Arbor

La expresión de la fe en femenino

Felisa Elizondo Aragón

Arbor CLXXV, 689 (Mayo 2003), 751-771 pp.

Las conexiones entre la experiencia creyente y la estética han sido una y otra vez señaladas y siguen siendo objeto de atención ahora mismo. De la obra de arte se ha dicho que ofrece «la posibilidad necesaria de una presencia real» (G. Steiner), o bien que es capaz de hacer nacer en nosotros «un presentimiento de gracia» (R. A. Rappaport). Se ha dicho también que una obra verdaderamente bella nos coloca «en el umbral de un más allá» (J.- L. Chrétien). O que es una presencia física que nos pone en contacto con la ausencia, «en contacto con la ausencia» (I. Vandevivere).

En los bellísimos iconos que llegan de la tradición de las iglesias de Oriente se reconoce un ejemplo de esta prerrogativa de lo bello: son para la liturgia de la espiritualidad ortodoxa, palabra y liturgia visual que conducen a la contemplación: «una ventana que se abre entre el cielo y la tierra».

Entre arte y religión, entre la creación artística y la experiencia religiosa, hay conexiones innegables, aunque no resulta fácil la disección de lo que se da profundamente imbricado y vivido como una secuencia. La obra de arte puede llevar más allá de sí misma, hasta sospechar esa otra presencia de la que hemos oído hablar, y la experiencia estética acercarse así a la experiencia religiosa.

Y hay también un nexo entre lo religioso y la expresión estética: lo que se vive en el alma, por usar una fórmula acostumbrada, quiere ser comunicado con el gesto, la voz o la escritura. Y el recurso al arte es reclamado por la necesidad de comunicar lo vivido. Lo entrevisto o experimentado en la fe quiere ser expresado, aun aceptando de an-

temano lo insatisfactorio de toda versión, toda representación de lo últimamente indecible.

Sucede que en la experiencia creyente se ven implicadas todas las dimensiones de la personalidad. En el creer, que es reconocimiento y confianza en Alguien que sale al encuentro se ven afectados registros los del conocer junto con el amor y el sentir. Semejante «experiencia» necesita la ayuda del arte para ser expresada. Gracias al arte el creyente llega a comunicar lo difícilmente comunicable, a reflejar algo del misterio de una «última belleza».

A este nexo entre experiencia religiosa y creación artística se refiere una observación de Dorotea Sölle: «Hay una profunda relación aún poco reflexionada entre mística y estética, entre alegría en Dios y belleza. El signo perceptible de esa relación es lo que la tradición denomina con una palabra hoy un poco anticuada: *alabar*. El alabar es un acto estético en el que algo es percibido, visto, hecho perceptible, elogiado, celebrado y cantado ¹».

Para reconocer esta relación sirve recordar que la fe, que acontece y afecta a la persona en su centro, moviliza todas las dimensiones y necesita de lenguajes y figuras —y lenguaje de figuras— en los que pueda quedar prendido algo de lo que el creyente reconoce como un don mayor o una luz más alta. De ahí que quien ha sospechado la Belleza de Dios busque también hablar de ella con belleza.

Algunas páginas de Hildegarda de Bingen, a las que nos referiremos, muestran claramente esta fundamental voluntad de decir trasluciendo lo que ha percibido como una Luz y una Voz distintas. Y se puede advertir ese mismo intento en cada uno de los casos que citaremos puesto que, de manera diversa documentan cómo la palabra recibida en la fe busca expresarse y ser comunicada. Lo que nos han dejado algunas mujeres cristianas no son siempre creaciones que deslumbran, pero en todo caso tienen el valor de documentos que hablan a distancia, de siglos que hablan de la fe que ellas vivieron.

Nuestra aportación se limitará a presentar unos pocos ejemplos en los que se puede reconocer esa alianza. Hemos elegido algunos documentos que permiten saber algo de la manera de la manera de creer de mujeres que vivieron en tiempos que distan mucho de los nuestros.

Nos limitaremos sólo a algunos de los raros textos escritos o dictados por ellas que han llegado desde la Antigüedad, y a manuscritos que proceden de círculos en los que también trabajaron en los siglos medievales. Los hemos elegido por considerar que responden, con mayor o menor éxito, al intento de dar forma y comunicar lo vivido, ya que

la búsqueda de su expresión es inherente a la experiencia, y estas autoras hablan a su modo y con los recursos a su alcance de una fe vivida en femenino.

Excepciones en un largo silencio

Antes de abordar estos documentos uno a uno, no es irrelevante señalar que proceden de mentes y manos femeninas. Porque, aceptado lo insustituible del genio o el talante personal de cada autora, importa recordar que las oportunidades artísticas de las mujeres y de sus producciones se han visto fuertemente condicionadas por su sexo. Han pesado presupuestos y prejuicios sobre lo femenino a la hora de favorecer o no el cultivo de ciertas dotes, y a la hora de valorar la escritura de un texto o los trazos de un dibujo.

