¿Cuáles podrían ser las razones por las que una mujer del siglo xiii se planteara poner por escrito sus experiencias? La imagen que Marguerite d'Oingt ofrece como respuesta es la del corazón saturado. El origen de la escritura radicaría así en la insoportable carga que abarrota el corazón y que debe ser imperiosamente trasvasada al pergamino. De no haberlo hecho, dice Marguerite, habría muerto o se habría vuelto loca». Sin embargo, tanto el proceso de colmar el corazón como el de vaciarlo requieren de un trabajo interior experiencial y reflexivo. Dicha actividad, conocida comúnmente como meditación, se canalizaba hacia un conocimiento de la propia interioridad y de la realidad exterior. Meditar significaba conformar imágenes en la mente, ordenarlas y articularlas con el cuerpo, los sentidos, los afectos y las palabras. Transcribir la propia experiencia en el espacio de la página, según el singular testimonio que nos brinda esta religiosa, era un paso necesario en el ejercicio progresivo del autoconocimiento. Las obras de Marguerite d'Oingt permiten así adentrarse en la experiencia personal de una mujer del siglo xiii y descubrir las prácticas que conformaban la vida cultural de su tiempo.

SERGI SANCHO FIBLA nace en Alcanar en 1987. Después de estudiar Humanidades, se especializa en los estudios medievales en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, donde realiza su doctorado. Su campo de estudio se centra en la espiritualidad femenina europea de los siglos xiii al xv, ámbito que estudia desde una perspectiva literaria, antropológica e histórica. En la actualidad es investigador en Aix-Marseille Université y en el CNRS (Labexmed).

7 454029

93 Escribir y meditar Sergi Sancho Fibla Siruela

Sergi Sancho Fibla

ESCRIBIR Y MEDITAR

La obra de Marguerite d'Oingt, cartuja del siglo xiii



Siruela

Todos los derechos reservados.
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación
pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada
con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos,
www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento
de esta obra.

En cubierta: Miniatura de querubín, *De Lisle Psalter*
(Arundel ms. 83 II, f. 130v), © The British Library
Colección dirigida por Victoria Cirlot
Diseño gráfico: Gloria Gauger
© Sergi Sancho Fibla, 2018
© Ediciones Siruela, S. A., 2018
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid. Tel.: + 34 91 355 57 20
Fax: + 34 91 355 22 01
www.siruela.com
ISBN: 978-84-17454-02-9
Depósito legal: M-10.054-2018
Impreso en Anzos
Printed and made in Spain

Papel 100% procedente de bosques gestionados
de acuerdo con criterios de sostenibilidad

Sergi Sancho Fibla

Escribir y meditar

La obra de Marguerite d'Oingt, cartuja del siglo XIII

Siruela

El Árbol del Paraíso

Índice

Introducción 11

Marguerite d'Oingt y sus obras 15
Objetivos y estructura del estudio 17
Nota 21

I. *Pagina Meditationum* 23

1. Ordenar y meditar 23
Una *Pagina* de horas 26
Scala claustralium y *Scriptio divina* 37
Lo escrito y lo visto 47
2. Ver la Pasión 53
Imaginar y meditar: *Meditationes vitae Christi* 56
La *flagellatio* y la humillación 64
La divinidad feminizada 71
3. Metáforas de lo líquido. 77
La fuente de sangre 77
El agua vehemente 83
La luz acuosa 90
4. El Infierno como espacio doméstico 94
El Juicio Final 96
Una celda en el Infierno 100
Instrucción y mnemotecnia 112

II. *Speculum* 121

1. Sujeto y objeto frente al espejo 121
2. Colores para meditar 144
   «Livro clos per liey ensennier» 144
   Doctrina de letras y colores 148
   Un libro para la memoria 156
3. La luz trinitaria 184
   Una doble visión cromática 184
   La Trinidad en círculos 192
   «Tre giri di tre colori» 200
   La imagen imposible y la visión caleidoscópica 205
4. Ver y leer «tot apertament» 221
   Abrir el libro, el universo y el alma 221
   La *deificatio* y la visión abierta 234

III. *Li via seiti Biatrix d'Ornaciu* 244

1. Una hagiografía de lágrimas 244
2. La *depositio* y el descenso de la cruz 255
3. *Globus hystericus:* la eucaristía atragantada 275

IV. El díptico textual 280

1. Las cartas IV y V 280
2. La mujer-árbol. Dafne y las fuentes clásicas 291
3. El árbol invertido 304
4. Un juego de simetrías 318
5. Sensibilidad terrenal y espiritual 339

A modo de conclusión 370

Bibliografía 375

Lista de ilustraciones 388

Para Solène,

«Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma»

Dante Alighieri,
Commedia, Purgatorio XXX, 46-48

Introducción

¿Cuáles podrían ser las razones por las que una mujer del siglo XIII se planteara poner por escrito sus experiencias? La imagen que Marguerite d'Oingt ofrece como respuesta a esta pregunta es la del corazón saturado. Según su testimonio, el origen de la escritura radica en la insoportable carga que abarrota el corazón y que debe ser imperiosamente trasvasada al pergamino. De no haberlo hecho, dice Marguerite, «habría muerto o se habría vuelto loca». No obstante, tanto el proceso de colmar el corazón como el de vaciarlo requieren de un trabajo interior experiencial y reflexivo: «pensaba en ordenar las necesidades que saturaban a mi pobre corazón». Dicha actividad de puesta en orden, conocida comúnmente en al ambiente monástico como meditación, se canalizaba hacia un conocimiento de la propia interioridad, de Dios y del mundo. Una labor, sin embargo, que no era únicamente introspectiva. Meditar significaba conformar imágenes en la mente, ordenarlas y articularlas con el cuerpo, los sentidos y los afectos. Así, transcribir la propia experiencia en el espacio de la página, según el singular testimonio que nos brinda esta cartuja del siglo XIII, era un paso necesario en el ejercicio progresivo del autoconocimiento.

De la vida de esta cartuja poco se sabe más allá de las obras que se conservan de ella. Tales textos pasaron prácticamente inadvertidos hasta finales del siglo XVIII, cuando el desvelo de algunos historiadores por recuperar la herencia del dialecto francoprovenzal volvió a iluminar su figura. Esto, no obstante, tampoco contribuyó al beneficio de su popularidad, pues por un lado sus obras se encasillaron dentro de la llamada mística popular y fueron consideradas poco heterodoxas para el gusto de la época. Por otro lado, tampoco ayudó a su estudio el hecho de que las transcripciones de los diferentes manuscritos ramificaran el nombre de Oingt y crearan diferentes variantes —con sus respectivos orígenes dispares[1]—.

[1] Por ejemplo, la mutación de su nombre al de Duyn se propagó a partir del siglo XVII, cuando la Grande Chartreuse mandó copiar el manuscrito antiguo, tergiversando el «Margareta d'Oyn» por «estoit fille du seigneur de Duin en Savoye», es decir, hija de la familia Duyn de Saboya. Los encargados de la edición francesa de 1965 explican tal error por la relevancia

Una vez reconocido el verdadero origen de Marguerite, salió a la luz una genealogía que la emparentaba con el Château de Châtillon, en el valle de Alzergues, y con Umfred d'Oingt, señor del siglo XI[2]. Además, M. C. Guigue intuyó que su madre también pertenecía a una gran familia feudal de las regiones de Bresses o de la Dombes por la cantidad de posesiones que esta entregó en herencia al hermano de Marguerite[3]. Todo ello indica que la autora nació en el seno de una familia señorial de la época, con un nivel socioeconómico de notable relevancia.

Aun así, conocer algo de la vida de esta cartuja antes de que vistiera los hábitos es una empresa prácticamente imposible. En cambio, sus escritos dan testimonio de diferentes fechas y sucesos de su experiencia monacal. Así, sabemos que en 1286, dos años antes de que se convirtiera en priora de Poleteins, pero ya siendo religiosa, empezó a escribir la *Pagina Meditationum*. En 1294 su segunda obra, *Speculum,* fue llevada al Capítulo General de la orden por el prior Hughes de Vallbone. Tres años más tarde murió su padre, mientras que su madre hizo testamento el 13 de mayo de 1300. Una década más tarde moriría la propia Marguerite, probablemente el 11 de febrero de 1310[4].

Es Marguerite misma la que comenta que su formación fue nula y que tan solo fue instruida por Dios (*Pagina,* §4). Sin embargo, no debemos tomarnos tal fórmula al pie de la letra, visto que resuena en ella un modelo recurrente de la tradición espiritual occidental. De hecho, en algunos casos la crítica, aún influenciada por la marginalización de los escritos espirituales de mujeres y la condescendencia que de ello deriva, ha reparado en la calidad intelectual de sus escritos y en su profundo conocimiento de las Sagradas Escrituras, que introduce mediante referencias más o menos manifiestas en sus escritos[5]. Todo ello da cuenta de una educación eminentemente alta, fruto de un entorno social a la par. En este sentido, se puede destacar la

que adquirió la familia saboyarda Duyngt-la-Val-d'Isère, frente a la desaparición del burgo de los Oingt —familia prácticamente extinguida ya en 1383— y el olvido en el que este quedó sumido. A. Duraffour, P. Gardette y P. Durdilly (eds.), *Les œuvres de Marguerite d'Oingt*. París, Les Belles Lettres, 1965.

[2] A. Vachez, *Châtillon d'Azergues, son château, sa chapelle et ses seigneurs.* Lyon, Vingtrinier, 1869.

[3] M. C. Guigue, «Introduction», en Marguerite d'Oingt, *Œuvres de Marguerite d'Oyngt: prieure de Poleteins. Publ. d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque de Grenoble,* éd. de É. Philipon. Lyon, N. Scheuring, 1987, p. 32.

[4] Véase A. Duraffour, P. Gardette y P. Durdilly, *op. cit.*, p. 13.

[5] C. Jourdain, por ejemplo, hablando de la *Pagina,* subraya una «certaine érudition théologique, et même de quelque talent d'écrire». C. Jourdain, *Excursions historiques et philosophiques à travers le Moyen Âge.* París, Firmin-Didot, 1888, p. 484.

pluralidad de lenguas utilizadas en sus obras, pues escribió en latín, en el dialecto provenzal de Lyon —lengua materna— y en *langue d'oïl,* que dominaba a duras penas.

Tras la muerte de Marguerite, su monasterio no tuvo mucho más tiempo de gloria. A lo largo de los siglos XIV y XV se repitieron las advertencias del Capítulo General cartujo por las dudas en la estricta observancia de la regla. De este modo el monasterio, siguiendo la tendencia de los otros centros femeninos de la misma orden, fue perdiendo vocaciones hasta quedar suprimido por el papa en 1605. Durante la Revolución sus bienes fueron vendidos y el edificio, del cual hoy en día no quedan ni los restos, destruido en 1791[6]. El monasterio era llamado Poleteins y estaba ubicado en el término de la parroquia de Mionnay, en el actual departamento francés del Ain, al nordeste de Lyon. Fue fundado por Marguerite de Bagé en 1245, después de su matrimonio con Humbert de Beaujeu. Era conocido en su tiempo como la *Celle de Notre-Dame* y se convirtió en uno de los primeros monasterios cartujos femeninos[7]. La orden, agenciada bajo la regla de san Bruno y conocida por su dureza y adustez, tuvo una presencia notable en la zona fronteriza de los Alpes francosuizos.

Las primeras monjas que se instauraron bajo la regla cartuja aparecieron a mediados del siglo XII en un momento en el que la Iglesia sufría numerosas transformaciones. Además de la reforma gregoriana, encontramos en las décadas anteriores el nacimiento de nuevos modelos monásticos como los mismos cartujos o los cistercienses. Estas corrientes se basaron en una búsqueda de los orígenes puros de la cristiandad, presentes en parte en el eremitismo oriental. Así, pobreza, penitencia, ascesis y humildad fueron valores que caracterizaron esta nueva espiritualidad y provocaron el origen de las mentadas órdenes, bajo el manto de san Bruno en el caso de los cartujos y de Robert de Molesme o Bernardo de Claraval en el de los cistercienses. No había, inicialmente, ningún lugar reservado a las mujeres. La vida de soledad, silencio y oración fue en un principio, destinada a los hombres, que verían pronto la necesidad de escribir una regla, pues los desiertos cartujos se habían regido hasta entonces por la práctica de las costumbres definidas por Bruno. Fue Guigo I (1083-1136), quinto prior, el que utilizó precisamente el nombre de costumbres, *Consuetudines,* para referirse a lo que se entiende normalmente por regla general. En efecto, la orden cartuja no posee regla porque el ideal de vida se basa en las costumbres heredadas de los primeros eremitas. Esto conlleva concebir la regla no como una proyección modélica de lo que uno

[6] Para una breve historia de Poleteins con valiosos apuntes bibliográficos, *ibid.*, p. 14.

[7] En estos años se empezaba a desarrollar la rama femenina de la orden (la primera había sido la de Prébayon, entre 1140 y 1150). Poleteins se fundó un siglo más tarde.

debería hacer, sino como la plasmación ya real de un modo de vida estipulado por las *Consuetudines* y los estatutos: «haec agere consuevimus»[8]. Fue, por tanto, más tarde cuando las primeras comunidades femeninas se instalaron en el conocido núcleo cartujo de los Alpes. A menudo mixtas o dobles, representaron las respuestas a una serie de aspiraciones nuevas de las mujeres de este periodo. Así como el beguinato demostró tener una influencia notable en el norte, en el sureste del territorio galo las cartujas brotaron de repente con una presencia y un vigor eminentes.

Los linajes de la nobleza local fueron los responsables principales del auge de estos monasterios femeninos. Es el caso de Bertaud (1188), Buonlogo (1229), Poleteins (1245) y Celle-Roubaud (1260) —aunque podríamos añadir también Parménie—, siendo normalmente lugares potenciados por las familias pudientes para ubicar en ellos a sus hijas. Los nombres de estas son los que encontramos en los archivos como prioras de sus respectivas comunidades durante los primeros años de fundación. El nacimiento de estas cartujas femeninas parece pues responder a las aspiraciones de la nobleza, preocupada por encontrar un modelo que vehiculara las necesidades sociales y familiares, esto es, disponer de suficientes monasterios para acoger a las hijas de dichos linajes. Fue a partir de 1330 cuando el número de fundaciones de centros femeninos descendió sensiblemente, aunque siguieron creándose a un ritmo notable hasta finales del mismo siglo. Poco a poco, sin embargo, las comunidades fueron abandonándose, un fenómeno que se vio estimulado por la prohibición realizada en el seno de la propia orden —estipulada en los *Nova Statuta* de 1368— de crear nuevas fundaciones femeninas[9].

Fue en este contexto en el que Marguerite vivió y escribió sus obras, unos textos que nos han llegado en tres manuscritos distintos. Uno de ellos, el más antiguo, se encuentra en la Biblioteca de Grenoble bajo el código 410 y data de la primera mitad del mismo siglo de la muerte de la priora. Es probable que el testimonio que Marguerite dejó escrito de sus experiencias fuera concebido únicamente para un uso personal o para un ámbito reducido y próximo. Posteriormente, algún religioso aprobaría los textos y los entregaría al Capítulo General en 1294. Este manuscrito, sin embargo, se ha perdido. El más antiguo que se conserva de sus obras fue realizado por un copista después de la muerte de la autora, siguiendo la tradición cristiana de reunir todos los escritos de una figura de relevancia en un mismo volumen. Los otros dos manuscritos datan del siglo XVII —hacia 1640— y parecen ser

[8] Q. Rochet, *Les filles de saint Bruno au Moyen Âge: Les moniales cartusiennes et l'exemple de Prémol (XII^e-XV^e siècle)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 31.

[9] *Ibid.*, p. 61.

duplicados del anterior que la Grande Chartreuse mandó realizar, junto con las respectivas traducciones al francés. Al mismo tiempo, existe una versión provenzal del *Speculum* que Philipon, en su primera edición de 1877, no conocía y que encontramos citada por primera vez por C. Brunel en 1935[10]. El documento, según D. Zorzi, data de la primera mitad del siglo XV y, por sus características lingüísticas y paleográficas, parece que fue producido al norte del Tarn, probablemente alrededor de Albi[11]. El hecho de que este manuscrito exista da fe de la notable difusión de los escritos de Marguerite en época medieval, no obstante la circulación tradicionalmente interna de los escritos de esta orden.

Marguerite d'Oingt y sus obras

El contenido de las obras de Marguerite d'Oingt nos permite adentrarnos en la experiencia personal y descubrir los ejercicios especulativos que conformaban la vida monástica de su tiempo. La experiencia interior, la meditación o la escritura son fenómenos que deben entenderse dentro de un contexto muy particular, el del florecimiento de un movimiento espiritual propio de la Baja Edad Media, la llamada mística femenina. Nos referimos a ese momento en el cual las mujeres se apropiaron de los instrumentos de escritura y empezaron a hablar de sus experiencias, de sus sentimientos y, por supuesto, de Dios. La invitación del Císter a la introspección había conducido en esos años a una voluntad de descubrimiento del yo interior, vinculada estrechamente a los procesos de «autoanálisis y confesión que se configuran ante todo como un espacio para hablar»[12]. La celda se convirtió en el lugar de la búsqueda de la intimidad. Allí es donde la imagen o el texto de la meditación, además de proyectar el modelo ejemplar de la divinidad —influenciado por los nuevos modelos de la pobreza—, empujaba a un ejercicio especular en el que uno se proyectaba y reflexionaba sobre sí mismo. En el siglo XIII precisamente se produce el estallido que recorre toda Europa bajo unas mismas directrices, dentro, eso sí, de las grandes diferencias sociales y culturales que se plasman entre unas regiones y otras. La mística femenina

[10] C. Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*. París, 1935, n.° 185, p. 54. El manuscrito se encuentra en la BnF, bajo el código fr. 13504 (ff. 26-32).

[11] D. Zorzi, «La spiritualità e le visioni di due certosine lionesi contemporanee di Dante», *Aevum*, 27 (1953), pp. 510-531.

[12] V. Cirlot y B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Madrid, Siruela, 2008, p. 35. *Vid.* J. Root, «*Space to speke*». *The confessional subject in medieval literature*. Nueva York, Peter Lang, 1997.

aparece como un movimiento con unas bases teológicas y literarias comunes. La relación con la lengua vernácula, el estilo profundamente emotivo y la búsqueda de un conocimiento experiencial son las pautas que vehiculan los testimonios de Hadewijch de Amberes, Juliana de Norwich, Marguerite Porete, Angela de Foligno o la misma Marguerite d'Oingt. Dentro de este marco, la meta que procura perseguir este volumen es comprender los escritos de una de estas autoras, Marguerite d'Oingt, desde un punto de vista antropológico e histórico, esto es, en tanto que literatura monacal del siglo XIII, con unas prácticas intelectuales concretas que distan de la actual concepción literaria posromántica y posfreudiana. En efecto, la literatura monástica femenina bajomedieval se encuentra íntimamente vinculada a la práctica de la meditación, a una concepción medieval de la visualización interior de los textos, a un empleo sistemático de la mnemotecnia y a unos objetivos de perfeccionamiento espiritual y moral muy concretos.

Con el fin de proporcionar los instrumentos adecuados para entender el ejercicio meditativo presente en las obras de Marguerite d'Oingt, se ha elegido seguir una vía que aúna el estudio del texto y de la imagen como referentes indistintos de dos formatos paralelos. A partir de la conjunción de la palabra y la figura, se intentan reconstruir los referentes visuales a los que alude el texto, así como la intención con la cual la obra los articula. De este modo se intenta conformar una *visual culture*[13], haciendo uso de una terminología muy específica, perfectamente acotada por M. Carruthers con la noción de «imágenes textuales» o «literary pictures»:

> [...] imágenes u organizaciones de imágenes que están diseñadas para sobrecoger el ojo de la mente, e iniciar o guiar el «progreso» del lector a través de un texto, de la misma manera que ciertas imágenes estructuran el «camino» de nuestros ojos a través de una figura[14].

[13] «To stress the importance of "visual culture" is not to champion the notion could exist. Quite the opposite: as I understand the term, it is to insist on the historicity of visual experience —what has since come to be called "visuality"— and the degree to which what and how we see depends on the complex, deeply ingrained protocols, some unconscious, some carefully controlled, still others selfconsciously cultivated». J. F. Hamburger, *The Visual and the Visionary*. Nueva York, Zone Books, 1998, p. 28.

[14] Traducción propia. «Organizations of images that are designed to strike the eye of the mind forcefully, and to initiate or punctuate a reader's "progress" through a text, in the way that particular images (or part of images) structure the "way" of one's eye through a picture». M. Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 22.

Es decir, estamos aquí ante una serie de puntos o instrucciones textuales que requieren una reconstrucción mental por parte del lector y al mismo tiempo lo guían para que este la realice. Ello implica una cristalización gráfica o mental según unos referentes comunes y una subjetividad concreta. Por ello, debemos advertir que no es nuestra intención recorrer una genealogía exacta que nos lleve a su modelo originario, sino sacar a relucir la red de imágenes que subyace en el texto[15]. Es decir, no podemos conocer la plasmación estricta de una representación en la mente del autor o del lector, pero podemos aproximarnos a ella mediante una asociación de referencias históricas compartidas. Como podrá observarse a lo largo del estudio, la recomposición de esta red, que parecía perdida para la mente de un lector contemporáneo, puede ser aún advertida, de manera que su articulación con el texto puede hacer florecer una serie de conclusiones a las cuales habría sido imposible llegar sin dicha labor comparativa.

Objetivos y estructura del estudio

El objetivo de este volumen es doble. Por una parte, se pretende realizar una reflexión sobre los procesos creativos, cognitivos y receptivos de las obras realizadas en el contexto de la espiritualidad de la Baja Edad Media. Ello implica adentrarse en la comprensión de mecanismos y fenómenos de extrema complejidad en este contexto como son la meditación, la visión o la mnemotecnia. Esta aproximación se plasma mediante el estudio atento de las obras de Marguerite d'Oingt, un testimonio que, en comparación con otros textos de naturaleza y época parecidas ha recibido escasa atención. Por ello, el segundo objetivo que vertebra este estudio es el de realizar un análisis completo de todas las obras presentes en el primero de los manuscritos, esto es, *Pagina Meditationum, Speculum, Li via seiti Biatrix d'Ornaciu* y las diferentes cartas que se conservan de la priora. Se ha eludido el estudio de los relatos *post mortem* que aparecen al final de los manuscritos por ser evidentemente fruto de otro autor posterior. De este modo, se pretende proporcionar un análisis que abarque absolutamente toda la producción de Marguerite d'Oingt, una empresa que no ha sido aún realizada en lengua alguna.

Con esta idea en mente, se ha dispuesto todo el trabajo en cuatro partes que corresponden a las cuatro obras del corpus de Marguerite. Asimismo, el recorrido a través de los textos será gradual siguiendo el progreso de la

[15] L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Turín, Einaudi, 2002.

lectura. Ello proporcionará un esquema claro y emulará asimismo de forma crítica y abundantemente comentada la recitación del manuscrito. Por otro lado, esta configuración cuaternaria no obstruye el inevitable estudio comparativo interno.

Aparentemente Marguerite d'Oingt empezó en 1286 la *Pagina Meditationum,* siendo pues el texto más antiguo que se conserva y el que abre todos los manuscritos. En lo relativo al género, entronca claramente con la tradición de escritura cristiana procedente de las *Orationes sive Meditationes* de san Anselmo de Canterbury y de los tratados de meditación típicos de la literatura cartuja. La imaginería del texto se concentra en la Pasión de Cristo y en la visión del Juicio Final. Así, el primer capítulo de este libro está dedicado por entero a esta página de meditación, lo cual conlleva empezar por una serie de consideraciones sobre la práctica meditativa, sobre las fuentes de las que bebe Marguerite —particularmente las de tradición cartuja, pero no únicamente— y sobre el orden que establece para las distintas meditaciones de acuerdo con el tiempo litúrgico y el tiempo secular. Se trata de un método claramente vinculado a las escenas de la Pasión de Cristo, pero también a la historia de la humanidad y a la suya misma, una articulación tripartita que está presente y latente en todas las fases de *meditatio* de las otras obras. A continuación el estudio se adentra en el ejercicio de la imagen mental en el contexto de las meditaciones a partir del ejemplo de las *Meditationes Vitae Christi.* Estas —y los estudios que de esta obra se derivan— proporcionan una base para poder comprender la sucesión de escenas de la Pasión que se encadenan en la obra de Marguerite. De este modo, se pasa a analizar la flagelación, la imagen de Jesús como madre y, en última instancia, una serie de metáforas que giran en torno a la noción de la abundancia líquida como manifestación de la gracia divina. Para finalizar, siguiendo la progresión del texto, se estudian las estrategias retóricas y mnemotécnicas que utiliza la autora en la parte final de su *Pagina,* en la que las imágenes crísticas dan paso a un escenario escatológico e infernal que le permite realizar un giro hacia una finalidad más bien instructiva y moralizante.

Le sigue a esta obra el *Speculum,* fechado en 1294, un escrito que la crítica ha evaluado como el más relevante de entre los del corpus de Marguerite[16]. Ello se fundamenta en su carácter visionario y mistagógico. En líneas generales, se trata de un breve texto que se inscribe, como lo hacía la anterior,

[16] A modo de ejemplo, los editores franceses y E. A. Petroff lo tratan como obra principal, como testimonio de la gran experiencia de su vida, la experiencia mística: Duraffour *et al., op. cit.,* p. 33; y E. A. Petroff, *Medieval Woman's Visionary Literature.* Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 279.

en un modelo muy definido y popular en la época, los *specula.* El texto está estructurado en tres capítulos, relacionado cada uno de ellos con una aparición visual diferente. La primera nos describe exteriormente un libro cerrado en el que se pueden apreciar tres tipos de escritura en la cubierta, cada una con un color particular, y dos inscripciones más en los cierres. Esta imagen es utilizada por la narradora como soporte para la meditación, a través de la cual llega al segundo capítulo. En él se describe la siguiente visión: el libro se abre y aparece un lugar delicioso, lleno de luz, que es asimismo un espejo. Es este símbolo catóptrico el que permite aquí la visión abstracta de la Trinidad que, en una progresión constante, llevará, en el tercer capítulo, a la unión total con la divinidad y al encuentro cara a cara con Dios. El segundo capítulo de este volumen, pues, se inicia con una introducción que sitúa el *Speculum* dentro del horizonte de su género y que desvela las técnicas discursivas que laten detrás del uso de la tercera persona. A continuación, se procede al estudio del primer capítulo de esta obra, que versa sobre las complejas estrategias de meditación que se desarrollan a partir de la imagen textual de la cubierta del libro de colores y que conduce al lector desde la oscuridad absoluta de la ceguera hasta la apertura máxima de visión. La imagen del libro, asimismo, vertebra casi toda la obra y nos conduce a poder ilustrar el ejercicio mental especulativo de la *lectio* y la *meditatio* dentro del contexto cartujo. Posteriormente, y siempre coincidiendo con los capítulos de la obra, el siguiente apartado intenta reconstruir una de las imágenes más interesantes de todo el manuscrito: la descripción de la visión de la Trinidad. Este pasaje, que se vincula claramente a una visión de Biatrix d'Ornaciu narrada por Marguerite, posee una serie de referentes que nos proporcionan diferentes recursos cercanos crono-geográficamente a las visiones para entender la representación de lo indecible e infigurable. A través de diferentes mecanismos, Marguerite consigue dar forma en la mente del lector a una imagen que es imposible de traducir en formato gráfico. Para concluir con el *Speculum,* se lleva a cabo una contextualización de la expresión «ver abiertamente» con la que Marguerite clausura el texto y que se ensambla a la perfección con el recorrido imaginal que orquesta las nociones de apertura y ceguera constantes en toda la obra.

El tercer escrito que encontramos en los manuscritos es un relato hagiográfico escrito en lengua vulgar y atribuido a Marguerite, una obra que probablemente fuera concebida como texto de edificación espiritual para las religiosas[17]. En él, la autora narra la vida de Biatrix de Ornacieux, monja cartuja que murió en el año 1303. El relato nos sitúa en la intimidad de una religiosa que, ante la pavorosa presencia del demonio, se entrega

[17] *Vid.* V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.,* p. 169.

a duras prácticas ascéticas. Tras este episodio, Marguerite discurre sobre la acumulación de gracias y visiones que recibe Biatrix hasta los milagros *post mortem*. El tercer capítulo se inaugura pues con el estudio paralelo entre las hagiografías cartujas, destacando algunas imágenes de especial interés, como el torrente de lágrimas. A partir de ahí, dos imágenes relacionadas con la corporalidad de Cristo son caudales para la comprensión de esta obra: la primera está relacionada con la escena de la deposición del cuerpo del hijo de Dios y la segunda con la *manducatio* de la hostia.

