PROTREPSIS
Revista de Filosofía

ISSN: 2007-9273
Protrepsis, Año 16, Número 31 (noviembre 2026 - abril 2027) 93 - 117

Recibido: 02/10/2026
Revisado: 09/11/2026
Aceptado: 25/11/2026

Pensar *en* imágenes. Una aproximación a la dimensión epistémica y colectiva de la experiencia visionaria y la ilustración de manuscritos medievales: el caso de Hildegarda de Bingen

Mariana García Pérez[I]

[I] Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
Ciudad de México, México
E-mail: marianagarcia.unam@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8191-2711

Resumen: El sentido que adquirió la divinidad para el hombre medieval puede abordarse desde múltiples perspectivas aún dentro de una misma tradición religiosa. No obstante, en lo concerniente al estudio de las experiencias visionarias, éstas suelen centrarse en ellas como un fenómeno de carácter individual y teológico. En contraste con ello, en este artículo se sostiene que la visión conlleva un entramado de dimensiones colectivas y epistémicas. A la luz del caso particular de Hildegarda de Bingen, religiosa y mística del siglo XII, se hará patente que, enmarcada en la teología monástica y en la vida comunitaria del claustro, el saber divino derivado de la visión se socializó mediante redes de discípulos a través de la transcripción e iluminación de manuscritos, materiales donde se hizo tangible la presencia divina. A partir de autores como Agamben, De Certeau, Huizinga y Yébenes, se argumenta que la imagen medieval no es ornamento, sino agente de conocimiento que hace presente lo divino sin agotarlo, y que la creencia —y no la certeza— es su condición de posibilidad. Derivado de lo anterior, se concluye que, por lo menos en el contexto de este periodo histórico, la imaginación representó una vía privilegiada de aproximación humana y de (re)conocimiendo en torno a la entidad divina.

Palabras clave: Medioevo, mística medieval, agencia epistémica, creencia, imaginación

Abstract: The meaning that divinity acquired for the medieval individual can be approached from multiple perspectives, even within a single religious tradition. Nevertheless, studies of visionary experiences have generally treated them as primarily individual and theological phenomena. In contrast, this article argues that visionary experience entails an intricate network of collective and epistemic dimensions. Through the particular case of Hildegard of Bingen, a twelfth-century religious woman and mystic, it demonstrates that, within the framework of monastic theology and the communal life of the cloister, the divine knowledge derived from visionary experience was socialized through networks of disciples by means of the transcription and illumination of manuscripts, material artifacts in which the divine presence became tangible. Drawing on the work of Agamben, De Certeau, Huizinga, and Yébenes, the article argues that the medieval image is not a mere ornament but an agent of knowledge that makes the divine present without exhausting it, and that belief—rather than certainty—is the very condition of its possibility. It concludes that, at least within the context of this historical period, the imagination constituted a privileged means of human engagement with and (re)cognition of the divine.[1]

Keywords: Middle Ages, medieval mysticism, epistemic agency, belief, imagination

[1] Para la traducción del texto del español al inglés se utilizó ChatGPT (OpenAI) como herramienta de asistencia lingüística. La traducción resultante fue revisada y editada por la autora, quien asume la responsabilidad por la versión final.

Para el nombre de la creatura que tiene vida existen tres fuerzas,
una de las cuales se ve y la otra se conoce, pero la tercera no se ve. [...]
Tanto el cuerpo del hombre como sus obras se ven,
pero mucho más hay en él de aquello que no se ve ni se conoce.[...]
Ninguno de los hombres que vive en el mundo puede conocer a Éste como es.
(Hildegarda de Bingen)

Introducción

El anterior es un breve fragmento que Hildegarda de Bingen, científica, música y monja benedictina que vivió durante buena parte del siglo XII, relata en *Liber divinorum operum* (*Libro de las obras divinas*), uno de tres textos[2] donde la religiosa describe mensajes provenientes de la divinidad y que, según declara, le fueron revelados a través de la experiencia mística. Como ya ella misma lo había narrado previamente en *Scivias*, desde niña y luego durante sus años dentro del monasterio, la religiosa atravesó por episodios donde veía imágenes que provenían de la divinidad. Theoderich von Echternach[3] documentó cómo la misma Hildegarda llegó a afirmar: "Aún no podía pronunciar palabra cuando logré que mis familiares comprendieran, por medio de sonidos y gestos, que podía ver luces e imágenes provenientes del cielo" (Martínez Lira y Reta Lira, 2003: 51).

Al respecto, si bien en un primer momento la experiencia visionaria podría concebirse como el resultado de una serie de condiciones o circunstancias que interpelan exclusivamente a la individualidad de un sujeto, este fenómeno no puede reducirse a ello. En el contexto medieval en el que vivió Hildegarda, dicho acontecimiento fungió no solo como una vía que le posibilitó la aproximación a la entidad divina de manera personal, sino que también y derivado de ella, posibilitó la cohesión de la vida comunitaria dentro del espacio monacal en la que se desenvolvió tanto ella como sus discípulos y el resto de los religiosos con quienes convivió en este espacio.

Aunque se sabe que en el marco de la tradición cristiana de su tiempo la condición de género le imposibilitó a Hildegarda acceder a determinados saberes[4], ello no fue un impedimento para que

[2] Entre la vasta obra producida por Hildegarda, son por lo menos tres textos en donde describió e ilustró sus visiones, a saber: *Scivias* (*Conoce los caminos*), *Liber vitae meritorum* (*Libro de los méritos de la vida*) y *Liber divinorum operum* (*Libro de las obras divinas*).

[3] Se trata de la biografía escrita de manera póstuma entre 1180 y 1190 por el monje Theoderich von Echternach, quien recuperó fragmentos autobiográficos de Hildegarda por encargo de los abades Ludwig von Trier y Gottfried von Echternach.

[4] En el contexto del Cristianismo de este periodo, las mujeres, a diferencia de los varones, tenían prohibido acceder, entre otras cosas, al aprendizaje del latín. De hecho, dentro de las órdenes católicas de este siglo los varones tenían, respecto a las figuras femeninas, mayores posibilidades de ascender de cargo y, por tanto, de obtener mayor poder

pudiera manifestar y hacer públicas sus narraciones. Por el contrario, esto propició la conformación y consolidación de redes colectivas desde las cuales no solo pudo socializar el mensaje que le fue revelado, sino que incluso ello posibilitó hacer aún más extensivo el ejercicio de comprensión de la entidad divina. Así se advierte tanto en la redacción de los textos en latín como en la producción de ilustraciones que acompañaron a estos procesos en los que explícitamente se advierte la intervención de otros religiosos en su producción.

Ejemplo de lo anterior fueron precisamente los procedimientos de elaboración de las obras visionarias de la religiosa, los cuales, según narró la misma Hildegarda en *Scivias*, fueron motivados y acompañados por discípulos suyos. Ya desde el prólogo de esta obra, hace mención a dos de ellos:

> Y así fue como, forzada por tantas dolencias, con el testimonio de una joven noble y de buenas costumbres [Richardis von Stade[5]], y también de aquel religioso [Volmar[6]] a quien [...] secretamente había buscado y encontrado, empecé por fin a escribir. (Hildegarda de Bingen, 1999: 15-17)

En el caso de Hildegarda de Bingen es posible identificar la conformación de redes comunitarias en las que no únicamente *transita* el saber revelado por la divinidad, sino que incluso este es interpretado y transformado en múltiples formas vía las *imágenes*. Por ello, la experiencia visionaria ya no es concebida como un fenómeno *sobrenatural* y la aproximación a la entidad divina ya no es exclusiva de un sujeto en su mera individualidad, sino que esta incluso se vuelve accesible, tangible y manifiesta a los sentidos de quienes las *contemplan*.

A partir de este marco de interpretación, el objetivo del presente trabajo será explicitar la dimensión epistémica que subyace en la experiencia mística hildegardiana donde las imágenes se vuelven la vía para (*re*)*conocer* a Dios y, por otro lado, la producción de imágenes que, en el contexto comunitario monacal, suponen igualmente —salvo algunos matices— la posibilidad colectiva de aproximarse a esa misma entidad divina a través de ellas. A la luz de una perspectiva epistémica, ¿qué papel tiene la *imagen* en la relación que se establece entre Dios y el hombre[7] y

eclesiástico y económico dentro de la Iglesia (Caso, 2005: 24). Durante el siglo XII europeo, por ejemplo, si bien se establecieron claustros tanto para varones como para mujeres de manera independiente unos de otros, en algunos de ellos ambos compartían espacios comunes. Tal es el caso del monasterio de Disibodenberg, donde Hildegarda vivió desde niña y hasta los 53 años de vida, momento en el que se traslada con su comunidad de discípulas al monasterio de Rupertsberg en el año de 1151.

[5] Se trata de una joven novicia proveniente de una familia con altos cargos dentro de la Iglesia católica de ese momento y que, al ingresar a Disibodenberg, quedaría bajo el cuidado y guía de Hildegarda.