Las posibilidades de ejemplificar cómo las mujeres han expresado su percepción de lo bello o la vivencia de fe a lo largo de la historia han aumentado en nuestro tiempo gracias a las investigaciones llevadas a cabo en los últimos decenios. En primer lugar, porque se ha puesto en tela de juicio una manera de escribir la historia que no hace justicia al lugar de las mujeres. Escrita «sin ellas», la Gran Historia ha desatendido, cuando no omitido, su presencia, y ha relegado al olvido su aportación. De tal manera que, como alguien ha sentenciado, la lectura de bastantes volúmenes equivale al registro de una gran ausencia y deja la impresión de una permanente derrota.

Afortunadamente, otra manera de entender el pasado, que presta atención a la vida diaria y a las gentes comunes, ha recuperado presencias que habían sido borradas o no habían sido reconocidas: «presencias negadas», como se ha dicho también. Lo que había quedado sumergido emerge cuando se vuelve con una mirada crítica sobre lo que los historiadores han escrito acerca de las mujeres, como postulan los Women's Studies. Y la crítica lleva a denunciar la manera tradicional de enfocar el pasado, lo que Gerda Lerner considera «un error de concepto de grandes proporciones», que es el olvido de una mitad de la humanidad, o el haberla considerado sólo desde prejuicios androcéntricos.

De ahí un interés creciente por escuchar voces que han quedado desatendidas. Porque, a lo largo de los siglos, el de las mujeres ha sido un segundo plano, sus palabras —tantas veces tachadas de parloteo— apenas han encontrado eco, y hoy sabemos que, en demasiados

casos, sus obras han sido escasamente valoradas cuando no han caído en el olvido.

En el conjunto de las creaciones de cada época echamos de menos una mayor presencia de las mujeres. Y es llamativa la escasez de testimonios que proceden del primer milenio. Un vacío que no se explica sólo porque el tiempo borra muchas huellas y porque los documentos que podrían acreditar la creatividad femenina han perecido, si es que salieron a luz pública (basta recordar que el espacio femenino rara vez supera el círculo familiar).

Pero la escasez resulta más comprensible si se tiene en cuenta que, salvo excepciones, a las mujeres les ha sido negado o restringido el acceso a la cultura durante siglos. Por eso, no es extraño que no haya constancia de lo pensaba una mayoría que apenas podía dejar oír su voz y que no era iniciada en las reglas de la escritura. Una limitación que ha cerrado a la mayoría de ellas la posibilidad de participar en el debate cultural de su momento y de interpretar el propio pasado.

En la escasez de producciones que registramos han incidido diversos factores. Pero el hecho, constatado, de que no han conocido una «igualdad de oportunidades» a la hora de acceder a los saberes y, consiguientemente, no hayan poseído el instrumental necesario para expresarse y crear, resulta decisivo. Las luchas por entrar en las escuelas y el reclamo de una instrucción equivalente a la de los varones forman un largo capítulo de la historia de la educación.

Y se puede pensar que la creatividad se ha visto inhibida por la resistencia a reconocer en ellas otras cualidades que no fueran las que venían dictadas «por naturaleza». Los ejemplos de una mentalidad que declara *a priori* de lo que «debe» ser y hacer una mujer abundan en cada siglo. Todavía en un tratado como *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione, se puede leer un párrafo que en la versión castellana suena así:

«...que harto os debiera bastar que esta dama fuera hermosa, discreta, honesta y dulce (",) querelle dar conocimiento de todas las cosas del mundo. Y ponelle aquellas virtudes que tan pocas veces han hallado en los hombres, ni en nuestros tiempos ni en los tiempos pasados , es una cosa que ni sufrir ni entenderse puede» ².

El silencio que se registra al volver hacia el pasado alcanza también a las mujeres cristianas, sobre todo, a las que vivieron en los siglos primeros de nuestra era. Hay datos de interés en los propios escritos del Nuevo Testamento que llevan a pensar que hubo mujeres que tuvieron un protagonismo notable en los inicios del cristianismo, en la extensión del mensaje de Jesús y en la vida de las comunidades, a pesar de que en ellas ha venido descansando tradicionalmente la responsabilidad de transmitir la fe en el marco de la familia.

Pero un recorrido por la historia del cristianismo pone de manifiesto que, aunque siguió descansando en ellas responsabilidad de transmitir la fe en el marco de la familia y de educar a los hijos en esa fe, muy pronto y reiteradamente, se las vetó la enseñanza en las asambleas, y se las negó capacidad para interpretar los enunciados y predicar.

Esas prohibiciones que afectan a la expresión puesto que desautorizan la palabra femenina, tienen también un efecto negativo en la medida en que las mujeres se ven apartadas del aprendizaje de saberes que tienen relación con la posibilidad de decir la experiencia creyente, y de la teología, que queda reservada a los varones.

La falta de testimonios resulta significativa. Cuando leemos largas cartas dirigidas a mujeres en las que los autores alaban tanto la virtud como el saber, nos sorprende que no se hayan conservado las escritas por ellas. Llama la atención, por ejemplo, hecha la salvedad de la de Paula y Eustoquio conservada entre las cartas de San Jerónimo, no hayan quedado textos salidos de la pluma de mujeres como Marcela, una mujer versada en las Escrituras, de la que el propio autor de la Vulgata llega a decir que ha sido para él no sólo discípula sino también maestra y juez en las tareas de interpretación. Aunque —advierte asimismo sintomáticamente— no se arrogaba semejante papel para no excederse en lo propio de su condición y no humillar a sus interlocutores.

