

138

settembre/ottobre

2016

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 138

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 138 | settembre-ottobre 2016

IMPAGINAZIONE: luca guerini

©2016 Edizioni Engramma

Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

Redazione | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Bergamo | Centanni | Cirlot | Ghelardi



Dal cosmo all'uomo e ritorno.
Mnemosyne Atlas, Tavola B
a cura del Seminario Mnemosyne

SOMMARIO

- 7 | Aby Warburg, Mnemosyne. Einleitung
nuova edizione critica e traduzione di MAURIZIO GHELARDI
- 27 | Dal cosmo all'uomo e ritorno.
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da MONICA CENTANNI
E MARIA BERGAMO
- 45 | La visión cósmica de Hildegard von Bingen (folio 9r del manuscrito de Lucca)
VICTORIA CIRLOT

La visión cósmica de Hildegard von Bingen (folio 9r del manuscrito de Lucca)

Victoria Cirlot

En la obra profética de Hildegard von Bingen, en el *Scivias* (1141-1151) y en el *Liber Divinorum operum* (1163-1173) las visiones trinitarias se combinan con las cósmicas y las de la ciudad celeste. Las visiones fueron descritas con toda precisión y detalle por Hildegard e ilustradas con fidelidad por los miniaturistas. El manuscrito de la Biblioteca Statale di Lucca, ms 1942, que contiene la última obra de Hildegard, el *Liber Divinorum Operum* (LDO en Derolez, Dronke 1996), ofrece una miniatura a pleno folio por cada una de sus diez visiones, y cada una de ellas incluye a la visionaria en la parte inferior del folio, en el momento de la visión, y en el acto de su transcripción textual o visual por medio de un punzón en las tabletas de cera que sostiene un atril. Hildegard aparece siempre con el rostro y la mirada vueltos hacia el cielo “immaginando le grandiose macchine delle apparizioni come se fossero sospese nel cielo, animate da movimenti ritmici o da progressive trasformazioni” (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 12) Si bien uno de los manuscritos ilustrados de *Scivias*, el de Rupertsberg, en la actualidad perdido y del que se conserva un facsímil procedente del monasterio de Eibingen de los años veinte del siglo XX, fue realizado en vida de Hildegard y todo parece indicar que bajo su dirección; en cambio, este manuscrito de Lucca ha sido fechado en la primera mitad del s. XIII, es decir, después de la muerte de Hildegard en el año 1179. No se trata de un libro devocional, sino conmemorativo de la visionaria, testimonio de sus dotes extraordinarias que habrían merecido su santificación en dos ocasiones: la primera en 1227 bajo el papado de Gregorio XI y la segunda con Inocencio IV en 1243. Por sus características estilísticas – el tipo de ornamentación del marco, el estatismo monumental de las figuras perfiladas en negro, etc. – que lo emparentan con manuscritos como el Evangelionario de Brandenburgo, o los salterios de Waldkirch o Augsburgo, el manuscrito de Lucca debió realizarse en algún taller de la zona del Rin, siguiendo a lo sumo un hipotético prototipo fijado por Hildegard (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 19).

Cuando Anna Calderoni Massetti y Gigetta Dalli Regoli emplean la palabra ‘macchina’ para aludir a la visión hildegardiana, se debe a la necesidad de enfatizar el carácter teatral y cinético de estas visiones, “dove una meccanica atentamente congegnata produce movimenti lenti e continui, dislocazioni, improvvisse apparizioni e fughe; dove un immaginario apparato d’illuminazione prevede sia passaggi graduati dalla tenebra alla penombra alla piena luce, sia fologorazione attimali” (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 21). Por ello, concluyen, las soluciones figurativas no son equivalentes con respecto al texto, y en realidad, las miniaturas sólo aíslan episodios de intensidad excepcional dentro de las visiones. En todo caso, las miniaturas del manuscrito aspiran también a un movimiento, a operaciones que recaen en el espectador que pasa los folios. Así por ejemplo, en este manuscrito de Lucca, a la primera visión trinitaria, que es figurativa, siguen tres folios en los que predomina el círculo. Al pasar las páginas, el espectador podría formarse una imagen mental en que los tres círculos estuvieran unidos generando así un diagrama trinitario muy semejante al de Gioacchino da Fiore (Cirlot 2010, pp. 213-214) [Fig. 1 a, b, c, d].