[6] Previo a convertirse en discípulo de Hildegarda, dentro del monasterio de Disibodenberg Volmar fue "custodio de los archivos y documentos del monasterio" (Martínez Lira, Reta Lira, 2003: 52).

[7] En el contexto del presente trabajo, el término *hombre* se emplea en sentido antropológico para designar al ser humano con independencia del sexo o del género. Esto corresponde a la terminología procedente tanto de la misma obra escrita de Hildegarda de Bingen como de la tradición cristiana medieval en la que ella se inscribe y en la que el término latino *homo* designa a la humanidad en su conjunto y no exclusivamente al varón.

entre este y la comunidad de la que es parte? Estas son algunas preguntas que orientarán el presente trabajo.

Es importante recordar primero que, por lo menos para la perspectiva moderna, son tres interrogantes clave las que orientan la epistemología, a saber, 1) ¿qué es el conocimiento?, 2) ¿cómo nos aproximamos a él? y 3) ¿cuál es el fin último de este? Al respecto, es necesario dejar en claro que, si se atiende a este esquema moderno, sería aventurado e incluso erróneo afirmar que Hildegarda produjo *teoría del conocimiento* en sentido estricto. Dada la época medieval en la que se situó su vida y su obra, si bien la religiosa no estableció ni pretendió fundar una *epistemología* entendida como reflexión en torno al conocimiento, ello no implica que no se haya cuestionado sobre la naturaleza de este. Incluso, y por el contrario, su pensamiento y contribuciones en diversas áreas de conocimiento arrojan muchos elementos que iluminan indirectamente acerca de la concepción epistémica que sostiene Hildegarda y cuya base se sitúa tanto en la experiencia visionaria que atravesó como en la *forma de vida* monástica que compartió con otros religiosos y religiosas.

En este sentido, fue precisamente el marco de convivencia comunitaria dentro de monasterio donde las actividades como la transcripción y la ilustración de textos fueron la vía de recepción e interpretación del saber proveniente de la experiencia visionaria. Al respecto, sabemos que, por lo menos en el caso de Hildegarda de Bingen, al no contar con los conocimientos formales en torno a la lengua latina, debió hacer extensivo con otros el mensaje que se le había revelado a través de la visión y estos, a su vez, lo materializaron junto con ella en textos e imágenes. No obstante, como ya se desarrollará a continuación, este segundo *eslabón* por el que transita el mensaje divino requirió no únicamente de un proceso de socialización colectiva, sino también de mecanismos de pensamiento como la memoria, la creencia, y la imaginación. Como ocurrió con el proceso de elaboración de la primera obra visionaria hildegardiana donde se encuentran miniaturas y descripciones figurativas a través de metáforas y alegorías, el engranaje de actividades humanas derivaron en la materialización de la divinidad en diversas imágenes, ilustraciones donde esta última pudo ser (re)conocida y comprendida por toda una colectividad.

De la *forma de vida* monástica como aproximación colectiva y contemplativa de la divinidad

Se ha adelantado en líneas atrás que los episodios visionarios que atravesó Hildegarda de Bingen y las dinámicas grupales que se desenvolvieron dentro del espacio monacal muestran que este tipo de eventos no pueden reducirse a la experiencia meramente subjetiva de quien la vive. En este sentido, no se niega ni descarta las aproximaciones que se han hecho a la obra hildegardiana desde perspectivas teológicas o doctrinales[8]. No obstante, el posicionamiento que aquí se desarrollará se

[8] Uno de los trabajos más sobresalientes que se han llevado a cabo desde esta perspectiva en torno a la obra de Hildegard von Bingen es la tesis de doctorado de la Dra. Maura Zátonyi titulada *Vidi et intellexi. Die Schrifthermeneutik in der Visionstrilogie Hildegards von Bingen*. Universidad Johannes Gutenberg de Mainz, 2011.

inclinará a considerar el evento místico como un fenómeno que, si bien puede manifestarse en primera instancia en el espacio corporal y privado de una sola persona, este tiene también efectos en la dimensión epistémica, histórica y colectiva de quienes se relacionan en torno a esta experiencia.

Lo anterior quiere decir entonces que el fenómeno visionario, más allá de su carácter espiritual, se instala en un espacio tanto físico como histórico y social particular desde donde es comprendido y, por ende, donde fluyen y convergen ideas, saberes, fines, actitudes y costumbres particulares que son el punto de partida de los sujetos para poder interpretarlo. Dicho de otra manera:

> las visiones suponen que el visionario asuma una posición dentro del conjunto de relaciones. Su cuerpo no es una realidad estática y autónoma, sino relacional, es decir, definida por la configuración de fuerzas, intereses, memoria y supuestos que operan *en* y *a través* de él. El cuerpo visionario adopta una constelación particular de factores y asume una conexión con otros cuerpos dentro de una matriz de posibilidades. *Ver visiones* es entrar en una larga historia de ver visiones, someterse a la disciplina de las estructuras visuales. El archivo visionario desempeña un papel especial: vincula al visionario con la *traditio*. (Yébenes, 2021: 208-209)

Así, si el fenómeno visionario se presenta y es comprendido en un tiempo y espacio regido a partir de arquetipos propios de una tradición particular, en el caso concreto de las visiones de Hildegarda de Bingen es necesario referir entonces a la tradición cristiana de su momento. Al respecto, sabemos que por lo menos a lo largo del siglo XII dos perspectivas teológicas fueron particularmente distintivas dentro de la misma Iglesia católica, a saber, la teología tradicional y la teología monástica.

Jean Leclercq, monje benedictino, teólogo e historiador francés, identificó sustanciales diferencias entre ambas formas de reflexión en torno a lo divino no únicamente en lo concerniente a los fundamentos teóricos que les dieron sustento, sino también al particular ejercicio de la fe que en ambas ópticas fueron distintivas. Por una parte, la teología tradicional sostenía primordialmente la relevancia de explicar y justificar a través de vías discursivas la presencia divina. Al tratarse de un ejercicio de estudio y aproximación a Dios por vías racionales, "esta teología insiste [...] en la necesidad de la dialéctica y de las demás artes liberales guardándose de los peligros de la ciencia profana". (Leclercq, 1965: 214) De hecho, sabemos al respecto que, dado que se trató de una tendencia teológica profundamente influenciada por el método escolástico medieval, los círculos de formación de altos mandos y dirigentes de la Iglesia en las escuelas catedralicias se orientaban a través de ella.

De acuerdo con Leclercq, en contraste con la teología de enfoque tradicional, la teología monástica fue una reflexión que puso mayor énfasis en el desenvolvimiento de la fe por la vía práctica antes que en la elucubración argumentativa. Precisamente debido a ello se ubicó de manera predominante en las escuelas monacales y en los monasterios, donde la convivencia y las

actividades realizadas por los monjes eran lo que orientaba la vida cristiana del día a día. En palabras del autor:

> la teología monástica es la auténtica continuación de la teología de los Padres, lleva en sí toda la tradición anterior y todo el vigor del pensamiento patrístico. [...] Esta teología se apoya ante todo en la experiencia íntima de las cosas divinas que da la oración contemplativa. [...] No designa solamente una actividad de la razón, sino esa mirada hacia Dios que designaba esta palabra en la literatura antigua, donde traduce *theoria*. (Leclercq, 1965: 212, 214, 218)

Lo indicado por el pensador francés toma un matiz interesante si se indaga un poco más acerca del origen griego del término. Es el historiador Karl Kerényi quien recuerda que, por lo menos en el marco de los antiguos ritos iniciáticos griegos, "hacer" *theoria* no era otra cosa que un ejercicio contemplativo de la palabra divina. Ya desde la raíz del concepto destaca que:

> '*theoria*' suena en todas las lenguas actuales distinto de lo que sonaba aún para los filósofos griegos. Estos son los responsables de la transformación en la dirección del pensamiento abstracto. Para los griegos, la contemplación sonaba doblemente en *theoria*: como *théa*, 'visión', y como *horán*, 'ver', los dos elementos de los que se compone la palabra. Es la expresión de un placer religioso de ver, propio de los griegos de una manera muy marcada. La contemplación mencionada aquí no es un 'calar con la mirada', no buscaba la transparencia, sino que se dirigía a la cosa primaria digna de verse que se presentaba de forma inmediata: a las imágenes de los dioses. (Kerényi, 2012; 82)

Siguiendo esta primera aproximación, se distingue también que ya en el cristianismo medieval la vida dentro de los monasterios no solo se concentra en el quehacer cotidiano y las prácticas diarias en un sentido meramente mecánico, sino que estas adquieren, paradójicamente, una dimensión de carácter espiritual. Se trata de actividades conducidas estrictamente por la regla monástica[9] y en donde las prácticas litúrgicas como "el *opus Dei*, la misa diaria en el coro [...] la lectura [y] el estudio y meditación de la Biblia y las obras de los Padres" (Haskins, 2020: 35) tienen mayor preponderancia pues *en* ellas se hace patente la presencia divina en la vida del ser humano.

