

HILDEGARDA DE BINGEN: *HIMNOS A LA IGLESIA*

MARÍA DELIA BUISEL DE SEQUEIROS
(UNLP)

INTRODUCCIÓN

En una comunicación presentada en la II Jornada hildegardiana del 2005 me ocupé del despliegue en *Scivias* de dos imágenes femeninas, íntimamente entramadas –la Sinagoga y la Iglesia¹– tanto en el texto como en la representación plástica con que Hildegarda las acompañó. Para la primera una sola figura le bastó, en cambio para la segunda, la riqueza y complejidad de la Iglesia la obligó a una imaginería acrecida y multiplicada.

En este trabajo vamos a indagar la continuidad de la Iglesia en los himnos a Ella dedicados que integran la *Symphonia armonie celestium revelationum*. No es la primera vez que Hildegarda retoma en poesía y en música un tema desplegado en la prosa de su obra visionaria; así por ejemplo la *Symphonia* acoge dos himnos a los ángeles que van más lejos que la revelación de las jerarquías celestes expandidas en *Scivias* con un nivel de profundización teológica inimaginable.

Algo semejante ocurre con la personificación de la Iglesia, por lo que el objetivo de esta ponencia radica en entreabrir, con todas nuestras limitaciones, la *abundantia cordis* que la autora ha prodigado en dichos himnos.

SYMPHONIA HARMONIE ...

Esta obra² reúne composiciones de texto y música para celebraciones y funciones litúrgicas, estructuradas como un ciclo lírico de carácter laudante y vasto alcance, pero no organizado según el año sacro –al que no pretende completar–, sino por temas. Su redacción se ha iniciado morando todavía H. en Disibodenberg y se ha completado después de su traslado a la fundación de Rupertsberg a partir de 1150, tal vez alrededor de una decena de años, que conllevan madurez de contenido y plenitud artística.

Nos han llegado seis manuscritos, casi todos con notación musical, salvo cuatro piezas, pero con desigual número de composiciones, lo que indicaría más de una versión; la primera *circa* 1150 con una sesentena de cánticos paralela a su segunda obra visionaria, el *Liber vite meritorum*³ y otra posterior, *circa* 1170, coetánea con su obra teológico-cosmológica de mayor envergadura, el *Liber divinorum operum*, con himnos de una sabiduría abismal y con conceptos de mayor precisión filosófica y teológica. Cotejando los códices existentes,⁴ se llega a un *corpus* de 77 poemas que incluyen un repertorio de formas heredadas de la tradición lírica *ad usus sacros* como himnos, antífonas,

¹ BUISEL, M.D. “Dos imágenes femeninas en el *Scivias* de Hildegarda de Bingen”. En: *Desde el fulgor de la luz viviente. Hildegarda, abadesa de Bingen*, compiladora A.Fraboschi. Buenos Aires: EDUCA, 2007, p. 159 -191.

² NEWMAN, B. *Symphony of the Harmony of Celestial Revelationum*. 2nd ed. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1998. Hasta hoy es la mejor edición crítica con introducción, traducción y comentarios. También cf. la edición bilingüe latin castellano con elaborados comentarios de FLISFISCH, M.I. *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*. Madrid: Ed. Trotta, 2003. Destacamos también los numerosos estudios que le ha dedicado Peter Dronke.

³ También *Causae et curae* y su continuación, la *Physica*, son de esta época.

⁴ En particular los dos más prestigiosos escritos con antiguos pneumas germánicos: el ‘D’ o de Dendermonde, Bélgica y el ‘R’ o Riesencodex, ubicado en Wiesbaden, Alemania. Más datos en FRABOSCHI, A. *Hildegarda de Bingen. La extraordinaria vida de una mujer extraordinaria*. Buenos Aires: EDUCA, 2004, p. 144-145.

responsorios, secuencias, etc. en métrica libre y con variación de intervalos, melismas de extenso fraseo, repetición de pares de frases melódicas, audaces saltos vocales que caen desde la cúspide de una octava y se alzan con briosos impulsos ascensionales, etc., que van más allá del límite canónico propio del gregoriano.⁵