Fig. 1a Hildegard von Bingen, *Liber Divinorum operum*, Lucca, Biblioteca Statale, ms 1942, fol. 9r; Fig. 1b *ib.*, fol. 28v; Fig. 1c *ib.*, fol. 38r; Fig. 1d Gioacchino da Fiore, *Liber Figurarum. Circulos trinitarios*, Corpus Christi College, ms 255 A fol. 7v

Como también hay una clara progresión narrativa entre el folio 1, en que se muestra a la Trinidad formada a partir de una figura alada que recibe el nombre de ígnea vis (fuerza ígnea) y que en la exégesis que sigue a la visión es identificada con el Espíritu Santo, de cuya cabeza sale otra cabeza de un hombre anciano, Dios padre, y que en sus manos sostiene al cordero, y el folio 9r en que esa misma figura abre sus brazos para contener el cosmos y una figura humana en su centro [Fig. 2 a, b]. Este encadenamiento de folios expresa la teofanía trinitaria ‘que se hace universo’ y que en el centro del universo ‘se hace hombre’, según la idea de que el Espíritu es la fuente de racionalidad y de vida como el *Pneuma* de la tradición estoica (Cristiani, Pereira 2003, p. 1140).



Fig. 3 Honorius Augustudonensis, *Clavis Physica*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms lat 6734, fol. iv

Una idea semejante aunque resuelta de un modo muy diverso se encuentra en el ms lat 6734 de la BNF que contiene la *Clavis Physica* de Honorius Augustudonensis, el gran divulgador del *Periphyseon* de Juan Escoto Eriúgena, con esquemas atribuidos al propio Honorius. El folio iv [Fig. 3] presenta al Anima Mundi bajo la forma de una mujer vestida con una larga túnica de amplias mangas que cuelgan, con una banderola en sus manos que precisa sus diversas aptitudes: vegetal en los árboles, sensible en los animales, racional en el hombre. A sus pies otra inscripción recuerda las tres facultades que Platón concede al hombre: *rationabilitas*, *concupiscibilitas*, *irascibilitas*.

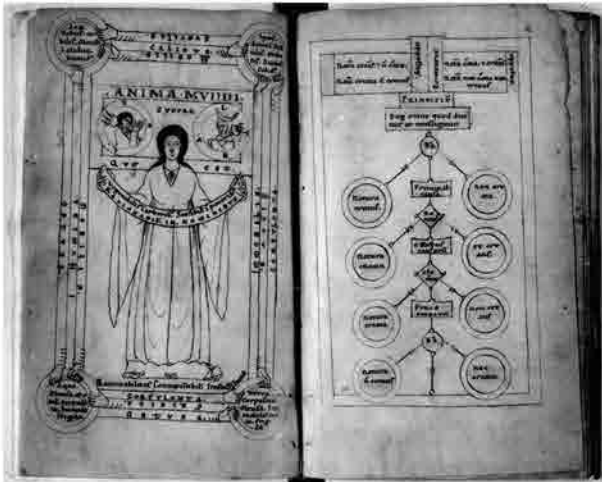


Fig. 2a: Hildegard von Bingen, *Liber Divinorum operum*, Lucca, Biblioteca Statale, ms 1942, fol. 1r; Fig. 2 b: ib., fol. 9r

Según Marie Thèrese d'Alverny esta representación del Anima Mundi está más cerca de los filósofos de la escuela de Chartres del siglo XII, Guillaume de Conches o Bernardo Silvestre, que de la propia Clavis, inspirándose más en los comentario de Calcidio o Macrobio, y por tanto dejando atrás la teología abstracta de Juan Escoto para situarse en el ambiente neoplatónico propio del siglo XII. A pesar de que san Agustín ni negara ni afirmara la realidad del Anima Mundi, no hay duda de que dicha entidad se presentaba a los Padres de la Iglesia cargada de ideología pagana, aunque una parte de los padres, tanto griegos como latinos, reconocían en ella la acción propia del Espíritu Santo. Así, a pesar de algunos severos detractores del Anima mundi, como por ejemplo Guillaume de Saint Thierry, la noción de fuerza vital estaba integrada en la armonía cristiana del cosmos. Aunque no se conozca otro ejemplo de representación del Anima Mundi, la figura se emparenta claramente con otras imágenes contemporáneas como por ejemplo los folios 1 y 9r del manuscrito de Lucca, o bien con otras más tardías como la imagen del cuadrado inscrito en un círculo, donde aparecen cabeza, manos y pies del Cristo-Logos que domina y rodea todo el universo, de la copia de *De naturis rerum* de Thomas de Cantimpré fechada entre 1295 y 1308 (D'Alverny 1953, pp.70-81) [Fig.4].