La repetición continua de las prácticas estipuladas por la regla monacal y cuyo eje es el texto sagrado cristiano instaura una convivencia particular que cobra sentido en relación con la comunidad. Ello muestra que la vida religiosa de los monjes dentro de los monasterios no se desarrolla en el ámbito estrictamente individual y privado, sino que, por el contrario, en

[9] En el caso de la tradición cristiana, la regla monástica está conformada por una suerte de normas y prácticas específicas que designaban la forma de vida que debían seguir las comunidades religiosas dentro de los monasterios. En lo referente a la Iglesia católica, aunque se establecieron diversas reglas monásticas incluso ya desde el siglo IV, destaca particularmente la instaurada por Benito de Nursia, monje y abad que vivió aproximadamente entre los años 480 y 547. *Vid*. Gregorio Magno, *Vida de San Benito y otras historias de santos y demonios*. *Diálogos*. P. J. Galán (ed.). Madrid, Trotta, 2010.

consonancia con la vida de otros se intenta cumplir con el mandato de Dios a través de las prácticas comunes mismas. Sobre ello, Giorgio Agamben apunta de manera más incisiva lo que se enuncia en la regla de San Basilio:

> 'Si separamos la vida [...] no podremos disfrutar con quien es glorificado, ni compadecer a quien padece, puesto que nos será imposible conocer el estado del prójimo.' En la comunidad de vida, en cambio, el don de cada uno se vuelve común a aquellos que viven con él, y la actividad del Espíritu Santo en cada uno se comunica a todos los otros. (Basilio, *Regulae fusius tractatae*, PG, 31, 930 en Agamben, 2013: 20-21)

La vida monástica, aunque rígida por estar supeditada a lo dictado por la orden y doctrina cristiana, configura una forma de vida comunitaria cargada fuertemente de una dimensión ética. Así, la vida dentro del claustro no solo fue un ejemplo de la organización colectiva con tareas comunes, sino que precisamente esa atmósfera colectiva de convivencia contribuyó a establecer comunión e interrelación mucho más próxima con la divinidad, toda vez que la comunidad orienta y refuerza sus prácticas en conjunto de acuerdo con sus designios.

No obstante, y de igual forma, al ser los monasterios los lugares en los que los monjes pasaban la mayor parte de su vida —muchos de ellos incluso desde niños, como ocurrió en el caso de la misma Hildegarda— fue posible que se robustecieran grupos o colectivos entre quienes los habitaban, incorporando así prácticas que configuraron de a poco su particular forma de vida o *hábito* distintivo. En el marco de dicha convivencia comunitaria es donde se establecieron las condiciones en las que *apareció* y se comprendió la visión.[10] Esta serie de prácticas que se reprodujeron de manera continua dentro de un grupo es lo que delineó o instauró una manera particular de *ver*, o bien, "una nueva forma de percepción" (Yébenes, 2021: 207).

Para entender cómo en el contexto de la vida de Hildegarda de Bingen la práctica colectiva misma adquirió un sentido profundamente espiritual conviene detenerse brevemente en dos principales tendencias teológicas medievales desde las cuales se comprendió la aproximación a la divinidad, a saber, la teología tradicional y la teología monástica.

La imagen de Cristo como *espejo* y ejemplo de la vida del hombre

A lo largo de las líneas anteriores se ha intentado mostrar cómo en el contexto cristiano medieval la convivencia y forma de vida monacal se orientó a través del ejercicio práctico de la palabra divina, pues se concebía que de este modo los mandatos de Dios se volvían manifiestos en la esfera tangible del hombre. En este sentido, es precisamente este ámbito terrenal y comunitario propio de la

[10] Tenemos noticia de que hubo místicas medievales cuyas experiencias visionarias ocurrieron fuera del marco eclesiástico y de la forma de vida monástica, entre ellas, beguinas como Hadewijch de Amberes o la anacoreta Juliana de Norwich. *Vid.* Swan, Laura. (2026) *The Wisdom of the Beguines. The Forgotten Story of a Medieval Women's Movement*. Nueva York: Blue Bridge.

tradición cristiana en y desde donde el visionario —en este caso, Hildegarda de Bingen—interpretó sus visiones. En consecuencia, y desde este marco de interpretación, la divinidad no es ya una entidad susceptible de conocimiento e interpretación individual, sino una instancia espiritual de comprensión práctica y colectiva.

Para Rudolf Steiner, a diferencia de los antiguos ritos iniciáticos griegos, para la tradición cristiana "lo que antes era un asunto individual se ha convertido en patrimonio común de todos los que quieran reconocer a Jesús como su señor". (Steiner, 2025: 94-95) Esto quiere decir entonces que dicha recepción y lectura compartida instala ya una suerte de marco epistémico desde donde se interpreta y se comprende el mensaje divino y, por tanto, también desde donde se (*re*)*conoce* tal mensaje en el mundo tangible y material común. En palabras de Michel de Certeau:

> esto no significa de ninguna manera que la historia renuncie a la realidad y se vuelva sobre sí misma para contentarse con examinar sus procesos. Más bien [...] lo que ha cambiado es la *relación* con lo real. Y si el sentido no puede ser captado bajo la forma de un conocimiento particular que sería extraído de lo real o que le sería añadido, se debe a que todo "hecho histórico" es el resultado de una praxis, signo de un acto y por consiguiente afirmación de un sentido. Es resultado de procedimientos que han permitido articular un modo de comprensión con un discurso de "hechos". (De Certeau, 1993: 45)

Desde esta perspectiva, el conocimiento divino que está contenido en el mensaje revelado en la visión y al que refiere la religiosa benedictina a lo largo de su obra es concebido como una presencia de múltiples manifestaciones que se encuentra diseminada en la realidad tangible del ser humano. Así, al tratarse de una entidad expuesta en el marco físico y material al que tiene acceso el ser humano, la divinidad se convierte en un referente de sentido que forma parte del marco de comprensión del hombre y desde el cual este se aproxima a aquella.

Al respecto, es importante recordar que, a diferencia de otras tradiciones religiosas donde la divinidad no es simbolizada a través de representaciones figurativas, la imagen es probablemente el pilar esencial que da fundamento a la doctrina cristiana. En este sentido, se pueden ubicar por lo menos dos pasajes bíblicos desde donde es posible identificar el principio que sostiene la relevancia iconográfica para el relato cristiano, a saber, el fragmento en torno a la creación divina y el segmento que narra la muerte y la resurrección de Jesucristo. Sobre el primero, contamos como primera referencia el icónico pasaje bíblico del *Génesis* en el que se relata:

> Díjose entonces Dios: "Hagamos al hombre a nuestra imagen y a nuestra semejanza, para que domine sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo, sobre los ganados y sobre todas las bestias de la tierra y sobre cuantos animales se mueven sobre ella." Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios le creó, y los creó macho y hembra; y los bendijo Dios, diciéndoles: "Procread y multiplicaos y henchid la tierra; sometedla y dominad sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre los ganados y sobre todo cuanto vive y se mueve sobre la tierra" (Sagrada Biblia, trad. de 1944)

Ya desde este fragmento, la imagen cobra sustancial importancia para la tradición cristiana dado que, de acuerdo con la narración bíblica, el primer referente a partir del cual se originó el ser humano fue el divino. Dicho de otra manera, desde este marco de interpretación la figura humana fue concebida en su origen por Dios como *reflejo* fiel de la propia imagen. Lo anterior no significaría necesariamente —o no exclusivamente— que el ser humano, en su configuración y apariencia física se *asemeje* a la imagen divina, sino que aquel *vuelve a presentarse* en el mundo, pero esta vez a través del hombre. Cabe preguntar, entonces, de qué manera opera la divinidad a través del ser humano y qué fin busca con ello?

El verbo que se utiliza aquí debe considerarse con todas las implicaciones que tiene desde su acepción latina. La fuente original del término *representare* (representar) remite a diversas acepciones, entre ellas, traer de vuelta o de regreso, hacer presente, ser imagen de algo o asemejarse a algo, evocar, personificar o encarnar características, cualidades o acciones (*Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, 2018: [en línea]). Estas nociones no solo indican cierta perspectiva de carácter místico si se piensan a la luz del fenómeno visionario, sino que también refieren a acciones en las que *se vuelve a hacer presente* o manifiesto algo que anteriormente no había sido mostrado. En palabras de Hans Belting:

> una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede *aparecer* en la imagen (Belting, 2022; p. 78 en Marques de Souza, 2023; p. 362).

Así, cualquier *representación* de la imagen de Dios bien puede ser considerada como una reproducción de la presencia divina, o más precisamente, el lugar en el que esta se presenta por vez primera.