Finalmente, con la clara voluntad de compilar todas las obras que se conocían de Marguerite, insertamos asimismo el estudio de un total de cinco cartas que clausuran los manuscritos. Las cinco epístolas aparecen escritas en un mismo francés fuertemente provenzalizado y en todas ellas radican imágenes de un interés máximo en cuanto a referentes iconográficos o teológicos: el desclavamiento de Jesucristo, un pasaje inventado de la Pasión, la descripción de una visión del cielo, un árbol sensual arrollado por un torrente de gracia divina o una imagen unitiva de la herida del costado de Cristo[18]. El último de los capítulos ha sido reservado a las cartas IV y V. Las demás epístolas presentes en el manuscrito se encuentran analizadas en diferentes capítulos anteriores, siempre en relación paralela con fragmentos de las otras obras. En esta última parte se intenta demostrar la posibilidad de una referencia común entre ambas cartas que conformaría lo que viene llamado en el título como «díptico textual». De esta forma, una carta sería el comentario de la otra, que le daría sentido gráfico y teológico dentro del imaginario tradicional de la época de Marguerite. Se empieza en este caso con la primera de las dos epístolas —Carta IV—, cuya imagen del árbol se intenta reconstruir mediante distintos referentes. En un primer estadio la atención se concentra en su naturaleza femenina, posteriormente en su forma invertida y finalmente en su apariencia diagramática. Así, después de presentar numerosos ejemplos que poseen claras semejanzas con la visión, se analiza con más profundidad la Carta V. Con ello se constata una correspondencia absoluta de la imaginería de una y de otra epístola, una lógica común

[18] Muchos de los que se han ocupado de las obras de Marguerite han subrayado la peculiaridad de, sobre todo, las dos últimas cartas. V. Le Clerc habla en este caso de una «imaginación naif y graciosa», destacando la visión del árbol como la más «singular». V. Le Clerc, *Histoire littéraire de la France*, t. XX. París, L'Accadémie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1842, p. 321. B. McGinn, más enfático, tilda este mismo texto como «fascinante por el simbolismo tan personal» y como «relato extraño». B. McGinn, *The Flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism* (vol. II de la serie *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism, 1200-1350*). Nueva York, Crossroad, 1998, p. 292; mientras que V. Cirlot nos habla de una auténtica floración del símbolo. V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 171.

que llevaría al lector medieval a reconocer una única escena de representación de los cinco sentidos espirituales, regenerados con la gracia de Cristo conferida con el bautismo.

La propuesta de este volumen es, por tanto, la de restaurar el punto de vista desde el cual el lector medieval podía acercarse al corpus de Marguerite d'Oingt. Esta forma de *ver* el texto implica identificar las imágenes, articular las referencias en su contexto, detallar las funciones y prácticas que se derivan de ello y así señalar la semántica hacia la cual se dirige la obra.

Nota

Este libro fue en su origen una tesis doctoral que realicé en la Universidad Pompeu Fabra bajo la dirección de la Dra. Victoria Cirlot y cuyo título fue *«Quando bene respicio». Palabra, imagen y meditación en las obras de Marguerite d'Oingt*. El proceso de síntesis, adaptación y transformación de un proyecto puramente académico a este volumen no ha sido ágil ni sencillo. Sin querer prodigarme en el arduo cometido de la escritura, querría únicamente apuntar una serie de decisiones que he tomado para que la lectura de este libro sea amena y a la vez pueda mantener su clara esencia de investigación académica. En este sentido, he traducido toda cita que pudiera conllevar algún tipo de dificultad de comprensión, salvo en el caso en el que la paráfrasis no deje lugar a la confusión. Esto significa que las obras de Marguerite d'Oingt, fundamento de todo el estudio, han sido traducidas, puesto que los textos originales fueron escritos en latín y en francoprovenzal. La *Pagina Meditationum* es la única obra de esta autora que ha recibido traducción al castellano, la versión que realizó y publicó Victoria Cirlot en *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media* (Siruela, 2008). Para todos los demás textos he proporcionado una traducción propia que intenta, en la medida de lo posible, alejarse de un objetivo estético o estilístico y facilitar la comprensión literal del contenido. Al mismo tiempo, esta traducción aspira a ilustrar una serie de trazos característicos de la escritura de Marguerite como, por ejemplo, el polisíndeton, la iteración de léxico o la de ciertas estructuras sintácticas. En las respectivas notas al pie se ofrece en todo caso el texto original. Del mismo modo he operado respecto a otras citas en latín —como las de la Vulgata—, en inglés, en francés o en alemán. Por lo que concierne a las citas, aunque he aligerado el armazón de referencias propio de una tesis doctoral, no he querido con ello enmascarar el carácter académico y no ensayístico de este volumen. Con ello pretendo conceder al lector diferentes posibilidades y niveles de lectura. Por último, huelga decir que este libro no habría sido posible sin la ayuda de Victoria Cirlot, directora de mi

tesis doctoral y maestra en mi formación como medievalista, del grupo de investigación Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas y del laboratorio TELEMMe de Aix-en-Provence, donde actualmente desarrollo mis investigaciones gracias a un contrato posdoctoral Labexmed[19].

[19] Este trabajo ha sido realizado en el marco del laboratorio de excelencia LabexMed-Les sciences humaines et sociales au coeur de l'interdisciplinarité pour la Méditerranée, referencia 10-LABX-0090. Asimismo, este trabajo se ha beneficiado de una ayuda del Estado francés gestionada por la Agence Nationale de la Recherche, dentro del proyecto Investissements d'Avenir A*MIDEX, referencia n.° ANR-11-IDEX-0001-02.

I
Pagina Meditationum

1. Ordenar y meditar

La *Pagina meditationum* aparece fechada en 1286 y es, por tanto, la primera de las obras de Marguerite d'Oingt. Probablemente los compiladores tuvieron en cuenta este hecho cuando decidieron que fuera la apertura de los tres manuscritos conservados[20]. Se trata de un escrito de meditación que entronca claramente con la tradición cartuja y las *Orationes sive meditationes* de san Anselmo de Canterbury y que prefigura de algún modo las prácticas de lectura de las casi coetáneas *Meditationes vitae Christi*[21]. La mayoría de la crítica ha considerado esta obra de Marguerite como texto de iniciación a la experiencia mística[22], propiamente siguiendo los grados establecidos por Guigo I:

[20] N. Hopenwasser incide en la reciprocidad entre los escritos y la vida de Marguerite, intuyendo toda su obra como una gran autobiografía al estilo agustiniano. *Citi creatura: Perceptions of Self in the Writing of Marguerite d'Oingt, St. Brigitta, and Margery Kempe.* Tesis doctoral. Tuscaloosa, University of Alabama, 1992, p. 81 y ss. Tal aspecto también ha sido apuntado por S. Paulsell en su tesis doctoral *Scriptio divina. Writing and the Experience of God in the Works of Marguerite d'Oingt.* Tesis doctoral. University of Chicago, 1993, p. 9. Si bien se trata de un punto de imposible comprobación empírica, no hay que desestimarlo teniendo en cuenta la habitual vinculación entre vida y obra en muchos de los escritos de mística medieval. Tal tradición es la que, por ejemplo, empuja a Heinrich Seuse a titular su obra llanamente *Seuse*. *Vid.* B. Garí, «Introducción», en Heinrich Seuse, *Vida,* ed. de B. Garí. Madrid, Siruela, 2013, pp. 11-30.

[21] Las *Meditationes,* cuya composición suele fecharse entre 1346 y 1364, es una obra fundamental en este contexto que tuvo una difusión excepcional en los países del Occidente medieval. En su estudio, I. Ragusa y R. B. Green contabilizan hasta 217 manuscritos y afirman que se trata de uno de los primeros tratamientos del texto evangélico como materia novelada con fines meditativos. I. Ragusa y R. B. Green, *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century.* Nueva Jersey, Princeton University Press, 1977, p. XXII, n. 4. Para una introducción rigurosa con bibliografía actualizada, *vid.* la edición de M. Stallings-Taney: Ioannis de Calibus, *Meditaciones vite Christi,* ed. de M. Stallings-Taney. Turnhout, Brepols, 1997, pp. VIII-XVIII.

[22] V. Cirlot apunta: «A diferencia de otras místicas, la escritura no viene desencadenada

lectio, meditatio, oratio, contemplatio. No obstante —o quizá precisamente por ello—, el texto en cuestión contiene una complejidad y una densidad de imágenes que lo convierten en un caso ejemplar de la literatura espiritual de la época. El uso que aquí hace la autora de estas imágenes textuales está estrechamente asociado a las prácticas de meditación propias del género. Sin embargo, en muchas ocasiones la iconografía se desliza hacia un imaginario sorprendentemente singular relacionado con la devoción y los escritos de espiritualidad de su tiempo.

La *Pagina* es la única obra escrita en latín por la priora de Poleteins, o, por lo menos, la única que ha sobrevivido hasta la actualidad. El estilo que blande Marguerite en tal lengua ha sido etiquetado por algunos de burdo y por otros de «sorprendentemente alto», dependiendo, obviamente, de las referencias de base para tal juicio. En cualquier caso, lo que sí debe ser señalado son los recurrentes cambios que la autora realiza hacia su lengua materna, el francoprovenzal, un aspecto que podría vincularse a una voluntad expresiva que buscaría una mayor emotividad literaria para ciertos pasajes[23]. En todo caso, para muchos de los estudiosos que se han acercado a este manuscrito, poco ha importado la nobleza de su latín, pues, como señala K. Ruh, la obra de Marguerite es en su conjunto un monumento a la lengua francoprovenzal, el idioma con el que atestigua la mayoría de sus experiencias, la lengua que otorga naturalidad a su escritura y que colisiona con el estilo más grave y formal de la *Pagina*[24]. Por otra parte, antes de sopesar la calidad y relevancia del latín o de la lengua romance de la autora, habría que considerar su grado de madurez en el momento en el que escribe este texto, lo novedosa que aún podía resultar la escritura vernácula en la literatura monástica del Delfinado del siglo XIII y, sin duda, no solo la audiencia a la que Marguerite se estaba dirigiendo, sino también el espacio desde el cual se estaba expresando. En la obra que sigue a la *Pagina,* el *Speculum,* Marguerite utilizará únicamente el francoprovenzal para proporcionar un cúmulo de instrucciones y ejemplos de perfección espiritual que desembocan en una serie de visiones que perfilan una imagen directa —*facie ad faciem*— de la Trinidad y de Jesucristo. Por

por la visión ni por la revelación, sino por el acto necesario que sigue a la meditación». V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 52. Así se expresa la naturaleza iniciática de este escrito que se ve concluido con la iluminación que acontece en la obra que lo sucede, el *Speculum,* donde la priora expresa una unión total con la divinidad. Tal condición ha sido también comentada por B. McGinn (*op. cit.*, p. 290) y por K. Ruh en «Marguerite d'Oingt. Eine Frankprovenzalische Schriftstellerin im kartäusischen Ordensstand», en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur,* vol. 116, 1994, pp. 324-333.

[23] V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, pp. 155-156.

[24] K. Ruh, «Eine frankprovenzalische», p. 324.

tanto, se trata de un texto que muestra una voluntad pedagógica explícita y que versa sobre una temática de gravedad evidente. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre con la *Pagina* —terminada en 1286—, en el momento de la escritura del *Speculum* —unos ocho años más tarde— Marguerite era ya priora, una situación que, por una parte, podría haberle proporcionado seguridad y, por otra, una responsabilidad doctrinal más enfocada a las necesidades de la comunidad cartuja. No obstante, tampoco habría que descartar, por supuesto, la posibilidad de que Marguerite tuviera también una audiencia masculina en mente.

Ha habido diferentes interpretaciones respecto a la estructura de la obra. Algunas apuestan por un orden bipartito conformado por una dicotomía entre amor divino y angustia del Infierno, mientras que otras la han dividido en tres partes: autoanálisis, Pasión de Cristo y llamada a la propia mortificación en aras de la unión con la divinidad[25]. Tales observaciones no están sin duda desencaminadas, pues recogen diferentes temáticas que aparecen explícitamente en la *Pagina.* No obstante, si tuviéramos que considerarlas ejes que estructuran la obra, podríamos hablar de interpretaciones un tanto reduccionistas. Habría que reivindicar una mirada más plural a sus contenidos, demostrando la clara continuidad temática, y más bien diferenciando en el texto entre fragmentos de reflexión e imaginación[26]. Es evidente que la obra contiene toda una parte central focalizada en la imaginería de la Pasión y una posterior en el Juicio Final, pero ambos fragmentos se encuentran salpicados por breves momentos de reflexión de tipo moralista que responden claramente a una voluntad instructiva hacia sus lectores. No obstante, puesto que meditar es en cierta medida ordenar, lo que sí queda claro es que todo ello se articula a partir de una disposición bien establecida que recorre de modo visual la vida de la religiosa, la de Jesucristo y, por extensión, la de la creación. Orden que, como veremos, organiza también las oraciones y meditaciones de Marguerite en la Carta I y en el *Speculum.* Por otro lado, podemos constatar que el estilo se enfatiza a medida que avanzan las meditaciones, resultado de la creciente complejidad de las imágenes, cada vez más extremas, que se plasman en la escritura. Al principio se expone, partiendo

[25] Los autores de la edición de 1965 son los que dividen el texto de la *Pagina* en dos partes diferenciadas temática y estilísticamente, interpretación que fue secundada asimismo por R. Blumenfeld-Kosinski. Duraffour *et al., op. cit.*, p. 30; y R. Blumenfeld-Kosinski, «Introduction», en *The Writings of Marguerite d'Oingt. Medieval Prioress and Mystic (d. 1310).* Newsburyport, Focus Information Group, 1990, pp. 1-20 (25). Por otra parte, la división tripartita responde al comentario que Q. Rochet realiza de esta obra de la priora de Poleteins. Q. Rochet, *op. cit.*, p. 86.

[26] V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 161.

de la reflexión sobre la amenaza de la muerte, una serie de meditaciones que desembocan en varias visiones sobre la grandeza de Dios y su sacrificio por amor a la humanidad. El tema prepara el terreno para introducir un interludio moral de discernimiento entre el bien y el mal que concluye con la imagen del Juicio Final, escindida en dos partes: la del Infierno (*Pagina,* §90-96) y la del Paraíso (*Pagina,* §99).

El comienzo del texto señala espacial y temporalmente de un modo preciso la escena que desencadena las meditaciones. Así, sitúa a la religiosa en la iglesia del convento, durante la misa de Septuagésima, a partir del canto de la antífona del *Introitus* del Salmo 17. Esta imagen es la que hace brotar toda la imaginería de las meditaciones posteriores, de las cuales debe subrayarse el trato tan meticuloso y reiterado de las escenas de la Pasión y del Juicio Final, que Marguerite describe de forma minuciosa en algunos momentos y en otros con un estilo muy personal y de forma más transgresora. Ahí es donde este estudio incidirá, pues tales aportaciones resultan de un interés excepcional para el estudio iconográfico, literario o teológico.

Una *Pagina* de horas

La *Pagina* parte de una escena de conversión, de un comienzo de una vida nueva desencadenada por una experiencia sensual —casi sinestética— y extrema de la muerte, del pecado y, por extensión, del Infierno. Más adelante, son las palabras de Cristo, procedentes del Evangelio, las que consiguen sosegar a la religiosa y consolarla. De esto deriva a continuación toda una sucesión de consideraciones sobre la vida de Cristo, intercalando y articulando asimismo reflexiones sobre diferentes pasajes de sus propias vivencias. Un ejemplo de ello es el episodio en el que la religiosa relata la separación de su familia para entrar en el convento, enlazándolo con la imagen de Cristo como madre pariendo a la humanidad. A partir de ahí, las meditaciones siguen el recorrido tradicional de la Pasión, hasta el *intermezzo* moral y la siguiente culminación de la obra con la imaginería escatológica. De tal manera, las escenas infernales, que cobran mucha importancia en los últimos párrafos, redondean la obra, pues la antífona con la que empieza no hace sino presentar al lector/oyente esa misma realidad: «Los gemidos de la muerte me rodearon» —«Circumdederunt me gemitus mortis»[27]—.

[27] Todas las citas de la Vulgata proceden del portal Latin Vulgate <http://www.latinvulgate.com> [última consulta: 01/02/2017], mientras que las traducciones pertenecen a la Biblia de Jerusalén, de *Biblia Católica,* en línea en <http://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen/genesis/1>.

Como tantas otras místicas de su tiempo, Marguerite describe en el inicio de su primera obra la experiencia primigenia que la empuja a dar el primer paso hacia la escritura. Este fenómeno no es otro que el de la percepción de la muerte y de las consecuencias del pecado terrenal en el más allá. A partir de ahí la autora concibe una nueva existencia fuertemente asociada al ejemplo de Cristo[28] y cincela este nuevo modelo en sus oraciones y meditaciones. Un itinerario vital que solapa su propia vida con la de Cristo mediante el ejercicio de las meditaciones, traslapando las experiencias de ambos como diferentes estratos paralelos. Tal estructura la podemos constatar en la *Pagina,* donde encontramos unas primeras imágenes de la Natividad (§9), seguidas de las escenas de la Pasión (§13-41) y finalmente la muerte y la resurrección de Jesucristo (§42-99). Al mismo tiempo, dicho esquema aparece paralelamente al del orden del universo, pues de manera intercalada se presentan episodios vinculados a la Creación en un principio —asociados a la Natividad— y al Juicio Final como colofón —escenario apocalíptico y posterior restablecimiento de la Jerusalén Celestial—. Además de estos dos estratos, aparece un tercero, como hemos mencionado antes, modulado por el recorrido vital de Marguerite, pues inicialmente se nos describe cómo «Dios la hizo a su imagen y semejanza» (§7) y a continuación se relatan sus vivencias de juventud, mayormente su entrada en el convento. Estos dos episodios de su biografía de alguna manera adhieren su experiencia al engranaje de la Pasión de Jesucristo en cuanto que los dos casos transmiten una idea de sumisión total: despreciada, perseguida, leprosa, quemada, ahogada, colgada, desollada, etc. (§56). Para terminar, la religiosa evoca el día de su muerte y las tareas que habrá que acometer para escalar hasta el reino de los cielos: «Dulce Señor, te doy las gracias por tu piedad, al no permitir que muriera en pecado» (§104); «Escribe en mi corazón lo que quieres que haga. Escribe ahí tu ley» (§109). La narradora expone claramente este orden de meditaciones en los siguientes párrafos:

> Ciertamente gran vergüenza y gran confusión debe tener toda persona a la que Dios concede tanta gracia que la saca de la miseria y el peligro de este mundo, cuando no sabe ordenar su vida para temer y amar a Dios, y su tiempo para servirle, y no sabe retener su lengua y su boca en el tiempo y en el lugar debido, y especialmente en la hora en que debería dormir, pues

[28] De hecho, cabe resaltar que la imaginería que encontramos en todas las obras escritas por Marguerite revela una tendencia fundamentalmente crística, lejos del misticismo de raíz bernardina. De alguna manera, esta escritora cartuja estaría más bien próxima al franciscanismo, que se caracterizó principalmente por centrar la propia experiencia en la Pasión de Cristo.

muchas cosas malas vienen de ahí al alma y al cuerpo. El cuerpo pierde por ello reparación, y el alma, devoción y gracias de Dios, lo que es peor (§74).

¡Qué desdicha!, ¡qué gran daño!, cuando se pierde el gran provecho que viene de las santas meditaciones que deben hacerse en vigilias. Pues el hombre debería meditar en la santa encarnación de Jesucristo y de qué modo quiso hacerse nuestro hermano por el gran amor que nos tuvo, y de cómo quiso nacer pobre y quiso ser clavado desnudo en la cruz y morir de muerte tan infame, y de qué modo resucitó de la muerte a la vida y luego ascendió al cielo a la diestra de su glorioso Padre para preparar el lugar y la recompensa de sus amigos (§75)[29].

En el primer fragmento aparece la narradora criticando a aquellos religiosos que hablan demasiado en horas en las que deberían dormir, pues el cuerpo pierde fuerza con ello y el alma la Gracia de Dios. Por tanto, se trata de obligaciones y cometidos propios del día a día, acciones cotidianas arraigadas en lo más físico y mundano. A continuación, en el siguiente párrafo expone el gran daño que supone desaprovechar las vigilias hablando en vez de realizar las meditaciones correspondientes. Así, en lo que se erige como un modelo de vida completamente distinto al del párrafo anterior, la narradora establece que «homo deberet meditari in», el hombre debería meditar en:

[29] Los textos en castellano de la *Pagina* proceden de la traducción que realizó V. Cirlot, publicada en V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, pp. 273-288. Las traducciones de las demás obras de Marguerite son propias. Si bien en el texto se ofrecen las traducciones, a pie de página se reproducirá en cada caso el texto original, procedente de la edición francesa (A. Duraffour, P. Gardette y P. Durdilly, *Les œuvres de Marguerite d'Oingt*. París, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1965), debidamente modificado en los casos necesarios siguiendo nuestra lectura del manuscrito. «Certe magnum dedecus et grandem confusionem debet habere omnis persona cui Deus tantam gratiam nescit ordinare vitam suam ad Deum timendum et amandum et tempus suum ad serviendum ei, et quando nescit tenere linguam suam et os suum tempore et loco debito, et specialiter hora qua dormire deberet, quia multa mala inde veniunt in anima et in corpore; corpus perdit ex hoc refectionem et anima devocionem et gratiam Dei, quod est gravius. Ha las! Quam grant damajo! Cum amittitur magna utilitas que provenit ex sanctis meditationibus que deberent fieri in vigilis; quia homo deberet meditari in sancta incarnatione Ihesu Christi et quomodo voluit fieri frater noster, propter magnum amorem quem habuit ad nos, et quomodo voluit nasci pauper et voluit in cruce nudus clavari et mori tam turpi morte; et quomodo resuscitavit a morte ad vitam et post ascendit in celum ad dexteram partem sui gloriosi Patris ad preparandum locum et retributionem amicorum suorum» (§74-75).

1. «La santa encarnación de Jesucristo».
2. «Cómo nació pobre y quiso clavarse en la cruz desnudo».
3. «Cómo [...] quiso ser clavado desnudo en la cruz y morir de muerte tan infame».
4. «De qué modo resucitó de la muerte a la vida y luego ascendió al cielo».

Así, lo que hacen las meditaciones es conjugar la vida perfecta de Jesucristo, sintetizada en estos cuatro preceptos, y la vida disoluta de los hombres. Por otra parte, cabe decir que esta misma estructura es la que vertebra también el contenido del *Speculum,* obra que se analizará con mucha más profundidad en el capítulo siguiente, pero en la que podemos advertir ya en un primer instante una relación constitutiva entre los colores y la distribución de las meditaciones —siendo el blanco, el negro/rojo y el dorado el orden de estos— y asimismo una relación simbólica entre la disposición cromática y la vida de Jesucristo —blanco para la Natividad, rojo y negro para la Pasión y dorado para la Resurrección—. Estos dos tipos de afinidades tienen un peso central en la estructura de la obra. De hecho, se podría decir que a partir de este esquema sintético todos los argumentos de las meditaciones adoptan la forma arborescente, que constituye una figura diagramática habitual en la cultura medieval, para luego disponerse de forma ordenada, de manera que de cada una de las escenas de la vida de Cristo se derivan vicios y virtudes, actitudes que adoptar o evitar y otras diversas actitudes. Por tanto, la vida de Cristo, alegorizada en el *Speculum* a través de una sucesión de colores, articula las meditaciones que permiten, asimismo, gracias a un ejercicio especular de la misma autora, introducir sus vivencias, circunstancias y vicisitudes dentro de tal esquema.

Por otra parte, en la Carta I encontramos también una serie de meditaciones sobre la vida de Cristo que, en este caso, se ordenan de acuerdo con las horas litúrgicas del día. El texto está dirigido a un «tres chiers freres» (§126), que anteriormente le habría pedido a Marguerite qué penitencia debía realizar para enmendar ciertos errores que había cometido. A ello, la priora responde con modestia argumentando que sabría mejor decirlo de viva voz —«dire de bochi»— que escribirlo, pero que aun así, intentará explicarse proponiendo su ejemplo, que al mismo tiempo es el reflejo del modelo de Cristo:

Muy querido hermano, usted me pidió que le dijera qué penitencia debe realizar para enmendar las ofensas que ha cometido contra nuestro dulce Creador, pero no sé muy bien cómo transmitírselo, pues sabría decirlo mejor de viva voz que escribirlo. Sin embargo, le haré saber cómo lo hizo la persona que, creo, le ama más en el mundo con Dios. Cuando supe que

usted no lo entendía bien, me puse a hacer como él me enseñó (§127-128)[30].

A partir de ahí empieza a describir las visiones, empezando por el día de la Natividad, en el que tomó «espiritualmente» entre sus brazos al glorioso niño y lo abrazó de maitines a tercia hora[31]. Se trata esta de una escena típica de la devoción bajomedieval. Por ejemplo, Margaretha Ebner (*ca.* 1291-1351), que vivió en el convento de Medingen, cerca de Dillingen, Baviera, describió en sus *Revelaciones* cómo una noche tuvo una visión de Jesucristo encarnado en un niño que jugaba en una cuna, alegre y ruidoso. Cuando ella le preguntó por qué la había despertado, él le dijo: «No quiero que duermas, tienes que cogerme en brazos» —o más bien «tienes que llevarme contigo», «du musst mich zu dir nehmen»[32]—. Margaretha cogió en su regazo al Cristo niño, lo abrazó y él empezó a besarla. Tal episodio ha sido constantemente interpretado en relación con el hecho de que Margaretha tenía en efecto una cuna con un Niño Jesús en su celda[33]. Se podría quizá también intuir que este elemento estaba presente en la celda de nuestra autora según un comentario de la *Pagina:*

> Dulce Señor, cuando miro tu santa encarnación y te veo en aquella pequeña cuna envuelto en pobres paños, todo mi corazón se inflama. Y cuando te veo colgado en la cruz, deseo ser despreciada y despojada por amor a ti, y además que pueda morir por amor a ti y por la salvación de aquellos que tan caramente compraste (§63)[34].

Sin embargo, ello supondría infravalorar los procesos de visualización mental que implicaban las prácticas de lectura y meditación de la época. Más allá de tener o no un pesebre o una cruz en su habitación, la cuestión principal es que Marguerite mira y ve —*respicio*— la cuna y el crucifijo, y luego en la carta «toma en brazos» al niño, dando testimonio de una experiencia de presencia que para ella es física y sobrenatural al mismo tiempo.

Por consiguiente, así como en el *Speculum* la variación cromática es la pauta simbólica que recorre el orden de la vida de Cristo, Marguerite establece en esta carta una distribución de la jornada a través de las imágenes de su visión. De este modo, de maitines a tercia —por lo tanto, aproximadamente de medianoche hasta las nueve de la mañana—, se le aparecía la imagen de la Natividad, a la que seguía un periodo de reflexión en el que la monja cartuja descansaba y aprovechaba para pensar y ordenar las necesidades de su corazón pecador. De ahí que podamos decir que durante este periodo de meditación se aplicaba a sí misma, como hemos dicho que lo hacía en el *Speculum,* las consideraciones evocadas durante las oraciones sobre Cristo. Siguiendo este método, ensamblaba su propia vida en el plano histórico de la vida de Jesús y en el orden litúrgico del horario monástico: «Después iba a distenderme un poco y pensaba en ordenar las necesidades que saturaban a mi pobre corazón» —«Apres je m'aloe un po ebatre et pensoye a ordener les besoinnes de quoi mes chaitis cuers est enconbrez (§129)».

A continuación, a mediodía —de sexta a nona—, en el momento de pleno apogeo solar, se le aparece una visión del Cristo atormentado, clavado en la cruz entre los dos ladrones. En ese momento ella decide desclavarlo[35]

[30] «Tres chiers freres, vos m'avez mande que jo vos mandasse quale emenda vos serez de co que vos avez mesayt a Nostron douz Creatour; mays je ne say pas bien coment jo les vos mande, quar je les vos faroy trop miuz dire de bochi que ne saroy escrire. Totes foyz je vos manderay, come la persona qui soyt el mundo qui plus vos aymet en Diu, si com je croy, l'a fayt per vos. Quant je soy que vos n'entendiez mie bien ceste chose, je me mis a fayre ains come il memes m'ensigna» (§127-128).