Por lo que se refiere a la dificultad que las mujeres han venido encontrando para de ser reconocidas, se ha señalado que la organización de los gremios y el trabajo en los talleres medievales propiciaban el anonimato de las mujeres artistas. Las mujeres eran incorporadas a un trabajo colectivo, si es que llegaban a ser admitidas en oficios que no fueran los considerados propios de ellas. La historia del arte es también la historia menor de talleres de bordado, de telares y tapices en los que se supone, con motivo, que trabajaron verdaderas artistas dedicadas al «oficio de la aguja».

Y a propósito del vacío de presencias femeninas, hay que recordar también una mentalidad que se deja advertir en otros terrenos y que se manifiesta en la propensión a minusvalorar las creaciones femeninas. Esa propensión se detecta en muchos de los libros que tratan de las mujeres y aparece también en comentarios y hasta en tratados de

arte. Lo que se espera de las mujeres es que sus obras corroboren lo que se piensa de ellas. En el *Emile* de Rousseau se puede comprobar qué dedicaciones eran las esperadas para el autor: «... la confección del vestidos, el bordado, el encaje, vienen por sí solas...», escribe. Y aunque acepta que puedan iniciarse y desarrollarse con buen gusto en el arte del dibujo: «en modo alguno les pido que aprendan el paisaje, y mucho menos la figura humana».

Si se tiene en cuenta lo anterior, no extraña que escritos y trabajos de mujeres hayan pasado desapercibidos y que algunas obras hayan tenido que esperar para ser «devueltas» a sus verdaderas autoras. En pleno Renacimiento hay ejemplos llamativos de mujeres artistas que encontraron serias dificultades para ver reconocida la autoría de sus lienzos. Los casos de Marietta Robusti y Sofonisba Anguissola en la Italia del XVI, o el de Judith Leyster en Holanda, por citar algunos nombres, enseñan que la necesidad de hacer justicia se hace sentir también en la historia del arte.

Y, como ocurre con ciertos prejuicios que han dañado el cultivo de la inteligencia y de la escritura en las mujeres, la crítica actual reconoce que hay una «teoría del arte» que concibe la creación sólo como obra de un genio solitario sin tener en cuenta la realidad de los talleres. Una manera de juzgar que se desentiende de las dificultades específicas de las artistas para afirmarse en ambientes hechos al prestigio del varón que ha contribuido a silenciar el talento de muchas de ellas ³.

Se puede añadir que, todavía en el siglo XVIII, las mujeres no habían entrado en las Academias y no pudieron participar en los debates de escuelas y tendencias. Si atendemos a estudios realizados en decenios recientes, también a propósito de la creación artística, ha estado vigente un «prejuicio» tendente a atribuir a las mujeres un *arte menor*. W. Chadwick recoge en el libro que hemos citado una carta de Samuel Richardson dirigida a su hija en 1741, que refleja el modo de pensar del que participaban los ilustrados:

«He de recordarte, querida, que tan cierto como todo lo intrépido, libre y audaz dentro de lo prudente le conviene a un hombre, asimismo todo lo suave, tierno y recatado torna amable a vuestro sexo. En este caso concreto, no vemos bien que os parezcáis a nosotros y estad seguras de que cuanto menos lo pretendáis, más agradables seréis...».

De ahí que se pueda concluir, como hace Chadwick, que la rígida polarización y la naturalización de la diferencia sexual ha predominado en las discusiones sobre el cometido de la mujer en el arte. Y no sólo ha pesado a la hora de valorar las obras, sino que ha influido previamente en la orientación de las mujeres artistas determinando qué tareas, qué temas y qué medios eran los propiamente femeninos ⁴.

Estas constataciones, aunque sumarias y susceptibles de ser matizadas, tienen mucho que ver con la rareza de los testimonios. Condicionamientos como los que hemos señalado explican, al menos en parte, por qué del cristianismo antiguo nos han llegado muy pocos nombres y nos permiten comprender por qué en el legado de la Edad Media el número de obras firmadas por mujeres es todavía pequeño. De hecho, los testimonios en los que vamos a detenernos se pueden considerar excepciones en un largo silencio y merecen atención por las razones aducidas anteriormente, puesto que son exponentes de una fe vivida en femenino y revelan un intento artístico en su composición.

El Virgilianus Cento de Faltonia Proba

Como decíamos, de los cinco primeros siglos de nuestra era nos han llegado muy pocos textos atribuidos a mujeres cristianas. Del siglo III proviene el relato de la visión de Perpetua incluido en las Actas de su martirio. Del IV, la *Peregrinatio* de Etheria (Egeria), un relato del viaje a Jerusalén y regiones próximas en el que la peregrina ofrece datos de interés sobre las comunidades y la liturgia. También en ese mismo siglo se incluye la carta, entre las de San Jerónimo, a la que nos hemos referido.

Proba es el nombre de una autora de la que se encuentra poco más que una mención en los volúmenes que tratan de los escritores cristianos antiguos. Los datos que se tienen de ella son escasos: como hija de un cónsul y convertida al cristianismo debía conocer bien los autores latinos y estar familiarizada con la Biblia. Se sabe que compuso un poema que se ha perdido, en el que se narraban las guerras entre Constantino y Magencio.