Un segundo pasaje que tiene especial relevancia en lo concerniente a la importancia que dota el cristianismo a la imagen es el de la muerte y resurreción de Jesucristo. En este episodio narrado en la Biblia nuevamente se hace referencia a la imagen de la divinidad, solo que esta vez encarnada en el cuerpo de Jesucristo siendo flagelado y posteriormente crucificado y resucitado. Frente a la crudeza de este pasaje en el que se describe con detalle la manera en la que Jesucristo padece en carne viva el juicio decretado por Poncio Pilato, su imagen surte efectos en la manera de experimentar la fe dentro de la misma comunidad cristiana. Alfred Loisy explica esto de la siguiente manera:

> El mismo espíritu que resucitó a Jesús resucita al fiel, y la justificación por la fe se realiza en el acto mismo de la iniciación mediante el bautismo, porque el fiel ve entonces por la fe, realizados místicamente en su persona, la muerte y la resurrección del Cristo divino. No se concibe la justificación por la fe independientemente del rito que es el símbolo mismo de dicha fe: no se plantea la cuestión de saber si Dios justifica al cristiano por su fe sin tener

> presente el símbolo, pues es dentro del símbolo donde se determina la fe del cristiano redentor, y dentro del símbolo, dentro del bautismo, donde aparece el creyente, ante los ojos de Dios mismo, como identificado en el Cristo, en quien y por quien ha muerto el pecado. (Loisy, 1990: 194-195)

Siguiendo a Loisy, el papel de la imagen de Cristo en el marco de la tradición cristiana refuerza la tesis no solo acerca de que la voluntad de Dios se manifiesta en la similitud que pudiera tener con la corporalidad humana, sino que, a pesar de eso, y en tanto creado a imagen y semejanza de Él, la materialidad constitutiva del hombre perece pero también puede redimirse. La corporalidad humana aparece aquí primero como *reflejo* de una entidad divina encarnada y luego también como lugar físico donde se consuma el rito y el misterio cristiano. En palabras de Patrícia Marques de Souza, por lo menos durante el periodo comprendido entre los siglos XII y XIII:

> la representación [...] había asumido un nuevo significado: la imagen podría dar vida, hacer presente y transformar lo invisible en visible [...] Además, podría dar forma [a lo] etéreo y sensibilizar a través de la semejanza y de la identificación con la vida de las figuras representadas. (Marques de Souza, 2023: 363)

Al respecto, el encuentro con la imagen indudablemente supone un ejercicio distinto, a saber, el de la contemplación de Dios *en* la experiencia encarnada o corporeizada propia. En consecuencia, esta aproximación humana a lo divino implica "la vía del Recogimiento [que] aspira, a través de la experiencia de cada persona, a transformar a los cristianos, para transformar así a la Iglesia". (Yébenes, 2021: 133)

Es así que la presencia de las imágenes en gran parte de los textos medievales de esta época cumple un papel imprescindible, pues hacen posible que se establezca una conexión patente entre los fieles y la presencia divina y, en consecuencia, moldean una manera particular de convivir y relacionarse con ella, es decir, una *forma de vida* cristiana. Pero más concretamente, ¿cómo *aparece* la divinidad en las imágenes y qué sentido adquieren estas dentro de la comunidad cristiana? En el contexto de la producción de la primera obra visionaria de Hildegarda de Bingen, ¿qué papel jugó la elaboración de textos e ilustraciones en la lógica de convivencia comunitaria propia del monasterio y de la relación entre el hombre y la divinidad?

Imagen, imaginación y creación: la agencia epistémica en la experiencia visionaria y en la producción de manuscritos medievales

Líneas atrás se ha hecho mención de las labores que llevaban a cabo mayoritariamente los monjes dentro de los monasterios, las cuales se concentraban primordialmente en la liturgia. Pues bien, además de ellas, una de las actividades donde los religiosos pasaban largas horas del día era el copiado colectivo de obras de autores clásicos y la elaboración de manuscritos, los cuales eran conservados para su consulta dentro de las bibliotecas de los claustros.

Se tiene noticia de que, en el contexto de convivencia dentro de los monasterios, tanto hombres como mujeres podían desenvolverse en las labores de copiado o transcripción de textos. No obstante, Sara J. Charles subraya que son particularmente estas últimas las que incluso consideran esta práctica como "un acto de devoción religiosa". (Charles, 2024: 57)[11] Asimismo, se sabe también que por momentos, como parte de este ejercicio de transcripción, el copista generalmente no elaboraba una reproducción fiel del texto, en gran medida debido también a las difíciles circunstancias en las que debía desempeñar esta labor dentro del *scriptorium*.[12]

Sobre el procedimiento de la transcripción, se sabe que, en primer lugar, el monje debía leer un breve fragmento del texto original y memorizarlo momentáneamente mientras lo trasladaba al nuevo soporte. Un aspecto interesante de esta primera fase del proceso de copia radica en que, en el ejercicio mismo de memorización del fragmento, el monje debía también dictarse a sí mismo dicha fracción del texto mientras lo transcribía en el nuevo folio. Este procedimiento resulta particularmente relevante si se piensa a la luz de la doctrina cristiana.

Como ya se ha señalado, en el marco de esta tradición cristiana el fundamento de la creación divina se encuentra en la palabra (*verbum*), toda vez que las obras de Dios provienen de la pronunciación de su mandato. En consecuencia, se concibe que la palabra divina y por ende también lo creado deben *encarnar* su palabra como testimonio o evidencia de su presencia y omnipotencia. De ahí se entiende entonces que "las enseñanzas [de Jesucristo] fueron difundidas primero oralmente pero a medida que aquellos que vivían para recordar a Jesús y sus apóstoles comenzaron a morir, se hizo importante crear registros escritos". (Charles, 2024: 39)[13] No obstante, durante el proceso de transcripción en los *scriptoria*, y derivado de este proceso artesanal de copia de textos, el monje

[11] En el texto original "an act of religious devotion". Traducción de la autora.

[12] Se trata de los espacios dentro de los monasterios medievales destinados especialmente para que los monjes pudieran llevar a cabo las labores de copiado, transcripción e ilustración de textos. Dichos espacios simulaban una suerte de taller donde disponían de todos los materiales para escribir, ilustrar y finalmente encuadernar los manuscritos. A decir de Sara J. Charles, "en realidad, el proceso de elaboración de un manuscrito medieval era sucio, maloliente y frecuentemente aburrido y ciertamente cansado. [...] Desde el proceso de preparación de la piel animal hasta el tedio de entrenar la muñeca para escribir sin cesar, a los ingredientes malolientes de la iluminación, al esfuerzo que entumece los dedos al coser resistentes pergaminos; elaborar un manuscrito era un acto de trabajo forzado". (Charles, 2024: 15) En el texto original se lee: "in reality, the making of a medieval manuscript was dirty, smelly, often boring and certainly back-breaking. [...] From the visceral process of preparing animal skin, to the wrist-straining tedium of endless writing, to the foul-smelling ingredients of illumination, to the finger-numbing effort of sewing tought parchment – making a manuscript was an act of hard labour." Traducción de la autora.
De la misma manera, hay que hacer mención de las condiciones generalmente precarias en las que los copistas tenían que trabajar, puesto que se trataba de espacios con poca iluminación, muy fríos o incluso estrechos. Igualmente, circunstancias como textos escritos en lenguas arcaicas o escritos en soportes cuyo material estaba muy deteriorado eran, entre otros, factores que pudieron haber influido enormemente en que el transcriptor pudiera llegar a cometer algunos errores durante el proceso.

[13] En el texto original se lee: "The teachings were first spread orally, but as those in living memory of Jesus and his apostles started to die out, it became important to create written records." Traducción de la autora.

escucha —literalmente— su propia voz, de manera que aquí la palabra divina original ha pasado a un segundo plano o por lo menos se ha *diluido* momentáneamente.

En el instante en que el monje usa su propia voz a manera de receptáculo momentáneo para trasladar el fragmento a la nueva base del texto no solamente memoriza, sino que a partir de esa palabra pronunciada en la repetición elabora una *representación* mental que le sugiere la pronunciación que él mismo hace del fragmento.[14] En el momento en el que comienza a plasmar por escrito el mensaje retenido, materializa este último sobre la nueva base a través de caracteres. Así pues, este mecanismo de aparente copiado se *filtra* la propia interpretación que el monje hace del texto original. Fenómenos como este ponen de manifiesto que "en la Edad Media no [se] intentaba [hacer] una representación mimética del mundo visible, sino evocación de la palabra hablada, tal como afirmaba la sentencia: *Vox significans rem* (la voz significa la cosa)". (Fallena, 2019: 7)

Si esto era así, ¿cómo operó la imagen de las ilustraciones y miniaturas con las cuales los discípulos de Hildegarda —y probablemente ella misma— plasmaron la experiencia visionaria de esta última? Y si la imagen referida en las obras visionarias no corresponde fielmente a lo que la misma abadesa *vio*, ¿qué sentido adquiere entonces la imagen? ¿Cuál es el papel de la imagen en consonancia con la voz divina que emanó de las visiones mismas? Para intentar atisbar una posible respuesta a estas preguntas, es necesario echar mano a su vez de las siguientes interrogantes que sitúa Eric A. Havelock sobre la aparente *no correspondencia* entre texto y oralidad. Partiendo de esta coyuntura, el autor se pregunta:

> ¿Cómo es posible que un conocimiento de la oralidad se derive de su opuesto? ¿Y aun suponiendo que los textos nos puedan proporcionar una especie de imagen de la oralidad, ¿cómo se puede verbalizar adecuadamente esa imagen en una descripción textual que probablemente emplea un vocabulario y una sintaxis que son propios de la textualización y no de la oralidad? (Havelock, 1996: 73).