[31] Esta escena seudomaternal recuerda a la de Agnese de Montepulciano (1268-1317), quien cuenta que se le apareció María y la invitó a tomar en brazos al niño Jesús. Después de horas con el bebé en brazos, la santa no podía despegarse de él, ni siquiera cuando la Virgen se lo pidió. Entonces, la madre de Dios cogió violentamente las manos de su hijo y tiró hacia ella. En esta lucha desigual, Agnese capituló, pero por lo menos logró quedarse con una cruz minúscula que el niño llevaba en el cuello. M. Boskovits, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV.* Milán, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1994, p. 97.

[32] P. Strauch, *Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mystik.* Ámsterdam, Nachdruck, 1966 [1882], p. 90.

[33] H. van Os, *The Art of Devotion. Late Middle Ages in Europe, 1300-1500.* Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 166-167.

[34] «Domine dulcis, quando respicio tuam sanctam incarnationem et te respicio in quodam parvo presepio involutum pauperibus panniculis, cor meum est totum inflamataum. Et quando te aspicio in cruce suspensum, ego desidero despici et deturpari amore tui, et amplius quod possim mori propter amorem tui et propter salutem eorum quos tam kare emisti» (§63).

[35] La escena del desclavamiento de la cruz se encuentra muy presente en el horizonte imaginal de Marguerite. De hecho, las escenificaciones de este pasaje eran comunes en el Delfinado y en toda Occitania, como vemos en el análisis de una de las visiones de Biatrix de Ornacieux relatadas en *Li via.* En ese caso podemos evidenciar claras influencias de esta escena, que precede a la del sepulcro en el itinerario de la Pasión y que a menudo se escenificaba formando cuadros plásticos. Sin establecer una influencia directa entre tales dramas y la iconografía, lo que sí se constata es una densa presencia de esta imagen en todo tipo de textos dramáticos, místicos o de meditación del sudeste de Francia. *Vid.* varios ejemplos en J. Chocheyras, *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle.* Ginebra, Librairie Droz, 1975.

y cargarlo a sus espaldas, en una imagen claramente simétrica a la del niño sujetado en sus brazos que anteriormente había descrito:

> Lo desclavaba, y luego lo llevaba sobre mis espaldas, y a continuación lo descendía de la cruz y lo metía entre los brazos de mi corazón; y me pareció que lo llevaba así tan ligeramente como si tuviera un año de edad (§130)[36].

En efecto, ella misma aclara que en el momento de cargar el cuerpo de Cristo este le pareció el de un bebé, tanta era su ligereza[37]. Aquí vemos uno de los varios ejemplos de meditación frente al crucifijo, una técnica que pedía al orante sentir una presencia real —un peso, una sensación física en este caso— en la evocación del pasaje bíblico. En un tratado meditativo al cual nos referiremos frecuentemente en este capítulo, las *Meditationes vitae Christi*, podemos encontrar las pautas para este tipo de meditación: fragmentación de los episodios, construcción visual interior de los mismos y presencia real del sujeto en el espacio virtual creado en la imaginación.

Finalmente, en la última etapa de las oraciones relatadas en la Carta I, Marguerite nos cuenta que cuando se iba acostar —solo nos indica el momento como «soyr», el atardecer, por lo que podríamos situar la hora rezadas ya vísperas y completas— introducía en su lecho ese cuerpo de Jesucristo, desclavado de la cruz y ligero cual cuerpo de un recién nacido, al que besaba las manos y los pies, y posteriormente se inclinaba hacia la llaga de su costado y le pedía perdón. Luego, el descanso duraba hasta maitines, cuando de nuevo empezaba *da capo* el círculo. De hecho, utilizamos aquí la forma verbal del imperfecto y no la del pretérito por la naturaleza repetitiva y cíclica que se desprende de la experiencia de Marguerite. En este último fragmento vemos la continuación iconográfica del desclavamiento, esto es, la deposición del cuerpo de Cristo. Esta vez, sin embargo, no se trata de la tumba, sino del mismo lecho de Marguerite, actuando ella, por tanto, en el rol de Nicodemo o José de Arimatea. Asimismo, también podemos resaltar de este fragmento

[36] «Le declaveloye, et puis le charioye sus mes espaules, et puys le descendoye de la croys et le metoye entre les bras de mon cuer; et m'estoiet senblanz, que jo le portoye a tant legierement, come se fut de un ant» (§130).

[37] En los escritos de Marguerite la ligereza representa en todo momento una virtud divina, digna de seres puros como los santos, los ángeles o el propio Jesucristo. Por ejemplo, tal virtud la encontramos en el *Speculum* como un don de Dios a sus siervos: «Él ha dado tan gran ligereza a sus amigos que van en un instante allí donde quieren, pues están presentes por todas partes con él», «Il a dona si grant legereta a ses amis que il vant en un moment lay ou il volunt; quar il sont quaque part que il seiant per toz presenz avoy luy» (*Speculum*, §27).

la relevancia que en las visiones de la priora de Poleteins adquieren las heridas de las manos, pies y costado del crucificado en tanto que objetos de meditación, presentes en la *Pagina, Li via* y la Carta V.

Por consiguiente, si disponemos estas visiones en un esquema que ordene las horas canónicas —y que probablemente debería ser más bien circular que tabular—, podremos constatar la sistematización que Marguerite realizaba de sus meditaciones cotidianas en relación con las horas de oración y asimismo con la vida de Jesús. Hay que resaltar en este sentido que la tradición ya señalaba que Jesucristo nació a medianoche, murió a las tres de la tarde y fue sepultado al anochecer.

TABLA 1

Hora canónica	**Meditación/Visión**	**Episodio de la vida de Cristo**
De maitines a tercia	Coge en brazos el niño, lo abraza tiernamente	Infancia
«Apres» —¿de tercia a sexta?—	Descansa, piensa y ordena sus pecados y necesidades espirituales	— (Periodo de reflexión personal)
De sexta a nona	Contempla a Jesucristo atormentado, clavado desnudo en la cruz entre los ladrones. Lo desclava, lo carga a sus espaldas y lo desciende de la cruz	Pasión
«Soyr» —¿vísperas y completas?—	Lo deposita en su lecho espiritualmente, besa sus manos, sus pies y pide perdón a la herida del costado	Muerte y deposición del cuerpo de Cristo
Entre completas y maitines	Reposa en ello, continuando desde la Natividad hasta la Purificación de María	Natividad y primeros cuarenta días de la vida de Jesús

Con el comentario final de la carta: «Y así descansé hasta maitines, y continué desde la Natividad hasta la Purificación de la Virgen» («Et ensi me reposoe tan que a Matines, en continuant des la Nativite tanque a la Purification

Nostre Dame», §131) vemos que, en efecto, las meditaciones tienen una clara naturaleza cíclica, aspecto que dota al proceso de una voluntad programática.

De hecho, en este contexto no es nada extraño establecer un horario de meditaciones asociado a las imágenes de la vida de Cristo. Los libros litúrgicos, los libros de horas y otros tipos de textos partían del mismo principio. Un documento realizado en un entorno cartujo un siglo más tarde, el manuscrito Additional 37049 de la British Library, presenta una serie de características fuertemente similares a algunos escritos de Marguerite. El Add 37049 contiene un corpus de poesías catalogadas en el *Index of Middle English Verse* como «The Hours of the Cross». Este tipo de poema no era ni mucho menos desconocido en el entorno de los lectores medievales, pues existen de hecho numerosas obras tituladas de igual forma tanto en el ámbito anglosajón como continental[38]. Tales poemas están estrechamente relacionados con el texto litúrgico latín de las «Horas de la Pasión», un oficio paralitúrgico de siete horas que encontramos en diferentes libros de horas. A veces tales versos incluso son traducciones directas del himno latín, aunque en otras ocasiones se trata de versiones independientes que solo comparten algunos argumentos con el himno litúrgico.

Hennessy asegura acerca de este manuscrito que se trata de un ejemplo consumado de la técnica de la meditación serial correspondiente a las horas canónicas[39]. Esta práctica paralitúrgica puede ser rastreada hasta los siglos XI y XII, aunque su verdadera expansión llegó sobre todo con la promoción que llevaron a cabo los franciscanos en el siglo XIII, periodo en el cual se popularizó en todas las otras órdenes e incluso entre comunidades de laicos. La meditación serial es una respuesta a la necesidad de un tipo de meditación religiosa más estructurada y acorde con la vida de oración, ya sea de mujeres u hombres. Centrada sobre todo en las escenas de la Pasión, este tipo de me-

[38] M.V. Hennessy, «Passion Devotion, Penitential Reading, and the Manuscript Page. "The Hours of the Cross" in London, British Library Additional 37049», *Mediaeval Studies,* vol. 66 (2004), pp. 213–252 (217).

[39] *Ibid.*, p. 219. *Vid.* también J. H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance.* Kortijjk, Van Ghemment Publishing Company, 1979, pp. 9–12. Uno de los primeros textos que alientan a utilizar la meditación serial mediante episodios de la vida y Pasión de Cristo es un texto anónimo del siglo XII conocido como Meditatio XII del *Liber meditationum et orationum*. No obstante, Hennessy señala que obras anteriores ya apuntan esa misma idea: el *Liber confortatorius* de Goscelin of Canterbury, un monje flamenco residente en Inglaterra, y el anónimo *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus*. *Vid.* a este respecto, A. Wilmart, *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Âge latin*. París, Bloud et Gay, 1932, p. 195; y T. H. Bestul, *Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society.* Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1996.



2. *Las Horas de la Pasión,* siglo XV.
British Library, Add 37049, f. 68v

ditación permitía a los lectores una conceptualización independiente de los diferentes episodios, al tiempo que proporcionaba una idea clara, ordenada y completa de la sucesión de los mismos.

Para llevarlo a cabo, era importante componer una estructura que textual o gráficamente diera una base mnemónica al lector. Los fundamentos arquitectónicos de la página que estudia M. Hennessy son escrupulosamente similares a los de la imagen de la página del *Speculum*. Este tipo de construcciones figurativas orientan la experiencia devocional de los lectores y la guían hacia un ejercicio de introspección a través de respuestas y argumentos —litúrgicos, sensoriales, emotivos, penitenciales o demás— derivados de las diferentes escenas de la Pasión (fig. 1). El rol que detenta la imagen ilustrada en este manuscrito es el que podríamos encontrar en las variaciones cromá-

ticas de las letras en la imagen del libro del *Speculum*. Sin embargo, no hay que obviar que también la *Pagina* está precisamente identificada a través de su título con el soporte libresco, hecho que vincula su estructura con una clara idea de orden o de superficie organizativa. Nos referimos, en efecto, a la página en tanto que estructura de cariz memorístico, de meditación y, ante todo, estructura visual. Hennessy identifica la página del manuscrito de la British Library como una «máquina de meditación» que proporciona los *loci* e *imagines agentes* propios de la tradición mnemotécnica, aunque también podríamos asociarla perfectamente a las «máquinas retóricas» de producción de textos estudiadas por L. Bolzoni[40].

La estructura temporal de la *Pagina* de Marguerite impulsa la floración de una cadena de significados, una concatenación de argumentos que se encuentra combinada a tres niveles diferentes: la historia del mundo —desde la Creación hasta el Juicio Final—, la vida de Jesucristo y la de la misma Marguerite. A tal estructura se le podría añadir un estrato más, las horas del día, si tuviéramos en cuenta la información de la Carta I, que podría estar latente en la escritura y la práctica meditativa de esta *Pagina*. Como hemos visto, la distribución del día presenta asimismo una clara asociación simbólica con la vida de Jesús, vinculando la sección correspondiente al periodo que va de la medianoche al alba a la Natividad, el mediodía a la Pasión y el atardecer a la muerte y la sepultura. Este es precisamente uno de los procedimientos de la meditación serial de la que nos habla M. Hennessy, según la cual el texto debía ser dividido en periodos de tiempo concretos y reiterados, como, por ejemplo, siete días o siete horas[41].

En efecto, esta estructuración no era sino una guía para recorrer una serie de imágenes que tenían que ser representadas interiormente en la página de la memoria de cada uno. De ahí podemos entender también el título de la obra, *Pagina meditationum*, que se referiría no a una página física, sino a una mental. Tal y como el Add 37049 lo hacía, la *Pagina* también ordenaría mentalmente las imágenes con la sucesión ya mencionada que encadenaría un episodio al siguiente, articulándose internamente mediante la adopción de

[40] *Vid.*, a tal efecto, dos trabajos ilustrativos de Lina Bolzoni: «Alberi del sapere e macchine retoriche», en *Omaggio a G. Folena*. Padova, Programma, 1993, pp. 1131-1152; y *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turín, Einaudi, 2002.

[41] «The temporal pattern of the Passion could structure the reader's devotional life from day to day, or from hour to hour. Although the whole of the liturgy is crystallized here in a single-page, there is openness as to how it can resonate. Most likely, this page was an aid for the monk in the performance of his liturgy, which helped him visualize and remember the events of the Passion and their meaning for his own salvation». M. Hennessy, «Passion Devotion», p. 228.

diferentes actitudes por parte del lector, como la contemplación sinestética o el continuo ejercicio especular de comparación[42].

Scala claustralium y Scriptio divina

El texto de la *Pagina* se encuentra en los inicios de la conversión de Marguerite que se culminará con la visión especular del *Speculum*[43]. La señal que marca el inicio de la escritura no sería otra que la renovación interior que acaece después de la muerte simbólica, cuando una experiencia de revelación marca el punto de inflexión y despierta una vía interior que había estado latente, sumida en un continuo letargo. Este fenómeno es común dentro de la literatura mística de esta época y, como comenta V. Cirlot, es de particular interés en el estudio de este ámbito, por la sorprendente coincidencia entre la experiencia y el inicio de la escritura[44]. Esta conversión[45], como hemos dicho anteriormente, puede datarse con precisión: el domingo de Septuagésima de 1286 —el décimo domingo antes de Pascua—, durante

[42] Encontramos en la *Pagina* los cinco sentidos distribuidos a lo largo de las meditaciones sobre la Pasión: audición §1, sabores §23, olores §25, vista §27, §30, etc. En el estudio del Add 37049, M. Hennessy relaciona el empleo de los cinco sentidos como una estrategia mnemotécnica o de fomento de la imaginación. Además, debe también tenerse en cuenta la tradicional comparación entre los cinco sentidos y las cinco llagas del cuerpo de Cristo, una analogía con un peso esencial en las obras de Marguerite, como veremos en la parte 4 de este trabajo relativo a las visiones del árbol y de la puerta.

[43] P. Dinzelbacher, *Christliche Mystik im Abendland*. Paderborn-Múnich-Viena-Zúrich, Ferdinand Schöningh, 1994, pp. 260-262.

[44] El fragmento en cuestión en el que Marguerite evoca tal experiencia es cuando dice verse transformada: «Quod mihi videbatur quod essem tota mutata et renovata». V. Cirlot lo asocia en este caso a los conceptos de muerte y realización y, asimismo, describe este momento epifánico como punto que divide la vida de la visionaria en un antes y un después, así como sucedía en la vida de Hildegard von Bingen y otras visionarias. V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, pp. 51-52. Para el caso particular de Hildegard, *vid.* V. Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona, Herder, 2005, pp. 11 y ss.

[45] Con este término se refiere K. Ruh a este momento preciso de la biografía de Marguerite: «Die grosse Stunde ihres geistigen Lebens war ihre "Bekehrung". Sie kann sie genau datieren: im Jahr 1286 am Sonntag Septuagesima (am siebenten Sonntag nach Epiphanie) während der Frühmesse, "als man begann, den Introitus". Die Schrecken des Todes umfingen mich "zu singen". Es handelt sich im Unterschied zu den spirituell begnadeten Frauen ihrer Zeit um keine Entrückung mit übersinnlicher "Vision"». K. Ruh, «Marguerite d'Oingt. Eine frankprovenzalische», p. 326.

el canto del *Introitus*[46] de la misa de la mañana: «Circumdederunt me gemitus mortis» —antífona del Salmo 17—. Hay que entender este acto litúrgico en toda su profundidad para comprender mejor la reacción de la religiosa. Estamos hablando del principio de la misa, con una iglesia con el coro de monjas contra los muros de un templo probablemente vacío y con el sacerdote entrando por el medio o al pie del altar. Las religiosas vienen del dormitorio —al contrario de los monjes cartujos, las mujeres no tenían casas particulares dentro del monasterio—, del desierto, del absoluto silencio del estudio y la plegaria. Es aún la estación fría, alrededor de febrero, el primer día de casulla morada, el primer día penitencial hacia Pascua. El sacerdote avanza hacia el altar mientras dos monjas entonan el «Circumdederunt me» y el coro les sigue: «gemitus mortis» hasta el final de la antífona. Las dos cantoras entonan a continuación el inicio del salmo, «Diligam te Domine fortitudo mea», y todas siguen el verseto hasta el final.

Intentando evitar en la medida de lo posible impresiones anacrónicas, es evidente que este ambiente y este canto que evoca los horrores de la muerte sobrecogen enormemente a Marguerite. Esta reacciona con un pavor tal que desfallece y empieza a meditar en la miseria del pecado original. La imagen de este pecado no aligerará este asombro, sino más bien al contrario, provocará a la monja un dolor incontrolable hasta el punto de sentir que su corazón desfallece: «Y en esta meditación concebí tanto pavor y tanto dolor que me pareció que el corazón me fallaba completamente» (§1)[47].

No es sino hasta que oye el versículo de David: «Diligam te, Domine, etc.» cuando empieza a sentir alivio en su corazón, pues en ese momento recuerda las palabras de las Escrituras: amo a los que me aman «Ego diligentem me diligo» (Proverbios 8, 17)[48]. Nótese que el consuelo que recibe la autora

[46] En la liturgia de la misa, el *Introitus* es el primero de los ritos, pues concierne a la entrada al templo. Esta se desarrolla precisamente a través de la procesión de *introitus,* llevada a cabo por los miembros del clero, presididos por el obispo o el sacerdote, y prosigue con la oración, pronunciada por el celebrante principal. «Dans la série des séquences qui composent la liturgie de l'eucharistie, le rite d'introït appartient à ce que l'on a parfois encore coutume d'appeler "l'avant-messe", ou les rites d'entrée qui débutent par l'exécution de la première antienne, dite d'introït, et s'achèvent par la prière dite par le prêtre avant la première lecture». *Vid.* E. Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge.* París, Éditions du Cerf, 2014, pp. 130 y 207.

[47] «Et cepi cogitare miseriam in qua sumus dediti propter peccatum primi parentis. Et in illa cogitatione cepi tantum pavorem et tantum dolorem, quod cor mihi deficere videbatur ex toto» (§1).

[48] Encontramos aquí un error, probablemente del copista, que escribió «diligentem» en vez de la forma correcta —y más lógica por cercana al vulgar— «diligentes».

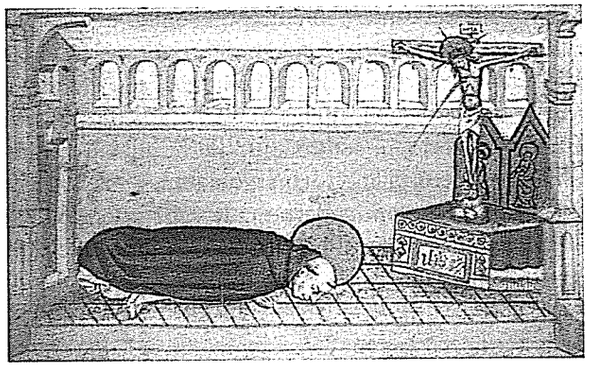
en el corazón procede del canto[49], mientras que en los otros casos de desahogo emocional que encontramos a lo largo de su obra —en el *Speculum* o las cartas IV y V— siempre es la visión la que lleva al sosiego una situación de tensión, de pavor o de inseguridad. Es en este momento de profundo aplacamiento cuando, presa de un sentimiento de humildad y agradecimiento, se echa extendida —«proieci me totam extensam»— delante del «precioso corpore» —un crucifijo, se entiende, aunque cabe la posibilidad de que se refiriera a la eucaristía, es decir, al sagrario— con profundo dolor y pide lo que él sabe que ella necesita:

> Y después de considerar la gran dulzura y misericordia que hay en él, me eché completamente extendida delante de su precioso cuerpo llena de gran dolor, y le pedí y rogué humildemente que me diera lo que sabía que me era necesario (§2)[50].

Como vemos en la imagen del siglo XIV del *De modo orandi* (fig. 2), uno de los primeros manuales devocionales de la orden dominica, el cuerpo tenía un rol principal en la oración y la meditación, aunque en el caso de Marguerite

[49] A través de un ejemplo de Rupert de Deutz, E. Palazzo demuestra el carácter profundamente sensorial requerido para la ejecución del canto de *introitus,* naturaleza que tenía como fin hacer patente la presencia física de Cristo y su encarnación en el acto litúrgico. E. Palazzo, *L'invention chrétienne,* p. 209. Cabe asimismo resaltar este hecho por la relevancia que adquieren el silencio y el canto en la orden cartuja. Ya el quinto prior de la Grande Chartreuse, Guigo I, en sus *Consuetudines Cartusiae,* escritas en 1127 en forma de una simple carta describiendo las costumbres de la comunidad, insistía en que «propositum nostrum est, silentio et solitudini cellae vacare» (XIV, 5). M. Laporte (ed.), *Patrologia latina,* vol. 153, Sources Chrétiennes, 313, 1984, p. 196. De hecho, a estos grupos más bien reducidos de semieremitas —llamados a sí mismos «pobres de Cristo»— que habitaban en los valles alpinos, no les estaba permitido participar en los actos litúrgicos ostentosos que acostumbraban a acompañar los oficios de, por ejemplo, Cluny. J. Hogg, «Everyday Life in the Charterhouse in the Fourteenth and Fifteenth Century», en *Klösterliche Sachkultur des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems an der Donau 18. Bis 21. September 1978.* Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1980, pp. 113-146 (120). Entre tales condiciones también se encontraba la prohibición de tocar instrumento alguno en la iglesia, ni siquiera el órgano. *Vid.* A. King, *Liturgies of the Religious Orders.* Londres, Longmans, Green & Co., 1955, p. 33. No obstante, los oficios sí eran cantados, por lo que no es difícil imaginar que las melodías vocales tuvieran una fuerza emotiva realmente poderosa.

[50] «Et postquam consideravi magnam dulcedinem et misericordiam que est in ipso, proieci me totam extensam coram precioso corpore eius plenam magno dolore, et petii et eum rogavi humiliter ut daret mihi quod sciebat mihi esse necessarium» (§2).



2. *De modo orandi*, Italia, siglo XIV. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Lat. Rossianus 3, fol. 6v

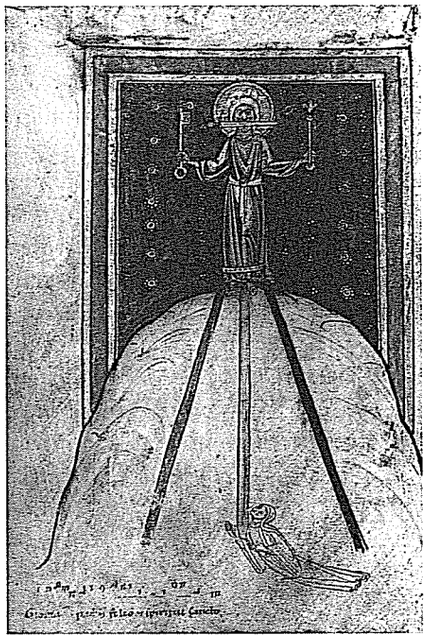
se presenta no como ritual establecido, sino como espontánea reacción a una experiencia radical. Hay que decir, sin embargo, que la postración no es precisamente rara entre los cartujos, y no solamente en referencia al noviciado. El cartujo, antes y después de misa, al llegar al altar, se postra extendiéndose en el suelo en expresión de profunda humildad. Asimismo, dedica un cuarto de hora a la llamada Oración materna, durante la cual yace postrado en el suelo de su celda. Es esta, en todo caso, una postura de humillación que aquí evoca una experiencia similar a la de muerte y renacimiento o *metanoia*[51].

La postración como gesto de oración viene llamada también *humiliation* o *venia*, y no solo expresa remordimiento, sino también obediencia a Dios[52]. Este acto performativo puede rastrearse en las Escrituras —o, más bien, en la exégesis medieval de estas—. Nos referimos, por ejemplo, al libro en el que se explicita que David, consciente de ser culpable, se quedó tumbado en el suelo en actitud de humillación: «David suplicó a Dios por el niño; hizo David un ayuno riguroso y entrando en casa pasaba la noche acostado en tierra» —«deprecatusque est David Dominum pro parvulo et ieiunavit David ieiunio et ingressus seorsum iacuit super terram»— (2 Samuel 12, 16).

Asimismo, si echamos una ojeada a los documentos gráficos del contexto cercano a Marguerite, nos damos cuenta de que este es el modo en el que fue representada una coetánea de Hildegard von Bingen, Elisabeth von Schönau (1129-1164): tendida en tierra al pie de una montaña experimentando la visión en un estado de *raptus* (fig. 3).

[51] V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, pp. 152-153.

[52] J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. París, Gallimard, 1990, pp. 289-290 y 302.



3. Elisabeth von Schönau, *Visiones*, s. XII. Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, ms. 3, f. 83v

Un ejemplo literario muy similar a este nos lo brinda la clarisa a la que Ruusbroec instruye en su célebre *Vanden seven sloten*. En la parte final del tratado, las últimas 150 líneas (ll. 949-1194) que hacen referencia a las oraciones de la noche, después de una experiencia turbadora de *compunctio cordis*, se presentan en el alma de la discípula extremas emociones de pavor y arrepentimiento. Son estas impresiones las que ayudarán a la clarisa a encontrar la postura apropiada para rezar[53]. De tal modo, caerá postrada (l. 922) y se quedará tumbada en el suelo, golpeándose el pecho, llorando, gritando y sollozando (ll. 929-930)[54]. Como en el caso de Marguerite d'Oingt, este momento de máxima tensión se resuelve con el consuelo de Dios, que otorga «fe, esperanza y confianza» (l. 935) allí donde antes había «ansiedad, pavor y duda» (ll. 933-934). Se confirma así un modelo de devoción que marca todo un renaci-

[53] F. Willaert, «Margaret's booklets. Memory in *Vanden Seven Sloten* by Jan van Ruusbroec», en F. Willaert *et al.*, *Medieval Memory. Image and Text*. Turnhout, Brepols, 2004, pp. 99-128 (108).

[54] F. Willaert utiliza la edición siguiente de las obras del místico flamenco: Jan van Ruusbroec, *Opera omnia, 3: Die geestelike brulocht*. Turnhout, Brepols, 1988.



4. Cristoforo Cortese, segunda mitad siglo XIV. Siena, Biblioteca Comunale, ms. T. I. 3, fol. 57r

miento espiritual para el sujeto, y que en este caso incluso lo catapulta hacia la escritura. Este hiperbolismo corporal irá sin embargo en perfecta consonancia con el cuerpo de la Pasión descrito en las meditaciones siguientes, un cuerpo llevado al extremo: cuerpo atormentado que sangra, suda, da a luz, muere y resucita. Una oración comprometida con el contenido espiritual pide a gritos una participación de lo corporal (fig. 4), actitud que Marguerite representó maravillosamente en la visión de la cuarta carta con el torrente de agua divina que revitaliza el cuerpo de la visionaria. Cuerpo que, como dijo C. W. Bynum a propósito de la carta de la cartuja, no es tanto un obstáculo para la ascensión

del alma, sino más bien la oportunidad para realizarla[55]. Es así como Marguerite manifiesta la relevancia del cuerpo en la experiencia de lo sagrado durante la Baja Edad Media. Esta vivencia corporal y vehemente, como veremos en el capítulo IV, viene legitimada precisamente por la encarnación de Dios, que corrobora lo sensorial y diviniza los cinco sentidos de Marguerite: el cuerpo en sí mismo ofrece un medio de acceso a lo divino pues a través de él se rinde culto a un Dios que se hizo cuerpo y carne.