El Cento virgilianus es también un largo poema en verso escrito al estilo de Virgilio —de ahí al calificativo— entre 353-370. Narra la historia de la salvación con las cadencias y los ritmos del hexámetro latino. Se trata por tanto de una «reescritura» de pasajes del Antiguo y Nuevo testamento hecha para lectores acostumbrados a asomarse a los poetas paganos. En el Centón se ha visto un intento presentar la fe de los cristianos utilizando un recurso muy común en el sistema educativo de la latinidad romana.

De hecho, se sabe que los centones eran usados como materiales para la lectura y como vía de transmisión cultural. Homero, Virgilio y Ovidio parecen haber sido los autores a los que se acudía para reunir textos que los escolares memorizaban ayudados por el ritmo de la versificación. Todavía en los primeros siglos medievales los centones estuvieron en uso.

El de Proba recorre la historia bíblica desde la Creación del mundo hasta la Ascensión de Jesús y, tanto en los versos iniciales como en otros momentos, la autora deja percibir que obedece a un deseo de confesar su propio descubrimiento de Cristo y de hacer llegar el anuncio cristiano. En su factura se reúnen por tanto una voluntad de decir la fe y un interés didáctico y catequético.

El propósito de Proba —según confiesa al principio— es anunciar los misterios que se le han dado a conocer, dejando atrás el relato de guerras y triunfos que dieron fama a otros héroes. Con el tono épico que acompaña al metro que usa, va recordando la creación de Adán y Eva, la salida del paraíso, el crimen de Caín, el diluvio, la travesía del desierto y el tiempo de los profetas. Aunque los versos hablan de una situación penosa tras la caída y de «una raza endurecida» que padece inclemencias y dolores, la narración deja siembre espacio a la esperanza:

- « ...entonces en los árboles las ramas los ofrecieron bayas»,
- « ...las plantas aparecen en los campos, la hoja en el árbol
- y las cosechas de grano se atrevieron a confiar en nuevos soles»

Después de referirse a la historia que precede a Cristo como tiempo de espera, Proba se prepara con una súplica para narrar el nacimiento de Cristo y habla en estos términos:

```
«...el tiempo trajo una respuesta a nuestros rezos»
(...)
«Un hombre venía a la humanidad y a la tierra,
un hombre magnifico de la semilla divina ...»
```

El Centón concluye después de la Ascensión con una exhortación a la observancia, la piedad y la guarda de la fe.

En un estudio de hace unos años, H. Green sostiene que el Centón quiere ser una respuesta a un edicto de Juliano y señala su influencia posterior.

Pero el modo virgiliano de Proba tuvo también sus críticos. A él parece referirse San Jerónimo en una carta a Paulino de Nola. Allí

sostiene que hay necesidad de un guía para entrar en las Escrituras santas lamentando que muchos se arriesguen a ello. En la misma carta se encuentra una alusión despectiva a «la vieja parlera» que «presume de enseñar antes de aprender»; y otra a los que «pasan de las letras profanas a la Escrituras sagradas y halagan con palabras compuestas los oídos del pueblo».

En estas frases se ha querido ver una referencia a la osadía de Proba, y en las que siguen, que hablan de centornes a la manera de Homero y Virgilio como de algo conocido, llama al segundo con ironía «cristiano sin Cristo» ⁵.

Es sabido que los versos de Proba, aunque considerados desiguales y en casos oscuros por algunos latinistas, eran conocidos todavía varios siglos después, como muestra una referencia de San Isidoro de Sevilla que escribe: «si no admiramos su concepción, admiramos su ingenuidad».

No conocemos lo que una opinión tan atendida como la de San Jerónimo pudo influir en la estima y la difusión de los versos de Proba. Curiosamente, su nombre y su obra reaparecen en páginas recientes; bien es verdad que formando parte de la que se ha dado en llamar «una tradición perdida»

Sin entrar a discutir otras valoraciones que esta obra ha merecido, se puede apreciar en ella un intento de expresar poéticamente la historia de la fe y la manera de creer de la autora.

El sentido del humor de Roswita (Hroswita)

Si en el caso anterior se trataba de manifestar la fe utilizando los tonos de la épica, en el de Roswita de Gandersheim el intento pasa por componer piezas teatrales que tuvieron eco en su tiempo, aunque más tarde corrieran una suerte menos feliz.

De ella sabemos que fue una canonesa que conoció en la abadía a maestras respetables, a las que menciona, que había leído a los clásicos —sobre todo a Virgilio y Terencio— y a autores cristianos. Sus obras atestiguan que sabía usar el verso y que conocía los recursos del diálogo.

Se sabe también que escribió por encargo los *Gesta Oddonis*, un largo poema que relata la vida y hechos de Otón I, pues la abadía estaba bajo la protección de esa dinastía de emperadores, y que redactó la historia de su propio monasterio bajo el título de *Primordiis*, una obra no recogida en el manuscrito de *Regensburg* ⁶. Su obra más conocida son las *Leyendas*, en las que da vida a unos cuantos personajes ins-

pirándose en los relatos bíblicos y en otras fuentes cristianas, pero también en autores de la antigüedad griega y romana.