El nombre del conjunto merece una explicación, dado que '*Symphonia armonie celestium revelationum*' parece una tautología, pero no es así. '*Symphonia*' se empleaba en su época para indicar en sentido lato 'música armoniosa' y poco después se aplicó a una incipiente polifonía, pero en la abadesa es un título significativo en su universo conceptual; más, es un título clave, el nudo⁶ de todo su itinerario lírico y musical: no es sólo la armonía instrumental o la de la voz humana, sino también la armonía celestial y el acorde misterioso que hacen a la 'forma' del ser humano, su propia alma, alma '*symphonialis*' o sinfónica por naturaleza, que se une al cuerpo para 'consonar' en y con él y de algún modo recuperar un destello de la armonía que reinaba en el Paraíso antes de la pérdida de la inocencia, cuando se correspondían (como redescubrirían mucho después los poetas simbolistas con sus correspondencias) el canto de los ángeles y la poderosa voz de Adán, voz del décimo coro.

Esa consonancia laudante genera una exultación entusiástica, al modo del *Ion* de Platón, que se traduce en la celebración del canto, concordante con la ejecución instrumental; de allí que esa relación que evoca y liga reminiscencias edénicas por una gratuita revelación, requiere la forja de un vocabulario adecuado como el adjetivo '*symphonialis*' y el verbo '*symphonizare*'.

Conviene ubicar la himnodia a la Iglesia dentro del conjunto de la *Symphonia*, porque los poemas que lo integran observan un designio temático que da razón de una ubicación jerárquica, que se abre con los himnos a la Trinidad indivisa incluyendo la alabanza de cada una de las Personas divinas.

Se siguen los textos en honor de la Ssma. Virgen en los que se acentúa la reconstrucción del plan celeste quebrado por Eva, y su Maternidad única y divina; luego dos bellísimos himnos a los órdenes angélicos, síntesis de la visión de *Scivias* y una extensa serie de cantos a los santos, primero en general y paulatinamente en una gradual individuación los apóstoles, y particularmente a san Juan Evangelista, en quien privilegia su virginidad, los mártires, los confesores, para seguir con santos locales y caros a la orden benedictina como san Disibodo, san Ruperto. La castidad vuelve a ser encomiada en seis himnos dedicados a las vírgenes, en los que se destacan los dirigidos a santa Úrsula y a los inocentes asesinados por orden de Herodes, los que preceden a los *Himnos a la Iglesia*.

Esta serie consagrada a la Iglesia cierra un movimiento ofreciendo una culminación dentro del poemario y abre una segunda que se inicia con dos himnos a la tercera persona de la Ssma. Trinidad, continúa con otros cantos marianos y una nueva con himnodia a los santos que incluyen más abarcativamente a protectores y apóstoles de los germanos como san Matías, quien suplantó a Judas; san Bonifacio, catequizador de Alemania; san Eucario, patrono de Treveris; san Maximino, obispo de la misma diócesis en el s. IV; san Ruperto, ya cantado anteriormente, bajo cuyo patronazgo se ha erigido su primera fundación, para cerrar con los dedicados a Santa Úrsula, a sus vírgenes mártires y a las viudas consagradas.

Sin embargo no se puede hablar de un *Ordo* estricto y cerrado, porque ha sido compuesta durante varios años habiendo ya en 1150-51 una primera versión más condensa-