Este tipo de experiencias intensamente ancladas en lo corporal y lo performativo se contraponen a la idea contemporánea de la liturgia y la oración pasiva en posición estática. El fenómeno del canto podía generar un efecto poderoso a nivel estético, en especial dentro de la orden cartuja, pues es de sobras conocido su estricto respeto del silencio. A pesar de ello, el canto litúrgico es concebido desde los fundadores de esta orden como una fuente maravillosa para la meditación: «Escuchar es como leer», decía Guigo II. La *lectio* no se entendía solo como lectura de libros, sino también como la audición de textos y cantos, así que las oraciones de la liturgia servían para iniciarse en la célebre escala de la *lectio divina*[56]. Además, el canto se adaptaba a la perfección al ritmo de la meditación serial, pues esta consistía en imágenes y textos que debían ser leídos lentamente, una y otra vez, mediante repeticiones circulares. De este modo, uno podía absorber el texto en un ejercicio de interiorización al tiempo que alimentaba un proceso paulatino que debía concluir con la contemplación. M. Hennessy recuerda también en este sentido la lentitud de la liturgia cartuja, sus «cantos lentos, a alta voz y con fervor». Así dice que debe entenderse la meditación a partir de la página del Add 37049 (fig. 1): profundamente pausada, casi teatral y parsimoniosa —«brick by brick, image by image»[57]—.

Será pues como respuesta a esta experiencia de pavor y renovación que Marguerite sentirá el imperativo de escribir, un apremio del cual no podrá

[55] C. W. Bynum, «El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media», en M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano,* vol. I, Madrid, Taurus, 1990-1992, pp. 163-225 (167, 174).

[56] En la *Scala claustralium* podemos leer: «Auditus enim quodammodo pertinet ad lectionem». Guigo II, *Lettre sur la vie contemplative et Douze méditations. L'échelle des moines,* ed. de E. Colledgey y J. Walsh. Sources Chrétiennes, 163, Éditions du Cerf, 1970, p. 108.

[57] «Clearly these were texts and images that were meant to be read slowly, over and over again, so that one could fully absorb the text and the experience it intends to affect. One is reminded of the characteristic slowness of the Carthusian liturgy; their office reportedly was sung more slowly, loudly, and with greater fervor that those of other order Prior John Houghton (†1534) reportedly once stormed out of the night office because the monks seemed to be rushing the chant». M. Hennessy, «Passion Devotion», p. 227.

escapar. Esta necesidad de crear, de dejar por escrito el testimonio de una experiencia, viene siempre legitimado por el origen divino. En otras palabras, la escritura procede del corazón, receptáculo que almacena las palabras desde el momento en que Jesucristo las escribe allí y hasta que la misma Marguerite las transcribe en el pergamino[58]. S. Paulsell compara este sentimiento de necesidad creadora con el testimonio de Guigo II, quien declara no haber escrito deliberadamente, sino que la dulzura de aquello que estaba conteniendo lo obligó a exteriorizarlo en contra de su voluntad[59]. En este sentido, el testimonio de Marguerite responde a una voluntad mucho más extrema, consiguiendo comunicar una sensación de intensa necesidad interior. No obstante, esta asociación con la obra de Guigo II se hace manifiesta en otras fases del escrito, puesto que el esquema de ascensión espiritual que subyace en la *Pagina* es claramente el descrito en la *Scala claustralium*.

En efecto, Marguerite describe su ascensión a través de los cuatro niveles de la escala a partir de la audición de la antífona del Salmo 17 —*lectio*—. Empieza de este modo a tomar en consideración los elementos de este texto que le provocan el episodio de angustia durante la misa. Para seguir adelante, vuelve desde la *meditatio* de ese pasaje a la *lectio,* cuando escucha otra sentencia, durante la liturgia: «Diligam te, Domine» (§1). En un ejercicio de exégesis inmediata, incorpora este verso a sus anteriores meditaciones sobre el pecado y la salvación, recordando la promesa de Dios en Proverbios 8, 17: «Ego diligentes me diligo» (§1) y, por tanto, apoyándose en la creencia de que Dios «no permite que perezcan los que le aman». Este episodio interpretativo sigue por tanto los ejercicios de Guigo I y II, quienes ofrecen ejemplos ilustrativos de cómo enhebrar diferentes partes de las Escrituras en nuevos contextos para crear significados nuevos y personales en sus meditaciones.

A partir de este momento, el sentimiento de la compasión de Dios es el que crea un deseo hacia el mismo que llevará a la narradora —y posiblemente al lector de Marguerite— a un tercer estadio, la oración: «Y después de

[58] Marguerite se refiere a este acto como si el corazón y la página fueran vasos comunicantes, conductos físicos por los que el conocimiento se transfiere: «She is bringing two new perspectives to mystical writing by women. The first is the idea that visionary is not a vessel but a text, a body in whom or on whom a text is inscribed. The second point is her emphasis on the act of writing; the text written within her is physically transferred by her to the pages of a book». E. A. Petroff, *Medieval Women's Visionary Literature.* Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 278.

[59] «Timeo ne diutius te tenuerit sermo iste, sed ad hoc compulit me materia fertilis pariter et dulcis quam ego non protrahebam spontaneus, sed ejus dulcedine trahebar invitus». Guigo II, *Scala claustralium,* p. 106.

considerar la gran dulzura y misericordia que hay en él, me eché completamente extendida delante de su precioso cuerpo llena de gran dolor, y le pedí y rogué humildemente que me diera lo que sabía que me era necesario»[60]. Siguiendo el recorrido descrito por Guigo en su *Scala,* Marguerite, habiendo ya pasado por los peldaños de la *lectio, meditatio* y *oratio,* llegará en ese momento al más elevado de todos: la *contemplatio,* una experiencia directa de la presencia de Dios que cambia su vida, pues posteriormente dirá que se siente «tota mutata et renovata»:

> Entonces este, todo lleno de dulzura y piedad, me visitó en seguida por su gracia, puesto que me dio su dulce consuelo y me donó tan gran voluntad de hacer bien que me veía a mí misma toda transformada y renovada (§3)[61].

Transformada pues, Marguerite se levanta del suelo, confiesa sus pecados, promete corregir sus faltas y trata de empezar una nueva vida a imagen de la de Jesucristo. Los cuatro grados de la escalera de Guigo II han sido traspasados rápidamente siguiendo el esquema tradicional de ascensión espiritual. Esto justifica que las meditaciones sobre la vida de Cristo, el retrato de la vida ejemplar que ella intentará emular, ocupen la mayor parte de esta *Pagina.*

Es necesario en este contexto señalar los argumentos atestiguados por S. Paulsell, según los cuales Marguerite introduciría un peldaño más en la escalera de meditación cartuja: el ejercicio de la escritura o *scriptio divina.* En este sentido, es cierto que la priora de Poleteins reacciona diferentemente a otras escritoras de su tiempo, en las que se manifiesta un cierto periodo de reflexión o meditación entre la experiencia y la plasmación por escrito de la misma. En el caso de Marguerite la sensación de saturación dentro de sí misma la obliga cada vez a crear un nuevo texto justo después de la experiencia vivida. De este modo, puede ordenar sus pensamientos, interpretar el sentido y aplicar o comparar las consideraciones extraídas a su propia conducta. Es por ello por lo que S. Paulsell propone entender este nuevo grado como una *scriptio divina* más allá de la *meditatio* y la *contemplatio,* un estadio que le permitiría no solo cerrar el círculo y volver a la *lectio*[62], sino

[60] «Et postquam consideravi magnam dulcedinem et misericordiam que est in ipso, projeci me totam extensam coram precioso corpore ejus plenam magno dolore, et petii et eum rogavi humiliter ut daret mihi quod sciebat mihi ese necessarium» (§2).

[61] «Tunc ipse, totus plenus dulcedine et pietate, visitavit me per suam gratiam sine mora, quia dedit mihi suam dulcem consolationem et donavit mihi tam magnam voluntatem bene faciendi, quam mihi videbatur quam essem tota mutata et renovata» (§3).

[62] «And so Marguerite adds a new rung, *scriptio,* to Guigo's ladder, a rung that will both

también sentir y vivir la experiencia divina en primera persona mediante el acto de escritura[63].

Así pues, la *scriptio divina* también participaría de la presencia directa de Dios tal y como lo hace la *contemplatio,* por lo que el oficio de escribir y copiar se eleva como práctica espiritual de primer grado, en tanto que reflejo del primer acto de creación. No obstante, así como Guigo I apuntó en sus *Meditationes* que Dios es el único que crea «sin otra copia», Marguerite también continuará esta misma concepción de la escritura, defendiendo en todo momento la transcripción de las palabras que Jesucristo puso en su corazón, una estrategia retórica harto usada en el Medioevo[64]. Sin embargo, este *topos* de modestia también nos da a entender que la priora intuye la escritura como un modo de acercarse a Dios similar al que sus lectores tendrán cuando leerán y meditarán su texto. En un primer nivel, y apropiándose de la *Scala claustralium* de Guigo, el fenómeno de la *contemplatio* se convierte en el lugar de la inscripción de Dios en el corazón. En otros escritos también vemos que lo que inscribe la divinidad en el órgano —imagen extraída probablemente de Jeremías 31, donde Dios escribe en los corazones de los humanos la experiencia de la divinidad, o de cualquiera de las obras que interpretan y desarrollan la idea a partir de este pasaje[65]— son las visiones. En el *Speculum* encuentra la imagen del libro divino reflejada en su corazón y en la Carta IV esta función la lleva a cabo la palabra «vehemens».

Por tanto, si bien la *contemplatio* está rígidamente vinculada a una actitud pasiva del sujeto que recibe la visión, en la *scriptio* la imagen es lo que proporciona a la autora el ejemplo para su propia creación, que desarrollará en forma de meditaciones. Este segundo paso, la *scriptio divina,* estaría en todo caso vinculado a un estado de involuntariedad y de curación, pues siempre aparece la escritura como una necesidad, como una función catártica y sana-

free her from the ill, congested state in which her encounter with God left her as well as return her to *lectio* and so allow her to approach God again and again in a cyclical fashion. As noted earlier, the practice of *lectio divina* was traditionally confined primarily to meditation on scripture, but here Marguerite produces a text of her own upon which to meditate». S. Paulsell, *Scriptio divina,* p. 142.

[63] «A spiritual discipline to which writing is central, but also a many-layered understanding of the relationship of God's creativity to her own. For not only does the addition of the rung of *scriptio* to Guigo's ladder allow her to produce a text which will lead her back to the first rung of *lectio,* it also allows her to experience God's presence through the act of writing itself». *Ibid.*, p. 145.

[64] Guiges I, *Les méditations.* París, Sources Chrétiennes 300, Éditions du Cerf, 1983, p. 236.

[65] *Vid.* E. Jager, *The Book of the Heart.* Chicago, The Chicago University Press, 2000, pp. 30-33.

dora de una angustia insoportable. S. Paulsell intuye de manera excelente que este nuevo peldaño no significa una vuelta atrás en la *Scala,* sino por lo menos permanecer en un mismo nivel, ya que la presencia de la divinidad que se pone de manifiesto a través de la *contemplatio* se repite también en el proceso de la escritura —a pesar de que la *unio mystica* no llegue realmente a experimentarse en este caso—. Asimismo, este proceso se ofrece como modelo a los lectores, así que, por su naturaleza generadora e instructiva, puede ser utilizado para desarrollar nuevas meditaciones y recomenzar la *lectio divina.*

Lo escrito y lo visto

No podemos clausurar este primer capítulo de nuestro estudio sin entrar en la polémica sobre la naturaleza de lo escrito y de lo visual que mayormente R. Blumenfeld-Kosinski y J. Barr han suscitado a partir de la discusión sobre el rol y la importancia de la escritura en la obra de Marguerite. Antes que nada, desde nuestro punto de vista nos parece prudente apuntar, como acabamos de hacer, la relevancia que adquiere la práctica de la escritura dentro de la dinámica de meditación de esta autora, pero precisamente nuestro estudio pretende acotar la importancia de esta y articularla con el rol de la imagen.

J. Barr aleja a Marguerite de la mística afectiva típica de las *Offenbarungsvitae* estudiadas por P. Dinzelbacher[66]. Lo que para ella presenta Marguerite es una persona que ha conseguido un estado de gracia divina a través de la reflexión y la meditación que cualquiera podría llegar a alcanzar a través de la lectura y la escritura[67]. Así, J. Barr intuye que Marguerite utiliza sus experiencias visionarias y sus escritos como medios instructivos que proporcionan un ejemplo para la meditación devocional. Desde su punto de vista, la función didáctica de estas obras es evidente en su aparente confianza en el lenguaje como un medio efectivo de la comunicación visionaria. No obstante, parece evidente que Marguerite se esfuerza en cada una de sus *ekfrasis* en señalar precisamente la diferencia entre aquello que ve y aquello que puede explicar. La fórmula «li fut semblanz» encabeza cada una de las descripciones de las visiones en aras de manifestar la imposibilidad del lenguaje a la hora de asir

[66] Se refiere a P. Dinzelbacher, «Die "Vita et revelationes" der Wiener Begine Agnes Blannbekin (†1315) im Rahmen der Viten- und Offenbarungsliteratur ihrer Zeit», en D. R. Bauer y P. Dinzelbahcer (eds.), *Frauenmystic im Mittelalter.* Stuttgart, Schwabenverlag AG, 1985, p. 167. J. Barr dedica todo un capítulo al estudio de nuestra autora: «Marguerite d'Oingt. Active Reading and the Language of God», en *Willing to Know God.* Columbus, The Ohio State University Press, 2010, pp. 49-68 (49).

[67] J. Barr, *op. cit.*, p. 50.

una realidad superior que siempre viene dada por la imagen y no por la letra. Lo escrito, efectivamente, es su único medio de comunicación, pero en las obras de esta autora la palabra es la semilla de un tipo de cognición que se apoya básicamente en la imagen, aunque esta sea mental.

El argumento de J. Barr está profundamente influenciado por el estudio que publicó R. Blumenfeld-Kosinski junto a la edición y traducción en inglés de las obras de Marguerite d'Oingt. En tal volumen se entiende la *Pagina* como el texto de una autora-comentadora que desarrolla su obra a partir de la primera cita de las Escrituras. El comentario de Marguerite, sin embargo, no sería el de un exégeta escolástico, sino el de una cartuja que practica la *lectio divina,* una aproximación al texto mucho más experiencial y espiritual que la haría vulnerable a la experiencia de la presencia de Dios[68]. A partir de esta concepción, S. Paulsell concluye que la lectura es la actividad esencial y requerida en cada uno de los estadios en la interpretación personal de Marguerite de la *Scala claustralium*[69]. Según R. Blumenfeld-Kosinski y J. Barr, esta tendencia a lo escrito, sumada al título *Pagina* —que no sabemos si proviene de la mano misma de Marguerite o simplemente es un título del copista—, a la imaginería del libro presente en el *Speculum* y a la importancia de la palabra «vehemens» en la Carta IV, implican que el «lenguaje, la palabra y la lectura son primordiales como herramientas reveladoras»[70].

Sin duda, la lectura y la escritura son acciones de una relevancia notable en el horizonte de Marguerite, pero es imprescindible comprender en este punto que dentro del contexto en el que la obra fue originada, la imagen —mental— es un elemento tan importante como la palabra a la hora de vertebrar toda la obra, puesto que ambas, de igual modo, encauzan las prácticas cognitivas a las que la lectura se encuentra sujeta. Si bien la imaginería del libro y de la palabra está presente en toda la obra de la autora, las meditaciones tienen un componente visual eminentemente marcado como para relegarlo a un segundo plano. Es por ello uno de los objetivos de este trabajo rearticular la malla cognitiva que supone la conjunción de imagen y texto en el horizonte medieval y, por tanto, considerar las dos naturalezas —escrita y visual— como partes integrantes de lo que significaba la práctica de la lectura. Por otra parte, la *lectio* no se nutre tan solo de lectura y canto, sino que, como los últimos estudios en materia de meditaciones y memoria nos señalan, también se alimenta de miniaturas, metáforas e incluso esquemas que combinan texto e imagen[71]. La *lectio* se transforma en *meditatio* gracias a

[68] R. Blumenfeld-Kosinski, *op. cit.*, pp. 74-75.

[69] S. Paulsell, *Scriptio divina,* p. 151.

[70] J. Barr, *op. cit.*, p. 51.

[71] Para un ejemplo metodológico evidente, *vid.* J. Hamburger, «Introduction», en A. Bouché y J. Hamburger (eds.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages.* Princeton, Princeton University Press, 2006, pp. XXI-XXVIII (XXI-XXVI).

la conversión de las palabras en ideas y, por tanto, teniendo en cuenta la concepción medieval de la imaginación y el conocimiento —ya sea de raíz agustiniana o tomista[72]—, también en imágenes. J. Barr, por ejemplo, afirma que la meditación del inicio de la *Pagina* derivada del Salmo 17 subraya «el poder transformador del texto»[73], cuando parece evidente que es el poder ekfrástico de las palabras unido a la potencia emotiva del canto lo que provoca tal pavor en Marguerite —«et cepi cogitare», nos dice, y «et in illa cogitatione cepi tantum pavorem»—. Con ello entendemos que, en las obras de Marguerite, el verbo «pensar» está inextricablemente ligado a los de «ver» y «leer»:

> Después de contemplar largo tiempo el libro, comenzó a leer el libro de su conciencia, que encontró todo lleno de falsedad y de mentiras. Cuando veía la humildad de Jesucristo, ella se encontraba toda llena de orgullo. Cuando pensaba cómo él quiso ser despreciado y perseguido, ella encontraba en sí todo lo contrario. Cuando veía su pobreza, ella no encontraba en sí que quisiese ser tan pobre hasta ser despreciada. Cuando veía su paciencia, no encontraba tanta en ella. Cuando pensaba cómo él fue obediente hasta su muerte, no se encontraba tan obediente como el maestro lo fue (§7)[74].

En otros muchos ejemplos podemos constatar cómo el verbo «pensar» se utiliza en estas obras de modo similar al significado moderno de imaginar, marcando una clara asociación entre el ejercicio mental y el concepto tradicional de los ojos del corazón. En la traducción inglesa, R. Blumenfeld-Kosinski lo expresa como «imagine and know» (§38), y en francés igualmen-

[72] *Vid.* M. Carruthers, «Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale», *Cahiers de Civilisation Médiévale,* vol. 55 (2012), pp. 367-378; y M. Karnes, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages.* Chicago, University of Chicago Press, 2011. Estos dos estudios demuestran el carácter visual de la imaginación desde dos perspectivas filosóficas diferentes: la tomista y la augustiniana. Evidentemente los conceptos y la metodología resultan palmariamente diferentes, pero los resultados o conclusiones son sorprendentemente parecidos.

[73] J. Barr, *op. cit.*, p. 52.

[74] «Quant illi aveyt ben regarda cet livro, illi comencavet a liere el livro de sa concienci, lo qual illi trovavet tot plen de fouceta et de menconges. Quant illi regardavet la humilita Jhesu Crit, illi se trovavet tota pleyna d'eguel. Quant illi pensavet qu'il volit estre pesprisies et persegus, illi trovavet en se tot lo contraryo. Quant illi regardavet sa poureta, illi ne trovavet pas en se que illi volit estre si poure, que illi en fut mesprisie. Quant illi regardavet sa pacienti, illi non trovavet point en sei. Quant illi pensavet coment il fut obediens tan que a la mort, illi en trovavet pas si bien obediens coment mestiers li fut» (§7).

te «imaginer et connaître», cuando en el glosario los editores de 1965 solo establecen «penser» como traducción[75]:

> Después empezó a pensar cómo el bendito hijo de Dios se sienta a la derecha de su glorioso padre. Pero tenía los ojos del corazón tan oscuros que no podía contemplar a Nuestro Señor en el cielo. [...] Claro, no creo que haya en el mundo un corazón tan frío, que supiera bien pensar y conocer la gran belleza de Nuestro Señor (§13, §38)[76].

Esto no es lo que se desprende de los argumentos de J. Barr y R. Blumenfeld-Kosinski cuando, refiriéndose al título de la obra, lo explican atribuyendo una importancia capital al lenguaje y a la lectura: «eso indica que Marguerite pensó en términos textuales, una "página" [...] lo que señala el carácter literario de sus meditaciones»[77]. No obstante, los recientes estudios sobre imagen y texto apuntan justamente a la imposibilidad de disociación entre lo escrito y lo visto. En los apartados siguientes de esta primera parte veremos la naturaleza marcadamente visual de la *Pagina* y sus connotaciones mnemotécnicas en el contexto tardomedieval. En esta línea, los estudios de M. Hennessy, por ejemplo, nos enseñan cómo la página del Add 37049 estaba dotada de una entidad visual clarísima. La página con letras de colores presente en el *Speculum* operaría de manera semejante. La visualización interior en ambos casos es lo que permite el ejercicio de la meditación.

Barr mantiene los mismos argumentos cuando declara que en los escritos de Marguerite subyace la idea de que los textos le permiten efectivamente comunicar el conocimiento recibido en una visión y que el lector puede acoger este conocimiento de lo divino a través de la lectura. Por tanto, esta investigadora entiende que la pretendida tendencia hacia lo escrito no sería sino una clara demostración de confianza en la palabra para comunicar legítimamente el contenido de sus visiones. En el capítulo dedicado a Marguerite d'Oingt acaba apostillando que la imposibilidad de comunicar de modo exacto una experiencia reveladora es simplemente un *topos* del que Marguerite hace uso, volviendo a recalcar la confianza plena

[75] R. Blumenfeld-Kosinski, *op. cit.*, p. 47; y A. Duraffour, P. Gardette y P. Durdilly, *op. cit.*, pp. 95 y 197.

[76] «Apres illi comencavet a pensar coment li beneit Fiuz Deu se siet a la destra part de son glorious Pare. Mays illi aveit encores les uouz del cor si obscurs que illi ne poet contemplar Nostru Segnour en cel. [...] Certes jo ne croy que el mont ait cor si freyt, se il saveyt bien pensar et cogneitre la tres grant beuta de Nostru Segnour» (§13, §38).

[77] R. Blumenfeld-Kosinski, «The idea of writing as authority and conflict in the works of Margaret of Oingt», en *op. cit.*, pp. 71–83 (74).

en la escritura como medio perfecto de entendimiento y expresión[78]. En diferentes fragmentos de sus obras Marguerite expresa la manifiesta imposibilidad de una traducción fiel de la experiencia, llegando a discernir, en *Li via,* dos naturalezas distintas de la *imago, semblanci* e *ymagena*. En todos estos casos se hace patente que Marguerite evidencia su desconfianza hacia el medio escrito a la hora de revelar las visiones que experimenta. Un caso obvio de ello es la palabra *vehemens* de la Carta IV, palabra que no puede asir todo el poder significante que late en ella, y solo podrá ser explicada mediante la imagen. Marguerite sorteará esta problemática a través de todo tipo de recursos retóricos, mayormente de tipo visual, como por ejemplo la así llamada «imagen textual».

J. Barr amplía el horizonte de su tesis a las otras obras de Marguerite. Así, por ejemplo, en aquello que concierne al *Speculum* aún va más allá declarando que la descripción del libro de colores sugiere «el gran poder del texto al tiempo que indica sus límites como imagen»[79]. Señalar la imagen como herramienta cognitiva limitada nos parece que significa no comprender la complejidad del término *imago* en este contexto y asimismo desdeñar su estatus y su rol en la literatura didáctica y mística de su tiempo. Para ilustrar este carácter complejo e intrincado entre palabra e imagen, podemos evidenciar aquí una serie de puntos que se contraponen o matizan los argumentos publicados ya sobre las obras de la priora cartuja:

1. En la imagen del libro de colores del *Speculum* no aparecen las palabras. Marguerite no explicita ni una de las letras. Es el poder significante del signo el que pone en juego mediante la imagen —el color—, que actúa simbólicamente para remitir a los diferentes episodios de la Pasión.
2. Será precisamente la imagen literaria y mental, más concretamente a través de los libros y los colores —en tanto que índices simbólicos—, la que desarrollará la práctica de la *lectio* y guiará a Marguerite y sus lectores a través de la *meditatio* y *oratio* siguientes.
3. Las únicas palabras que se citan de la cubierta del libro son las doradas, que precisamente mantienen el libro cerrado en clara alusión a su naturaleza oscura, incomprensible. Además, estas se encuentran escritas en latín, lengua de lectura, lo que también sugiere una falta de proximidad tanto con el horizonte de la narradora como con el de los posibles lectores de la obra. Se trata de palabras vacías de sentido y que solo se comprenderán gracias a la visión —imagen mental— del segundo capítulo que, de forma muy parecida a la palabra *vehemens* en la Carta IV, les dará sentido.

[78] J. Barr, *op. cit.*, pp. 54–55.

[79] *Ibid.*, p. 56.

4. J. Barr afirma que solo la experiencia sensorial trasciende la representación lingüística, pero que la comunicación textual es manifiesta: así, las palabras escritas en oro, según ella, se comprenden con «poca o ninguna dificultad interpretativa». Este argumento podría caer en un contrasentido con respecto al texto. Marguerite nos dice, después de ver la imagen, que la lectura de esas palabras solo le permiten «desear las cosas celestiales» (§11), puesto que no las entiende (§13). Una vez el signo lingüístico remite a una idea-imagen, Marguerite logra comprender tales sentencias.
5. Evidentemente, las referencias a las Escrituras son constantes en todas las obras medievales. Pero en este caso es manifiesto que la visión sobrepasa el poder significante de la palabra y asimismo es el gran objetivo de la obra: no en vano termina con una expresión profundamente visionaria, «veir tot apertament», que viene a expresar el último estatus del conocimiento de la verdad.
6. Estas observaciones se hacen extensibles al análisis que J. Barr realiza respecto a la visión del árbol de la Carta IV. En él asegura que «entender la imagen es entender a Dios», una manera muy llana para expresar que, en realidad, lo vehemente hace referencia a la gracia divina, a la regeneración de los sentidos espirituales que hacen posible la sensibilidad de la experiencia mística. Después de comparar la comprensión de la palabra en el proceso del conocimiento de lo divino con la concepción de la palabra en los escritores realistas, J. Barr asegura que la búsqueda del significado del vocablo *vehemens* demuestra la confianza de Marguerite en el poder del lenguaje para significar realidades absolutas, a pesar de que estas sean abstractas[80]. Resulta un tanto arriesgado sostener tal tesis teniendo en cuenta que en realidad la angustia que Marguerite demuestra al principio de la carta viene dada por la imposibilidad del lenguaje —de la palabra— de expresar la imagen que late detrás. Ni el significado de *fort*[81]

[80] *Ibid.*, p. 62.

[81] J. Barr explica este hecho argumentando que *vehemens* es una palabra que procede del latín, mientras que *fort* procedería del vulgar y representaría solamente un pobre sustituto, sugiriendo así que el latín tiene un potencial revelador o una especie de aura divina superior al vernacular. Citando un estudio sobre el lenguaje cortesano francés de S. Lusignan («Written french and latin at the court of France at the end of the Middle Ages», en J. Beer (ed.), *Translation Theory and Practice During the Middle Ages.* Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1997, p. 186), establece que el latín era el único lenguaje para lo sagrado, considerándolo pues como la lengua de pureza anterior a la caída. J. Barr, *op. cit.*, p. 63. Sin embargo, la verdad es que ambas palabras tienen una raíz latina evidente cercana a la formulación en vulgar. Además, *fortitudo* es una de las virtudes cardinales, escrita en latín, con connotaciones teológicas evidentes y presente en multitud de obras que Marguerite habría leído.

ni la misma palabra *vehemens* pueden satisfacer la curiosidad y el malestar de la monja y solo a través de la imagen podrá encontrar una solución.

Para terminar este diálogo con los estudios realizados sobre las obras de Marguerite —de gran utilidad para apuntalar la óptica desde la cual las analizaremos aquí—, cabe subrayar la diferencia que establece la primera de ellas entre el concepto de lenguaje en el *Speculum* y en la Carta IV. Según J. Barr, en el primero de estos textos, la narradora «capta el contenido del texto que aparece en su visión sin ningún problema aparente e inmediatamente aplica las lecciones espirituales contenidas en ella»[82]. Con la segunda obra, en cambio, «ella debe salir a la búsqueda de una definición personal, dirigiéndose hacia Dios y la oración como último recurso». Así, esta investigadora entiende la diferencia entre las dos naturalezas de la palabra basándose en el origen de cada una de ellas: en el *Speculum* es de origen humano, mientras que en la Carta IV sería divino. A partir de ahí, por tanto, según esta interpretación, uno sería de lectura fácil mientras que el otro necesitaría la intervención de la visión divina. En todo caso resulta extraña esta comparación si entendemos que lo mismo que ocurre con *vehemens* también sucede con las únicas palabras que aparecen citadas en el *Speculum,* esto es, las frases en dorado: *Deus erit omnia in omnibus* y *Mirabilis Deus in Sanctis suis.* El proceso es el mismo, la dificultad para entender estas dos frases es idéntica y en ambos casos se necesita la ayuda de la visión divina para comprehenderlas. Las letras de colores blanco, rojo y negro funcionan —cabe repetirlo— como símbolos para la meditación y no son palabras citadas textualmente. Además, la imagen global de la página —con las letras de colores y los dos sellos con las palabras doradas— es asimismo una visión reflejada en el libro que Jesucristo introduce en el corazón o mente de Marguerite.