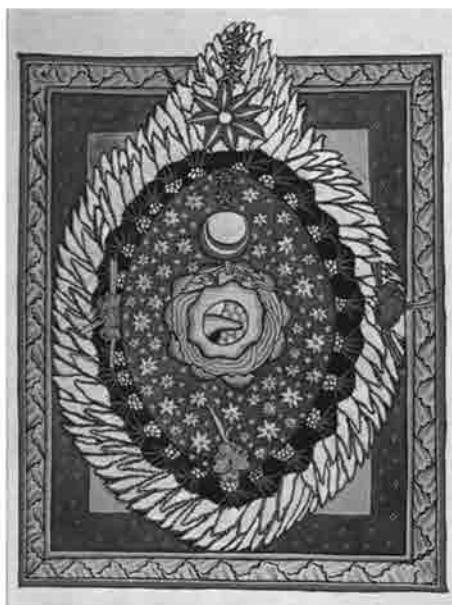


Fig. 4 Thomas de Cantimpré, *De naturis rerum*, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2655, fol. 105v

Fig. 5 Hildegard von Bingen, *Scivias*, facsimile Eibingen, fol. 14r

Esta visión cósmica con que se inicia el *LDO* constituye una imagen nueva (Baltrušaitis 1938, pp. 145-146), diferente de la que Hildegard contemplara en su primera obra, *Scivias*. Un mismo término en ambas obras sirve para aludir al universo, *instrumentum*, sin precedentes en la tradición (Derolez, Dronke 1996, p. XXXII). Pero bajo este mismo concepto emergen formas diferentes en una y otra obra que Hildegard de inmediato señala:

Deinde in pectore prefate imaginis, quam uelut in medio australis aeris consepexeram, ut predictum est, rota mirifice uisionis apparuit cum signis suis, huius fere similitudinis ut instrumentum illud, quod ante uiginit octo annos uelut in figura oui significatiue uideram, quomodo in tercia uisione libri Sciuas ostenditur (LDO I, ii, p. 59).

Quindi nel seno di quell'immagine che, come si è detto, aveva visto come nel mezzo del cielo australe, apparve la ruota della mirabile visione con i suoi Segni, abbastanza simile a quel congegno che ventotto anni prima avevo visto in figura di uovo e di cui mi era stato svelato il significato, come si è visto nella terza visione del libro *Scivias* (traduzione in Cristiani, Pereira 2003, p. 167).

La imagen del huevo cósmico [Fig. 5] es sustituida aquí por la rueda, según una imaginería procedente probablemente de las imágenes de Dionisio de los ángeles como ruedas aladas (rote pennate) (Derolez, Dronke 1996, p. XXVII]. La ígnea vis, que ya en la visión primera había sido interpretada como Caritas, abre sus brazos para abrazar el cosmos, que ocupa el útero de la divinidad, acentuándose de este modo su aspecto femenino. La rueda funciona como un mandala, y por tanto, como una imagen de meditación (Gössmann, 1995, pp. 193-194). A continuación sigue la minuciosa descripción de lo que se encuentra en el interior de la rueda, pero antes de dar entrada a dicha descripción, hay que destacar un aspecto de la visión, perfectamente captada en la miniatura. La visión cósmica es concebida en su relación analógica con la criatura cósmica, esto es, el hombre que aquí aparece según el esquema de Vitruvio, de modo que el universo es contemplado según la relación que une al macrocosmos con el microcosmos. Fritz Saxl ya se ocupó del folio 9r del *LDO* en un estudio titulado *Macrocosm and Microcosm in Mediaeval Pictures [1927/28]*, recogido en *Lectures 1* (Saxl 1957) destacando el sincretismo de la imagen:

“One of the iconographical sources of this conception is Christian. We find the picture of God embracing the spheres in Byzantine illustrations of Genesis.