En el proceso de transcripción de los textos durante la Edad Media era muy común que actividades como la lectura y el comentario o el dictado y la escritura fueran mecanismos que se interrelacionaban continuamente. Por ejemplo, la lectura de la Biblia no implicaba únicamente pasar la vista por los grafos, sino comentar o socializar el estudio de la misma con otros monjes. De la misma manera, transcribir e ilustrar textos requería necesariamente del acto de hablar o dictar un mensaje, retenerlo en la memoria, repetírselo discretamente a uno mismo y posteriormente

[14] En su *Curso de Lingüística General*, Ferdinand de Saussure introduce la noción de *imagen acústica* para referir precisamente a una representación que se suscita a partir de una referencia de sonido emitida previamente. Según indica, "lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos" (Saussure, 1971: 128).

llevarlo al trazo. De esta manera, tanto palabra hablada como imagen pensada se vinculaban y *nutrían* recíprocamente.

En lo que respecta al proceso de transcripción de textos, se sabe que los copistas incorporaban imágenes junto a estos, cuya ubicación dentro del folio podía adquirir un sentido relativo a la temática del texto, aunque en otras ocasiones esto no ocurría necesariamente. A decir de Johan Huizinga, la imagen permitía consumar *en* su contemplación la posibilidad misma de discernir e imaginar lo divino en la realidad tangible del hombre medieval. Así, contrario a lo que pudiera pensarse, la imagen no cumple aquí con una mera función ornamental, sino que funciona como una instancia de pensamiento. En palabras del filósofo neerlandés:

> el pensamiento simbólico preséntase como una continua transfusión del sentimiento de la majestad y la eternidad divinas a todo lo perceptible y concebible. Jamás deja que se extinga el fuego del sentido místico de la vida. Penetra la representación de todas las cosas con elevados valores estéticos y éticos. Represéntese el lector el goce de un mundo en que cada piedra preciosa chispea con el esplendor de todos sus valores simbólicos, en que la identidad de la rosa y de la virginidad es más que un poético vestido de fiesta y abraza la esencia de ambas. Vívese en una verdadera polifonía del pensamiento. Todo está transido por éste. En toda representación resuena un armonioso acorde de símbolos. El espíritu se eleva a esa embriaguez de la imaginación, a esa confusión preintelectual de los límites de la identidad entre las cosas, a ese embotamiento del pensar racional que exaltan hasta su cumbre el sentimiento de la vida. (Huizinga, 1982: 377)

De manera similar a como ocurrió con la particular experiencia visionaria hildegardiana, derivado y alrededor de ella se establecieron redes colectivas de interpretación en donde las ilustraciones fungieron como un mecanismo activo de una comunidad más o menos consolidada para comprender y aproximarse también al conocimiento de Dios. En otras palabras, "estamos hablando de 'imágenes-objetos', objetos en acto que participan de una dinámica de intercambios sociales y que contribuyen a definir las relaciones de los hombres entre sí y de los hombres con el mundo sobrenatural" (Jérôme Baschet,1999, 53)[15].

[15] La alusión a figuras míticas y/o ficcionales de características antropomórficas fue muy frecuente en los manuscritos medievales ilustrados conocidos como bestiarios. Sabemos al respecto que "el bestiario se basó en el *Physiologus* cristiano primitivo, un texto griego escrito en Alejandría en el siglo II o III que utilizaba el saber del mundo animal para proporcionar una interpretación alegórica cristiana. Por ejemplo, la muerte del mítico fénix, un ave que muere por combustión espontánea y luego renace de las cenizas, representa la muerte y el renacimiento de Jesús; el pelícano, se cree que mata involuntariamente a sus crías, pero luego las revive perforándose el pecho y rociándolas con sangre, lo que simboliza el sacrificio de Jesús derramando su sangre en la cruz para salvarnos" (Charles, 2024: 266). En el texto original se lee: "The bestiary was based on the early Christian *Physiologus*, a Greek text written in Alexandria in the second or third century that used animal lore to provide a Christian allegorical interpretation. For example, the death of the mythical phoenix, a bird that dies by spontaneous combustion and is then reborn from the ashes, represents the death and rebirth of Jesus; the pelican, believed to unintentionally kill its young but then revive them by piercing its breast and sprinkling blood over them, is symbolic of the sacrifice of Jesus shedding blood upon the cross to save us."

En el caso particular del contexto medieval, las imágenes no son concebidas como un elemento meramente ornamental incorporado en el texto que acompaña o complementa a la palabra escrita, sino que son en sí mismas agentes activos que hacen *aparecer* a la entidad divina. No obstante, como ya se ha adelantado en líneas anteriores, es preciso considerar que las imágenes se van gestando desde el momento en el que el copista repite para sí los fragmentos que transcribe y durante ese traslado visualiza cómo es que se *simbolizan* las palabras.

Este procedimiento de pensamiento ya había sido considerado y destacado por el mismo Isidoro de Sevilla, santo y último Padre de la Iglesia. En sus *Etymologiae*, obra que fungió como referente importante por compendiar todo el conocimiento de la época medieval, el teólogo destaca la labor del copista de la siguiente manera:

> Los fundamentos del arte gramatical son las llamadas "letras comunes", utilizadas por copistas y contables. Su enseñanza viene a ser algo así como la etapa infantil del arte de la gramática. [...] *Las letras son pregoneros de las cosas, imágenes de las palabras, y tan enorme es su poder, que, sin necesidad de voz, nos transmiten lo que han dicho personas ausentes*. [*Y es que nos introducen las palabras no por los oídos, sino por los ojos*]. Las letras comenzaron a usarse por el deseo de mantener el recuerdo de las cosas: se las encadena a las letras para que no caigan en el olvido. Pues en tan extensa variedad de materias sería imposible aprenderlas todas ellas de oídas y guardarlas en la memoria. Se las llama *litterae* (letras), que viene a ser como *legiterae*, porque van abriendo camino al que lee (*legenti iter*), o porque se repiten a lo largo de la lectura (*in legendo iterari*). (Isidoro de Sevilla, trad. en 2004: I, 3, 1-3, bastardillas de la autora)[16]

Para los monjes cristianos de este periodo, la palabra no es únicamente la literalidad de su significado, sino que, en tanto que está conformada por un conjunto de caracteres, proyecta y sugiere también imágenes que pueden ser comprendidas de múltiples maneras, fenómeno que ocurría precisamente durante los procesos de copiado e ilustración. No es casualidad entonces que

---

Traducción de la autora. Estos escritos e ilustraciones, comúnmente conocidos en aquel momento como *manuscritos iluminados*, incluían colores brillantes, primordialmente de tonos amarillentos, verdes o blancos, mientras que el azul y el oro se reservaban para ilustraciones vinculadas a las figuras de divinidades o a altas esferas de la Iglesia por tratarse de pigmentos más difíciles de obtener y, por ende, más costosos. El color rojizo era utilizado comúnmente para añadir color a las letras capitales que indicaban el inicio de un texto, de manera que permitían resaltar los detalles que fueran considerados relevantes por quien lo ilustraba. Este pigmento, altamente tóxico por derivar del plomo, era conocido como minio (del latín *minium*), de ahí el término *miniatura*.

[16] El término latino *iter* que se incluye en este fragmento es particularmente interesante, pues a diferencia de la noción de *via* (utilizada por Hildegarda) refiere a la concepción de "camino" como un acto en movimiento o recorrido que es emprendido por alguien, mientras que *via* alude al espacio o estructura física que representa un camino, ya sea un sendero o una carretera, por ejemplo. De esta manera, la figura a la que alude Isidoro de Sevilla parece sugerir que es a través de las imágenes proyectadas en el ejercicio del copista que es posible "abrirse" a un camino distinto de comprensión de aquello que aparentemente está ausente, digamos, Dios.

incluso en gran parte de los manuscritos que datan de esta época se incluyan letras que destacan del resto del escrito por incorporar o fusionar ilustraciones en ellas.

Lo anterior no era arbitrario, puesto que la mayoría de las veces se trataba de la elección del mismo transcriptor y podía tener diversos motivos, por ejemplo, "en la práctica de la lectura, la letra inicial servía como elemento visual introductorio para las oraciones, capítulos y partes, pero también como un umbral o un punto de génesis a partir del cual emergía todo el texto". (Fallena, 2019: 11) Las imágenes gozan de la particularidad de potenciar mensajes diversos e incluso contradictorios a partir de los signos que las componen, propiedad que estimula el ejercicio de la *imaginación*. De hecho, en la tesis que sostenía Isidoro de Sevilla, la imagen es el elemento que hace posible que vuelva a la *presencia* aquello que aparentemente puede estar *ausente*.