2. Ver la Pasión

Después de profundizar en la experiencia de conversión a partir del suceso sobrecogedor que Marguerite describe, sus meditaciones pasan a tratar de proporcionar al lector una imagen ejemplar de vida cristiana. Esto implica, sin duda, enfocar la mirada hacia la vida de Cristo, haciendo especial hincapié en los pasajes de la Pasión. De hecho, en casi toda la obra de Marguerite —a excepción de *Li via*— podemos evidenciar una clara tendencia a la imaginería básicamente cristológica, frente a otras escritoras de su tiempo que podían tener una tendencia hacia temas marianos. Con ello la priora arraiga

[82] *Ibid.*, p. 65.

su obra en todo un género —el de las *Vitae Christi*— que estaba todavía en ese momento gestándose en ambientes monásticos, que había tenido sus comienzos con Anselmo de Canterbury y Guigo I, y cuya gran culminación se plasmaría, en la misma época en la que Marguerite escribe su *Pagina,* con las *Meditationes vitae Christi*. Las investigaciones académicas de los últimos años en ámbito medieval se han fijado en este género, pues es especialmente fecundo en referencia a la relación imagen-texto, la teoría del conocimiento y de la imaginación, las técnicas de escritura y la mnemotecnia. Este cúmulo de prácticas cognitivas pretendía encauzar la mente del lector en un ejercicio de meditación que pedía a los lectores visualizar las diferentes escenas de la vida de Cristo como si estuvieran presentes.

Esta práctica, llamada por algunos referentes de la crítica actual como «active remembering»[83] o «composition of place»[84], tenía un componente eminentemente imaginativo y una vinculación estrecha con la retórica clásica y el arte de la memoria medieval. Todo este mecanismo desembocó en las célebres *Meditationes vitae Christi,* recientemente fechadas entre 1346 y 1364 y escritas por el franciscano Johannes de Caulibus, conocido como Pseudo-Buenaventura. Las *Meditationes* eran un conglomerado de relatos sobre la vida y muerte de Cristo, tal y como habían sido establecidos en los cuatro evangelios, transformados en una narración única y continua. Estas narraciones enfatizaban el relato de forma que las escenas fueran más vívidas e introdujeron una serie de aspectos ficticios no bíblicos. Estas *Meditationes* y los textos derivados de ellas popularizaron incuestionablemente este género tan marcadamente devocional, que tenía, como hemos subrayado ya, los fundamentos en la práctica monástica de las *Orationes sive meditationes* de Anselmo de Canterbury y que llegó a divulgarse prolíficamente entre comunidades tanto masculinas como femeninas[85].

[83] «One of the most significant by-products of this emphasis was the proliferation of Latin and vernacular Passion meditations that encouraged readers to visualize scenes from Christ's life and death as if they were eyewitnesses. This meditational technique was often referred to as "active remembering"». M. Hennessy, «Passion Devotion», p. 213. *Vid.* E. M. Ross, *The Grief of God: Images of the Suffering Jesus in Late Medieval England.* Nueva York y Oxford, 1997, p. 36.

[84] *Vid.* T. Betsul, *Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society.* Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 37; y R. Copeland, «The Middle English "Candet nudatum pectus" and Norms of Early Vernacular Translation Practice», *Leeds Studies in English,* n. s., 15 (1984), pp. 57-81 (73-76).

[85] Para una historia de la lectura femenina de los textos pasionales, *vid.* A. Barratt, *«Stabant matres dolorosae:* Women as Readers and Writers of Passion Prayers, Meditations and Visions», en A. A. MacDonald *et al.* (eds.), *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture.* Groningen, 1998, pp. 55-71. Para los antecedentes de estos textos, T. H. Betsul, «Antecedents:

Aunque las *Meditationes* sean un tanto posteriores a la redacción de la *Pagina,* es interesante introducir aquí algunos aspectos en torno a su recepción, porque esta, contrariamente a la obra de Marguerite, ha recibido una atención minuciosa por parte de la crítica, que ha acentuado sus particulares métodos de lectura, visualización y oración —y son por tanto, estudios de carácter histórico-antropológico que tienen en cuenta la complejidad del concepto *imago*[86] dentro del contexto bajomedieval y monástico—. Ante tales obras, los lectores debían reconocer las imágenes, reconstruirlas en su interior y visualizarse a sí mismos como parte del escenario original. Este método, que ha venido a llamarse «la práctica del presente devocional»[87], ha producido en algunos casos testimonios visionarios que M. Hennessy ha denominado «duermevela bíblico»[88]. El acto de presencia real de Jesucristo en las meditaciones es, por ejemplo, un aspecto recurrente en los escritos de Marguerite, quien utiliza la metáfora de la visita divina en diferentes obras

The Anselmian and Cistercian Contributions», en W. F. Pollard y R. Boenig (eds.), *Mysticism and Spirituality in Medieval England.* Woodbridge, Suffolk, 1997, pp. 1-20.

[86] «The ambiguous character of the term *imago* can be a source of consternation for modern readers in search of documentation on medieval art. The word's range of reference encompasses the material, the inmaterial, and almost everything between. What the modern reader seeks to distinguish, however, medieval authors often sought to elide. The equivocal character of the *imago* was ideally suited to the protocols of medieval meditational practice, which were founded on the possibility of a deliberate, if disciplined, transition from the material to the inmaterial. Medieval images not only invited the viewer to pass through or beyond them to a "higher" reality, to use conventional terms, but also asked that the viewer reflect that reality in themselves. Images, both real and imagined, were the medium that made such transaction possible». J. Hamburger, *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology.* Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2002, p. 186. En general, la obra de J. F. Hamburger es metodológicamente esencial para este trabajo, ya que, como podemos comprobar en la cita, intenta recuperar el significado de la *imago* medieval en su contexto primigenio y la relaciona con su función dentro de las concepciones teológicas bajomedievales, sobre todo en su relación con la imagen que hoy llamaríamos artística y sus usos dentro de un contexto espiritual.

[87] *Vid.* J. T. Rhodes, «Syon Abbey and its Religious Publications in the Sixteenth Century», *The Journal of Ecclesiastical History,* 44 (1993), pp. 11-25 (23); y T. H. Betsul, *Texts of the Passion,* pp. 40-43.

[88] «For example, some texts instruct readers to imagine that they were physically present at the Last Supper, seated alongside Christ and his disciples. Other texts ask readers to take their place alongside Jesus on the road to Calvary or with him as nails fasten him to the Cross». J. F. Hamburger, «A *Liber Precum* in Sélestat and the Development of the Illustrated Prayerbook in Germany», *Art Bulletin,* 73 (1991), pp. 209-236 (215).

y a través de varios tipos de reformulaciones: «Entonces este, todo lleno de dulzura y piedad, me visitó» —«Tunc ipse, totus plenus dulcedine et pietate visitavit me» (§3).

El recurso de la presencia real del narrador contemporáneo en los cuadros de la Pasión o de Cristo en el escenario del narrador se esperaba que produjese un efecto muy preciso en los lectores. Se trataba de despertar el sentimiento de compasión haciendo el pasado bíblico más cercano, vívido e inmediato. Al mismo tiempo, daba un sentido claro, ilustrativo, a unas nociones que se presentaban a menudo literarias, históricas y demasiado ancladas en la letra. Sin lugar a dudas, tal procedimiento permitió asimismo agregar un alto nivel de fervor imaginativo a las diferentes prácticas devocionales, proporcionando un punto de partida para diferentes testimonios de mímesis, *performances,* representaciones y visiones espirituales[89].

Imaginar y meditar: *Meditationes vitae Christi*

La obra de Marguerite representaría, por consiguiente, un punto intermedio en el camino que va desde las *Orationes* de Anselmo hasta el nuevo género de las *Meditationes* germinado en el seno del pensamiento franciscano de los siglos XIV y XV. Respecto a este último, M. Karnes ha elaborado un trabajo profundo y exhaustivo y, fundamentando su aproximación en la célebre sentencia de Aristóteles «el alma nunca piensa sin una imagen» (*De anima* III.7, 431a 16-17), elabora una teoría de la imaginación medieval vinculada al pensamiento aristotélico[90]. De tal modo considera que la imaginación no

[89] «Readers who followed such injunction would meticulously visualize familiar places, people them with those they knew, and then return to these places again and again as participants in what might now be thought of as an almost cinematographic mental drama». A. Taylor, «Into his Secret Chamber: Reading and Privacy in Late Medieval England», en J. Raven *et al., The Practice and Representation of Reading in England.* Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 41-61 (46). Sobre otras técnicas de memorización visual, *vid.* P. F. Wormald, «The Revelation of the Hundred Pater Nosters: a Fifteenth-Century Meditation», *Laudate,* XIV (1936), pp. 165-82; y M. Aston, *Lollards and Reformers: Images and Literacy in Late Medieval Religion.* Londres, Hambledon, 1984, p. 120.

[90] «The prominence of imagination in late-medieval piety has sometimes been seen to demean it, but this book encourages a different perspective by linking Aristotelian philosophy of imagination to the period's gospel meditations, the genre of literature in which imagination is most prominent». M. Karnes, *op. cit.,* p. 4.

participó en las formas más altas de contemplación[91], por lo menos no de un modo conceptual, pero sí fue un medio extremadamente importante en tanto que guía en los estadios base de la iniciación. La autora defiende de este modo que Buenaventura de Fidanza (1221-1274) fue el primero en aplicar la filosofía escolástica de la imaginación a las prácticas meditativas medievales en torno a la Pasión de Cristo. De alguna manera, pues, la complejidad de este tipo de textos se vería respaldada por un método y un sustento filosófico hasta entonces inédito.

De sus consideraciones podemos extraer la diferenciación que establece M. Karnes entre la meditación programada, guía y método hacia un objetivo claro, y, por otra parte, la visión como revelación esporádica. No se trata de oponer meditación y misticismo[92], sino de entender que la primera tiene unos objetivos claros y una autorreflexión sobre estos que va más allá de los atributos afectivos de la devoción[93].

Siguiendo esta perspectiva, se intenta aquí entender la *Pagina* como un camino a través del cual llegar a la contemplación de Cristo, un método que es autorreflexivo, que contiene una base teórica establecida y que persigue unos objetivos claros. Además, como señala M. Karnes, la literatura de devoción no debería solamente enfocarse hacia el ámbito femenino, sino que según ella siguió siendo un trabajo de hombres[94]. De ahí que no debería etiquetarse ni como género popular ni como erudito, ya que, por su complejidad y heterodoxia, las evidencias indican que estos textos cruzaron ambas fronteras. Así, Karnes subraya la conjunción de intelecto y afecto que en-

[91] Imaginación en tanto que habilidad de pensar en imágenes: «"Imagination" as addressed in these studies, however, concerns the imagery of the text as well as the role of mental imagining it, not imagination as a faculty of the soul». *Ibid.,* p. 9.

[92] «Although many mystics acknowledge that the individual can put herself in the way of visions —through a good life, heartfelt prayer, and various devotional activities, for instance— such revelations remain fortuitous occurrences, not systematically realized in the way that gospel meditations often are. The opposition I am making here is not between meditation and mysticism. Insofar as gospel meditation is treated as integral to mysticism, as it is in various of Bonaventure's works and in James of Milan's *Stimulus amoris,* for instance, it is within the purview of this study». *Ibid.,* p. 8.

[93] «To the extent that scholars have inquired into the value of imaginative meditations, the answer has typically been love. Creating vivid mental images of Christ's sacrifice of himself for humankind heightens affection for him. This affective purpose, however, could be claimed, and rightly, of any devotional practice. I argue that gospel meditations have another, cognitive purpose that becomes visible only when we study the meditations' references to "imagination" in concert with medieval philosophical thought about imagination». *Ibid.,* p. 10.

[94] *Ibid.,* p. 12.

contramos en este género y que nubla la mirada del crítico contemporáneo imposibilitándole ver el trabajo cognitivo que existe detrás[95].

Las raíces de las meditaciones sobre la vida de Cristo han sido a menudo asociadas a la devoción afectiva, que empezaría, en efecto, con el trabajo del monje benedictino del siglo XI Anselmo de Canterbury[96], aunque ni el origen ni una definición precisa de este tipo de texto devocional ha sido fácil para la crítica[97]. No obstante, R. Southern ha intentado determinar sus cualidades describiéndolo como un movimiento que pone un particular énfasis en la experiencia personal, un llamamiento a la conciencia individual a concentrarse en la humanidad de Cristo con una aproximación puramente emocional y que se nutre de la antes ya mencionada presencia real del sujeto en los escenarios imaginados[98].

Sin embargo, es necesaria la distancia posterior del sujeto como útil contrapunto para elaborar el camino ascensional. Buenaventura no solo introduce al orante dentro de la escena de los eventos de la vida de Cristo, sino que le permite subir a través del crucifijo hasta juntarse con él. Es por esto por lo que M. Karnes dice dedicarse únicamente a las imágenes mentales, pues por un lado tienen el mismo valor que las gráficas —y estas, dice la autora, ya han recibido suficiente atención por parte de la crítica[99]— y, por otro, no alienan la mente del objeto, sino que, en este género de textos, como veremos en

[95] *Ibid.*, p. 13.

[96] R. Southern considera a Anselmo el «founder of this new type of ardent and effusive self-disclosure» y que fue crucial para un nuevo tipo de devoción profundamente personal. R. Southern, *Making of the Middle Ages.* New Haven, Yale University Press, 1953, p. 227.

[97] El origen de estas meditaciones ha generado numerosas controversias. Por ejemplo, B. Raw considera que las antiguas costumbres de los devotos de pintarse dentro de las escenas bíblicas ya podrían considerarse un tipo de meditación sobre la vida de Cristo, mientras que C. Chazelle cree que su nacimiento se produciría más bien a partir de la reforma litúrgica en torno a la progresión cronológica de la vida de Cristo. B. Raw, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival.* Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 24; C. Chazelle, *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion.* Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 34.

[98] R. Southern, *op. cit.*, p. 228.

[99] «The final likely objection is that my argument ignores the much-touted medieval suspicion of images. The focus of this study is solely on mental images, visual images having been the subject of many excellent studies and mental images having been relatively neglected». M. Karnes, *op. cit.*, p. 17. Para algunos ejemplos de estudios iconográficos de imágenes pictóricas en torno a las *Meditationes, vid.* A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant.* Cambridge, Cambridge University Press, 1996; y J. H. Marrow, *op. cit.*, p. 17.

Marguerite, precisamente permiten el acceso a tal meta. A propósito de este argumento, M. Karnes rescata el famoso pasaje de Agustín de Hipona en el que se describe la visión espiritual que acontece en el mundo inteligible[100]. Lo que J. H. Taylor —versión del texto agustiniano que utiliza Karnes— traduce como «direct vision» se refiere, en el texto latín, a «per speciem»[101]. Tal expresión según M. Karnes respondería más bien a «through species», siendo estas las representaciones internas, las imágenes mentales que ayudan a la mente a pensar en un objeto. Ver a Dios *per speciem,* por tanto, es verlo como uno ve un objeto directamente frente a sí mismo, pero siempre a través de representaciones mentales[102]. De este modo las meditaciones serían una sucesión de desarrollos discursivos sobre episodios de la vida de Cristo. Estas imágenes, debidamente reconstruidas en la mente de los lectores, se suceden y encadenan hasta formar cuadros independientes, pero que contienen un orden establecido.

La preeminencia y relevancia de la imaginería textual en las meditaciones de Buenaventura no debería pasarse por alto. Aunque algunas fuentes medievales no acentúan precisamente las capacidades creativas de la imaginación, las metáforas extremadamente elaboradas de este autor sugieren que las imágenes textuales asistían al orante en el proceso de la imaginación de Cristo. Cuando Buenaventura instruye al orante pidiendo que describa en su mente un árbol (*Lignum vitae*, Pro. 3, *Opera omnia* (8:68)), perfila un itinerario de las facultades cognitivas paralelo al de la ascensión desde la naturaleza humana de Cristo hasta la divina. La imaginación tiene un rol principal: elevar la mente desde los sentidos hasta el momento en el que se encadena lo humano con lo espiritual[103].

De todo ello podemos extraer principalmente dos elementos clave: la evidente naturaleza visual de los textos meditativos y el carácter no solo reproductivo, sino productivo, de la meditación. M. Karnes dedica especial atención a los detalles inventados de los pasajes de la Pasión que aparecen en las diferentes versiones de las *Meditationes.* El autor del texto no solo permitiría al lector una gran libertad de decisión a la hora de perfilar los detalles, sino que otorgaría también licencia para crear sus propias meditaciones.

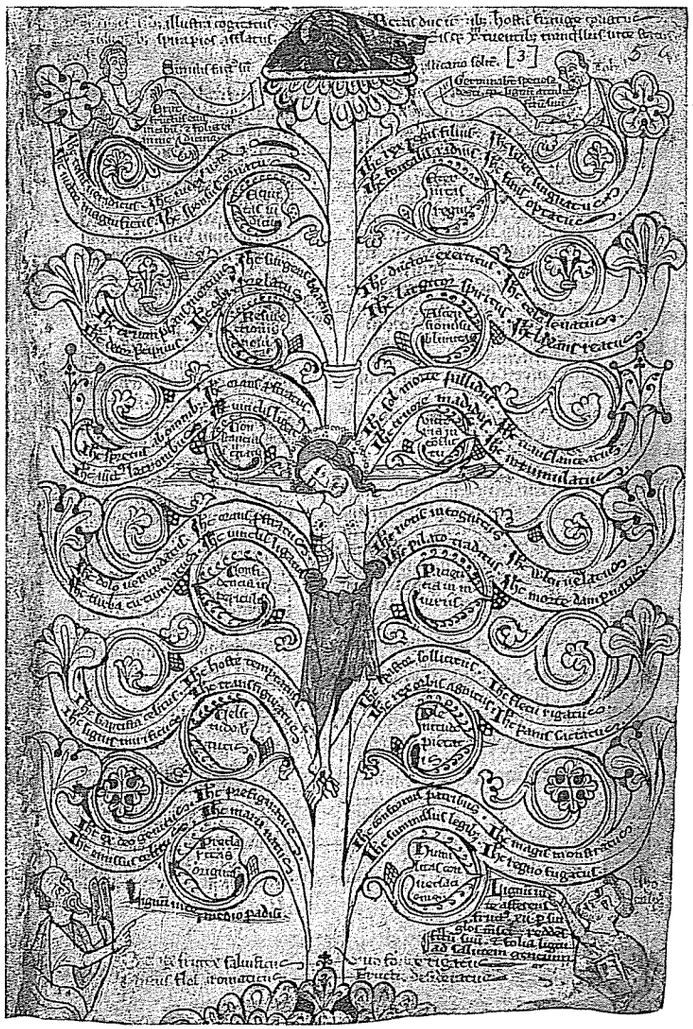
Los objetivos parecen claros: por un lado, hacer las escenas más cercanas

[100] «Non per visionem significantem sive corporalem, sicut visa est in monte Sina, sive spiritualem, sicut vidit Esaias [...] sed per speciem non per aenigmata». Agustín de Hipona, *De genesi ad litteram,* XII, 26, trad. de J. H. Taylor, *Literal Meaning of Genesis.* Nueva York, Paulist Press, 1982, CSEL 28: 1: 420.

[101] *Ibid.*, I: 54.

[102] M. Karnes, *op. cit.*, p. 74.

[103] *Ibid.*, p. 139.



5. San Buenaventura, *Lignum vitae,* siglo XIII. British Library, Harley, ms. 5234, fol. 5r

al lector y, por otro, crear una impresión más efectiva. De modo semejante a como ocurrirá en la parte final de la *Pagina,* el autor también establece aquí diferentes relaciones entre los escenarios ficticios y la realidad más cercana a la clarisa a la cual escribe. Así la distancia entre Jesús rezando y los apóstoles es «la misma que la de una de nuestras casas», la que dista de la tumba a la cruz es «igual a la de la capilla», y la distancia entre el monte

Calvario y la puerta de la ciudad es equivalente a la que hay entre «nuestra casa y San Gimignano»[104].

Podemos encontrar paralelismos entre estos preceptos de Buenaventura y las obras de Marguerite en la conjunción de la iconografía escatológica y la imaginería doméstica del final de la *Pagina,* pero también es necesario mencionar que, además, nuestra autora reinterpretó en algún momento de sus meditaciones, llegando a describir detalles de la Pasión que no existen en ellos. Solo tenemos constancia de un caso porque aparentemente produjo cierta polémica con un monje y quedó de este modo atestiguado en las cartas que se recopilaron al final de los manuscritos. Se trata de la considerada tradicionalmente como Carta II, aunque se trata de una clasificación errónea puesto que se trata de, en realidad, un compendio de diferentes misivas cuyos destinatarios eran —por lo menos en algunos casos— el mismo. En todo caso, de todo este hilo de notas y cartas reunidas en tanto que Carta II, el aspecto más interesante para nuestro estudio es el que aparece en el segundo, tercer y cuarto fragmento. Allí se denota una cierta polémica por la escena de la Pasión descrita por Marguerite que no aparece en las Escrituras:

> Muy querido padre, me habéis dicho que habéis encontrado, allí donde habla de la Pasión, algunas cosas que no se encuentran en las Santas Escrituras: especialmente eso de que Él fuera herido por una escudilla de tal manera que la escudilla se agrietara por el enérgico golpe (§135)[105].

El episodio en cuestión se inserta dentro de los sufrimientos de Jesucristo en su camino al Calvario. Según el relato, este habría sido herido por una escudilla —«escuele»— con una fuerza tal, que incluso el utensilio habría terminado roto. Ante las posibles acusaciones de invención, Marguerite se defiende diciendo que lo oyó en un sermón de un superior de un convento franciscano —«gardian»—, a quien además señala como buen hombre y buen clérigo:

> Sabed que lo oí predicar a un guardián de los frailes menores en pleno sermón, y creo que él no lo habría dicho si no lo hubiese sabido de alguna manera, pues tenía fama de ser buen clérigo y buen hombre (§135)[106].

[104] Karnes, *op. cit.,* pp. 175-176.

[105] «Tres chiers peres, vos m'avez mande que io vos avez trove, en co que parlet de la passion, acunes choses que ne sont pas escriptes en la Saincti Escriptura: especialment de co que vos trovez que il fut ferus d'une escuele sus la teste, en tele manere, que l'escuele fendit per destreci» (§135).

[106] «Sachiez que io l'oy pregier a un gardian de frares menors en plain sermon; et croy

En el párrafo que sigue la priora se apresura en afirmar que no escribió tal cosa ni para que permaneciera en las páginas de la historia ni por la gloria mundana, sino por necesidad, espiritual y física. En efecto, en uno de los párrafos indica que las escribe para que «cuando su corazón se haya dispersado pensando en las cosas del mundo, leyendo esto pueda volver a recoger su espíritu, sacarlo del mundo y retornarlo a su creador». En otro, relata cómo la persona que vio tales escenas las escribió en su corazón y no podía pensar en otra cosa, ni comer ni beber ni dormir. Tanto es así que los médicos pensaban que estaba al borde de la muerte. Con este énfasis tan sorprendente para el horizonte de la literatura del siglo XIII Marguerite justifica su acto creativo.

A continuación, el texto insinúa un giro y, como si volviese a retomar el pasaje que oyó predicar al franciscano, y sin hacer referencia explícita a él, vuelve al problema que ha suscitado la narración apócrifa del escudillazo y lo defiende ahora con una visión personal de la misma escena. Aunque con un recurso muy parecido a la tercera persona del *Speculum,* es evidente que narra un estado personal de pseudoéxtasis muy parecido al del origen de la *Pagina meditationum:*

> Mi dulce padre, no sé si esto que está escrito en el libro se encuentra en las Santas Escrituras, pero sí sé que la que lo puso por escrito fue tan elevada hacia Nuestro Señor que una noche le pareció ver todas estas cosas. Y cuando volvió en sí, las tenía todas escritas en su corazón, de tal manera que no podía pensar en otra cosa. Su corazón estaba tan lleno que no podía ni comer ni beber ni dormir, hasta tal punto que los médicos creyeron que estaba a punto de morir (§137)[107].

Es decir, a pesar de ignorar si estas escenas constan en las Sagradas Escrituras, sabe con certeza que la que las escribió —esto es, ella misma— una noche fue elevada en el Señor hasta tal punto que le pareció ver en su corazón «todas estas cosas», es decir, la Pasión de Jesucristo, se supone que con el episodio en cuestión del cuenco. Cuando volvió en sí, lo tenía escrito tan intensamente en su corazón —fórmula recurrente en todos los

qui el ne le disit pas se il ne le seut en acuna maneri, quar il avoyt los d'estre bon clers et bon home» (§135).

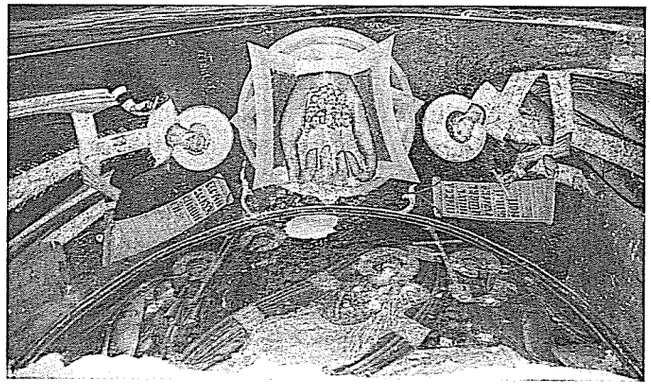
[107] «Mon douz pere, je ne say pas se co est escrit ou livro est en Sainti Escriptura, mais ie say que cilli que les mit en escrit, fut si esleve en Nostro Segnour una noyt, que li fut semblanz que illi veut totes cetes choses. Et quant illi revint a soy, illi les ot totes escriptes en son cuer, en tel maneri que illi n'avoyt pueir de penser en autres choses, mais estoyt son cuer si plain, qu'il non poyt ne mengier ne beyre ne dormir; tanqu'ele fut en si grant defauta, que li fisician la jugerunt a mort» (§137).

escritos de Marguerite— que no le permitía pensar en nada, ni tan siquiera comer, beber o dormir, por lo que estaba condenada a morir. De este modo consideró que, si transcribía en el pergamino lo que el Señor había escrito en su corazón, quedaría aliviada. Así lo hizo, siguiendo el mismo orden, y, efectivamente, a medida que lo hacía, su corazón se iba vaciando cual vaso comunicante y asimismo aliviándose. De este modo pudo volver a sus actividades vitales, pues había ayunado y permanecido en vela durante siete días. Una vez más, vemos el mismo proceso de estudio y contemplación basado en la *Scala claustralium*. El sermón del franciscano sirve aquí como *lectio,* que Marguerite convierte en *meditatio* mediante sus oraciones y que finalmente llega a la *contemplatio* en esta especie de rapto nocturno. Sin embargo, como ya advertía S. Paulsell, el proceso se completa con la *scriptio divina,* la puesta en escrito de todo este proceso, que sirvió —o por lo menos parece que la intención de Marguerite fuera tal— como *lectio* para sus lectores. La *lectio* basada en la Pasión de Cristo muchas veces se apoyaba en la violencia de las imágenes para así causar una mayor impresión en el orante. En este caso, el carácter violento de la escena se conjuga con lo novedoso, provocando ambos aspectos un impacto aún más emotivo.

Por consiguiente, se hace evidente que el aspecto visual del proceso meditativo en Marguerite se presenta de manera clara. La fuerza de las imágenes es la que puede activar la visión interior, poniendo en marcha el mecanismo de imaginación que lleva hasta la *contemplatio.* Por ello debemos entender la *lectio* como un procedimiento próximo a la *imaginatio,* un mecanismo de puesta en imágenes, siendo estas lo más impactantes posible para que el engranaje funcione. De tal manera, habrá que comprender el rol que juega la iconografía de los tiempos de Marguerite en la construcción de las imágenes textuales que utiliza en sus meditaciones. Así, por ejemplo, la cita de la antífona del Salmo 17 que provoca la experiencia inicial tan extrema en Marguerite, la encontramos, según J. Marrow, vinculada al «circumederunt me canis» del Salmo 21, que justamente tuvo éxito en forma de representación iconográfica durante el tardomedioevo, pues fue «la fuente principal para las caracterizaciones de los tormentos de Cristo, tan habituales en la Edad Media»[108]. Las imágenes de la Pasión que trenzará la autora son, en su mayoría, de un poder semiótico excepcional porque buscan precisamente no solo poder atraer la atención del lector, sino provocar una experiencia tal que el ojo de la mente no pueda sino ponerse en marcha[109]. Así, en otro de los ejemplos aislados,

[108] J. H. Marrow, *op. cit.,* p. 33.