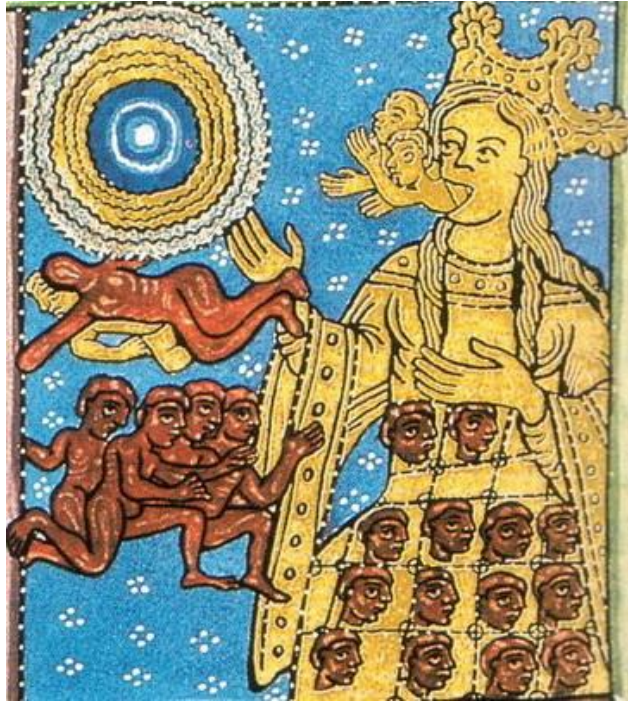
⁵ CORTAZAR, C. "Hildegarda. de Bingen compositora: nova et vetera". En: *Desde el fulgor de la luz viviente...*, p. 97-121.

⁶ DRONKE, P. *Symphoniae*, introducción al CD editado por Armonía Mundi D-7800 grabado por el Ensemble für Musik des Mittelalters *Sequentia* fundado por Barbara Thornton, 1989.

da, y dado que cada sección es abierta, eso ha permitido el acrecentamiento con nuevas piezas o ‘liturgical songs’⁷ destinadas al Oficio divino o a la celebración de la Misa, lo que parece explicar ese segundo impulso compositivo posterior a los himnos a la Iglesia o, con más precisión, la distancia que puede haber en los mismos entre los dos primeros y el segundo par.

HIMNOS A LA IGLESIA

Son cuatro sellados por la aclamación rica en melismas de los *Kyrie eleison*, sobre todo del último.



46. *O Virgo Ecclesia* *IN DEDICATIONE ECCLESIE*

*O Virgo Ecclesia,
plangendum est,
quod sevissimus lupus
filios tuos de latere tuo abstraxit.
O ve callido serpenti!
Sed o quam preciosus est sanguinis salva-
toris,
qui in vexillo regis
Ecclesiam ipsi desponsavit.
Unde filios illius requirit.*

¡Oh Iglesia Virgen! EN DEDICACIÓN A LA IGLESIA

¡Oh Virgen Iglesia,
debemos llorar,
porque el crudelísimo lobo
a tus hijos de tu lado los arrancó!
¡Ay de la maliciosa serpiente!
Pero cuán preciosa es la sangre del Salva-
dor,
que en el lábaro del rey
desposó a Su Iglesia para Sí.
Por eso reclama a sus hijos.

Esta antífona abre la breve serie himnica dedicada a la Iglesia; cada poema tiene como subtítulo *In dedicatione Ecclesie*, lo que ofrece una dificultad de interpretación; no sabemos con seguridad si Hildegarda escribe para la inauguración de un templo (*dedicatio* es el término preciso) de los conventos fundados por ella, u otro en particular como opina B. Newman,⁸ o si significa ‘himno dedicado a la Iglesia como institución en general’, sin precisión específica, dado que como en latín se carece de artículo, la se-

⁷ Así las denomina Sabina Flanagan en *Hildegard of Bingen. A visionary life* (London-NewYork: Routledge, 1996, p. 106-140).

⁸ FLISFISCH, M.I., *op. cit.*, p. 250.

mántica se vuelve ambigua. Por otra parte en ninguno de los cuatro himnos observamos ningún dato concreto o específico que nos permita colegir que estos himnos atañen a una iglesia particular.⁹