Considerando lo anterior, la imagen se ubica como la posibilidad en que *lo divino* se haga presente de manera manifiesta, esto a pesar de que este último se trate de una entidad intangible a los sentidos corporales humanos. En el caso de la experiencia visionaria, dado que este episodio ascético necesariamente supone la instauración de una manera particular de *percibir* la manifestación divina y, en consecuencia, un cambio en la manera en que se experimenta la *forma de vida* propia y colectiva, el copiado y la ilustración de manuscritos son dos actividades que resultan en obras donde se ve *reflejada* la presencia de Dios.

En lo que respecta a Michel de Certeau, cuando se aspira a analizar fenómenos que atraviesan el orden de la espiritualidad, se debe estar advertido de antemano que se entra en un esquema en el que toman presencia flujos diversos de expresiones que carecen, por su naturaleza misma, de lo que los modernos llamamos *objetividad*. Sin embargo, ello no quiere decir que aquello que hoy por hoy se denomina *lo real* simplemente haya desaparecido, sino que incluso este se reafirma a través de sentidos múltiples que adquiere la misma experiencia visionaria.

Lo relevante de este tipo de eventos no es, en definitiva, la verificación o evidencia de que, efectivamente, de lo que se habla, de lo que se escribe o lo que se ilustra corresponde indudablemente con lo que la entidad divina *es*. Más bien, y por el contrario:

> [...] lo que cuenta lo espiritual es el fracaso de dicha operación, en la medida en que lo Inaccesible es la condición de posibilidad del discurso cristiano en el que el lenguaje de cada saber se organiza en una relación necesaria con 'esa potencia que acude a los teólogos del Espíritu y que nos hace adherir sin palabras, sin saber a las realidades que no se dicen ni se saben'. (De Certeau, 2007: 52)

Como se ha adelantado líneas atrás, las imágenes que el copista incluía dentro de la transcripción misma de los textos exceden incluso el aspecto meramente estético, toda vez que en sí mismas son signos que *hablan* y llevan consigo una serie de sentidos en torno a la divinidad. Estos, en tanto que potencian interpretaciones diversas, no se anclan a un único mensaje, sino que incluso abren la

posibilidad de que prevalezca en ellas una suerte de resto enigmático o secreto donde lo divino no acaba de ser explorado ni identificado o *reconocido* en su totalidad.

Al respecto, Baschet afirma que, aunque la imagen puede albergar sentidos y significados incongruentes o incompatibles:

> lejos de ser una desventaja, esta capacidad de unir sentidos múltiples hace que la imagen ponga de relieve importantes aspectos del pensamiento medieval. [...] Como pensamiento de la ambivalencia, la imagen se presta al rejuego [*sic*] de las paradojas fundamentales del cristianismo, y en particular a la confluencia de lo humano y lo divino que realiza la Encarnación. (Baschet, 1999: 65)

Si de acuerdo con la tradición cristiana el ser humano se manifiesta a *imagen* y *semejanza* de Dios, quiere decir entonces que aquel tiene una impronta o huella divina. De ser así, la manifestación divina deviene también en símbolo o figura. De ahí precisamente que en el marco de la doctrina cristiana, la divinidad no sea únicamente *palabra*, sino también *signo*. Sobre ello, Fallena Montaño subraya que:

> según las interpretaciones exegéticas cristianas, en las palabras de Isaías está profetizado el primer momento en que el *Logos* —palabra sonora— se hace carne —imagen— y Dios se introduce en la historia humana en el *misterio* de la Encarnación. [...] En el manuscrito, Dios se hace presente mediante las letras de su monograma y este signo actúa, a la vez, como ícono (*eikona*). (Fallena, 2019: 15).

En este marco de interpretación, la imagen obliga a concebir una condición epistémica distinta, pues no es que el visionario y el transcriptor puedan "probar" la presencia de la divinidad, sino que pueden referirla y reconocerla en las huellas o indicios en donde esta puede manifestarse, aun cuando dichos signos sean apenas referencias, alusiones aproximadas o incluso discordantes. De hecho, y paradójicamente, es precisamente en la imposibilidad de demostrar a Dios donde se hace *evidente* el misterio donde éste radica. La divinidad está imposibilitada de *revelarse* plenamente porque ello implicaría negar la facultad de la ubicuidad que posee y cuya propiedad le es ontológicamente distintiva.[17] En otras palabras, y siguiendo el dogma cristiano, en la medida en que la divinidad está presente en cualquier lugar y en cualquier momento, su *aparición* puede suscitarse de cualquier forma y en cualquier espacio.

[17] Hay diversos fragmentos bíblicos donde se alude a la facultad de la omnipresencia divina, entre ellos, es particularmente distintivo el del libro de la carta de Pablo a los Romanos donde se hace alusión al carácter visible e invisible de Dios. Según se lee en este pasaje, "lo cognoscible de Dios es manifiesto entre ellos, pues Dios se lo manifestó; porque desde la creación del mundo, lo invisible de Dios, su eterno poder y su divinidad, son conocidos mediente las criaturas. De manera que son inexcusables, por cuanto, conociendo a Dios ni le dieron gracias, sino que se entontecieron en sus razonamientos, viniendo a oscurecerse su insensato corazón; y alardeando de sabios, se hicieron necios, y trocaron la gloria del Dios incorruptible por la imagen del hombre corruptible, y de aves, cuadrúpedos y reptiles" (Santa Biblia, trad. de 1944).

Incluso es esa suerte de "resquicio" o "resto" en donde la divinidad queda sin ser plenamente manifiesta lo que posibilita que a su vez esta sea apreciada y presenciada en el *reflejo* que tiene en sus creaturas. La manera en que el misterio divino puede cubrirse o ocultarse parcialmente para que no pueda ser *descubierto* en su totalidad alude a lo que describe el concepto latino *involucrum*[18]. De acuerdo con Claudia D'Amico, se trata de:

> [una] alusión al ropaje alegórico con el que son presentadas algunas cuestiones. Si bien el término no aparece en los textos de Hildegarda de manera explícita, los autores de su tiempo hacen alusión con él al relato alegórico como vehículo hacia la verdad (D'Amico, 2023: 65).

Para ejemplificar lo anterior, conviene revisar un particular fragmento de *Scivias* donde Hildegarda describe, a través de la descripción detallada de una imagen, la omnipotencia y omniprescencia de Dios:

> Ves el máximo y el más sereno esplendor que arde como con muchos ojos que tiene cuatro ángulos orientados hacia las cuatro partes del mundo: esto significa el conocimiento de Dios, que es grande en sus misterios y puro en sus manifestaciones, que irradia con una profundidad máxima de claridad y que extiende las puntas afiladísimas de la base cuádruple hacia las cuatro direcciones de la tierra, donde ella misma prevé de la manera más aguda tanto aquellos que son abandonados como a aquellos que al venir son acogidos, al mostrar el misterio de la majestad celestial en una gran imagen de altitud y de profundidad, el cual se te muestra a ti, tal como lo percibes. (Hildegarda de Bingen, 1978: 675)[19]

En estas líneas, Hildegarda se remite a elementos presentes del mundo tangible del hombre para ilustrar cómo es que Dios *apareció* en su visión. Representado como si se tratara de un estandarte cuya base es firme y robusta, la omnipresencia y ojo vigilante de la divinidad aparece aquí dibujada como una especie de brújula que apunta hacia todos los horizontes del mundo. Así, como sucede con la experiencia visionaria de Hildegarda, no es que la imagen sea la *evidencia* fehaciente de lo que la divinidad *es* porque precisamente la privación de demostración entendida como "resquicio vacío" es la condición necesaria para que Dios pueda tomar presencia en los múltiples sentidos que sugiere dicha imagen, aunque tampoco puede ser reducida enteramente a esta. Por esta razón, "[se] reconoce la *ausencia* y, simultáneamente, su análisis de la mística revela cómo ésta no es sino la

[18] Además de la expresión alegórica, el significado del término refiere, entre otras, a un envoltorio o cubierta, un significado oculto, a una expresión velada o a una forma ininteligible. (*Dictionary of Medieval Latin British Sources*, 2018: [en línea])

[19] En el texto original se lee: "Uides maximum serenissimumque splendorem velut plurimis oculis flammantem quattuorque angulos ad quattuor partes mundi versos habentem: qui magnam in mysteriis puramque in manifestationibus scientiam Dei significat, maxima profunditate perspicuitatis radiantem et acutissimas acies quadrifidae stabilitatis ad quattuor plagas orbis extendentem, ubi ipsa tam illos qui abiciuntur quam illos qui colliguntur venientes acutissime praevidet mysterium supernae maiestatis ostendens, quod in magno typo altitudinis et profundidatis tibi, ut cernis, demonstratur." Traducción de la autora.

búsqueda de maneras *inéditas* de posicionar, encontrar y entender la *presencia*". (Yébenes, 2021: 181)[20]

La ilustración que se elaboraba en el contexto de la transcripción de manuscritos medievales fungió como un elemento de riqueza interpretativa y comunicativa toda vez que en ella se encontraba albergado el misterio divino y que, al ser tal, no podía mostrarse del todo. Empero, paradójicamente, la imagen instaló ahí la posibilidad de que quien la observara pudiera "activar" una suerte de facultad para pensar en las múltiples maneras en las que Dios pudiera aparecer; dicha facultad de pensamiento es precisamente la *imaginación*. Así, el conocimiento de la entidad divina y su misterio emerge de ese *resto* que queda sin *verse* del todo. Se abre así la posibilidad infinita de *descubrir* lo divino por la vía negativa: Dios está en lo que muestra la imagen, pero se extiende más allá de lo que estas *no* alcanzan a mostrar del todo. Para los místicos medievales es posible pensar y reconocer la divinidad *en* imágenes.