[109] *Vid.,* por ejemplo, M. Carruthers, «Moving images in the mind's eye», en J. Hamburger y A.-M. Bouché, *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages.* Nueva Jersey, Princeton University Press, 2006, pp. 288-293.



6. Pintura mural del atrio de la iglesia del monasterio serbio de Resava (Manasija), 1418

para simbolizar la fuerza de Dios Marguerite utilizará la imagen de la mano sosteniendo todo el mundo, procedente quizá de Juan 10, 28: «Yo les doy vida eterna y no perecerán jamás, y nadie las arrebatará de mi mano» —«et ego vitam aeternam do eis et non peribunt in aeternum et non rapiet eas quisquam de manu mea»—, en la que se hace explícito el poder protector del Dios cristiano, que contiene y acoge toda la humanidad en su mano (fig. 6).

Una imagen parecida la encontramos en un monasterio de Manasija, Serbia, en la que podemos observar la mano de Dios conteniendo las almas en su puño, en una imagen de la justicia y la fortaleza divina. Sería imposible e innecesario estudiar de modo exhaustivo todas las metáforas que aparecen en la *Pagina;* lo que sí es interesante es analizar aquellas que, por su fuerza dramática, por su sorprendente rareza o su potencia simbólica, detentan un peso específico dentro de la estructura de las meditaciones. Esto es, la flagelación y humillación de Cristo, la descripción de Jesucristo como madre y las diferentes formulaciones de la abundancia líquida de la sangre divina.

La *flagellatio* y la humillación

Algunas de las imágenes de la Pasión que describe Marguerite son fácilmente reconocibles en la iconografía de la época. Es el caso de los diferentes suplicios, relatados en los Evangelios, que Jesucristo tuvo que padecer desde su detención en el monte de los Olivos hasta su muerte en el monte Calvario. Entre ellos, posee una especial fuerza el de la flagelación en la columna. Marguerite introduce tal escena en el párrafo 13, donde se establece una oposición entre la *fortitudo* de la divinidad y la debilitación autoexigida

a la que se sometió el Hijo de Dios al permitir dejarse desnudar y atar a una columna «cual si fuera una bestia».

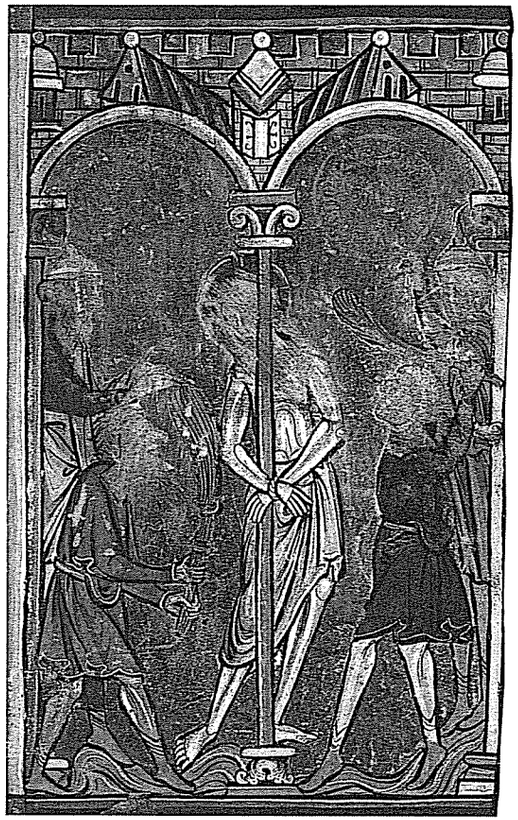
> ¡Ay, hermoso Señor Dios, cómo sucedió que soportaste que tu fortaleza se debilitara tanto que permitiste que te cogieran, te ataran y condujeran junto a aquellos que querían destruirte y permitiste que te desnudaran y ataran a una columna como si fueras una bestia salvaje! (§13)[110].

La autora hace aquí clara referencia al pasaje del Evangelio en el que se describe el indulto de Barrabás, las burlas de los soldados y los suplicios en la columna.

El Cristo atado a una columna, semidesnudo y sufriendo la flagelación y tortura de los soldados se convirtió, como vemos en este ejemplo (fig. 7), en un motivo iconográfico presente en todo Occidente. El uso de estos patrones visuales en las meditaciones debía permitir al lector reconocer la imagen literaria, reconstruirla interiormente y apropiársela mediante un ejercicio mental. Uno de los objetivos era el de revivir el episodio en primera persona, hacerse presente en la escena como en el caso de la miniatura que vemos a continuación (fig. 8). En ella vemos a Catalina de Siena (1347-1380) autoflagelándose ante la presencia de Cristo crucificado. Aquí la mística toscana revive el episodio de la Pasión, estando presente en el escenario histórico mediante el sentimiento compartido del dolor —imitación crística—, esta vez ante la cruz y no la columna. De tal modo, se presenta el cuerpo de la visionaria como reflejo simétrico del cuerpo lleno de heridas de Jesucristo. Centrando la mirada de ella sobre el cuerpo divino, se propone la figura de Catalina como modelo doble para el lector/espectador, pues este debe reaccionar como Cristo en primera instancia, y como ella ante Él. Los dos cuerpos aparecen cubiertos de llagas y heridas que vierten sangre en el mismo suelo. No obstante, el ilustrador es perfectamente consciente de la distancia temporal que separa los episodios y deja en evidencia que se trata de una representación puramente mental, al permitir que únicamente la sangre de Cristo se vierta en el suelo y no la de Catalina, pues esta se encuentra presente solamente de modo espiritual y su sangre no tiene el deber de redimir al mundo.

Del mismo modo entendemos que funcionarían las siguientes imágenes que Marguerite encadena en la *Pagina*. Posteriormente a la flagelación introduce el episodio íntimamente relacionado con este, el de la humillación.

[110] «Ha! Pulcher Domine Deus, quomodo fuit hoc factum quod sustinuisti ut tua fortitudo tantum debilitaretur quod permisisti te capi, ligari et duci ad eos qui te volebant destruere et permisisti te spoliari et ad unam columpnam alligari ac si esses una bestia silvestris» (§13).

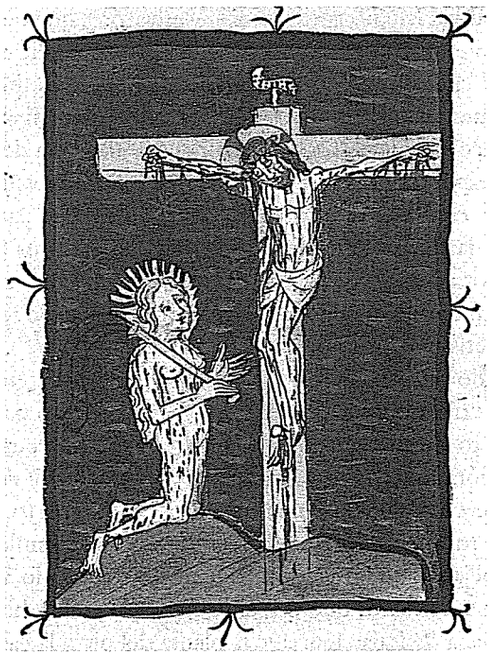


7. Flagelación de Cristo, *Salterio,* segundo cuarto del siglo XIII. París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1273, f. 13

Tal pasaje se encuentra presente también en las escrituras —el más ilustrativo, Mateo 27, 29-31—. En él se describen las mofas de los soldados a Jesucristo, quienes al tiempo que le propinaban golpes, bromeaban y le escupían:

> Y, trenzando una corona de espinas, se la pusieron sobre su cabeza, y en su mano derecha una caña; y doblando la rodilla delante de él, le hacían burla diciendo: «¡Salve, Rey de los judíos!»; y después de escupirle, cogieron la caña y le golpeaban en la cabeza. Cuando se hubieron burlado de él, le quitaron el manto, le pusieron sus ropas y le llevaron a crucificarle[111].

[111] «Et plectentes coronam de spinis posuerunt super caput eius et harundinem in dextera eius et genu flexo ante eum inludebant dicentes ave rex Iudaeorum. Et expuentes in eum



8. Caterina de Siena flagelándose ante el crucifijo. París, BnF, ms. All. 34 f. 4v

Marguerite aportará un tono más dramático al relato, introduciendo exclamaciones y rescatando la figura de la Virgen para enfatizar el dolor maternal y llamar a la devoción personal del lector, ofreciendo a la madre de Dios como modelo piadoso para los religiosos y las religiosas:

> ¡Oh, muy precioso y noble cuerpo, qué piadoso es mirarte en el tiempo de tu Pasión, cuando los injustos traidores escupieron en tu hermoso rostro de modo que tú, que eras hermoso sobre todas las cosas, pareciste leproso! ¡Ay, hermoso y dulce Señor, qué amargo dolor pudo tener la dulce madre que allí estaba, que te había conocido, te había alimentado y amamantado, cuando te vio morir de una muerte tan infame e injusta! (§30)[112].

acceperunt harundinem et percutiebant caput eius. Et postquam inluserunt ei exuerunt eum clamydem et induerunt eum vestimentis eius et duxerunt eum ut crucifigerent».

[112] «O preciosissimum et nobilissimum corpus, quam pium erat respicere te tempore passionis tue, quando proditores iniusti screaverant in facie tua pulchra quod tu qui eras super omnia pulcher, videbaris esse leprosus. Ha! pulcher Domine dulcis, quam amarum dolorem

Durante la Edad Media, predicadores y escritores que dedicaban sus obras a algún aspecto en torno a la Pasión e intentaban visualizar los sufrimientos concretos de Cristo empezaron a interpretar los textos literalmente en vez de hacerlo de una manera figurada. Para entender la imagen del Dios leproso, J. Marrow aconseja leer antes las palabras que salieron de su boca según el Evangelio: «Después les dijo: "Estas son aquellas palabras mías que os hablé cuando todavía estaba con vosotros: Es necesario que se cumpla todo lo que está escrito en la Ley de Moisés, en los Profetas y en los Salmos acerca de mí"» —«Et dixit ad eos haec sunt verba quae locutus sum ad vos cum adhuc essem vobiscum quoniam necesse est impleri omnia quae scripta sunt in lege Mosi et prophetis et psalmis de me» (Lucas 24, 44).

Interpretando pues el consejo de Cristo de manera literal, los escritores y comentadores utilizaron pasajes del Antiguo Testamento para aludir al sufrimiento de Cristo y trataron las descripciones veterotestamentarias como profecías de la Pasión. Así, J. Marrow indica que, si bien el *Vir dolorum* concebido como leproso era simplemente una metáfora del cuerpo torturado de Cristo, a partir de este momento su cuerpo será presentado completamente minado de llagas a semejanza de un verdadero leproso[113], como lo ilustran las figuras 9 y 10. Uno de estos casos que nos anunciaba el célebre historiador del arte es el de la profecía de Isaías 1, 6: «De la planta del pie a la cabeza no hay en él cosa sana: golpes, magulladuras y heridas frescas, ni cerradas, ni vendadas, ni ablandadas con aceite» —«a planta pedis usque ad verticem non est in eo sanitas vulnus et livor et plaga tumens non est circumligata nec curata medicamine neque fota oleo»—. Tal pasaje afectó directamente a la iconografía de la flagelación. Hay solamente dos modos de representar a Cristo en la columna: en frente de ella o detrás. Según J. Marrow, es evidente que el motivo de girar el cuerpo de Cristo y colocarlo delante de la columna es simplemente un modo de mostrar de una manera más clara e imponente la apariencia leprosa que se deriva de la profecía de Isaías[114]. No obstante, tal pasaje no es el único que sirvió para construir la imagen del Dios leproso. En el mismo estudio se señala que Isaías 53, en parte cantado como respuesta a la lección tercera de maitines del Jueves Santo, contiene el más conocido y más concentrado corpus de imaginería profética referente al Cristo sufriente[115].

potuit habere dulcis mater que presens erat, eo modo quo ipsa sciebat et nutrierat et lactaverat, quando vidit te mori tam turpi et tam iniusta morte» (§30).

[113] J. Marrow, *op. cit.*, p. 44.

[114] *Ibid.*, p. 48.

[115] «In verses 1-7 Isaiah describes the man with no beauty in him, nor comeliness and the man with no sightliness (verse 2), the despised and the most abject of men, a man of sorrows, and acquainted with infirmity (verse 3), the man thought as it were, a leper, and as one struck



9. Michael Wolgemut, *Flagellation*, siglo XV. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstich-kabinett

Marrow afirma que, aunque todas estas alusiones han influenciado a la imagen en cuestión, fue principalmente la sentencia «quasi leprosus» del cuarto versículo la que contribuyó a la descripción del Cristo desfigurado. Es posible que Marguerite escogiera esta imagen de la divinidad encarnada teniendo en cuenta la potencia de la visión del cuerpo de Cristo todo cubierto de llagas, escena que resalta describiendo a los soldados escupiendo a ese cuerpo leproso[116]. Esta acción aparece también en el Evangelio y se encuentra en todo momento íntimamente asociada al cuerpo cubierto de sangre. Es así como lo explica J. Marrow, cuando anuncia los tres momentos dramáticos: la casa de Caifás, la corona de espinas y el eccehomo. En cada uno de estos momentos la apelación «como leproso» aparece asociada a la apariencia de Cristo como resultado de ser escupido, cubierto de sangre o, más frecuen-

by God and afflicted (verse 4), the man wounded for our iniquities, he was bruised for our sins: the chastisement of our peace was upon him, and by his bruises we are healed (verse 5), and the man who shall be led as a sheep to the slaughter, and shall be dumb as a lamb before his shearer, and he shall not open his mouth (verse 7). *Ibid.*, p. 52.

[116] De hecho, repite la imagen en el párrafo 56 de la misma *Pagina*, por lo que muestra una cierta obsesión por esta escena, ya fuera por su valor simbólico o su efecto imponente en los lectores.



10. Burlas a Cristo y asfixia a Hur. Maestro neerlandés, *Speculum humanae Salvationis, ca.* 1475. Oxford, Bodleian Library, Inc. Cat. s-268, Schreiber, Manuel, Speculum, 37

temente, como víctima cuyo rostro está cubierto por una mezcla de saliva y sangre[117]. En efecto, en la figura 9 vemos el cuerpo de Jesucristo prácticamente convertido en una enorme llaga, una mancha de sangre retorcida por el dolor, al tiempo que el judío de la esquina izquierda inferior le escupe[118].

En lo que se refiere a la acción de escupir en la cara de Cristo, encontramos el origen de este motivo en el episodio evangélico de la casa de Caifás. Según las Escrituras, Jesucristo fue llevado, después de ser arrestado, a la casa de Anás, donde fue interrogado y golpeado. Este se lo entregó posteriormente a Caifás, que finalmente lo llevaría ante Pilatos. Fue en la casa del segundo donde, según dicen los sinópticos, Cristo fue objeto de burlas, golpeado y escupido[119]. Este incidente no fue ignorado por los escritores y comentaristas medievales, quienes no solo lo recordaron, sino que desarrollaron las breves notas que aparecen en las Escrituras. Fue especialmente el acto de escupir el que más llamó la atención de estos autores. Siguiendo el mecanismo de la

[117] J. Marrow, *op. cit.*, p. 52.

[118] R. C. Matthews entiende esta imagen como un uso metafórico de los colores de la piel de Cristo. Apoyándose en un pasaje de las escrituras en el que el leproso se describe como blanco como la nieve: «leprosus quasi nix» (4 Reyes 5, 27), ve un contraste parecido al de las letras rojas y blancas del *Speculum*, una composición cromática que aquí formarían la pálida piel y la sangre derramada del torturado. R. C. Matthews, *The Mystical Utterance and the Metaphorical Mode in the Writings of Marguerite d'Oingt and Marguerite Porete.* Tesis doctoral. Durham University, 2014, p. 163.

[119] *Vid.* Mateo 25, 67; Marcos 14, 65, o Lucas 22, 63-65.

analogía tipológica, determinaron que los judíos escupieron en la boca de Cristo para intentar ahogarlo. La prefiguración que permitió tal analogía fue el martirio de Hur, muerto a esputos. En la figura 10 podemos ver esta clara asociación entre Hur, situado en el cuadro derecho, y Cristo, dibujado en la parte izquierda, siendo ambos torturados a salivazos en la cara y en la boca: «Christus fuit velatus cum esputus [...] Hur vir marie fuit suffocatus sputus iudeorum».

La divinidad feminizada

En efecto, la humillación y flagelación de Cristo fueron episodios que Marguerite utilizó en su *Pagina* por su fuerza dramática y la empatía que podían suscitar en los devotos cristianos. Pero sin lugar a dudas la imagen textual más poderosa y sobrecogedora de esta primera parte de la obra es la de Jesús como madre. Aquí la comunión entre la iconografía tradicional de la Pasión y el texto de Marguerite se desarticula, pues no existen, en su tiempo, ejemplos gráficos de tal representación. La Pasión aquí es vista como el gran tormento que hará renacer el mundo, como un parto de la humanidad entera.

La única referencia iconográfica que podría aludir a una idea similar sería la del nacimiento de *Ecclesia* que encontramos en la Figura 11. En ella se ilustra un paralelismo estricto entre la extracción de Eva del cuerpo dormido de Adán y la pequeña figura humana, alegoría de la Iglesia, que sale de la herida del costado de Jesucristo como si se tratara de una escena de un parto. C. W. Bynum ha sabido ver que, aunque en Génesis 2, 21-23 se describe el primero de estos eventos como una extirpación desde la costilla, la iconografía medieval ilustra los dos casos como una erradicación desde el cuerpo, una especie de parto masculino, a pesar de que la costilla esté también representada.

Sin embargo, el poder sobrecogedor de la imagen de Marguerite parece mucho mayor que el de estas miniaturas. La monja cartuja describe los dolores del hijo de Dios mientras está pariendo al mundo desde la cruz de su tormento:

> ¿No eres tú mi madre y más que madre? La madre que me llevó, sufrió en el parto un día o una noche, y tú, hermoso y dulce Señor, fuiste humillado por mí, no una noche o un día solo, sino que sufriste más de treinta años. ¡Ay, hermoso y dulce Señor, cuánta amargura sufriste por mí toda tu vida! Pero cuando se acercó el tiempo en que debías parir, fue tanto el sufrimiento que tu santo sudor fue como gotas de sangre que corrían por tu cuerpo hasta la tierra (§33)[120].

[120] «Nonne tu es mater mea et plus quam mater; mater que me portavit, in partu mei laboravit per unam diem forte vel per unam noctem, et tu, pulcher Domine dulcis, propter me



11. Biblia moralizada, *ca.* 1240. University of Oxford, Bodleian Library, ms. Bodl. 270b, f. 6r

La idea del Dios maternal en este contexto es tan novedosa que C. W. Bynum asegura que solo aparece por primera vez en el siglo XII. Aun así, incluso en este caso los testimonios de Bernardo de Claraval o san Anselmo distan mucho del uso y el desarrollo que tendrá esta imagen en el siglo posterior, gracias al florecimiento de la literatura mística vernacular. Ni unos ni otros, en todo caso, copiaron al pie de la letra la tradición de los padres de la Iglesia, que ya habían formulado argumentos similares. Por ello, según

fuisti vexatus non una nocte vel uno die solum modo, immo laborasti plus quam XXX annis. Ha! pulcher Domine dulcis, quam amare laborasti pro me tota vita tua! Sed quando tempus appropinquabat quo parere debebas, labor fuit tantus quam sudor tuus sanctus fuit ut gutte sanguinis que per corpus tuum decurrebant usque ad terram» (§33).

Bynum, podemos hablar de una noción de la feminidad de Dios completamente inédita en el siglo XIII[121].

Se trata, por consiguiente, de una metáfora intrínsecamente ligada a la espiritualidad del cristianismo tardomedieval. Algunos estudiosos ya habían puesto de manifiesto que el uso de la imaginería maternal en algunos autores estaba asociado al nacimiento, desde el siglo XI, de un tipo de devoción emocional y lírica basada en la humanidad de Cristo[122]. Ver o verbalizar cualquiera de las tres personas de la divinidad cristiana en tanto que mujer es, por tanto, parte de una tradición devocional de la Baja Edad Media caracterizada por la creciente preferencia por «analogías tomadas de las relaciones humanas[123]». Es un ejemplo de ello la tan estudiada concepción del Dios amante y accesible, que ilustra esta tendencia general hacia un lenguaje de lo exagerado y una aceptación de lo natural, incluido el cuerpo humano[124].

C. W. Bynum ha estudiado en profundidad esta imagen, distinguiendo tres claros estereotipos desde Anselmo de Canterbury hasta Juliana de Norwich: en el primero lo femenino es generador —el feto es fruto de su propia materia— y sacrificial en su generación —los dolores del parto—; en el segundo Dios es femenino por su naturaleza maternal, tierna y cariñosa; finalmente, lo femenino de la divinidad se articula también por su capacidad nutritiva, alimentando con sus fluidos corporales el alma de los devotos[125]. La primera de estas concepciones, maternal y generadora, es la que precisamente subyace en la imagen de Marguerite. Se trata de una escena de contenido altamente sentimental que se presta fácilmente a un uso devocional[126].

[121] «Thus the theme of mother Jesus, as it is used by Bernard, Guerric, Anselm, and others, is not merely a repetition of patristic ideas. Indeed, the presence of maternal metaphors in twelfth-century devotional texts seems less an aspect of looking back to the early church that is such a prominent motive in twelfth-century spirituality than an aspect of certain broad trends that are, so far as we can tell, new. These two trends are the rise of affective spirituality and the feminization of religious language». C. W. Bynum, *Jesus as Mother,* p. 129.

[122] Como ya señaló A. Cabassut en «Une dévotion médiévale peu connue, la dévotion à Jesus notre mère», *Revue d'Ascétique et de Mystique,* XXV (1949), pp. 234–245.

[123] Esto ya fue apuntado por R. Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle de saint Anselme à Alain de Lille,* 2 vols. París, Letouzey et Ané, 1967.

[124] C. W. Bynum, *Jesus as Mother,* p. 130. A ello se añade la importancia simbólica e iconográfica que ganaron la eucaristía y el Cristo sufriente en el arte y la literatura de los siglos XIII y XIV. Relevancia que, según C. W. Bynum, no está asociada al sacrificio que viene a dirimir la distancia entre el hombre pecaminoso y el Dios glorioso, sino a una identificación de la divinidad como uno más de los suyos.

[125] *Ibid.*, p. 131.

[126] *Ibid.*, p. 133.

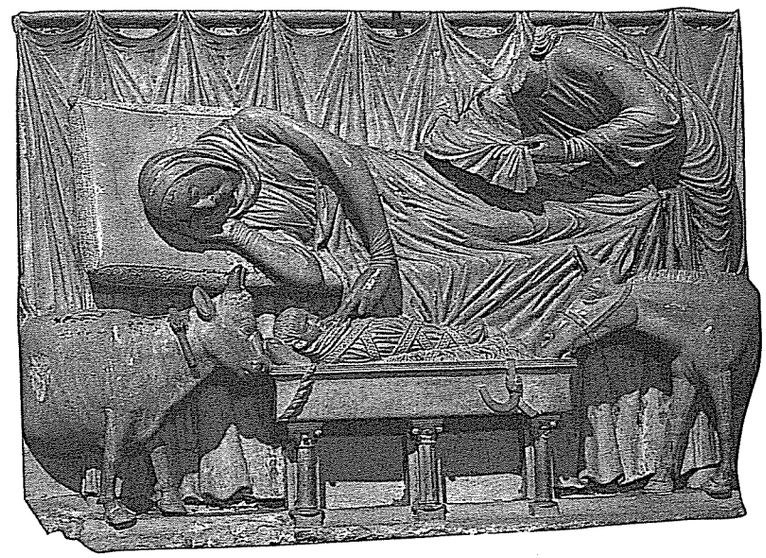
En un ambiente en el que la teología estaba sumida en una imaginería de un Cristo que diviniza la carne humana, la procreación femenina podía ser un símbolo de relevancia, una imagen mucho más convincente que la del padre creador. En el caso de Marguerite, además, se trata de una escena que entronca, dentro del itinerario de sus meditaciones, con las referencias a su familia real del párrafo anterior (§32), por lo que se podría considerar una imagen de intimidad, más cercana a un aire costumbrista[127]. Teniendo en cuenta la parte final de la *Pagina,* en la que se describe el Infierno en términos domésticos con un fin claramente persuasivo, no sería pues extraño considerar que asimismo se tratara en este caso de una metáfora realizada con una consciencia literaria y un objetivo claro orientado hacia la predicación o persuasión. Como se podrá observar más adelante a propósito del imaginario infernal, muy a menudo la actualización de las escenas bíblicas en el espacio y el tiempo coetáneos de los autores se realizaba con el fin de generar un impacto más fuerte en los lectores mediante el choque de dos elementos que tradicionalmente no debían encontrarse asociados[128]. Así, la imagen del parto y la de la crucifixión podrían tener este objetivo conmovedor o imponente.

De hecho, el vínculo entre el parto y la crucifixión, aunque de modo marginal, sí se encuentra en otros testimonios de la época. No se trata de una feminización de Cristo, pero podemos observar que algunas imágenes asocian el parto de María con una prefiguración de la futura Pasión del niño. Así, vemos en la figura 12 una escena que presenta el momento posterior al nacimiento del hijo de Dios. R. Sánchez Ameijeiras apunta que los arremolinados pliegues de la sábana y del cobertor dan una idea de la fatigosa experiencia espiritual que vivió la madre al dar a luz[129].

[127] S. Hagen estudia la imagen de Jesús como madre en la obra de Julian de Norwich, en la cual también encuentra huellas de una voluntad de acercar los argumentos a una realidad doméstica: «Their homely, even domestic, character finds reflection in her language of Jesus as mother». S. Hagen, «The Visual Theology of Julian of Norwich», en F. Willaert *et al., Medieval Memory. Image and Text.* Turnhout, Brepols, pp. 145-160 (158).

[128] S. Hagen llega a conclusiones parecidas en el caso de Julian de Norwich: «What is interesting here is that the shocking quality of the similitude, or image, lies in its very commonality. [...] What we should not miss, though, is that she is doing something very similar with that imagery: taking the common —even domestic— and making it memorable by employing it in an uncommon situation». S. Hagen, *op. cit.*, p. 156.

[129] «La maestría del artista posibilita una doble percepción de la escena: la meramente carnal y una segunda espiritual, de carácter tipológico, ya que los melancólicos gestos de José y María y la suerte de altar sacrificial en que reposa el Niño no solo hacen presentir la tragedia de la Pasión, sino que anticipan también el momento en el que, según el parecer de



12. Natividad, 1230-1240. Catedral de Chartres, relieve del primitivo *jubé*

Esta interpretación tipológica se percibe claramente en la imagen del relieve de la catedral de Chartres. Ahí reconocemos a una María en actitud melancólica, con la mano en la mejilla, por encima de un pesebre simbolizado por lo que parece un altar, sostenido por columnas y que muestra al bebé que va a ser sacrificado, en un mensaje significativo del sufrimiento futuro del recién nacido.

Ambos ejemplos se adhieren claramente a la tónica manifestada por C. W. Bynum según la cual durante el Medioevo el sentimiento maternal fue vinculado a la Pasión para provocar una aproximación de las escenas del Evangelio a la realidad cotidiana de los lectores/oyentes[130]. Es especialmente relevante subrayar estos argumentos para el caso concreto de esta obra, pues Bynum precisamente introduce el caso de nuestra autora en su estudio cuando empieza a advertir sobre los peligros de sobredimensionar los aspectos afectivos o emocionales en el estudio de este tipo de imágenes. En efecto, esta historiadora norteamericana saca a colación la imagen de la *Pagina* in-

los teólogos medievales, la Virgen madre sintió realmente los dolores del parto, contemplando las torturas a que se vio sometido su Hijo hasta morir crucificado». R. Sánchez Ameijeiras, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval.* Madrid, Akal, 2014, p. 154.