The image has its roots in Eastern Hellenism but was completely absorbed into Christian imagery. Adam, the First Man, was represented in Carolingian iconography as being surrounded by the winds. An illuminated manuscript, of Hildegard's own time but certainly not depended on her writings, shows the figure of Homo with arms outstretched horizontally, its height equal to its width, surrounded by the elements and blowing winds with which it is linked by something like rays. But Hildegard goes a step further. Instead of drawing merely an anagogical picture of a central figure surrounded by outer spheres she attempts to represent specific relations by adding radial lines. The rays of the sun are connected with the head of the figure, those of the moon with its feet. This is an application of late antique astrological doctrine; and here is the point where Hildegard departs from the pattern of early Christian iconography" (Saxl 1957, p. 63).

Entre otros ejemplos, comparó la imagen hildegardiana con la figura humana del folio 7v del *Glossarium Salomonis* de Prüfening (1158/1165) [BSB, Clm 13002] [Fig. 6], un diccionario latino-griego atribuido al obispo Salomon III de Constanza (890-919). En 1158 tuvo lugar la reunión de los textos por parte del obispo Erbo de Prüfening, su bibliotecario Wolfger y el copista Swicher, y en 1165 se añadieron dibujos a pluma como la figura microcósmica del folio 7v.

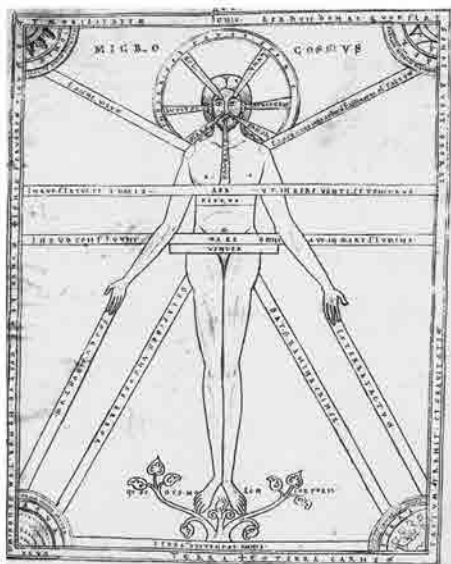


Fig. 6 *Glossarium Salomonis*, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13002, fol. 7v

El gran interés de la imagen [Fig.6] consiste en que se establecen todas las analogías de un modo preciso y explícito: los pies del hombre con respecto a la tierra (*ut pedes molem corporis terra sustentat omnia*), los huesos en relación a las piedras, y las uñas al árbol (*os lapides, ungues arbor*), los cabellos semejantes a la hierba (*gramina crines*). El vientre es como el mar porque todo desemboca allí (*venter mare, in quo confluent omnia ut in mare flumina*) y el pecho es como el aire, pues ahí se respira y se tose, como en el aire suceden los vientos y los truenos (*pectus aër in quo flatus et tussis ut in aëre venti et tonitrua*). La cabeza es como la bóveda celeste (*instar celestis spere*). Las siete aperturas (ojos, oídos, boca y orificios de la nariz) se relacionan con los siete planetas. Al igual que el macrocosmos, el microcosmos, esto es, el hombre, consta de cuatro elementos y de ellos proceden las capacidades de los cinco sentidos. Los cuatro elementos aparecen en las cuatro esquinas de la imagen y están conectados por los rollos con el cuerpo humano.

Las inscripciones lo aclaran: del fuego tiene el hombre el rostro (*ex igne visum*), del aire superior el oído, y del inferior, el olfato (*ex aëre superiori auditum, ex inferiori olfactum*), de la tierra el tacto (*ex terra tactum*), y del agua el gusto (*ex aqua gustum*). El fuego concede al hombre el calor, peso y movilidad (*ignis fervorem, visum dat, mobilitatem*). El aire hace que el hombre respire, hable, oiga y huela (*Aër huic donat, quot flat, audit, odorat*). De la tierra tiene la carne que le proporciona el tacto y el peso (*Ex terra carnem, tactum trahit et gravitatem*). El gusto, humedad y uso de la sangre vienen del agua (*Munus aqua gustus, humor, tum sanguinis usus*). Los cuatro elementos son caracterizados según posean cuerpo o no (*sutiles*) y según tengan o no movilidad (*Ignis subtilis mobilis acutus, Aër subtilis mobilis otusus, Agua corpulenta mobilis obtusa, Terra corpulenta immobilis obtusa*). Esta imagen diagramática muestra con claridad unas ideas y pensamientos que fueron extraídos en su mayor parte del *Elucidarius* de Honorius (Böckler 1924, p. 21). En la visión segunda de Hildegard se comentan las analogías entre el hombre y el cosmos, como también en otros textos, como por ejemplo en su célebre carta al clero de Colonia, en la que habla del sol como ojo cósmico, o del viento como oreja cósmica. Como señaló Elisabeth Gössmann, la concepción macro-microcósmica de Hildegard debe entenderse también como una superación del pensamiento dualista, como un gozo por la materia, del mismo modo que su antropología acentúa el enraizamiento del hombre en la materia (Gössmann 1995, p. 185). De hecho, se ha afirmado que la intención general del LDO consiste en mostrar el fundamento divino de la creación en contra de la herejía cátara, sobre todo en lo que respecta a la primera parte (Cristiani, Pereira 2003, p. LXXIII).