Para B. Newman, el tiempo de plañir, porque el lobo ha desgarrado la túnica inconsútil de la Iglesia, alude a la revuelta de Arnolfo de Brescia iniciada bajo el papado de Eugenio III (1145-1153); Arnolfo de Brescia, el ‘*lupus*’, fue líder de un movimiento comunal que reclamaba a la Santa Sede el abandono de los bienes temporales, logrando la insurrección de la comuna de Roma y la huida del Papa *extra muros* de la ciudad al proclamar una república romana; en auxilio del papado acudió el emperador Federico Barbarroja, quien aprovechó para reivindicar derechos de soberanía sobre Italia y la promesa de la coronación imperial por el Santo Padre. En diciembre de 1154 subió como pontífice Adriano IV que acabó con la sedición capturando y ejecutando a Arnolfo, además de poner bajo interdicción a los habitantes de la Eterna hasta tanto se sometieran al poder papal.¹⁰ Hildegarda le escribió a Adriano reclamándole firmeza frente a la insubordinación.¹¹ El texto parece reflejar una redacción algo anterior al accionar definitivo del Papa, ya que el Salvador busca reunir a los hijos de la Iglesia recomponiendo el Cuerpo místico.

La composición de los nueve versos sin ser estrófica se organiza con sencillez: 4 + 4 + 1, porque despliega un perfecto silogismo con dos premisas y una conclusión, lo que me parece no está estudiado suficientemente, dado que las indagaciones metodológicas se encaminan a examinar la imagen de la Iglesia intertextualmente con *Scivias* o a analizar estilística y teológicamente la riqueza y originalidad de las imágenes o las características musicales de la antifona.

La premisa inicial nos presenta a la Iglesia con una imagen cuasi mariana de doncella y madre; es una virgen maternal a la que el lobo le arrebató sus hijos; la figura del lobo lleva a la del Buen Pastor, Cristo, con lo que el texto se adensa acreciendo su significación.

La segunda comienza con una velada amenaza (con la interjección ‘*ve*’, que corresponde al ‘*vae*’ del latín clásico) a la vieja y astuta serpiente que es la instigadora del lobo, pero (‘*sed*’, el coordinante adversativo intensifica el ‘*vae*’) ésta no se saldrá con la suya, porque la sangre preciosísima del Cordero rescata y desposa a la Iglesia erigiéndola además en Reina y confirmándola como Madre.

La conclusión retoma el semantema de los hijos arrebatados a la Iglesia; el sujeto es contextual, pero... ¿cuál? ¿Quién busca? Según Flisfisch¹² es la Iglesia en cuanto madre, la que sale a la búsqueda, en cambio para Newman¹³ es el Salvador; compartimos el criterio de Newman, porque el contexto pide como sujeto a Nuestro Señor Jesucristo.

El valor y la función del coordinante conclusivo ‘*unde*’ se vuelve evidente y demuestra una inspiración supraracional gobernada sin irracionalidad, o una τέχνη cuasi innata y de sentido común, suponiendo que Hildegarda no supiera lógica.

La riqueza de las imágenes no nos autoriza a hablar de una imaginación libérrima sino de un ‘abundantia’ que se derrama como un torrente pero que no se desencauza, lo que también se advierte en la música.

La construcción silogística es una constante en muchos textos gregorianos, cuya marca es la coordinación conclusiva o ilativa, que culmina con premisas muy elabora-

⁹ También M.I. Flisfisch cree que se trata de la Iglesia en general como esposa de Cristo, p. 250.

¹⁰ GOUGUENHEIM, S. *La Sibylle du Rhin*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1996, p. 77-78.

¹¹ VAN ACKER, L. = LVA, *Hildegardis Bingensis Epistolatrium*. Corpus christianorum continuatio mediaevalis, Turnhout, 1991, tomo 91, littera n° IX.

¹² FLISFISCH, M.I., *op. cit.*, p. 253.

¹³ NEWMAN, B., *op. cit.*, n° 66, v. 9: “*Therefore He is seeking her children*”, p. 250-251.

das y extendidas, sobre todo en la época escolástica, por ejemplo el *Pange lingua* de Santo Tomás de Aquino, compuesto para la festividad de Corpus Christi, con premisas sobre la transubstanciación del pan y del vino en el Cuerpo, Sangre, Alma y Divinidad del Dios encarnado, cuya conclusión se canta desprendida del himno a partir de la conjunción ‘ergo’: *Tantum ergo sacramentum / veneremur cernui...*

También es frecuente, además del ‘unde’, el uso de otros coordinantes ‘ideo’, ‘igitur’, ‘ergo’, ‘itaque’, etc.