[130] C. W. Bynum, *Jesus as Mother,* p. 134.

tuyendo la noción de Cristo como madre en todo caso como alegórica[131]. Una alegoría que contiene un significado claro y preciso de sacrificio. No hay pues un mensaje directo que ataña al género, ni una actitud predeterminada por este —es decir, una asociación nutrición-madre y disciplina-padre[132]—. Así, el parto será, en esta obra, básicamente una imagen alegórica de sacrificio, de dolor engendrador, una idea completamente extraordinaria en su contexto. Esta escena, como hemos visto, entronca con la noción del Dios-madre que permite el renacimiento de toda la humanidad desde el «duro lecho de cruz» —«duro lecto crucis»—. Marguerite es consciente de la intensidad de tal imagen y utiliza los recursos literarios que conoce para dotar la escena de un patetismo y una virulencia desconcertante. La cruz es el duro lecho en el que, clavado y sin poder moverse, Jesús vio cómo sus huesos se dislocaban y cómo sus nervios y venas se rompían mientras paría al mundo entero en un solo día:

> ¡Ay, dulce Señor Jesucristo! ¿Quién vio nunca a ninguna madre sufrir así en el parto? Pero cuando llegó la hora del parto, fuiste colocado en el duro lecho de la cruz donde ya no pudiste moverte, dar vueltas o agitar los miembros como suele hacer el hombre que sufre un gran dolor, pues ellos te extendieron y te clavaron con clavos tan fuertemente que no quedó hueso por dislocar y los nervios y todas tus venas fueron rotos. Y ciertamente no era admirable que todas tus venas se rompieran cuando estabas pariendo el mundo entero en un solo día (§36)[133].

[131] «We must be careful not to overemphasize the affective aspects of later medieval piety. Even in writers, like Marguerite of Oingt, who give the images very concrete development, the notion of Christ as mother, like that of Christ as bridegroom, remains allegorical. Moreover, the humanity of Christ is not as absent in early medieval devotion as many twelfth-century scholars have suggested [...]. Piety from the later Middle Ages is not as literal in its use of images or as filled with weeping and ecstasy as scholars since Huizinga have thought». *Ibid.*, pp. 134–135.

[132] «In contrast to this twelfth-century usage, we find that later medieval writing by women is much less likely to identify nurture with the female and discipline with the male, or to have any consistent sense of certain actions or traits as associated with one gender or the other. [...] What I argue there about Gertrude and Mechthild of Hackeborn is also true of Marguerite of Oingt, who appears to have had little sense of male and female differences. When she writes of herself as a mother cradling the infant Jesus in her arms (Marguerite, letter 129) the language expresses a yearning I have not found in male writers; and there is one passage that can be interpreted as an expression of gratitude for her freedom from subjection to any man (*Pagina*, chap. 102)». *Ibid.*, p. 149.

[133] «Ha! Domine dulcis Ihesu Christe, quis vidit unquam ullam matrem sic partu laborare!

Parece evidente pues que existe una clara consciencia de autor que subyace a la obra, vertebrada esta por una serie de estrategias retóricas diseñadas para embarcar al lector y guiarlo a través del camino de la Pasión mediante un orden determinado y con mecanismos de conmoción establecidos. Asimismo, las imágenes-segmentos de este recorrido están voluntariamente actualizadas para ser más llamativas y, por tanto, ayudar a la memoria y a la práctica de meditación de la propia autora y de los lectores. Toda esta imaginería crística está fundada en una idea de violencia profundamente vinculada a lo líquido y a lo sanguíneo. El parto y el cuerpo-llaga del leproso son los ejemplos más ilustrativos de esta idea, que, en realidad, y como veremos a continuación, entronca con una noción de lo líquido como materia purificadora y continente de la gracia abundante y sobrecogedora de lo divino. Si todas las torturas descritas —la corona de espinas, la flagelación en la columna, la carga de la cruz, la crucifixión y la lanzada de Longino— se engloban dentro de la excepcional imagen del parto, este participa a su vez de la idea general del sacrificio, entrega y redención de lo líquido.

3. Metáforas de lo líquido

La imaginería de lo líquido tiene un peso tan importante en la escritura de las meditaciones y las visiones de Marguerite que sería imprudente no reservarle un apartado especial en este estudio. Se trata de un discurso a partir de las imágenes de lo líquido que conecta con la naturaleza purgadora de la sangre de Cristo que encontramos en la *Pagina,* con la idea de la vehemencia de la Carta IV o con el tratamiento del concepto de luz líquida como materia paradisíaca en el *Speculum*.

La fuente de sangre

En el primero de los casos se hace evidente un vínculo entre la noción de abundancia y la sangre de la Pasión metaforizada a través del torrente que mana del costado de Cristo, una escena presente en muchas obras de la mística tardomedieval:

> Sed cum venit hora partus tu fuisti positus in duro lecto crucis unde non poteras te movere aut vertere aut membra exagitare sicut solet facere homo qui patitur magnum dolorem, quoniam ipsi extenderunt te et clavis confixerunt ita districte quod non remansit os ad disiungendum, et nervi et omnes vene tue rupte fuerunt. Et certe non erat mirum si vene tue rumpebantur quando totum mundum pariebas pariter una sola die» (§36).



13. *Fritzlarer Pieta,* 1360-1370, Fritzlar

> ¡Ah, hermoso Señor!, aún no te bastaban todos aquellos dolores que habías sufrido, sino que permitiste que aquella lanza agujereara tu costado tan cruelmente que tu bendito cuerpo fue hendido y agujereado. Y tu preciosa sangre salía con tanta fuerza que el lugar allí manaba como por un gran río, y salía con gran abundancia (§37)[134].

En estos párrafos encontramos ya las ideas esenciales que conforman esta metáfora: la lanza que perforó el costado de Cristo, que agujereó —y nótese aquí otra vez el uso metonímico que ya encontramos con las llagas y el cuerpo leproso— todo el cuerpo, del cual empezó a manar sangre con tal fuerza que parecía un río, un «magno rivo» que manaba con gran *habundancia.*

De este modo, la imagen del torrente de sangre viene a agregarse al conjunto de metáforas de la abundancia que, dentro del contexto de la mística de este tiempo, se ofrece como mecanismo de descripción de la gracia divina y asimismo como elemento sobrecogedor para conmover al espectador e incitar a la meditación (fig. 13).

[134] «Ha! Pulcher Domine Deus, adhuc non sufficiebant tibi omnes isti dolores quos sustinueras, imo sustinuisti ut latus tuum perforatur quadam lancea ita crudeliter ut benignum corpus tuum totum finderetur et perforaretur; et preciosus sanguis tuus exibat cum tanta vi quod platea et manabat quasi magno rivo, et cum tanta exivit habundancia quod post venit ex magna districtione» (§37).

Sin embargo, dentro del corpus de obras de Marguerite, la imagen que más potencia ostenta de entre las referentes a la idea de la abundancia divina se encuentra en las cartas. Se trata de la posible analogía entre el agua torrencial, violenta y reverdecedora que impacta en el árbol sensible de la Carta IV y la sangre de Jesucristo crucificado que actúa como *fons vitae.* Esta segunda noción la encontramos en diferentes pasajes de las obras de nuestra autora y asimismo en otros muchos testimonios coetáneos. Así, en la Carta V que sigue a la visión del árbol, leemos: «la llaga de su costado, a través de la cual Él la quiso bautizar con la bendita fuente que brotaba del costado» —«el nun de la play del flan por ce qui el la voucist laver et bateyer de ele benoyte fontayne qui li sallit del flan»— (§151). En esta cita Marguerite nos indica que, después de tener la visión del cuerpo crucificado, se dispone a rezar cinco padrenuestros por las diferentes partes del cuerpo de Jesucristo. Una de estas oraciones está dedicada a la llaga del costado para que Cristo «la quiera lavar y bautizar». Se trata, en efecto, de obrar de modo similar a como lo hace el agua bautismal, es decir, estamos ante una imagen de sangre que purifica y desciende como la del acto del bautismo. Este testimonio, junto al de la *Pagina* citado más arriba, nos sitúa en un horizonte en el que la noción de la abundancia[135] se adapta a la voluntad expresiva de la inefabilidad de la experiencia mística. Este aspecto, estudiado excelentemente por H. E. Keller, nos presenta una constelación de obras y expresiones que conjugan un mismo sentimiento:

> El dios cristiano, concebido como bueno sobre toda medida imaginable, es entendido, según el modelo neoplatónico, como lo «super-fluyente» y «desbordante» e «inundante»: la *abundantia* latina. El significado literal del verbo latino *abundāre,* «inundar», «rebosar», «salir de madre», «desbordar», «rebasar», de elementos líquidos, como agua o sangre[136].

Así es como nos expone H. Keller la concepción abundante de Dios a través del elemento acuoso, un atributo que se aproxima a la concepción medieval de la vehemencia divina que describe Marguerite en diferentes textos. Por ende, esta abundancia líquida podemos vincularla directamente a la imaginería de la priora cartuja, ya sea por el torrente de agua descrito en

[135] C. W. Bynum ha estudiado exhaustivamente la relación entre la sangre de Cristo y el término *abhondance* en *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond.* Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2007. *Vid.* esp. las pp. 231-232.

[136] H. E. Keller, «Abundancia. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX», en V. Cirlot y A. Vega (eds.), *Mística y creación en el s. XX.* Barcelona, Herder, 2006, pp. 87-138 (101).

la Carta IV, la emanación de sangre de la herida de Cristo que se nos describe en la *Pagina*, o asimismo en la figura del Cristo-llaga o cuerpo desollado —«excoriatus»— (*Pagina*, §35; Carta V, §152).

Por tanto, el cuerpo-llaga como fuente de sangre redentora se encuentra íntimamente vinculado a la abundancia líquida, una imagen desarrollada a partir de un episodio concreto de la Pasión, la flagelación de Cristo, que, a su vez, tiene su eco en algunos textos del Antiguo Testamento. J. Marrow indica que se trata de una escena construida a partir de Isaías 1, 6, pasaje anteriormente citado que evoca la idea de un cuerpo-llaga enteramente cubierto de sangre[137]. Como se puede observar en la figura 14, el Cristo que abraza la monja dominica no está en la cruz, sino en la columna donde ha sido flagelado. Se trata de un Dios hecho carne para los hombres y deshecho por los hombres. Un cuerpo torturado que se presenta cual enorme llaga que lo cubre enteramente de sangre. En este abrazo con la monja se desprende asimismo la idea de la relevancia de la corporalidad en el conocimiento y la experiencia unitiva con Cristo.

En el caso de Marguerite, encontramos este tipo de imagen en el pasaje en el que expresa con turbación que siente las llagas de Jesucristo como si fueran suyas y al mismo tiempo ve a Jesucristo convertido en una gran herida: «Las llagas del cuerpo de Jesucristo se le habían clavado tan fuertemente en su corazón que le pareció verlo todo llaga delante de sí» —«Se le avoy fichie fort en son cuer les playes Jhesu Crit que oy li eret semblanz que ele le veoit tout plaie devant si» (§152)—.

Por otra parte, este derramamiento violento de sangre convierte el cuerpo de Cristo, no solo en una enorme llaga de sangre y sudor, sino también en una fuente que fluye cual si fuera una *fons vitae*[138], una sucesión lógica siguiendo la iconografía tradicional[139]. Esta fuente de vida estará, a su vez, asociada a la imagen de la prensa mística, pues el cuerpo derrama sangre y agua cuando es prensado, esto es, durante la tortura y la crucifixión, de manera que el cuerpo que morirá en la cruz será ya una fuente seca. Esto dará lugar a una constelación

[137] J. Marrow, *op. cit.*, p. 84. También podría considerarse el pasaje de Isaías 63, 1-2: «Quis est iste qui venit de Edom tinctis vestibus de Bosra, iste formosus in stola sua gradiens in multitudine fortitudinis suae. Ego, qui loquor iustitiam et propugnator sum ad salvandum quare ergo rubrum est indumentum tuum et vestimenta tua sicut calcantium in torculari».

[138] *Vid.* R. Pernoud, «De la fontaine de vie au pressoir mystique», en D. Alexandre-Bidon (ed.), *Le pressoir mystique. Actes du Colloque de Recloses.* París, Éditions du Cerf, 1990, pp. 15-25.

[139] «Finally, the metaphor [...] shifts emphasis to Christ's tremendous loss of blood, frequently in conjunction with the image of the *Fons pietatis.* [...] Because all His holy moisture was pressed out and dried on the cross... And the fountain of overflowing pity hung dried out on the cross». J. Marrow, *op. cit.*, p. 84.



14. *Libro de horas del claustro de las santas Maria e Inés de Estrasburgo,* segunda mitad del siglo XV. Estrasburgo, Bibliothèque du Grand Séminaire, ms. 755, f. 1r

triangular que vincula la cruz a la fuente de vida y a la prensa. Así, del cuerpo crucificado brotan la sangre y el agua redentoras de la humanidad (fig. 15).

Además de estos ejemplos gráficos, existen otros testimonios escritos que ofrecen numerosas descripciones literarias de esta asociación de imágenes. Una monja de Unterlinden nos cuenta que, recibiendo el Sacramento, vio y sintió la sangre de Cristo como un río que abordaba su cuerpo: «totalmente disuelta en el amor de su amado; de repente, de un modo milagroso, percibió distintamente que la sangre de nuestro Señor Jesucristo [...] brotaba y descendía como un impetuoso torrente a través de todas las partes de su cuerpo»[140]. Es también el caso de Lutgarde d'Aywières, quien al meditar en la Pasión «le parecía que estaba toda cubierta de sangre [...] con la cara y las manos rojas como si hubiera sido rociada de sangre»[141].

[140] Traducción propia del inglés. Desde C. W. Bynum, «The Blood of Christ in the Later Middle Ages», *Church History,* vol. 71, n.° 4 (2002), pp. 685-714 (689): «Totally dissolved in the love of her beloved [and] suddenly, in a miraculous manner, perceived distinctly that the blood of our Lord Jesus Christ, whom she had received, flowed down like an impetuous rushing river through all parts of her body, reaching the most intimate parts of her soul».

[141] Traducción propia. *Vid.* M.-G. Grossel, «"Le calice suave de la Passion": images et ap-



15. Libro de oración. Estrasburgo, inicios de siglo XVI. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, ms. St. Peter pap. 4, f. 30v

Por otro lado, la anacoreta inglesa del siglo XIV Juliana de Norwich, haciendo gala de su estilo literario, desarrolla de esta manera el acto de derramamiento de la sangre de Cristo: «La sangre de Cristo es como bolitas, como gotas de lluvia, como escamas de arenques, corriendo rápidamente, propagándose a lo ancho, gotas solapándose brillante y perpetualmente»[142]. La inundación o la recepción de esta sangre y esta agua procedentes del cuerpo de Cristo es concebida en la gran mayoría de estos casos como una experiencia extática de renovación o de unión con lo divino. En este sentido, es ilustrativo también el pasaje de Hildegard von Bingen en el que declara: «inundada por la sangre que manaba de su costado, fue unida a él en felices esponsales»[143].

préhension de l'Eucharistie chez quelques mystiques médiévales», *Le sang au Moyen Âge. Les cahiers du CRISIMA,* n.° 4 (1999), pp. 415-432.

[142] Traducción propia. Texto original en S. Hagen, «The Visual Theology of Julian of Norwich», p. 157.

[143] *Scivias,* II.6.1. Citado en V. Cirlot, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen.* Madrid, Ediciones Siruela, 2009. También H. E. Keller nos dice: «La sangre que corre —tanto propia como también la de Cristo— y las heridas sangrantes de los estigmas hicieron posibles los

Como vemos, la sangre se convierte en fuente de embriaguez que atur-de a la visionaria, pues su abundancia es tal que turba el sentimiento de satisfacción. Esta escena recuerda las palabras de Marguerite cuando intenta describir el Paraíso a través de metáforas acuosas. En ese caso, la priora cartuja compara a Dios con un espacio líquido parecido al mar dentro del cual los santos viven y del cual se alimentan como si fueran peces, bebiendo sin nunca saciarse. Sin embargo, la autora apunta que, por más que los santos y beatos beban y coman de esta agua de dulzura, no solo nunca estarán saciados, sino que la abundancia de este mar es tal, que nunca decrecerá:

> Los santos estarán dentro de su creador como los peces están dentro del mar: beben todos los días hasta la saciedad sin fatiga y sin hacer decrecer el agua del mar. Así mismo serán los santos, pues beberán y comerán el gran dulzor de Dios. Y cuanto más reciban, más grande será su apetito. Y este dulzor no puede disminuir, al igual que el agua del mar. Pues, así como los ríos salen todos del mar y vuelven ahí, de tal modo la belleza de Nuestro Señor y su dulzor, aunque se extienden por todas partes, vuelven siempre a Él. Y por eso no pueden jamás decrecer (§19)[144].

El agua vehemente

En referencia a la idea de la abundancia divina expresada en términos líquidos, H. Keller indica que, dentro del contexto místico, la «sangre es parangonable al agua, [cosa] que en un contexto cristológico apenas puede extrañar»[145]. En efecto, no puede resultar anómalo porque en la Pasión se explicita que fueron los dos elementos, sangre y agua, las sustancias que emanaron de la herida de Cristo cuando la lanza traspasó su costado: «sino que uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua» —«sed unus militum lancea latus eius aperuit et conti-

discursos, acuñados en una mística de la pasión, sobre *unio mystica,* como complejo sistema de intercambio de fluidos», *op. cit.,* pp. 102-103.

[144] «Li saint serant dedenz lor creator tot assy com li peysson qui sont dedenz la mar qui beyvont toz jors a plein seins enoer et seins l'ayguy amermer. Tot assi seront li saint, quar il bevrant et mengirant la grant doucour de Deu. Et tant cont il plus en recevrent et il plus grant fayn en arent. Et citi doucors ne se pot decreytre assi po et menz que li ayguy de la mar. Quar tot assi com li fluyvo sallont de la mar tuit et tuit y retornont, tot assi li beuta Nostron Segnour et li doucors, cum bein que illi se expandet a tot; illi retornet toz jors a luy. E per co ne pot illi ja mays descreytre» (§19).

[145] H. E. Keller, *op. cit.,* p. 98.

nuo exivit sanguis et aqua»— (Juan 19, 34). Así, Marguerite rescata quizá este pasaje o el del huerto de Getsemaní cuando en la *Pagina,* describiendo el tormento de Jesucristo como si fuera un parto, reúne en un mismo elemento líquido la sangre y el sudor: «fue tanto el sufrimiento que tu santo sudor fue como gotas de sangre» —«labor fuit tantus quam sudor tuus sanctus fuit ut gutte sanguinis»— (§33). Como en las escenas de la crucifixión que hemos visto anteriormente, el parto aquí también se relaciona con la *fons vitae* y más que nunca representa una regeneración que se realiza mediante los elementos fluidos. Sin embargo, a excepción de este fragmento, en la *Pagina* Marguerite centrará fundamentalmente su atención en la sangre. Es sobre todo en la Carta IV cuando el elemento acuoso adquiere el rol más destacado, proporcionando una visión de fertilización sensible de una excepcionalidad notoria: «En cuanto hubo mirado con atención el árbol, levantó sus ojos hacia la montaña y vio un gran arroyo que descendía con tanta fuerza que parecía un mar» —«En tant quant ele o regarda l'arbre diligiament, ele leva ses euz sus la montaygne et vit un grant ruysel qui descendit a si tres grant forci que co semblavet una mer»— (§146). La visión, que será ampliamente desarrollada más adelante, describe un árbol seco e invertido, en cuyas cinco ramas se encuentran escritos los cinco sentidos del hombre. El vegetal recibe la embestida de un torrente de agua y luz solar que altera su naturaleza, haciéndolo reverdecer. Vamos aquí a analizar únicamente el carácter desbordante de la gracia divina respecto a la concepción de la abundancia de Dios. Resulta bastante claro el vínculo entre el violento torrente de agua que desciende de la montaña y la palabra *vehemens* que representa, dentro del relato, la semilla de la visión. La narradora cuenta cómo no consigue dar forma al significado de tal palabra. La imagen viene pues a dar sentido a esa incomprensión. El movimiento que se escenifica a través del torrente de agua representa la fuerza vehemente que procede de Dios. Este es, de hecho, el movimiento esencial que anima la visión, una corriente abrupta, violenta, que aviva toda la imagen. Así, contrastando con el carácter pasivo-receptivo de la visionaria-árbol, el torrente de agua y luz representa la fuerza impulsiva que incide en ella con un carácter transformador y nutritivo. Ello hace pensar en una experiencia vivificadora, una suerte de eco de un rito de fertilización provocado por una intervención divina. Lo vehemente se manifiesta bajo esa fuerza-sujeto intensa, desbordante y asimismo regeneradora, que se transforma en el movimiento de inversión —de metamorfosis, de renacimiento— del árbol-objeto.

En este punto es ineludible intentar dilucidar cuál era el sentido de la palabra «vehemente» en la Francia del siglo XIII. Marguerite ya apuntaba en la misma carta, por boca de la figura femenina, que significaba *fort* (§143). No obstante, tal definición no basta a la protagonista de la visión, por lo

que necesita una imagen que ilustre el sentido verdadero del término. En los glosarios medievales de su época, encontramos que *vehemens* se relaciona efectivamente con la fuerza. Así se puede observar en el *Trésor des chartes du comté de Rethel,* donde se define el término como «d'une grande force». También Christine de Pizan lo describe así, añadiendo el adjetivo «sólido» —traducción literal, que quizá sería mejor matizar con adjetivos como «rígido» o «duro»—. También nos hablan de «fuerte» Simon de Phares, ejemplificando el término con los estragos que causó una epidemia, y Olivier de La Haye en referencia a un remedio —fuerte y eficaz— a una enfermedad[146]. A esto, André de la Vigne agrega el término *impétueux* dentro de un contexto bélico: «que tiene el corazón vehemente en el ejercicio de la guerra»[147].

Con estos términos podemos ir acotando las connotaciones de tal palabra, viendo que se conforma una batería de significados que fluye entre lo «impetuoso», lo «fuerte» y lo «duro». Sin embargo, es Nicole Oresme quien creemos que nos acerca más al sentido que ilustra Marguerite cuando, en el mismo siglo de la muerte de nuestra autora, dice en relación con un cierto movimiento vehemente que es «violento», y en cuanto al sentimiento o sensación de la misma naturaleza, «intenso»[148]. En referencia al segundo adjetivo, «intenso», precisamente será también el que Simon de Phares concebirá como actividad del espíritu vehemente[149]. Por último, Robert Ciboule propuso un aspecto muy interesante al comparar lo vehemente con lo ardiente y lo grande[150], pues no hay que olvidar que la primera reacción de la visio-

[146] G. Saige y H. Lacaille (eds.) *Trésor des chartes du comté de Rethel,* vol. 2. Mónaco, Collection de documents historiques publiés par ordre de S. A. S. le prince Albert I, 1904; C. de Pizan, *The «Livre de la paix». A Critical Edition with Introduction and Notes by Charity Cannon Willard.* Gravenhage, Mouton, 1958; «Fort, virulent», S. de Phares, *Recueil des plus célèbres astrologues et quelques hommes doctes, publ. d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque Nationale par Ernest Wickersheimer.* París, H. Champion, 1929; «Efficace, fort», O. de la Haye, *Poème sur la grande peste de 1348. Publ. d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Palais Saint-Pierre par Georges Guigue.* Lyon, H. Georg, 1888.

[147] «Qui ont cueurs vehemens à l'exercice de guerre». A. de la Vigne, *Le voyage de Naples. Éd. critique avec introd., notes et glossaire par Anna Slerca.* Milán, Vita e Pensiero (Pubblicazioni della Università del Sacro Cuore; Centro Studi sulla Letteratura Medio-Francese), 1981.

[148] N. Oresme, *Le livre du ciel et du monde. Ed. by Albert D. Menut and Alexander J. Denomy. Translated with an Introd. by Albert D. Menut.* Madison (Milwaukee), Londres, The University of Wisconsin Press, 1968; «Intense», N. Oresme, *Le Livre de Ethiques d'Aristote. Publ. from the text of ms. 2902, Bibliothèque Royale de Belgique with a Critical Introd. and Notes by Albert Douglas Menut.* Nueva York, G. E. Stechert, 1940.

[149] «Et ceste applicacion par aguisement destude et de vehemente meditacion est contemplacion par ceste maniere, par dilatacion de pensee». S. de Phares, *op. cit.,* f. 72r.

[150] R. Ciboule, «Le livre de saincte meditacion en congnoissance de soy, édition par

naria ante la palabra es sentir que esa era una «gran chosa» y está relacionada no solo con lo acuoso, sino también con la luz solar.

De toda esta exploración de los glosarios medievales extraemos una serie de adjetivos que sin duda sirven de apoyo para la comprensión de todos los elementos y fuerzas que interactúan en esta visión de la abundancia de Dios. Así, lo violento, lo grande, lo duro, lo fuerte y lo impetuoso ilustran en el torrente de agua esa vehemencia de la fuente del agua de vida y de la sangre que mana de la herida de Cristo; mientras que lo intenso y lo ardiente nos acercarán a la conjunción de los elementos Sol y agua mediante el agua fluyente que estudiaremos a continuación[151].

Más allá de las cualidades de esta abundancia divina, si nos concentramos ahora en los efectos, podemos deducir que se está narrando un episodio de la fuerza sensorial de renovación y fertilización. No se trataría de una rareza dentro del contexto medieval. Un monje inglés de la abadía de Eynsham en las postrimerías del siglo XII describe una experiencia visionaria en la que la sangre de la herida del costado de Cristo también tiene unas consecuencias radicales en sus órganos sensuales, aunque en este caso le provoca el efecto contrario, la inutilidad de los sentidos corporales:

> Descubrí por el color que era sangre. También vi sangre brotando de la herida del costado de la imagen en la cruz, así como lo hace de las venas de un hombre vivo cuando del corte sale una sangría. No sé cuántas gotas recibió mi mano cuando caían. La sangre anonadó mis ojos, orejas y narices[152].

Se trata de un testimonio muy próximo a la imagen de Marguerite. Habría que entender este anonadamiento de los sentidos como la aniquilación de su parte humana y la floración de los sentidos espirituales, que es, al fin y al cabo, el proceso que subyace en la carta de Marguerite. Se trata, ante todo, de un texto que escenifica una evolución que parte de la muerte simbólica y va hasta la resurrección sensual mediante el despertar de los sentidos espirituales. De hecho, las connotaciones simbólicas del elemento acuoso están íntimamente vinculadas al fenómeno de la muerte y de la resurrección. Nos interesa aquí este aspecto en cuanto que representa, desde los textos arcaicos del cristianismo, un elemento de purificación y fertilización de un espacio corrupto. Así, M. Eliade afirma que el agua es *fons et origo,* «depósito de todas las posibilidades de existencia; lo que precede a toda forma y soporta toda creación»[153]. Se relaciona, pues, tanto con la muerte —inmersión— como con el renacer —emerger—[154]. Ilustra a la perfección este fenómeno la miniatura de Udine (fig. 16), en la que el bautismo de Cristo está representado mediante un torrente de agua divina y purgativa que desciende del cielo, en una visión muy similar al flujo de agua que reanima los sentidos de Marguerite[155]. Así es como entendemos también el agua que desciende desde la montaña en la Carta IV, una energía desbordante que hace posible la revitalización del árbol seco. Como se desprende de esta miniatura, de entre los modelos iconográficos de esta agua descendiente y revitalizadora debemos hacer mención, por su relevancia dentro del contexto cristiano, al primer

André Combes», en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge,* t. 8. París, Librairie Philosophique, 1933, p. 191.

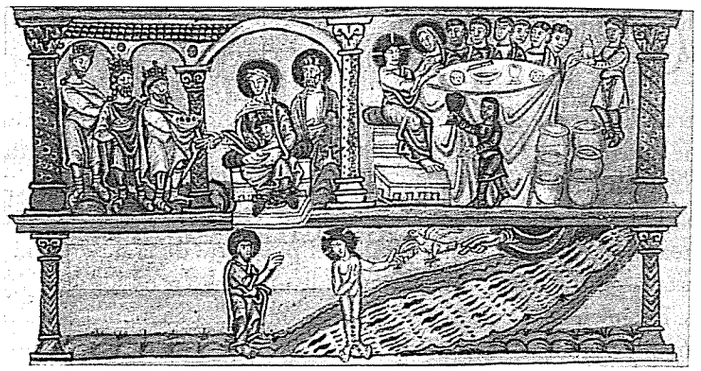
[151] Es interesante, asimismo, realizar un recorrido por las obras de la priora para determinar aquellos pasajes en los que se muestre algún eco de esta fuerza vehemente o abundante —o más bien del adjetivo *fort* con el que la misma carta lo identifica, pues «vehemente» no aparece más en todos sus escritos—. Así, en el mismo texto de la visión, se especifica otra vez que el torrente es vehemente en cuanto que baja con gran fuerza de la montaña —«descendit a si tres grant forci» (§146)—. En relación con ello, también la misma palabra impactó fuertemente el corazón de Marguerite —«chait forment le cuer» (§143)—, acción que, como hemos apuntado en el primer capítulo, está también directamente relacionada con la divinidad. Además de eso, pero sin aún abandonar las cartas, en la siguiente misiva la narradora relata cómo estaba «forment malade» (§148) y seguidamente, hablando de Jesucristo, hace referencia a «la force de ses braz» (§151) —expresión habitual de las Escrituras—, con lo que manifiesta la adjudicación de la fortaleza a la divinidad, como en los párrafos 13 y 14 de la *Pagina,* cuando habla de la «fortitudine» del «Domine Deus». Por otra parte, en los párrafos 17 y 28 del *Speculum* se describe el poder divino mediante la palabra *puyssanci,* mientras que en *Li via* la palabra «fort» aparece hasta nueve veces, todas ellas relacionadas con visiones o experiencias místicas (*vid.* los párrafos 92 y 93, cuando relata la experiencia del *globus hystericus;* 52 y 55, cuando se le aparece el demonio en sueños; o asimismo otras vivencias extremas en 61, 62, 115 o 122).