Roswita se presenta excusando su atrevimiento al escribir y buscando la indulgencia de sus lectores. Pero los tipos y situaciones que recrea prueban que estaba dotada de una agudeza poco común y de un notable sentido del humor. En sus piezas se puede percibir lo que quiere transmitir como valioso: la propensión al perdón (Dios está siempre dispuesto a perdonar y María es valedora de la misericordia); la fortaleza de quienes son aparentemente débiles (es el caso de las vírgenes cristianas) y el encanto de la humildad. Critica con humor, hasta la carcajada, los vicios contrarios, incluso cuando éstos se dan en los hombres de la Iglesia haciendo gala de una notable libertad 7.

Estas características de sus obras debieron ayudar a su difusión. Hay noticias de que eran representadas en un círculo relativamente amplio, pero su memoria debió desdibujarse y el nombre de Roswita volvió a sonar entre los latinistas, cuando en 1489 un humanista alemán descubrió el manuscrito latino que se había conservado en Munich.

En la séptima Leyenda, un drama en el que las figuras de Fe, Esperanza y Caridad, hijas de Sabiduría, se enfrentan nada menos que al emperador Adriano, se puede encontrar expresado el sentir de la autora a propósito del saber. El saber —dice allí Sabiduría— permite «alabar la extraordinaria sabiduría del Creador y la admirable sapiencia del Arquitecto del mundo (...) que permitió que se pudiese descubrir la admirable sabiduría de sus artes, también en la serie sucesiva de los tiempos y en las generaciones de los hombres».

Semejante defensa del valor del conocimiento resulta congruente con la biografía y las convicciones de la autora, que en varios momentos se muestra consciente de lo que significaba en su tiempo que una mujer tomara la pluma con la soltura con que ella lo venía haciendo, aunque hubiera leído muchos libros y estuviera dotada de talento.

Como adelantábamos, en el prefacio de sus *Leyendas* pide a los lectores que apliquen la rectitud con que se dirigen a Dios a la lectura de unas páginas «que no están defendidas por ningún maestro», y suplica ser tratada «no con áspera crítica sino con indulgencia, porque la violencia de la crítica se rompe allí donde interviene la humilde confesión»

A juzgar por algunas menciones, los temas de las Leyendas han inspirando a más autores y eran conocidas a siglos de distancia, aunque en el siglo XIX se discutió la autenticidad. La edición crítica primero, y posteriormente las traducciones, han recuperado para nosotros el conjunto de creaciones de esta curiosa autora, que defendió a Sabiduría

y sus hijas frente a la suficiencia masculina con tanto humor como decisión.

En los scriptoria medievales: Ende y Guda

En el ambiente de los monasterios, las mujeres medievales encontraron posibilidades que no les eran brindadas en otra parte.

«Que entre salmos y vigilias, las vírgenes de Cristo copien los Santos Libros», escribe Cesáreo de Arlés dirigiéndose al monasterio fundado en 514 por su hermana. Y este oficio fue una ocasión para que las mujeres entraran en el mundo de las letras y desarrollaran un oficio artístico, como el de la copia e iluminación de manuscritos. Un oficio del que ha quedado constancia en magníficos ejemplares que se han conservado hasta hoy, y en otros que, lamentablemente, se han perdido, pero de los que se tiene noticia fidedigna.

Se sabe que ese oficio artístico se realizaba en *scriptoria* en los que trabajaban tanto hombres como mujeres, dada la existencia de monasterios dobles, y en las propias abadías en las que se copiaron e iluminaron Evangeliarios Salterios, Libros de Horas, obras de autores cristianos de prestigio, y otras que formaban parte del legado de la Antigüedad.

En algunos casos han dejado constancia de su trabajo con una leyenda o algún signo identificador de su persona, aunque son muchas las que han quedado en el anonimato, ya que la actividad de copistas y miniaturistas debió ser floreciente en las Islas Británicas, en la Francia carolingia, en las abadías otonianas y en otros centros situados en lo que hoy son Italia o España. Calígrafas y miniaturistas desarrollaron esos oficios hasta entrada la Edad Media, como se puede comprobar siguiendo registros de nombres y observando imágenes que documentan la actividad femenina en esos siglos. Así, en el Evangeliario de la Abadesa Hilda, ésta aparece ofreciendo la obra a la fundadora de la abadía, y en el Salterio de Augsburgo, Claricia, una miniaturista de la región del Rhin, deja su firma en forma de una graciosa figura de mujer joven que cuelga de una inicial.

En uno de los Beatos del Apocalipsis, el de Gerona, aparece la firma de Ende, de pintrix el Dei adiutrix, que intervino en el trabajo junto con el monje Emeterio. Ante las figuras estilizadas de dragones y monstruos y las de santos y ángeles estilizados sobre fondos azules que se pueden admirar en este magnífico ejemplar, iluminado con colores vivos, cabe pensar también en la destreza de unas manos y en la

imaginación de una mujer que realizó a su manera su comentario del Libro que pareció fascinar a muchos al final del primer milenio. Fue también su manera de «ayudar a Dios».