47. Nunc gaudeant
IN DEDICATIONE ECCLESIE

Nunc gaudeant materna viscera Ecclesie,

quia in superna symphonia
filius eius
in sinum suum collocati sunt.
Unde, o turpissime serpens,
confusus es,
quoniam, quos tua estimatio
in visceribus suis habuit,
nunc fulgent in sanguine filii Dei.

Et ideo laus tibi sit,
Rex altissime.
Alleluia.

Alégrese ahora
EN DEDICACIÓN A LA IGLESIA

Alégrese ahora las entrañas maternas de la Iglesia,
porque en suprema sinfonía
sus hijos
en su regazo se han ubicado.
De donde, tú, serpiente, la más innoble,
has sido confundida,
porque, a los que tu apreciación
en sus entrañas consideró,
ahora fulguran en la sangre del Hijo de Dios.
Y por eso sea para Ti la alabanza,
altísimo Rey.
Alleluia.

En general los comentaristas de la *Symphonia* concuerdan en relacionar esta antifona con la anterior, pero señalando un tono más jubiloso, pues se aludiría a la sublevación finalizada y al retorno del orden dentro de la Iglesia. Hildegarda emplea una de sus imágenes más logradas: los hijos de la Iglesia se reubican en Ella ‘*in superna symphonia*’, dicho sea esto por algo más que condice con un texto que va acompañado de música; ‘*symphonia*’ y ‘*symphonialis*’ son dos vocablos caros a la abadesa –como hemos visto–, quien los explicará mejor en su carta¹⁴ al capítulo de Maguncia en 1178, casi dos años antes de su muerte, cuando ella y sus monjas fueron golpeadas por una interdicción en que se les vetaba la comunión y el canto de las horas canónicas; Hildegarda arguye con su visión del paraíso antes de la caída, cuando Adán tenía la pura audición de los coros angélicos, que ‘*symphonizant*’, o celebraba uniéndose a ellos, la divina alabanza en estado entusiástico, porque por naturaleza ‘*symphonialis anima est*’.

La serpiente, suprema inarmonía, no puede cantar, como ocurre en *Ordo virtutum*, le está negada la más mínima consonancia y por eso se halla confundida y ofuscada; si el trasfondo histórico es el que hemos señalado, Adriano IV recuperó la melodía del Cuerpo místico al hacer retornar el orden y la paz dentro del mismo.

El vínculo con la antifona anterior es muy estrecho y evidente, tanto por el tema y las imágenes, como por la estructura silogística. La primera premisa afirma que los hijos extraviados han vuelto al hogar como el hijo pródigo, al ‘*sinum suum*’ de la Iglesia; la segunda sostiene que el demonio está confundido en su derrota por su incapacidad para retener ‘*in visceribus suis*’ a los hijos redimidos en la sangre del Hijo, porque su ‘*aestimatio*’ (concepto bien preciso en el pensamiento escolástico), está opacada y su juicio es

¹⁴ BUISEL, M.D. “La carta de Hildegarda de Bingen al capítulo de Maguncia y el origen del canto litúrgico de las Horas”. En: *Desde el fulgor de la Luz viviente...*, pp. 85-95.

errado; la conclusión encabezada esta vez por el ‘ideo’ culmina en la exhortación laudatoria al Rey del cielo.

48. *O orzchis Ecclesia*
ITEM IN DEDICATIONE ECCLESIE

O orzchis Ecclesia
armis divinis precincta
et iacincto ornata,
tu es caldemia stigmatum loifolum

Et urbs scientarum.
O, o, tu es etiam crizanta
In alto sono
Et es chorzta gemma.

¡Oh Iglesia inmensa!
IGUALMENTE EN DEDICACIÓN A
LA IGLESIA

¡Oh Iglesia inmensa
ceñida con armas divinas
y ornada de jacinto,
Tú eres aroma de las heridas de los pueblos
y ciudad del saber!
¡Oh, oh, Tú has sido también ungida
en excelso sonido
y eres gema, la más fulgurante.