Si tanto en el caso de la experiencia mística como en las miniaturas no es la *evidencia* lo que opera para que se muestre la *presencia* de la entidad divina, es entonces la imagen el elemento que posibilita que aquella *aparezca* y cobre sentido en los modos en los que se le *ve*. Más concretamente, en ella se intenta "buscar con veracidad, 'cómo, en una situación epistemológica determinada, es pensable el cristianismo' y, por lo tanto, vivible en la presencia en el mundo" (Giard en De Certeau, 2006: 12). No obstante, para comprender de manera mucho más profunda cómo es que la imagen *potencia* el ejercicio de imaginación y por ende el del (re)conocimiento de la presencia divina en la corporeidad de quien entra en contacto con ella, se debe considerar a lo anterior un elemento más: la creencia.

Se ha hecho hincapié acerca de que, por lo menos en lo que respecta a la tradición cristiana, la descripción detallada ofrecida en el texto bíblico hace posible que exista una suerte de identificación de los feligreses con la figura de Cristo, fenómeno que refuerza el vínculo que aquellos tienen con el dogma y el rito cristiano. En otras palabras, no es que los principios de la fe cristiana sean los que orienten las prácticas de la comunidad, sino que son precisamente dichas prácticas las que vuelven manifiesta la presencia de la divinidad en ellas y para que esto sea posible la *creencia* es su condición necesaria. A decir de Michel de Certeau, una experiencia de carácter espiritual como la mística no puede entenderse de otra forma sino como:

> una necesidad interna. Porque la vida religiosa no recibe su justificación del afuera. [...] Tampoco es la simple consecuencia de una doctrina. Lo que la define no es el beneficio de la

[20] Por su parte, Claudia D'Amico destaca cómo de manera similar el mismo Dionisio Areopagita (o Pseudo Dionisio) sostuvo en su *Teología mística* que "Dios, a causa de su infinitud, es incomprensible e inefable, es decir que no podemos conocer de él nada con precisión y ningún nombre le es apropiado. Sin embargo, tenemos la posibilidad de acceso a él a través de lo sensible convertido en símbolo" (D'Amico, 2023: 68).

> sociedad o el provecho que de ella extraerá el religioso, sino un acto: el acto de creer. (De Certeau, 2006: 27)

Partiendo de esta premisa, Yébenes identifica en la tesis del filósofo francés por lo menos tres maneras en las que puede concebirse una creencia, a saber, "a) confiar en alguien o en algo, b) creer en la realidad o en lo que uno ve y c) confiar en lo que se dice". (Yébenes, 2021: 192) En este sentido, el común denominador que comparten estas tres acepciones es la referencia a un vínculo de confianza de carácter práctico que se establece con *lo otro*. En otras palabras, y por lo menos desde el posicionamiento de Michel de Certeau, la creencia se suscita en el momento en el que una entidad entra al encuentro con otra y mediado por un acto de confianza establecido *a priori*, tal como ocurre en el proceso de copiado de textos e ilustración de los mismos.

Precisamente esta relación es crucial para que *se crea*, toda vez que el sujeto *opera* en dichos actos en la *espera* de que eventualmente la otra entidad le (cor)responda de alguna manera: a través de un favor cumplido, un acto de servicio o un milagro o una aparición incluso. Por supuesto, no hay certeza ni garantía de que la otra entidad —digamos, Dios— responda al llamado de quien le llama. No obstante, al proceder así, quien *cree*, actúa paradójicamente de manera activa al adelantarse a la posible reacción de aquello que invoca. En síntesis, como ocurre en la experiencia visionaria, en la producción de ilustraciones sobre la divinidad, la *creencia* hace posible que incluso aquella entidad aparentemente ausente y carente de materialidad y tangibilidad pueda hacerse manifiesta en la *creación* misma de una idea o una imagen.

Contrario a la manera en que la lógica cartesiana sitúa al *ego* y su autoconsciencia y, derivado de esta, la búsqueda de certeza como condición única, suficiente e imprescindible para que el conocimiento tenga lugar, en el marco de la mística medieval la creencia resulta ser más bien una suerte de instancia previa *que* trae la presencia indudable de la divinidad al aquí y ahora de la actividad que se desempeña. De esta manera, son estas últimas las que posibilitan y hacen patente a Dios y su reconocimiento en formas diversas.

Contrario a la intención de otorgarle veracidad y validez al conocimiento a través de la comprobación, en el caso del acontecimiento visionario y de la creación de imágenes, la incertidumbre y la fe son condiciones esenciales que impulsan al sujeto a aproximarse a la divinidad que se *muestra* para (*re*)*conocerla*. No obstante, aquí:

> la creencia [...] no tiene que ver con la adhesión a enunciados o con la validez de un conocimiento, sino [...] con un modo de hacer [dado que éste] se inserta con otros en una forma práctica de relacionarnos con el mundo, que actúa como trasfondo contra el cual sus preguntas o su investigación cobran sentido. (Yébenes, 2021: 196)

Tanto el evento místico como la creación de las imágenes no se limitan al instante en el que acontecen o se producen, sino que también derivan de ambos instantes la toma de presencia de

Dios en la esfera de la historia a pesar de su (aparente) *ausencia*. En ambas experiencias se establece necesariamente un vínculo con una *entidad otra* que resulta ser el fundamento para que pueda ser sostenida la creencia y, a su vez, la creencia, como vínculo que se establece con la otredad, es la condición necesaria para que dicha entidad *aparezca* en múltiples formas. En este sentido, a diferencia de la tesis cartesiana, en la creencia medieval cristiana el sujeto no puede permitirse dudar, toda vez que la comunicación que establece con Dios le obliga a ubicarlo y a reconocerlo en la esfera real y tangible de sus prácticas. El sujeto debe partir de la confianza de que, efectivamente, lo divino está inmerso en ellas.

El encuentro con Dios obliga al receptor a establecer de antemano una mínima condición de creencia acerca de que aquel es *quien le ha hablado* y *a quien ha visto*, de otra manera, simplemente este no *se manifestaría*. Dicho de otra manera, la creencia funge como condición primera que potencia e incrementa las posibilidades de que la divinidad aparezca en las múltiples manifestaciones prácticas del hombre. En consecuencia, la *creencia* reconfigura "el modo de hacer y de habitar el mundo [y] transforma y orienta las disposiciones corporales y, por supuesto, *las formas de ver y sentir*". (Yébenes, 2021: 216)

Son estas nuevas formas de ver y sentir que recién se instauran en el sujeto que entra en contacto con *lo divino* las que permiten pensarlo y reconocerlo desde una perspectiva jamás verificable o demostrable, sino antes bien, como una entidad presente potencialmente en cualquier lugar y en cualquier forma, aspecto que es precisamente característica distintiva de la condición ontológica de su misterio. Tanto en el contexto del acontecimiento visionario como en la transcripción e ilustración de textos medievales, dado que la creencia procede de una particular manera de *experimentar, dar sentido* y *encarnar* las manifestaciones divinas, las formas y figuras en las cuales se percibe su presencia serán siempre variopintas pero también, en algunos casos, *carentes* de aparente sentido. El procedimiento del cual deriva la generación de dichas formas o símbolos en las cuales se *apunta* al (re)conocimiento de la entidad divina pero sin terminar de definirla por completo es precisamente lo que llamamos en este contexto imaginación (*imaginatio*).

El abordaje de la *imaginación* o lo que pudiera haberse denominado así en la Alta Edad Media puede resultar algo complicado puesto que, en primer lugar, a diferencia de la concepción moderna, aquella se entendía como una suerte de ejercicio que fungía como *puente* de carácter espiritual con lo divino. Ya desde su acepción latina, la *imaginatio* refiere no solo a un ejercicio de pensamiento, sino también a formas de *visión* y *fantasía* pero también puede agregársele una acepción más, a saber, la relativa al acto de *concebir* o *tramar*. (*Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, 2018, [en línea])

Para Jacques Le Goff, a diferencia de la representación donde se involucra un ejercicio de abstracción conceptual para derivar una idea concreta como producto, "las imágenes imaginadas [*imagined images*] son creadas antes que reproducidas por objetos externos, ellas son imágenes

poéticas en el sentido etimológico. [Por esta razón,] la imaginación es más completa que la representación". (Le Goff, 1988: 1)[21] Esta consideración acerca de la imaginación como vía de *creación* es particularmente sugerente, toda vez que, si recordamos, de acuerdo con el dogma cristiano, el hombre fue hecho a imagen y semejanza de Dios. Esto quiere decir entonces que ya desde su origen divino, o precisamente por esa misma razón, el ser humano pudo heredar la facultad de *crear* cosas a través del acto de la imaginación.