Otro recurso es el de una copista y pintora que, en un Homiliario de San Bartolomé, se retrata de frente asomada en el hueco de una mayúscula. Con una mano sostiene la inicial y exhibe la diestra, agrandada, como para mostrar el tamaño de su esfuerzo. En la leyenda correspondiente se lee: Guda peccatrix mulier scripsit et pinxit hunc librum.

Se ha hecho notar que este retrato de Guda es uno de los más antiguos «retratos del artista» y que atestigua que la caligrafía y el arte de la miniatura fueron un oficio paciente en el que les mujeres tuvieron una parte nada despreciable, aunque en la mayoría de los casos desconozcamos los nombres de las que trabaron al abrigo de los monasterios.

En un estudio sobre las mujeres medievales, Chiara Frugoni aplica a las copistas lo que un biógrafo dice de Ivo, un calígrafo del XIII: «con todas las facultades dedicadas siempre a escribir, a copiar con atención los libros de la Iglesia en los que se leen las lecciones de Maitines, dejó su nombre en muchos otros copiados con extrema inteligencia» ⁸. Pero esta aplicación tiene sus límites, dado que sólo en raras ocasiones las mujeres han dejado su firma, lo que permite pensar que también en este terreno la «discreción», tantas veces aconsejada, debía ser la norma.

El Hortus deliciarum de Herralda

De la región de la Alsacia del siglo XII, nos ha llegado una extraordinaria muestra del saber y del arte que desplegaron las mujeres en algunas abadías. Se trata del *Hortus deliciarum*, una singular enciclopedia con 636 ilustraciones que se debe a Herralda de Landsberg, la abadía que prolonga la historia anterior de Santa Odilia.

El manuscrito original fue destruido en la guerra franco-prusiana, pero quedan, gracias a la atención que se le había prestado en el siglo XIX, reproducciones en calco de casi todas las miniaturas que ocupan un tercio de los folios y en las que se puede admirar, todavía, la finura de trazos y la gama de matices.

El Hortus es un compendio semejante a otros que se hicieron en la Edad Media para uso de las monjas, que son sus destinatarias, y, posiblemente, coautoras. En él se recogen temas variados procedentes de diversas fuentes que componen una especie de enciclopedia de saberes, una obra de tamaño considerable que podían consultar las que se formaban en el claustro. A sabiendas del anacronismo en el uso de los términos, un estudio reciente lo considera un intento de «didáctica multidisciplinar ⁹».

La autora, al menos la principal, se presenta como *mater et ancillula* y la dedicatoria en prosa reza así:

«Herralda, por gracia de Dios abadesa de la Iglesia de Hohenburg, aunque indigna, desea la gracia y la gloria del Señor a las dulcísimas vírgenes de Cristo que actúan, fieles en su Iglesia, como en la viña del Señor.

Os ofrezco para vuestra santidad este libro que se titula Jardín de las delicias, florilegio de diversos escritos sagrados y filosóficos. He hecho con ellos un conjunto siguiendo la inspiración divina como una abejita y en alabanza y honor de Cristo y de la Iglesia, y para vuestro gozo lo he reunido en un único panal de miel (...)

Que los frutos de vuestras plegarias puedan hacer que también yo, debilitada por la dulzura de los afectos terrenos, con vosotras me vuelva al amor de vuestro amado...»

De hecho, las monjas de la abadía tienen una presencia poco habitual en obras semejantes. No sólo la abadesa Relinda, que destaca entre las siluetas, sino un buen número de figuras a las que la autora quiere asociar a su empeño, además de resaltar en lugar de las mujeres en la historia que se cuenta.

Esta historia es la de la humanidad, y las fuentes utilizadas son, en primer lugar, las de los libros de la Escritura, pero también las de autores de prestigio a los que se nombra. Así el texto del *Hortus* tiene en el trasfondo episodios del Antiguo Testamento, de los Evangelios y del Libro de los Hechos. Pero se encuentran en él noticias sobre la filosofía y las artes que proceden de tratados que, o bien seguían circulando, o se encontraban en la biblioteca de la abadía. Y tienen cabida también enseñanzas sobre temas de la vida cotidiana. Todo ello ilustrado con escenas, representaciones alegóricas, adornos vegetales y florales que dan razón al título de la obra.

Herralda confiesa haber tomado prestadas las noticias que ordena en las seis partes de que se compone el manuscrito, pero elige con libertad los textos que versifica e imprime en un tono personal y amable, al tratar de la historia de la fe y de la vida de las monjas. En todo caso, hay una originalidad innegable en la iconografía de las ilustraciones que, si no han salido todas de las manos de la propia Herralda, al menos cabe pensar que fueron realizadas siguiendo su estilo y bajo su dirección.

En algunas de las imágenes que enriquecen el texto se han visto influjos del arte bizantino, que pudieron llegar a través de los contactos de las regiones de Alsacia y Baviera con Italia, donde se encuentran ejemplos tan conocidos como los mosaicos de la catedral de Monreal: la magnífica imagen de la Mujer del Apocalipsis, que ilustra el texto bíblico, y un comentario de Honorio de Autún. La dimensiones —el tamaño de las figuras es significativo en este arte—y la majestad de la figura hablan de un verdadero señorío de la Mujer.