Todo el cántico presenta en pura exclamación una Iglesia transfigurada, que ha traspasado la dialéctica de los dos poemas previos y ahora se la puede contemplar como dama gloriosa, pero guerrera ceñida con armas divinas, las de la verdad y la justicia juntamente con la fe y las restantes virtudes (según *Efesios* 6, 11-20); enjoyada con jacinto, es decir, con gemas de un profundo azul violáceo, que también brillan en la Jerusalén celestial simbolizando la existencia angélica.¹⁵

Los mártires, *flos florum*, como vencedores de la muerte exhalan ya el aroma de santidad en el martirio cicatrizando con su testimonio las heridas pecadoras de los pueblos; la Iglesia los asume y la fragancia pasa a ser su imagen; de aquí Hildegarda salta con audacia a la Iglesia como ciudad del conocimiento. Tanto la base de esta alegoría como la de la mujer inconmensurable del primer verso están presentes en *Scivias* (II, 3) con una profusa y minuciosa descripción, pero en nuestro texto el genitivo es la novedad; los saberes son humanos, los que buscan rectamente la verdad, y divinos, los que alcanzamos por la fe que asume e integra a los primeros.

Las sinestias de Hildegarda resultan osadas en demasía: la mujer-Iglesia es ungida, pero no con ungüentos y perfumes, que es lo esperable, sino con una música excelsa que la envuelve y la impregna porque si la naturaleza humana es ‘*symphonialis*’, cuánto más la Iglesia resulta constitutivamente música y canto. El son noble y elevado la enaltece, cura sus lesiones terrestres y la eleva hasta que brilla como una gema esplendorosa en consonancia con el verso 3, donde la contemplamos revestida de jacinto.

Tal vez este himno en su brevedad sea el más pletórico en la imaginería atribuida a la Iglesia, que nos sorprende en saltos insólitos con los que intenta expresar sus visiones inefables.

Todos los comentaristas observan que es el único poema de Hildegarda que incluye cinco vocablos de la ‘*lingua ignota*’¹⁶ por ella forjada fuera del listado que nos legara acompañado en los manuscritos por un glosario en latín o alemán;¹⁷ esta ‘*ignota lingua*’

¹⁵ FLISFISCH, M.I., *op. cit.*, p. 259, en referencia tomada de Dronke.

¹⁶ Para la *Lingua ignota* ver: SOCIEDAD BASLER HILDEGARD. *Diccionario del idioma desconocido*. Basilea: Editorial Basler Hildegard, 1986. MANDERS, W.J.A. “Lengua ignota per simplicem hominem Hildegardem prolata”. En: *Sciencaj Studoj*, 1958, p. 57-60, translated by Don Harlow, 1992. HIGLEY, S.L. *Hildegard of Bingen’s unknown language*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. GOUQUENHEIM, S., *op. cit.*, p. 90-92.

¹⁷ Además de las 23 letras de un novedoso alfabeto, que no se emplea para la ‘*lingua ignota*’.

contiene un poco más de mil palabras, en su mayoría sustantivos que se concentran en nombres de valor religioso, humano, de elementos de la creación, enfermedades, objetos de uso cotidiano, etc., y menor cuantía de adjetivos; se observa carencia de nexos conectores y verbos. No hay problemas de palabras intraducibles dado que todas tienen su equivalente preciso, pero ¿qué uso, alcance y sentido tiene este registro bastante acotado para tener categoría lingüística?

La lengua desconocida indica un lenguaje secreto sin pretensiones universales; la reducción de sus categorías sólo a lo nominal impedía un empleo oral y cotidiano, salvo que se injertaran sus extraños vocablos en medio de un discurso latino o germánico, como ocurre en este único himno con dos sustantivos y tres adjetivos, o representase un código para comunicaciones internas.

