través de la miniatura (Fig. 18).

Lieselotte Saurma-Jeltsch detectó todos los aspectos en los que la representación miniada se aparta de la imagen según fue descrita por la visionaria en el texto<sup>40</sup>. Con todo prevalece la fidelidad representativa que nos muestra esa ciudadela de cuatro esquinas situada en posición diagonal, según una perspectiva aérea que proyecta en la superficie toda la



Fig. 18: Visión III, 2, fol. 130 v2

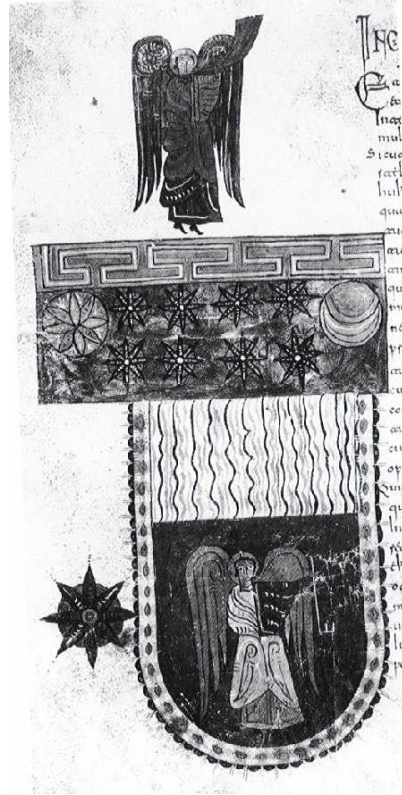


Fig. 17: Madrid, BN, Ms. Vit.141, fol. 98v.

construcción, de una manera muy semejante a esta otra miniatura del Beato Facundo (Fig. 19) que ilustra el pasaje del Apocalipsis referido a la Jerusalén celestial (Ap XXI, 9-27):

*Me trasladó en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la Ciudad Santa de Jerusa-*

<sup>39</sup> Scivias: *conoce los caminos*, cit., p. 283.

<sup>40</sup> Lieselotte Saurma-Jeltsch, op. cit., pp.134 y ss.

*lén, que bajaba del cielo, de junto a Dios y tenía la gloria de Dios. Su resplandor era como el de una piedra muy preciosa, como jaspe cristalino. Tenía una muralla grande y alta con doce puertas; y sobre las puertas, doce Ángeles y nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel; al oriente tres puertas; al norte tres puertas; al mediodía tres puertas; al occidente tres puertas. La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras, que llevan los nombres de los doce Apóstoles del Cordero. El que hablaba conmigo tenía una caña de medir, de oro, para medir la ciudad, sus puertas y su muralla. La ciudad era un cuadrado: su largura es igual a su anchura. Midió la ciudad con la caña, y tenía doce mil estadios. Su largura, anchura y altura son iguales. Midió luego su muralla, y tenía ciento cuarenta y cuatro codos—con medida humana, que era la del Ángel. El material de esta muralla es jaspe y la ciudad es de oro puro semejante al vidrio puro. Los asientos de la muralla de la ciudad están adornados, de toda clase de piedras preciosas: el primer asiento es de jaspe, el segundo de zafiro, el tercero de calcedonia, el cuarto de esmeralda, el quinto de sardónica, el sexto de cornalina, el séptimo de crisólito, el octavo de berilo, el noveno de topacio, el décimo de crisoprasa, el undécimo de jacinto, el duodécimo de amatista. Y las doce puertas son doce perlas, cada una de las puertas hecha de una sola perla; y la plaza de la ciudad es de oro puro, transparente como el cristal.*



Fig. 19: Beato de Facundus, Bibl. Nac. de Madrid, Vit. 14-2, folio 253 v

Si la visión de la ciudad celestial de Hildegard ofrece detalles, como por ejemplo las medidas, que la diferencian de la Jerusalén vista por Juan de Patmos, no hay duda de que el miniaturista se esforzó por adecuar su representación a la de la Jerusalén celestial tal y como fue transmitida en la tradición iconográfica. Lieselotte Saurma-Jeltsch destacó las grandes semejanzas que unen la miniatura de la ciudad de Hildegard con la Jerusalén celestial representada del manuscrito de Cambrai (Fig. 20) fechada en el tercer cuarto del siglo XII. Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta las múltiples semejanzas que pueden observarse entre las visiones del *Scivias* y el Apocalipsis, Hildegard y Juan no solo podrían relacionarse en virtud de su facultad visionaria, sino que la revelación se repetiría en Hildegard, y su obra podría considerarse por tanto esencialmente apocalíptica. Es sobre este fondo apocalíptico sobre el que quisiera proyectar ahora un fragmento de un texto del siglo XX, *El Yunque de las fuerzas*, de Antonin Artaud, publicado en el número 7 de la *Révolution surréaliste* del 15 de junio

de 1926:

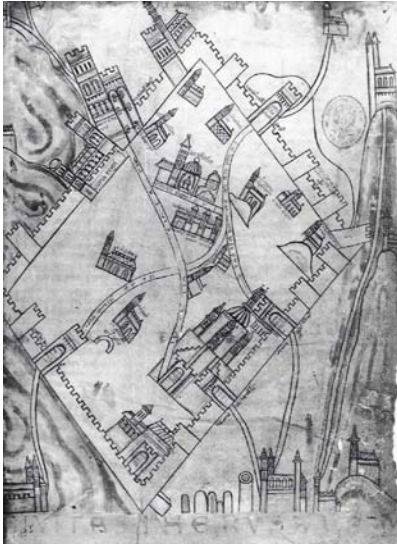


Fig. 20: Bibl. Municipal, MS.466, fol. 1

*El abanico abierto domina una pirámide de cimas, un inmenso concierto de cumbres. Una imagen de desierto planea sobre esas cimas, más allá de las cuales un astro desmelenado flota, horrible suspendido. Suspendido como el bien en el hombre, como el mal en el comercio de hombre y hombre, o como la muerte en el interior de la vida. Fuerza giratoria de los astros. Pero detrás de esta visión de absoluto, de ese sistema de plantas y de estrellas, de territorios rajados hasta el hueso; detrás de esa ardiente agrupación de gérmenes, de esa geometría de búsquedas, sistema giratorio de cimas; detrás de esa reja de arado plantada en el espíritu y de ese espíritu que desgaja sus fibras y desvela sus sedimentos; detrás, en fin, de esa mano de hombre que imprime la huella de su pulgar duro y dibuja sus tanteos; detrás de esta mezcla de manipulaciones y cerebro, de esos pozos abiertos en todos los sentidos del alma y de esas cavernas rotas en la realidad... se alza la Ciudad de murallas acorazadas, la ciudad inmensamente alta, a la que todo el cielo no basta para formarle un techo donde crecen*

*las plantas pero en sentido inverso y a la velocidad de los astros lanzados. Esta ciudad de cavernas y de muros que proyectan sobre el abismo absoluto arcadas y huecos como los de un puente. Se querría introducir en el vano de esos arcos la forma de una espalda desmesuradamente grande, de una espalda de donde la sangre diverge. Y colocar el cuerpo en reposo y la cabeza donde hormigean los sueños sobre el reborde de esas cornisas gigantescas, en las que se escalona el firmamento. Pues encima aparece un cielo bíblico, por el que corren las blancas nubes... Pero existen las amenazas dulces de esas nubes. Pero las tormentas. Y ese Sinaí donde dejan caer sus centellas. Pero la sombra proyectada de la tierra y la iluminación ensordecida y cretácea. Pero, en fin, esa sombra de cabra y ese macho cabrío. Y el Sabbath de las constelaciones<sup>41</sup>.*

<sup>41</sup> La traducción es de Juan Eduardo Cirlot y fue publicada con un comentario del poema en *Revista de Literatura*, Madrid, julio-septiembre 1952. También en J.E. Cirlot, *Imágenes surrealistas*. Valencia: Ivam, 1996.

La súbita aparición de la ciudad, una Jerusalén celestial socavada por las cavernas, permite la comparación de esta imagen con las del siglo XII, al tiempo que convierte el texto de Artaud en una visión apocalíptica. Si no hay duda de que cada una de estas imágenes/visiones de la ciudad celeste pertenecen a su mundo y a él hay que incardinarlas, creo que su comparación enriquece el significado de ambas. No voy a penetrar ahora por el camino de la comparación, de sus diferencias y semejanzas, sino que pretendo que la impresión resulte suficiente para extraer algunas conclusiones acerca de la experiencia visionaria. El pasaje surrealista de Antonin Artaud nos sitúa, al igual que los textos de Hildegard, ante el fenómeno de lo visionario, que por tanto no puede ubicarse solo en una cultura arcaica como la del siglo XII, sino que está necesariamente ligado a la creación. La potencia de las imágenes, así como las diferencias que se observan de un mismo símbolo, como puede ser el de la ciudad amurallada, alude a una experiencia visionaria real. Este ejemplo nos abre a una nueva posibilidad de análisis de las visiones de Hildegard, y ésta sería la de su contraste con las imágenes y visiones de nuestro siglo. Para ello pienso que el surrealismo podría ofrecer un rico caudal con sus visiones y pinturas de la interioridad.