Esta atención a lo femenino se registra en más páginas. Desde la ilustración del nacimiento de Eva a la del lamento por la muerte de Cristo, pasando por las representaciones alegóricas de las virtudes, el *Hortus* ofrece un verdadero cortejo de figuras femeninas, como si su autora quisiera poner de relieve el protagonismo de las mujeres en la historia bíblica y en la posterior historia de la Iglesia. En algunas páginas, las monjas de la comunidad a las que, como hemos dicho, va destinada la obra, forman unas galerías de personajes que asisten al relato o son personajes del drama.

En el *Hortus* se incluyen poemas, algunos atribuibles a la propia autora que, como se muestra a lo largo del trabajo, sabe utilizar los hexámetros ritmados que ayudan a la memoria y se prestan a la recitación o al canto.

Se trata, como adelantábamos, de un ejemplo espléndido de la creatividad de una mujer que no olvida incluir a sus compañeras en la composición y pone su arte al servicio de otras. Un compendio educativo en el que los temas cristianos son tratados «como flores de un huerto», que es como decir «a la manera» de Herralda.

La firma tiene la forma de una inscripción colocada en la última miniatura: Herralda hohenburgensis abbatissa post Rolindam ordinatam ac monitis et exemplis eius instituta». Una declaración de autoría en la que se hace constar el reconocimiento de lo recibido de otras. Hay en Herralda —se ha señalado en estudios recientes sobre ella—un sentido de la tradición y de la transmisión del saber que es a la vez una afirmación de la autoridad femenina.

En ellos concuerda con otras obras-testimonio que provienen de las mujeres, como aparece de manera sobresaliente en el último caso que presentaremos.

Las visiones de Hildegarda de Bingen

Con esta figura, singular en varios aspectos, se cierra un tramo de la Edad Media. Nacida en 1108, Hildegarda fue una abadesa que gozó de una autoridad y un prestigio excepcionales ya en su tiempo. El corpus de sus obras está incluido en las colecciones de escritores cristianos latinos.

«Decir lo que vi», es el intento profético que declara la que ha sido llamada «la Sibila del Rhin». De hecho, las Visiones tienen un lugar primero en una obra que revela una cultura casi enciclopédica en la que tienen cabida, con el conocimiento de la Escritura, saberes que van de la botánica a la medicina y a la música.

Hildegarda es autora de *Scivias*, del *Liber vitae meritorum* y del *Liber divinorum operum*. Además, son suyos un buen número de cartas, varios poemas e himnos, un tratado de medicina y otro de ciencias naturales.

Consciente de haber recibido desde niña el don de ver que le permite hablar «como si bebiera de una fuente que permaneciera siempre inagotable», Hildegarda habla al modo de una voz profética en la que se deja advertir la comprensión del mundo vigente su época.

Justifica ese tono profético confesando que desde niña se le ha dado el don de ver, que es como «beber de una fuente que permanece siempre inagotable». Hildegarda narra sus visiones en la obra que lleva por título *Scivias* (conoce los caminos), la más conocida de las suyas. Para comunicar sus visiones recurre a una poderosa simbología de la que ella misma hace la exégesis, deriva exhortaciones a los destinatarios e intercala alabanzas y confesiones más personales.

En una de las miniaturas del manuscrito de Rupertsberg, la autora aparece recibiendo el fuego del Espíritu y a su lado un secretario, Volmar, al que parece dictar sus palabras. Aunque no se puede afirmar que las miniaturas que ilustran ese texto son de la propia mano de Hildegarda, guardan estrecha relación con el texto y lo completan.

Otro códice, el de Lucca, contiene, con sus correspondientes iluminaciones, las diez visiones del *Liber divinorum operum*. El blanco, que evoca la cercanía de lo divino, el azul, propio de los lugares altos, y el rojo fuego, son colores empleados para decir lo que en el texto Hildegarda llama «una luz viva» y «un aire muy luminoso en el que se escuchan todas las músicas que cantan los misterios revelados».

Hildegarda es autora también de composiciones musicales y en sus escritos habla de la armonía de la creación y del canto como expresión de la comunión de la humanidad con el Creador: «El cuerpo es el vestido del alma que tiene la voz viva, y el alma es sinfonía», dice en una de sus cartas. Con esos argumentos se resistió a acatar una prohibición de cantar con la que los prelados de Maguncia pretendían sancionar la comunidad que ella presidía.

El relato de sus visiones es el de una experiencia que está en el arranque de la escritura. Se trata de la percepción de una luz y de una armonía que Hildegarda intenta describir acumulando luminosidad, fuego y color. Así cuando se refiere a la visión de la Trinidad:

«Después vi una luz muy esplendorosa y, en ella, una forma humana del color del zafiro, que ardía entera en un suave fuego rutilante. Y esa esplendorosa luz inundaba todo el fuego rutilante, y el fuego rutilante, la esplendorosa luz; y a esplendorosa luz y el rutilante fuego inundaban toda la forma humana, siendo una sola luz en una sola fuerza y potencia» (Scivias II, 2)

En la descripción de las Visiones —un término que no ha de tomarse estrictamente—, la autora recurre a los registros de la música y a las posibilidades expresivas del canto. Así, en la paráfrasis de las «palabras de David» (Salmo 150) con la que concluye la última visión del *Scivias*, hay una visión cuyo relato se inicia en con estas palabras:

«Entonces vi un aire muy luminoso en el que escuché, oh maravilla, todas lasmúsicas con todos los misterios que el Señor me había revelado: las alabanzas de júbilo de júbilo de los ciudadanos celestes que gallardamente perseveraron en la senda de la verdad... ¹⁰»

Como decíamos, la figura de Hildegarda es excepcional. En ella se conjugan fuerza y debilidad, autoridad y afecto, cultura, arte y dotes proféticas.