Afirmar lo anterior no es un asunto menor, ya que implica, en primera instancia, concebir la imagen no como un elemento pasivo en el proceso de conocimiento de lo divino, sino, precisamente en tanto agente de conocimiento, como una primera pieza en donde se *materializa* e *historiza* la entidad divina, he ahí su agencia. Dicho de otra manera, si el ser humano es ya desde su configuración originaria un reflejo del orden divino, ello querría decir entonces que en el acto imaginativo y de manera similar a Dios, el hombre es capaz de hacerlo *aparecer en* algo nuevo: una imagen, una referencia, una metáfora, un concepto, una idea, una historia, un paisaje. Fallena Montaño afirma que, "a imitación de Dios que había creado el mundo de la nada, solamente usando su palabra, el monje-escriba hacía emerger en la página la imagen (*imago*) de la palabra divina. Así palabra y creación era un juego de espejos" (Fallena, 2019: 17).

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, se ha intentado hacer patente el papel que tuvo la imagen para el periodo medieval y concretamente para la tradición cristiana en el contexto monástico. Tal como se ha desarrollado, la imagen no únicamente es concebida como un mero recurso con fines estéticos. Contrario a ello, el conjunto de ilustraciones, simbolismos y cualquier tipo de caracteres que acompañaban los textos que eran transcritos llevaba intrínsecamente una idea, o por lo menos, una mínima señal que apuntaba a la identificación de la entidad divina *en* el terreno humano tangible.

A la luz del caso particular de la elaboración de la primera obra visionaria *Scivias* de Hildegarda de Bingen donde se condensó la experiencia mística con la interpretación y materialización del mensaje divino en una obra escrita e ilustrada, se analizó el procedimiento colectivo y compartido con *otros* y por el que la divinidad es comprendida y pensada desde las prácticas humanas. Tal como se ejemplificó desde algunos fragmentos narrado por la religiosa en *Scivias*, el proceso por el cual el mensaje divino que ella recibió se hizo extensivo, en primer lugar, por la vía de la narración y la socialización con otros discípulos suyos y, posteriormente, a través de la copia y la ilustración

[21] En el texto original se lee: ""imagined images are created rather than reproduced from external objects; they are poetic images in the etymological sense [...] Imagination is therefore more comprehensive than representation." Traducción de la autora. Más adelante, el autor francés aclara en la misma introducción de su obra que para el abordaje de la imaginación en el periodo medieval toma distancia respecto a perspectivas de carácter psicoanalítico y prefiere la consideración de dicha noción en términos de *ciencia* y no de *mistificación* [*mystification*]. (Le Goff, 1988: 5.)

de sus visiones, labores que precisaban de la continua comunicación y vinculación entre la comunidad de religiosos.

En este marco de interpretación, las diversas imágenes expuestas tanto en descripciones figurativas o en ilustraciones —como ocurrió en el caso de *Scivias*—son apenas una primera sugerencia que *potencia* el pensamiento en torno a lo divino y lo señala parcialmente sin acabar de definirlo plenamente, pero al mismo tiempo abierto a múltiples posibilidades de presenciarlo y hacerlo tangible. Así, en la medida en que la imaginación hace aparecer diversos elementos y escenarios donde puede ubicarse el objeto mismo del pensamiento y está imposibilitado de restringirlo a uno solo, es probable que sea esta la vía *en* la cual se hace mayormente justicia a la entidad divina, toda vez que esta apenas *se asoma* en sus creaturas presentes en la esfera de la historia pero que también se hace tangible en los lugares y en las formas más inusitadas. Φ

Bibliografía:

AGAMBEN, Giorgio (2013). *Altísima pobreza. Reglas monásticas y formas de vida*. Flavia Costa y María Teresa D'Meza (Trads.) Adriana Hidalgo.

ASHDOWNE, Richard K., HOWLETT, David R. y LATHAM, Ronald E. (Eds.) (2018). *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*. [Diccionario de latín medieval a partir de fuentes británicas] British Academy. [Edición electrónica]

BASCHET, Jérôme (1999). "Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada". *Relaciones*, 77, vol. XX.

CASO, Ángeles (2005). *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras* (ePub libre).

CERTEAU, Michel de (1993). *La escritura de la historia*. Jorge López Moctezuma (Trad.) Universidad Iberoamericana.

CERTEAU, Michel de (2006). *La debilidad de creer*. Víctor Goldstein (Trad.) Katz.

CERTEAU, Michel de (2007). *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Víctor Goldstein (Trad.) Katz.

CHARLES, Sara J. (2024). *The Medieval* Scriptorium. *Making Books in the Middle Ages*. [*El* scriptorium *medieval: Hacer libros en la Edad Media*] Reaktion Books.

D'AMICO, Claudia (2023). *Hildegarda de Bingen. Filósofa de lo invisible*. Galerna.

FALLENA MONTAÑO, Rosa Denise (2019). "Algunas reflexiones entre imagen y escritura en la Alta Edad Media. El poder del monograma de Cristo y la *crux gemmata* en el Evangelario de Lindisfarne. *Medievalia*, 51.

HASKINS, Charles Homer (2020). *El renacimiento del siglo XII*. Claudia Casanova (Trad.) Ático de los Libros.

HAVELOCK, Eric A. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Luis Berdlow Wenda (Trad.) Paidós.

HILDEGARDA DE BINGEN (1999). *Scivias: Conoce los caminos*. Antonio Castro Zafra y Mónica Castro (Trads.) Trotta.

HILDEGARDA DE BINGEN (2009). *Libro de las obras divinas*. María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora y María José Ortúzar (Trads.) Herder.

HILDEGARDIS BINGENSIS (1978). *Scivias*. Ed. de Adelgundis Führkötter y Angela Carlevaris. Colección: Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 43-43ª. Brepols.

HUIZINGA, Johan (1982). *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. José Gaos (Trad.) Alianza. (ePub libre).

ISIDORO DE SEVILLA (2004). *Etimologías*. Manuel C. Díaz y Díaz (Trad.) Biblioteca de Autores Cristianos.

KERÉNYI, Karl (2012). *La religión antigua*. Adan Kovacsis y Mario León (Trads.) Herder.

LECLERCQ, Jean (1965). "La teología monástica". *Seminarios sobre los Ministerios de la Iglesia*, vol. 11, núm. 25.

LE GOFF, Jacques (1988). *The Medieval Imagination*. [*La imaginación medieval*] Arthur Goldhammer (Trad.) University of Chicago Press.

LOISY, Alfred (1990). *Los misterios paganos y el misterio cristiano*. Ana P. de Goldar (Trad.) Paidós.

MARQUES DE SOUZA, Patrícia (2023). "Pensar la imagen: Sobre el paradigma cristiano de la representación en la Edad Media". *Imago Crítica. Revista de Antropología, Comunicación y Estudios Culturales*. No. 9. Universidad de Granada.

MARTÍNEZ LIRA, Verónica y RETA LIRA, Alejandra (Coords.) (2003). *El lenguaje secreto de Hildegard von Bingen. Vida y obra*. UNAM/FCE/Espejo de Viento.

Sagrada Biblia (1944). Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga (Trads.) Biblioteca Autores Cristianos. Católica.

SAUSSURE, Ferdinand de (1971). *Curso de Lingüística General*. Amado Alonso (Trad.) Losada.

SAN GREGORIO (2010). "Los Diálogos", en Pedro Juan Galán (Ed.) *Vida de San Benito y otras historias de santos y demonios*. Diálogos Gregorio Magno. Trotta.

STEINER, Rudolf (2025). *El cristianismo y los misterios de la Antigüedad*. Benito Romero (Trad.) Lectorum.

SWAN, Laura. *The Wisdom of the Beguines. The Forgotten Story of a Medieval Women's Movement*. [*La sabiduría de las beguinas*. (2016) *La historia olvidada de un movimiento femenino medieval*] Blue Bridge.

YÉBENES ESCARDÓ, Zenia (2021). *Indicios visionarios. Para una prehistoria de la alucinación*. UAM-Unidad Cuajimalpa.

ZÁTONYI, Maura (2011). *Vidi et intellexi. Die Schrifthermeneutik in der Visionstrilogie Hildegards von Bingen*. Universidad Johannes Gutenberg de Mainz, 2011.

Acceso Abierto. Este artículo está amparado por la licencia de Creative Commons Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Ver copia de la licencia en: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es