Se han dado diversas explicaciones sobre el sentido de su creación; varias negativas como divertimento inútil hasta la de una clave secreta para que otros no entendieran; el monje Volmarus, su secretario no pensaba así y le escribe a una Hildegarda cercana a la muerte para que no se pierdan *‘la voz de la inaudible melodía y de la inaudible lengua’*, lo que significa que, al menos en el entorno abacial, se conocía su existencia y pudiera haber habido iniciados que la usaran con las restricciones propias de su limitación cuantitativa y cualitativa.

La personalidad de Hildegarda excluye motivaciones fútiles, mágicas o lúdicas, ella misma la atribuye a una divina revelación como a su *‘inaudita musica’*; la explicación va más allá de lo racional tratándose de una mística.

S. Gouguenheim¹⁸ creemos que aporta la explicación más acertada y totalizadora: un intento de restitución del lenguaje hablado por Adán antes de la caída, lengua que le permitía conversar con Dios, con los ángeles y con los animales con una inteligibilidad plena y reviviendo el instante del tiempo creado sin tiempo, semejante a la eternidad, lo que explica la ausencia de verbos, la categoría netamente temporal. Se trataría de una participación mística de carácter analógico que nos remonta antes del tiempo caído, la muerte y el pecado.

Observemos algunas particularidades de esta lengua dadas en el himno:

El sustantivo *‘loifolum’* está en genitivo con desinencia -um, al parecer semejante a la latina de 3ª declinación; *‘chorzta’* presenta la misma raíz del latín *‘choruscans / coruscans’* (fulgurante, resplandeciente, refulgente), al parecer con una desinencia germánica en superlativo; *‘crizanta’* (ungida) ¿tendría raíz semejante a *‘chrisma’* (unción)? Nada conjeturamos de *‘caldemia’*, ni de *‘orzchis’*.

49. *O choruscans lux stellarum*
ITEM IN DEDICATIONE ECCLESIE

O choruscans lux stellarum,
o splendidissima specialis forma
regalum nuptiarum,
o fulgens gemma!

Tu es ornata in alta persona,
que non habet maculatam rugam.

Tu es etiam socia angelorum

¡Oh relumbrante luz de las estrellas!
IGUALMENTE EN DEDICACIÓN A
LA IGLESIA

¡Oh relumbrante luz de las estrellas,
oh forma única y la más espléndida
de las nupcias reales,
oh gema fulgurante!

Tú has sido ornada como noble persona,
que carece de mácula y arruga.

Tú eres también compañera de los ángeles

¹⁸ GOUGUENHEIM, S., *op. cit.*, p. 91-92.

Et civis sanctorum.

*Fuge, fuge speluncam
antiqui perditoris
Et veniens veni
In palatium regis.*

y ciudadana entre los santos.

Huye, huye de la cueva
del antiguo seductor
y viniendo ven
al palacio del Rey.

La Iglesia como desposada por el Rey del universo culmina este pequeño ciclo de cuatro himnos que van de la tierra al cielo en gradación climática y que podemos agrupar en dos pares ascendentes.



La plenitud de la luz la caracteriza como máxima entre las estrellas, cuyo simbolismo remite a la multitud de los santos, no sólo en los textos sacros o de la Tradición sino también en el *Scivias* (II, 1, 9) donde también las estrellas representan a las distintas órdenes religiosas (II, 5).

Para las reales nupcias el Rey sólo puede elegir a la gema más deslumbrante '*splendidissima*': la Iglesia, pero el verso 2 va más allá de una bellísima visión, la caracteriza como '*forma*', palabra que proviene del lenguaje filosófico e indica lo que hace que algo sea lo que es, y este ser de la Iglesia está pensado y contemplado desde la eternidad, sólo para ella, por eso el '*specialis*'; además esa '*forma*' única se caracteriza por su doble naturaleza, es tan hipostática como el Verbo hecho carne, su Esposo, de allí su 'alta' en sentido cualitativo, noble y elevada '*persona*', vocablo que condice con '*forma*'.

También su perenne juventud y pureza: sin arrugas y sin manchas.