La descripción de la rueda comienza en la visión de Hildegard por la enumeración de seis círculos concéntricos:

Ita ut in eius suprema parte per circuitum rotunditatis sue circulus in similitudine lucidi ignis, et sub illo circulus alius sicut circulus nigri ignis demonstraretur; ubi et idem circulus lucidi ignis eundem circulum nigri ignis bis densitate sua superabat. Et hii duo circuli, quasi unus circulus essent, sibi inuicem coniungebantur. Sub eodem autem circulo nigri ignis alius circulus in similitudine puri aetheris erat, ubique tante densitatis quante circuli duorum prefatorum ignium apparebant. Sed sub ipso circulo puri etheris alius uelut circulus aquosi aeris tante densitatis in rotunditate sua, quante etiam densitas circuli predicti lucidi ignis, manifestabatur. Et sub eodem circulo, aquosi scilicet aeris, alius circulus quasi fortis et albi lucidique aeris huius similitudinis in rigore suo existens, ut neruus in corpore hominis est, ostendebatur; ubique in circuito suo eiusdem densitatis, cuius densitas circuli nigri ignis, apparens. Hii quoque duo circuli sibi inuicem ita copulabantur, ut uelut unus circulus essent apparent. Sub hoc autem circulo, uidelicet fortis et albi lucidique aeris, quasi alius aer tenuis signatus erat, qui ut nubes interdum elatas et lucidas, interdum inclinatas et umbrosas uidebatur superius portare, et se quasi per totam prefatam rotam diffundere (LDO I, ii, pp. 59-60).

Nella sua parte più esterna si vedeva per tutta la circonferenza un cerchio simile a fuoco lucente, e sotto di esso un altro cerchio, come un cerchio di fuoco nero; il cerchio di fuoco lucente superava del doppio lo spessore del cerchio di fuoco nero. Questi due cerchi erano uniti l'uno all'altro, formando quasi un unico cerchio. E poi sotto il cerchio di fuoco nero c'era un altro cerchio come l'etere puro, in ogni sua parte di spessore uguale a quello dei cerchi dei due fuochi appena descritti. Quindi al di sotto di questo cerchio d'etere puro un altro cerchio come d'aria umida presentava, in tutta la sua circonferenza, uno spessore pari a quello del cerchio di fuoco lucente già descritto. Sotto quest'ultimo cerchi d'aria umida si vedeva un altro cerchio come d'aria forte, bianca e luminosa, che era teso a somiglianza dei nervi nel corpo umano, e in tutta la sua circonferenza appariva di spessore uguale a quello del cerchio di fuoco nero. Anche questi due cerchi erano uniti l'uno all'altro in modo da avere l'aspetto di un unico cerchio. Sotto questo cerchio, quello d'aria forte, bianca e luminosa, se ne distingueva un altro come d'aria tenue, che sembrava sorreggere nubi talvolta alte e luminose, talvolta più basse e ombrose, e come diffondersi per tutta la ruota (traduzione in Cristiani, Pereira 2003, pp. 167-169).

En el centro de todo el complejo se sitúa el globo terrestre y en el centro de la rueda la imagen del hombre con los brazos extendidos cuya cabeza y extremidades alcanzan a tocar el círculo del aire. Pero antes de introducir el globo terráqueo, Hildegard fija los puntos cardinales:

Et quasi a principio orientalis partis eiusdem rote uelut ad finem occidentalis partis ipsius línea uersus septentrionalem eius partem extendebatur, quasi septentrionalem plagam a ceteris plagis discernens (LDO I, ii, p. 60).

Quasi dall'inizio della parte orientale della ruota fino alla fine della sua parte occidentale una linea si allungava in direzione della regione settentrionale, come per separarla dalle altre regioni (traduzione in Cristiani, Pereira 2003, p. 169).