A modo de conclusión

En el prólogo al primer volumen de la *Historia de las mujeres* publicada bajo la dirección de Georges Duby y Michèlle Perrot, éstos avisan de que una mirada censora ha administrado los archivos y ha construido la memoria. Se trata de una cautela que conviene tener en cuenta a la hora de tratar de obras como las que nos han ocupado en este trabajo.

Hay que tener en cuenta, como advertíamos al comienzo, que las condiciones de vida de las mujeres en sociedades del pasado explican, en buena medida, el que sólo en pocos casos podamos contar con sus voces. Además, la autoridad de maestros espirituales, moralistas y pedagogos ha incidido a lo largo de siglos en la orientación de la actividad y en la valoración del cometido de las mujeres cristianas.

Los nombres propios que hemos recordado, a los que apenas se pueden añadir algunos más en algunos siglos, representan la excepción, lo que los convierte en testimonios más estimables. Cada uno de ellos, y en conjunto, muestran que la fe moviliza recursos expresivos, y confirman que hay necesidad de diferentes tonos de voz y colores muy variados para dejar entrever «el rostro que nadie puede ver fijamente».

Notas

- ¹ Citado en Maldonado, L. (2002): Liturgia, Arte, belleza. Teología y Estética. Madrid. 122.
 - ² CASTIGLIONE, B, de. (1980): El Cortesano. Madrid. 93-94.
 - ³ Cf. Chadwick, W (1992): Mujer y sociedad. Barcelona. 13 ss y 33-36.
 - ⁴ Ibidem 34-35.
- ⁵ SAN JERÓNIMO (Edición bilingüe, introducción y notas por Daniel Ruiz Bueno). (1962): Cartas I. Madrid BAC. 436-439.
- ⁶ Para la historia de los manuscritos que contienen las obras de Roswita puede consultarse el capítulo correspondiente en DRONKE, P. (1995): *Las escritoras de la Edad Media*. Barcelona.
- 7 Sobre este aspecto de las obras de Roswita, RIVERA GARRETAS, Mª M. (1995): textos y espacios de mujeres. Barcelona. 81-104.
- ⁸ Cf. Frugoni, C. (1992), La mujer en las imágenes, la mujer imaginada. Georges Duby y Michèlle Perrot (eds) *Historia de las mujeres 2. La Edad media.* Madrid. 435-469, esp. 465.
- ⁹ Así la considera Poggi, C. (2000): en el capítulo dedicado a Herralda en el volumen *Libres para ser Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval.* Madrid. En el mismo volumen puede consultarse el trabajo de María Santini.
- ¹⁰ Citamos siguiendo Hildegarda de Bingen, Scivias: conoce los caminos. (Traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica castro): (1999). Madrid. La bibliografía sobre Hildegarda es muy amplia. Puede verse la señalada en, CIRLOT, V y GARÍ; B: (1999): La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media. Barcelona. 73-75.



Figura 1. La abadesa Uta de Nierdermünster, donante del manuscristo. Evangeliario de Ratisbona. S. IX.



Figura 2. Homilía super Evangilia. Autorretrato de la monja Guda. Segunda mitad del S. XII.



Figura 3. Herralda de Hohenburg, Hortus deliciarum, «Mujer vestida de sol».

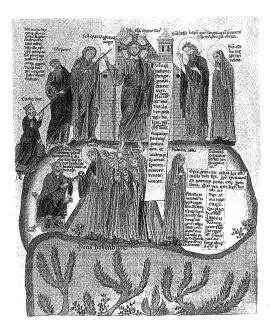


Figura 4. Ibidem, «Fundación del monasterio».

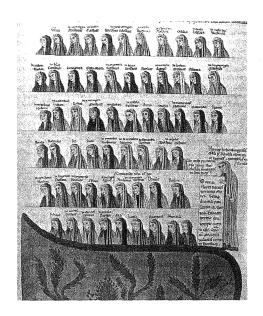


Figura 5. Ibidem, «Las artistas».



Figura 6. Artemisia Gentileschi, Virgen con Niño. S. XVII (Palacio de la Granja).

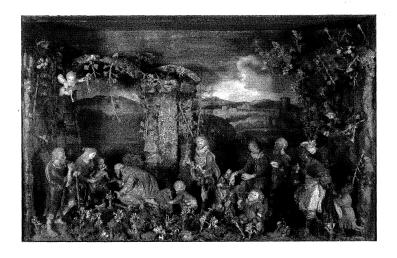


Figura 7. Caterina de Iulianis, Adoración de los reyes. S. XVIII (Monasterio de El Escorial).