El dístico siguiente (v. 7 y 8) trae un eco de la '*Regina angelorum et sanctorum*' de las letanías referidas a la Sma. Virgen, pero H. aplica y varía la imagen para ajustarla a la dama Iglesia, aquí como '*socia*', compañera o aliada de los ángeles y '*civis*', ciudadana entre los santos que ya lo son en la ciudad celestial, realizando un corrimiento semántico de la '*urbs scientiarum*' del poema anterior. Estas alegorías constituyen novedades ausentes del *Scivias*.

La riqueza de su polisemia imaginística, basada en la fidelidad a sus visiones es tan copiosa que en el caso de la Iglesia, la de “*more solidity and reality than any of the human figures in the Scivias*”¹⁹, debe desplegarse en un conjunto de pinturas estrechamente vinculadas entre sí, como un encadenamiento metafórico y con perspectivas originalísimas, de “*une somptuosité nouvelle*”²⁰ que insumen la unicidad de las imágenes tradicionales sin excluirlas, por el contrario dándoles mayor fuerza con una nueva perspectiva. A lo que se evidencia en su obra visionaria inicial en prosa ilustrada, debemos acrecerlo con las muy remozadas o novedosas de la *Symphonia* tratadas con mayor densidad lírica.

La última estrofa reinserta a la gema fulgurante en este mundo del aquí, donde puede ser tentada por el antiguo seductor, como lo fue Eva (la Iglesia es una anti Eva, como la Sma. Virgen, pero a diferencia de Ella, debe recorrer un itinerario purgativo, porque según el *Scivias* (III, 11) engendrará al hijo de la perdición, debe entonces huir de la madriguera (imagen negativa retomada del mismo *Scivias* II, 7, 22) del corruptor primigenio para ataviarse purificada en la sangre del Esposo y ser recibida en el palacio del Rey.

50. *Kyrie eleyson*

Señor ten piedad

Kyrie eleyson!

¡Señor, ten piedad!

Christe eleyson !

¡Cristo, ten piedad!

Kyrie eleyson !

¡Señor, ten piedad!

Toda la himnodia gregoriana custodiada en el Oficio divino y en las celebraciones litúrgicas termina siempre con una doxología trinitaria que la distingue de los Salmos o de otros cánticos veterotestamentarios, aún cuando éstos integren dicho Oficio; Hildegarda ha compuesto los cuatro himnos que hemos visto con sentido unitario y con la mira puesta en la alabanza final a la Tríada de las divinas personas, claro que con una modalidad bien personal y nada estereotipada: cierra el conjunto con el canto de los *Kyries* incluidos en la primera parte de la misa después de la oración penitencial.

Las tres aclamaciones incluidas en griego en la liturgia latina, cada una de las cuales se repite tres veces en honor de cada Persona de Sma. Trinidad, registran más de doscientas melodías,²¹ recogidas una treintena de ellas en el *Liber usualis*.

Lo admirable de estos *Kyries* es el principio compositivo musical muy simple, pero de una hondura teológica inenarrable: una melodía para los tres primeros en alabanza del Padre, otra para los *Christes* y la tercera para los *Kyries* finales en honor del Espíritu Santo, formada por la combinación de las melodías del primer *Kyrie* y del *Christe* evidenciando musicalmente el artículo del *Credo* que afirma que el Espíritu Santo ‘*procedens ab Utroque*’, procede del Padre y del Hijo.

De este modo el final de los cuatro himnos que terminan con una imagen nupcial del Señor y su desposada, la Iglesia, quedan asumidas en el seno de la Trinidad increada en el ‘*loculum antiqui cordis*’, el rincón del antiguo corazón, que contemplan extasiados en suprema armonía los coros angélicos.

Todo el conjunto, una riquísima y excelsa melodía dentro de la insondable magnitud de la *Symphonia*.

¹⁹ FLANAGAN, S., *op. cit.*, p. 71.

²⁰ PÉRON, R. *Hildegarde de Bingen. Conscience inspirée du XII^e siècle*. Paris: Éd. du Rocher, 1995, p. 58.

²¹ FLISFISCH, M.I., *op. cit.*, p. 266-267.