Aquí encontramos una de las divergencias principales que se han observado entre el texto de Hildegard y la miniatura de este folio 9r, pues el miniaturista ha trazado una línea que va de un oriente a un occidente que son los de la geografía terrestre, es decir de izquierda a derecha del círculo, mientras que Hildegard estaba pensando en una geografía astronómica o celeste según la cual el oriente está situado encima de la cabeza humana, es decir, en el norte de la geografía terrestre, por lo que la línea para estar de acuerdo con la descripción textual de la visión tendría que ir de arriba a abajo (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 12). El hecho de que Hildegard oriente su cosmos según una geografía celeste se comprueba en diversos pasajes de la visión en los que hace coincidir los puntos cardinales con las cabezas animalísticas de donde proceden los vientos o con partes de la figura humana (LDO I, ii, XVII). La atención a los puntos cardinales procede en el caso de Hildegard de la necesidad de extraer significado de ellos, así como también de otros elementos de la creación. Como indicó Barbara Maurmann, la teoría de los cuatro sentidos no es solo un sistema hermenéutico para la comprensión bíblica, sino que es aplicable también a la lectura e interpretación del Libro de la Naturaleza, lo cual no constituye una tarea en modo alguno de menor importancia para aproximarse a la revelación divina (Maurmann 1976, p. 10). En efecto, la exégesis que Hildegard realiza de su propia visión busca desvelar un sentido que naturalmente va más allá del literal para situarse en el plano alegórico, un *sensus allegoricus*, que afecta a los elementos de la propia visión, como es el caso de las cabezas animalísticas de las que proceden los vientos.

El sistema de los vientos, los cuatro vientos principales situados en los puntos cardinales y los ocho colaterales, es el que proporciona cohesión a todo el universo dentro de la concepción cósmica de Hildegard. Ya Hans Liebeschütz puso de manifiesto la originalidad del *LDO* en lo que respecta a la función de los vientos, advirtiendo que las cabezas de animales de donde proceden los vientos, no constituyen una realidad, sino que son imágenes significativas de la esencia de los vientos:

“Diese Figuren bilden keine Wirklichkeit ab, sondern sollen, wie ausdrücklich bemerkt wird, Sinnbilder für das Wesen der Winde.” (Liebeschütz 1930, p. 59). En efecto, los cuatro vientos principales salen de las bocas del leopardo (en el este), del lobo (oeste), del león (sur) y del oso (norte). Los vientos del este y oeste, norte y sur poseen sentido positivo y negativo. El leopardo se caracteriza por su ferocidad y agresividad, pero su piel manchada implica un significado diferente que será asociado al temor a Dios. El lobo está relacionado simbólicamente con la voracidad y la destrucción, además de que su hocico se identifica con la boca del infierno. El león manifiesta coraje, potencia y magnanimidad. El oso es un animal nocturno y lunar, relacionado con la oscuridad, los misterios del bosque y las cavernas. Los vientos del este y del oeste que salen de las cabezas de leopardo y lobo, están a su vez flanqueados por los vientos colaterales que salen de las cabezas del cangrejo y del ciervo. El cangrejo se caracteriza por su inestabilidad e inconstancia, mientras que el ciervo con una velocidad que no puede mantener, alude a un viento impetuoso pero de breve duración. Los vientos del sur y del norte que salen de las cabezas del león y del oso están flanqueados por los vientos colaterales que salen de las cabezas de la serpiente sinuosa y variable, y del cordero que se distingue por su mansedumbre. En la cosmovisión hildegardiana el norte es la sede del demonio y del mal (Calderoni, Dalli Regoli 1973, pp. 15-16).



Fig. 7 Honorius Augustudonensis, *Clavis Physicae*, Bibliothèque nationale de France, ms lat 6734, fol. 3r

Sobre la cabeza de la imagen humana central se sitúan los siete planetas, asociados con los siete dones del espíritu, que en otras ocasiones pueden aparecer como las siete columnas vivas que rodean al Cristo sabiduría, o como las siete artes liberales que flanquean a Filosofía, o como las siete mujeres veladas, cuatro de ellas agrupadas a la derecha y tres a la izquierda de un personaje imberbe ceñido de una corona, según fueron representadas en el primer registro del folio 3 del ms lat 6734 que contiene la *Clavis Physica* de Honorius. En la banda exterior del semicírculo semejante al tímpano de la iglesia donde se celebra la liturgia cósmica están inscritos los nombres de la Bonitas, los siete nombres divinos enumerados por Dionisio y que fueron retomados por Juan Escoto y Honorius (Iustitia, Virtus, Ratio, Veritas, Essentia, Vita, Sapientia). (D'Alverny 1953, pág. 57) [Fig. 7]

Tres planetas, más adelante identificados como Saturno, Júpiter y Marte, están situados en el fuego reluciente (*lucidus ignis*), el sol en el fuego oscuro (*niger ignis*), y los otros tres en el puro éter (*purus aether*). De los planetas emana una compleja red de rayos que se dirigen a los otros planetas, a los vientos y al hombre. En la miniatura fueron representados con hilos de oro, aunque el artista renunció por evidentes motivos de claridad y visualización a representar la trama de hilos luminosos que, saliendo de la boca del Espíritu del mundo, medían todos los elementos del cosmos (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 32). Como ya hemos visto, Fritz Saxl percibió que los rayos del sol incidían en la cabeza humana, mientras que los de la luna lo hacían en los pies, lo que interpretó como una aplicación de la antigua doctrina astrológica y por tanto el punto en que Hildegard se separaba del modelo de la antigua iconografía cristiana (Saxl 1957, p. 63), pero Peter Dronke corrigió esta percepción indicando que los rayos del sol y de la luna alcanzan la cabeza tanto como los pies de la figura humana (*LDO I*, ii, 32) (Derolez, Dronke 1996, p. XLI, nota 66).

En el círculo del fuego lúcido (*lucidus ignis*) se encuentran dieciséis estrellas fijas, que se relacionan analógicamente con los diez mandamientos y las seis edades del hombre. Aparecen representadas en oro como los rayos que salen de ellas. En el círculo del puro éter (*purus aether*) y el aire lúcido (*aer lucidus*) se encuentran otras estrellas de color rojo cuyo influjo cae en la tierra a través de la mediación de las nubes. Las dieciséis estrellas consolidan el firmamento como las venas lo hacen en el cuerpo humano.

Como el resto del cosmos la imagen humana está determinada por los vientos y por los rayos planetarios, pero ello no implica negación del libre albedrío, pues en los capítulos siguientes Hildegard alegoriza las influencias cósmicas como fuerzas de virtudes y vicios operativos en el alma humana. Con todo la relación macrocosmos-microcosmos posee una dimensión determinista (Derolez, Dronke 1996, p. XLI). La figura humana, en el centro del sistema, abre los brazos siguiendo el eje vertical de la miniatura, y en posición tangente con respecto al círculo más interior. El globo terrestre divide el cuerpo en tres partes: el pubis colocado en la mitad del cuerpo coincide con el mismo centro del globo y de todo el sistema. El tema del homo ad circulum asociado al homo ad quadratum florece en toda la Edad Media atestiguando la persistencia de las fórmulas vitruvianas. Aquí, los brazos no se han colocado según el eje perpendicular del tronco sino con una ligera flexión. Hildegard indica las medidas. El cuerpo se ha colocado en una rotación de cadera a la que el texto no alude, evocando la morfología propia del Crucificado, en especial, la del *Christus triumphans*. Pero destaca la voluntad de representación anatómica, que se hace evidente en ciertos elementos de la estructura ósea y la musculatura a la que Hildegard presta particular atención en tanto que sede de los humores. La figura muestra por tanto no sólo relación con la iconografía sacra, sino con figuraciones más específicas de manuscritos médicos y astrológicos, y con representaciones del cuerpo humano en las tablas anatómicas y en las del homo zodiacalis (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 17).

“Se la tradizione cristiana desacralizza la natura fino al limite del demoniaco, come avviene in un testo di Orderio Vitale che elenca tutte le spoglie animali in cui può nascondersi il diavolo, l’ermeneutica che attribuisce alla natura significato simbolico la riconduce alla sacralità del linguaggio divino” (Cristiani 2003, p. LXXXI). En efecto, la imagen que recoge el folio 9r del ms de Lucca y en la que se capta un momento de la visión cósmica de Hildegard, es una imagen sagrada. El cosmos ha sido engendrado por el Espíritu creador y Dios Padre, mostrando al Hijo en su encarnación. La visión proporciona el conocimiento del cosmos que se manifiesta en su esfericidad y circularidad, animado por los vientos de la naturaleza que son análogos al Pneuma del Espíritu Santo. El lugar privilegiado que ocupa el Espíritu Santo en la primera visión trinitaria y en esta segunda ya cósmica es con toda probabilidad el resultado de un sincretismo religioso entre ciertas concepciones paganas de tradición estoica y el cristianismo, que identificó el Anima Mundi con el Espíritu Santo entre otras asociaciones, pero sin duda procede también del carácter eminentemente pentecostal del fenómeno místico.

La revelación que experimenta la visionaria es concebido como un acontecimiento repetitivo de la recepción del fuego del Espíritu por parte de los Apóstoles el día de Pentecostés, tal y como se muestra en la primera representación de Hildegard en su primera obra profética, en el Scivias según el manuscrito de Rupertsberg, en la que aparece bajo el efecto de las llamas de fuego que han descendido del cielo. El primer comentario en lengua vulgar, alemán antiguo, al Cantar de los Cantares, el Sankt Trudperter Hohelied de mediados del siglo XII, se inicia y concluye con el Espíritu Santo, lo cual resulta perfectamente coherente con el papel fundamental que se concede al amor en la mística y la atribución de la Caritas a la tercera persona trinitaria. En la Tavola B del Atlas Menmosyne de Aby Warburg, la visión cósmica de Hildegard tal y como fue representada en el folio 9r del ms de Lucca, inicia una serie de imágenes sugeridas a partir de dos elementos contenidos en esta miniatura: en primer lugar, la imagen del hombre en el centro de la creación, y sus medidas y proporciones; en segundo lugar, su imagen como microcosmos, idea que fundamentará la imagen del homo zodiacalis. No es azaroso que el estudio de Fritz Saxl sobre las relaciones entre macrocosmos y microcosmos en la pintura medieval esté fechado en 1928, es decir, en la época en que Aby Warburg estaba construyendo el Atlas.

BIBLIOGRAFIA

D'Alverny 1953

D'Alverny, M.T., *Le cosmos symbolique du XIIe siècle*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraires du Moyen Âge», 28, (1953), págs. 31-81.

Baltrusaitis 1938

Baltrusaitis Jurgis, *L'image du monde céleste du IXe au XIIe siècle*, «Gazette des Beaux-Arts», 140, (1938), págs. 137-148.

Böckler 1924

Böckler Albert, *Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts*, Reusch, München 1924.

Calderoni, Dalli Regoli 1973

Calderoni Masetti Anna, Dalli Regoli Gigetta, *Sanctae Hildegardis Revelationes*. Manuscritto 1942, Cassa di risparmio di Lucca, Lucca 1973.

Cirlot 2010

Victoria Cirlot, *Figura y visión del misterio trinitario: Hildegard von Bingen y Gioacchino da Fiore*, in *Pensare per figure. Diagrammi e simboli in Gioacchino da Fiore*, a cura di Alessandrfo Ghisalberti, Viella, Roma 2010, págs. 205-217.

Cristiani, Pereira 2003

Cristiani Marta, Pereira Michela (a c. di), *Il libro delle opere divine* di Ildegarda di Bingen, con un saggio introduttivo di Marta Cristiani. Traduzione di Michela Pereira, Mondadori, Milano 2003.

Derolez, Dronke 1996

Albert Derolez, Peter Dronke (cura et studio), *Hildegardis Bingensis Liber Divinorum Operum*, en *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis [CCCM] 92*, Turnhout, Brepols 1996.

Gössmann 1995

Elisabeth Gössmann, *Hildegard von Bingen. Versuche einer Annäherung*, Iudicium, München 1995

Lieberschütz 1930

Lieberschütz Hans, *Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen*, Teubner, Leipzig 1930.

Masetti, Dalli Regol 1973

Calderolo Masetti Anna, Dalli Regoli Gigetia, *Sanctae Hildegardis Revelationes*. Ms 1942, Cassa di risparmio di Lucca, Lucca 1973.

Maurmann 1976

Maurmann Barbara, *Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren*, Fink, München 1976.

Saxl 1957

Fritz Saxl, *Macrocosm and Microcosm in Mediaeval Pictures*, in «Religionswissenschaftliche Gesellschaft, Winter 1927/1928», y en «Lectures» 1, (1957), Warburg Institute, págs. 58-72.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav

www.engramma.org