[152] Traducción propia. «I discovered from their color that it was blood. I also saw blood flowing from the side of the image on the cross, as it does from the veins of a living man when he is cut for blood-letting. I do not know how many drops I caught in my hand as they fell. With the blood I devoutly anointed my eyes, ears and nostrils». «Visio monachi de Eynsham», capítulo 2, 54, en *Revelation to the Monk of Eynsham,* pp. 105-106. Citado en C. W. Bynum, *Wonderful Blood,* p. 175.

[153] M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano.* Barcelona, Paidós, 1998 [1965], p. 97. También *vid.,* del mismo autor, *Traité d'histoire des religions.* París, Payot, 1983 [1949], pp. 165-187.

[154] «El contacto con el agua implica siempre una regeneración: no solo porque la disolución va seguida de un nuevo nacimiento, sino también porque la inmersión fertiliza y multiplica la vida». M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano,* p. 27.

[155] Eliade nos dice, respecto al rito bautismal, que «el hombre viejo muere por inmersión en el agua y da nacimiento a un nuevo ser regenerado», fundamentándolo mediante la cita de Juan Crisóstomo, quien a propósito de la polivalencia simbólica de tal acto dice que «representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección» (Homil. In Ioh., XXV, 2). *Ibid.,* p. 99.



16. *Liber Sacramentorum*, siglo X. Udine, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, ms. 1, f. 18v

sacramento. Hay una muerte iniciática por el bautismo, pues «las aguas desintegran, anulan las formas, lavan los pecados»[156]. Asimismo, en tanto que rito de paso, durante el bautismo acontece un nuevo renacer. Como podemos observar en esta figura 16, el rito no solo se realiza por inmersión, sino que el agua sacra desciende como un torrente siguiendo la inercia que marca la mano de Dios[157]. Esta orientación aparece acentuada por la dirección del gesto de bendición de la mano divina, pero también por el carácter axial y de elevación en forma de montaña que presenta el río.

Tal función regeneradora también la encontramos, en las Escrituras, en el agua de Betsaida (Juan 5, 1-18). Allí se nos explica que quien se sumerge en ella es transformado por el Espíritu. Es interesante, en referencia a este pasaje, el comentario de Johannes Tauler:

> ¿Qué significan esos movimientos y saltos [de agua] sino que el santo Espíritu desciende de arriba hasta el hombre, rociando las entrañas del hombre y generando una gran conmoción, dando la vuelta a la interioridad del hombre y transformándola en manteca derretida?[158].

[156] En este sentido, H. E. Keller ya dice, en referencia a la abundancia divina, que «la pila bautismal, un recipiente sagrado como el cáliz y el manantial de aguas milagrosas, es un espacio de renacimiento, de donde el neófito emerge como de una segunda matriz», *op. cit.*, p. 89.

[157] El artículo de H. E. Keller de hecho trata el elemento acuoso en un sentido neoplatónico. Es decir, como descendiente de la divinidad: «Con ello se inicia el ciclo de un movimiento de separación profusamente escalonado hacia el orden jerarquizado de la creación, pues se trata primordialmente de una bajada». H. E. Keller, *op. cit.*, p. 102.

[158] «Waz ist un diese Bewegunge und Berrunge [des Wassers] dan daz der heilige Geist kummet von inbofen in den Menshen und berret dez Menschen inwendekeit wurt umbegekert und in mi Zmole verwandelt [...]?». F. Vetter (ed.), *Die Predigten Taulers*. Berlín, Deutsche Texte des Mittelalters, 1910, p. 11. Texto original y traducción citados en H. E. Keller, *op. cit.*, p. 90.

Tauler nos habla del «descenso del Espíritu» y es ciertamente este el elemento que encontramos en gran parte de los modelos iconográficos del bautismo de la época, en cuanto que índice del movimiento divino de descenso que hemos ya constatado en el manuscrito de Udine. Del testimonio de Tauler podemos extraer interesantes apuntes para nuestro estudio. Ya hemos señalado que, según el teólogo alemán, el Espíritu desciende hacia la Tierra, pero, además, en ese acontecimiento el testimonio afirma que genera «gran conmoción», comentario que reverbera en ese fuerte impacto del torrente de agua contra el árbol en la visión de Marguerite: «El agua se precipitó con tanta violencia» —«Cele yeve chisi si tres duremant»— (§146). Por añadidura, Tauler declara que tal irrupción del Espíritu «da la vuelta a la interioridad del hombre», es decir, siguiendo nuestra analogía, provoca un movimiento de inversión en el espíritu, como así sucede en el árbol: «que las raíces se volvieron hacia arriba y la cima se metió en tierra y las ramas que estaban inclinadas hacia el suelo se enderezaron hacia el cielo» —«que les ragies se viraront totes desus et la cime se metit en terra et les branches que enclinavont ver terra furont totes drecies ver lo ciel»— (§146).

El testimonio de Tauler aparece pues como un eco de la visión de Marguerite, en la que el impacto del agua divina provoca la inversión de sus facultades sensoriales. Esta violencia acuosa se halla también en otro pasaje de las Escrituras que podría haber sido fuente de inspiración para ambos. Concretamente en Miqueas 1, 4 se nos narra cómo la gracia procedente de la divinidad en forma de elemento líquido se desborda por su vehemencia y desciende destruyendo montes y valles «como aguas que se precipitan por una pendiente» —«sicut aquae quae decurrunt in praeceps»—, arrasándolo todo a su paso[159]. Una descripción que recoge todos los adjetivos que hemos entresacado de los glosarios medievales franceses y que construye una imagen cercana a la de la mencionada epístola de Marguerite.

[159] «Pues he aquí que Yahveh sale de su lugar, baja y huella las alturas de la tierra. Debajo de él los montes se derriten, y los valles se hienden, como la cera al fuego, como aguas que se precipitan por una pendiente». «Quia ecce Dominus egreditur de loco suo et descendet et calcabit super excelsa terrae. Et consumentur montes subtus eum et valles scindentur sicut cera a facie ignis sicut aquae quae decurrunt in praeceps» (Miqueas 1, 3-4).

Por otra parte, en referencia a esta concepción líquida de la abundancia divina que hemos ya visto en la *Pagina* y en las cartas, no podemos olvidar el pasaje del *Speculum* en el que el Paraíso se encuentra descrito mediante una constelación simbólica de agua y luz. El espacio etéreo está conformado por una luz tripartita, símbolo de la Trinidad, y por el agua de un mar en el que los santos habitan y beben sin cesar cual si fueran peces. Si bien en las cartas la abundancia divina estaba representada de un modo torrencial y, por tanto, violento, en el *Speculum* aparece más bien en su carácter perpetuo e inmutable. Lo que sí tienen en común las dos visiones es la unión de las naturalezas líquida y brillante. En efecto, la luz del Sol se une al torrente de agua en la Carta IV en tanto que ambos son fuentes de energía de renovación:

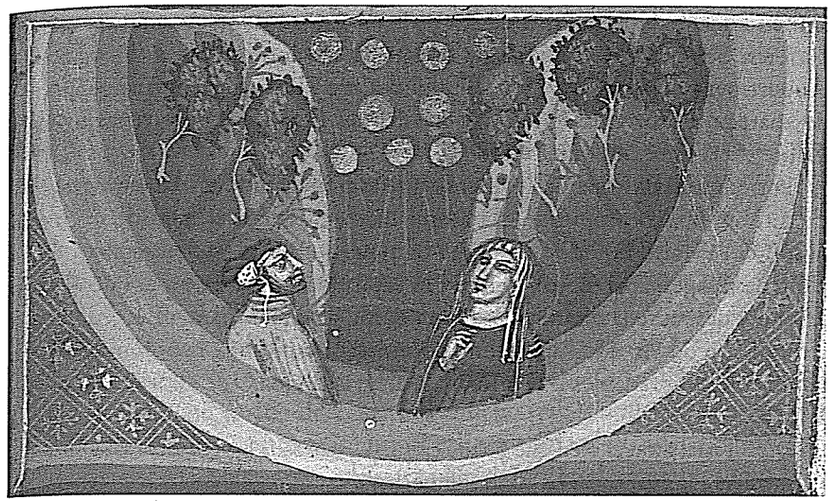
> El término *abondance* procede de la *abundantia* latina y debe inscribirse dentro del marco de las teologías medievales neoplatónicas que, a partir del Pseudo-Dionisio, conciben a la divinidad como un ser superabundante que se distribuye por las jerarquías de su creación en forma de luminosidad, de rayos de luz: en lo que nos concierne ella analiza los casos de las imágenes de los códices hildergardianos en los que ella recibe la visión en forma de llamas acuosas y, cómo no, alude a la «fließende Licht» de Mechthild de Magdeburg[160].

En efecto, esa idea de la luz acuosa o río de luz que gozó de tanta popularidad durante los siglos XII y XIII, hay que entroncarla también con la noción neoplatónica de la abundancia divina[161]. Mechthild de Magdeburgo (1210-1282), monja del convento de Hefta del siglo XIII, es quien ha proporcionado una de las imágenes más célebres a tal efecto, junto con Dante. La primera hablaba de una luz fluyente, «fließende Licht», mientras que el segundo relata cómo, al alcanzar el Empíreo, rozaba ese río luminoso con sus párpados (*Paradiso,* XXX, 61-66)[162]:

[160] P. García Acosta, *La poética de la visibilidad en Marguerite Porete.* Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2009, p. 270.

[161] Según Keller, se trata de una noción de raíz neoplatónica que se evidencia particularmente en la mística renana bajomedieval. H. E. Keller, *op. cit.,* p. 151.

[162] En todo nuestro estudio utilizaremos la edición de la obra de Dante revisada por Giorgio Petrocchi: Dante Alighieri, *Divina commedia. A cura di Giorgio Petrocchi,* 3 vols. Milán, Mondadori, 1966-1967. P. García ya aunó el testimonio de Mechthild y Dante en el estudio de Marguerite Porete, tratándolos como manifestaciones de una misma concepción contextual: «No es la primera vez que nos encontramos con la definición de la divinidad a través de dos elementos en principio extraños que se funden en uno: la luz y lo líquido. Habría



17. *Commedia,* siglo XIV. Londres, British Library, B. M. Egerton 943, f. 179v

> Y vi una luz en forma de río de fúlgidos esplendores entre dos orillas vestidas de admirable primavera. De tal corriente salían centellas vivas, que por doquier se desparramaban entre las flores como rubíes engastados en oro[163].

Vemos en la ilustración de un códice del siglo XIV cómo se representa ese río de luz, con una serie de soles poblando el caudal del río celestial. Cabe resaltar una vez más la dirección vertical de esa «rivera» y asimismo la presencia de los árboles en cuanto que índices del lugar fecundo.

Por otra parte, el *Mirouer* de Marguerite Porete (1250-1310) también contiene una constelación simbólica muy parecida a la de la Carta IV de la monja cartuja. En ella se presentan los elementos luz, agua y árbol, aunados en una imagen de nutrición, pues se trata de la escenificación de un águila

que hacer un rastreo en la bibliografía dantesca para intentar conectar esta imagen con su tradición: nosotros apuntamos aquí que quizá esta forme parte de lo que Mechthild de Magdeburg denominó luz fluyente». P. García Acosta, *op. cit.,* p. 314. *Vid.* también, en el mismo trabajo, p. 257 para reflexiones sobre la luz fluyente de Mechthild.

[163] «E vidi lume in forma di rivera / fluvido di fulgore, intra due rive / dipinte di mirabil primavera. / Di tal fiumana uscìan faville vive, / e d'ogni parte si mettìen ne' fiori, / quasi rubin che oro circunscrive». N. González Ruiz (ed.), *Obras completas de Dante Alighieri.* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 516.

alimentándose de la médula de un cedro[164]. En un contexto anterior, 1180, también podemos encontrar una suerte de río luminoso en el códice de Rupertsberg del *Scivias* (visión 1, 1, folio 2) de Hildegard von Bingen, donde aparece un torrente ígneo que irradia del Espíritu y que irrumpe en la mente de la figura humana[165].

Por consiguiente, parece evidente que esta imagen formaba parte del horizonte simbólico propio de su tiempo. No sería extraño pues incorporar la visión del Paraíso líquido que encontramos en el *Speculum* en esta constelación. La imagen aparece en el segundo capítulo de la obra, en el que el libro se abre y descubre la divinidad descrita como un lugar maravilloso, luminoso y rebosante de virtudes: aparecen la bondad, la sabiduría, la potencia divina, las fragancias agradables o el amor y la alegría divina.

> De ahí salía todo el bien que puede existir. De ahí salía la verdadera sabiduría mediante la cual todas las cosas son hechas y creadas. Allí estaba la potencia, ante cuya voluntad todas las cosas se inclinan. De ahí salía tan gran dulzor y tan gran bienestar que los ángeles y las almas estaban saciadas hasta el punto de no poder desear nada más. De ahí salía un olor que era tan bueno que atraía todas las virtudes del cielo. De ahí salía tan gran iluminación de amor que todos los amores de este mundo no son, en comparación, sino una gran amargura. De ahí salía un gozo tan grande que no hay corazón de hombre que lo pueda imaginar (§17)[166].

Este ambiente cargado de dulzura paradisiaca provoca una canción que se renueva constante e infinitamente, una melodía original y placentera:

> Cuando los ángeles y los santos miran la gran belleza de Nuestro Señor y sienten la bondad y su gran dulzor, tienen tan gran gozo que no pueden evitar cantar, pero hacen una canción toda nueva y tan dulce, que es una gran melodía. Tan dulce canto se extiende por todos los órdenes de ángeles y de santos desde el primero hasta el último. Y no está este canto aún terminado que ya hacen otro nuevo. Y este canto durará sin fin (§18)[167].

El canto celestial continuo sirve a la autora para introducir una imagen de desborde de los límites, de abundancia incontrolada, aunque en este caso sea de cariz temporal. A esta le seguirá otra más afín a la *abundantia* de la que hablábamos anteriormente. Ahora, la experiencia sensorial de la audición dejará paso a una de cariz más sinestético, proporcionada por una serie de imágenes acuosas (§19, párrafo anteriormente citado). El Paraíso, que había sido descrito hasta entonces como un lugar rebosante de luz —«una tres gloriosa lumeri» (§16)—, se describe ahora como un mar luminoso que, como el canto, no puede decrecer por mucho que intenten comer y beber de él[168]. La visión y la audición dan el relieve ahora al gusto, tejiendo la red de sinestesia que Marguerite utilizará para describir el encuentro con la divinidad del tercer capítulo[169].

[164] Aun así, P. García Acosta aclara que no se trata de una visión —como en el caso de nuestra autora—, sino de figuras con sentido doctrinal. P. García Acosta, *op. cit.*, p. 143.

[165] Es precisamente H. Keller quien realiza esta asociación entre la luz fluyente, la abundancia y Hildegard von Bingen. H. Keller, *op. cit.*, p. 125.

[166] «De inqui saliunt tuit li bin qui poont etre. De inqui saleit li veray sapienci per la qual totes choses sont faytes et crees. Iqui eret li puyssanci a la cui volunta totes choses se enclinont. De inqui sayleit una si granz doucors et una si granz refections que li anges et les armes estiant si repayssues que eles ne poent outra co dessirra nient. De inqui yssit una odors que eret si tres bona que illi traset totes les vertuz del ceuz a sey. De inqui saleyt uns si tres granz embrassamenz d'amour que totes les amors qui sont en cest mundo no sont maques una granz amaritudina au regart de cel amour. De inqui salleyt si tres granz joys que cors d'ome ne lo porit pensar» (§17).

[167] «Quant li angel et li saint regardont la grant beuta Nostron Segnour, e il sintont la bonta et sa tres grant doucour, il ant si tres grant joy que il no se pont tenir de chantar, mays fant una chancon tota novella qui est si douci, que co est una granz meloudi. Ciz douz chanz s'en vait per toz les ordenz des angels et de sayns dey lo primyer tant que au derrier. E ycis chanz no est plus tot fenis que il en fant un autre tretot novel. Et ciz chanz durera seins fin» (§18).

[168] Para una explicación en profundidad del intercambio entre humanos y su creador a través de imágenes acuosas de ríos o mares, *vid.* M. P. Lerner, «The Images of Mixed Liquids in Late Medieval Mystical Thought», *Church History*, vol. 40, n.° 4 (1971), pp. 397-411; y B. McGinn, «Ocean and Desert as Symbols of Mystical Absorption in the Christian Tradition», *The Journal of Religion*, vol. 74, n.° 2 (1994), pp. 155-181 (176).

[169] Una trama sensorial que hallamos asimismo en la descripción de Mechthild de Magdeburgo de la luz fluyente de la divinidad: «Die minne wandelet dur die sinne und stúrmet mit ganzen tugenden uf die sele. Die wile das die minne wahset an der sele, so stiget si mit girekeit uf zu gotte und breitet sich alvliessende gegen das wunder, das ir gemuszet. Si smelzet sich dur die sele in die sinne; so mus der lichame och sin teil gewinnen, also das er wirt gezogen an allen gingen» (libro V, capítulo 4, vv. 11-15). Mechthild von Magdeburg, *Das fließende Licht der Gottheit. Nach der Einsiedler Handschrift in kritischem Vergleich mit der gesamten Überlieferung hg. von Hans Neumann*, Bd. 1: Text, besorgt v. Gisela Vollmann-Profe, München/Zürich, 1990. Mittelhochdeutsches Wörterbuch, en línea en <http://www.mhdwb-online.de/volltextanzeige.php?wbsigle=Mechth&id= 44328> [última consulta: 01/02/2017]. Traducción: «El amor inunda los sentidos y con todas las fuerzas irrumpe en el alma. Cuando el amor crece en el alma, se eleva con grandes deseos hasta Dios y anegándose se abre a la maravilla que le penetra. A través del alma se derrite en los sentidos. Con ello el cuerpo también gana su parte, de modo que en todo será formado a través del amor». Traducción de V. Cirlot en V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 146.

Como observa C. Mueller, esta experiencia le permitirá a la narradora del *Speculum* fundirse en el ambiente acuoso: dejarse inundar por la vehemencia divina y dejarse llevar por su corriente[170]. El canto infinito dota de un movimiento continuo e interminable a la imagen del mar del Paraíso. Por consiguiente, como P. García Acosta deduce en el caso de Marguerite Porete, la luz acuosa establece una relación de lo abundante con la fluidez o la difusión. Si en el caso de la beguina se conjuga la forma verbal *espandement* con *mouvement*[171], aquí esta conexión la encontramos articulada a partir de la imagen del carácter «tretot novel» (§18) de la melodía con el verbo *expandet* aplicado al elemento acuoso. El oleaje continuamente renovado de lo musical le da un sentido fluido a la masa abundante de agua. Asimismo, estas dos descripciones de desbordamiento otorgan un carácter maravilloso a la imagen, que debe proporcionar el sentido último de la inscripción del sello descrito en el primer capítulo: «Dios es maravilloso en sus santos».

4. El Infierno como espacio doméstico

La tercera parte de la *Pagina* comienza con una descripción minuciosa de la escena apocalíptica del final de los tiempos. El fragmento empieza anunciando la llegada del día del Juicio (§79-88) y detalla posteriormente las penas del Infierno (§90-96) hasta llegar a las glorias del Paraíso (§99). El texto gana en esta parte potencialidad visual, gracias a una serie de imágenes que, al mismo tiempo que claramente remiten a diferentes motivos iconográficos estipulados, sobrecogen al lector por su extremada singularidad[172].

No obstante, para realizar un estudio riguroso de este fragmento de la *Pagina* hay que ir más atrás en el manuscrito, ya que el pasaje en cuestión está relacionado con otro anterior. En él la priora denuncia ciertas prácticas impropias que algunos religiosos de su época llevaban a cabo: «justamente entre los religiosos, pues en sus palabras y comportamientos son desordenados como los laicos, y muchos están más ávidos de sentarse a la mesa que de ir a los maitines o a la misa»[173].

[170] C. Mueller, *op. cit.*, p. 165.

[171] P. García Acosta, *op. cit.*, p. 272.

[172] V. Cirlot señala ya la «mayor visualidad» alcanzada en esta parte, acentuando sobre todo el fragmento dedicado al Infierno. V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 162.

[173] «Pene religiosi, quia portant se sic inordinate in verbis suis et continentiis sicut seculares; et multi sunt avidiores eundi ad mensam quam ad matutinas vel ad missam» (§64). En este caso habría que entender el singular acento de esta crítica, pues los maitines y la misa son las dos únicas celebraciones en las que los cartujos rezan en comunidad.

De tal modo el texto presenta una serie de reflexiones que mejorarían la práctica cristiana y ayudarían a «bien morir», siguiendo el espíritu del *Ars moriendi* de su época[174]:

> Algunos parecen tan piadosos y buenos, pues van a la iglesia de buena gana y se contienen de tal modo que no osan levantar los ojos. Oyen también con agrado la palabra de Dios, ayunan, velan, hacen grandes penitencias, pero no tienen la virtud de la paciencia. Son buenos, pero no perfectos. Conviene que los amigos de Dios sufran en este mundo la persecución, y en verdad que no deben ser impacientes si alguien les hace algo malo. Tienen que estar muy contentos cuando encuentran algo que sufrir por amor a Dios. Pero algunos son tan engreídos, tan maliciosos y soberbios que en cuanto les sucede algo o se les dice algo que les disgusta claman al Señor y maldicen a los que les hacen daño (§65).
>
> Aquellos que hacen esto no son ni discípulos ni discípulas del Señor, pues él ordenó no maldecir a los maldicientes. Siempre quiere que hagamos el bien a quienes nos hacen mal (§66)[175].

En este caso, la autora empieza acusando a ciertos religiosos y religiosas —«illi et ille», señala en el párrafo 66— de no ser pacientes ni piadosos cuando las cosas no van tan bien, y llega incluso a tildarlos de engreídos, maliciosos o soberbios. Cabe señalar que el hecho de mencionar a ambos géneros, una excepción en la obra de Marguerite, podría indicar que la priora se estaría refiriendo aquí a una comunidad femenina. Este tono reprobatorio se destaca todavía más en los siguientes párrafos:

> Pero ¿qué es de aquellos que de la religión solo tienen el hábito? Son tan disolutos, tan perezosos en hacer y decir bien, están tan soñolientos en las

[174] «Et ideo bonum esset quod quisque faceret iuxta consilium et documentum Salomonis dicentis: quod homo cogitet omni hora de morte et nunquam peccabit» (§76).

[175] «Aliqui videntur esse tam religiosi et tam boni quia libenter vadunt ad ecclesiam et faciunt tam magnas contientias quod non audent levare oculos, audiunt etiam libenter verbum Dei, ieiunant, vigilant, sunt etiam magne penitentie, sed non habent virtutem pacientie. Ipsi sunt boni, sed non sunt perfecti. Oportet quod mici Dei persecutionem patiantur in hoc mundo, et vere ipsi non debent esse impacientes si quis malum faciat eis; inde debent esse multum leti quia inveniunt aliquid ad sustinendum amore Domini sui. Sed aliqui sunt tam grossi cordis et maliciosi et superbi quod quam cito fit aut dicitur aliquid quod eis displiceat, clamant ad Dominum et maledicunt illis qui malum eis faciunt. Illi et ille qui hoc faciunt non sunt discipuli nec discipule Domini, quia ipse precepit ne maledicamus male dicentibus; immo vult ut bene faciamus eis qui nobis male faciunt» (§65-66).

vigilias y a todas horas del día cuando deberían alabar a Dios, que malo es de verlo (§70).

Pero estos no son perezosos ni soñolientos en hacer mal. Al anochecer, cuando deberían dormir y descansar para poder alabar mejor a Dios, entonces empiezan a decir mentiras e injurias. Es imposible que cuando un hombre habla demasiado no diga muchas cosas (§71)[176].

Así, el texto va organizando buenos y malos hábitos, discerniendo comportamientos más bien cotidianos y familiares que vicios estipulados por la teología canónica. No se trata simplemente de pecados abstractos, ni de alegorías del mal absoluto, sino de acciones y obras basadas en el día a día de la vida religiosa. Aunque no se presente de manera explícita, parece evidente que la conexión de este párrafo con la escena del Juicio Final insinúa que, en él, de alguna manera se dictará sentencia a estos comportamientos. Con ello, al mismo tiempo, Marguerite dota al relato de una continuidad lógica y predicativa: el lector pasará de leer las denuncias de tales comportamientos a encontrarse con las consecuencias de estos, expuestas de forma implacable mediante imágenes infernales.

El Juicio Final

La obra presenta aquí, de hecho, un punto de inflexión, pues deja atrás el «interludio didáctico»[177] y aparece con una potencia considerable la representación del Averno, acompañada de una escritura que apela fuertemente a una visualización interior.

> Después hay que meditar cómo vendrá al juicio para juzgar al mundo y asignar a cada uno según haya obrado bien o mal. Y ciertamente cada uno debería pensar mucho si está en situación de bien morir, pues no sabe la hora de la muerte. Por eso sería bueno que cada uno siguiera el consejo de Salomón cuando dijo: «Que el hombre piense constantemente en la muerte y no pecará» (§76).

[176] «Sed quid illi qui non habent de religiositate nisi habitum? Ipsi sunt ita dissoluti, ita pigri ad bene faciendum et dicendum, ipsi sunt ita sompnolenti ad vigilas et ad omnes horas diei cum deberent laudare Deum quod malum est videre. Sed ipsi non sunt pigri neque sompnolenti ad malum faciendum. Serotino tempore, quando deberent dormire et requiescere ad hoc ut possent melius et devocius Deum laudare, tunc incipiunt colloqui et oblatrationes et mendacia. Impossibile est, cum homo nimium loquitur, quin dicat multa que non deberet» (§70-71).

[177] V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 162.

> ¡Ah, Señor Dios! ¿Qué hacen esos y esas que van corriendo al Infierno más deprisa que cualquier caballo? Ni un águila vuela con más velocidad que con la que ellos van al Infierno si no tienes piedad de ellos. Dulce Señor, les ocultaste tu resplandeciente rostro a causa de sus pecados y por ello están cegados y no saben el mal por el que van (§77)[178].

Siguiendo, como se ha dicho, la lógica de este tipo de textos de meditación y predicación, la obra da a entender, efectivamente, que esos «hermanos de las moscas» serán los que podríamos encontrar más tarde, purgando sus pecados en las llamas del Averno. Aquí, de momento, Marguerite introduce la escena del Juicio Final, encabezada por una reflexión sobre el bien o el mal morir que opera de igual modo que la idea de la muerte en el principio de la obra. Así, la antífona del *Introitus* «Circumdederunt me gemitus mortis» encontraría aquí su paralelo en este «quod homo cogitet omni hora de morte et nunquam peccabit» —«que el hombre piense constantemente en la hora de la muerte y no pecará»—. Los que no hayan cumplido con su cometido, irán al Infierno más deprisa que cualquier caballo —«currentius quam ullus dextrarius»— o más veloces que cualquier águila —«nec ulla aquila volat illa velocitate»—, pues, dice la priora, están cegados porque el Señor les ha ocultado la verdad de su rostro y no pueden conocer la gloria y las gracias del Señor[179].

A continuación, para introducirnos en el escenario del Juicio Final, la autora empieza adelantando una de las múltiples referencias de esta parte de la *Pagina* al *Libro del Apocalipsis* y el *Dies Irae*. Se trata de una de las imágenes que buscan amedrentar y sobresaltar al lector —«Y dicen a los montes y las peñas: "Caed sobre nosotros y ocultadnos de la vista del que está sentado en el trono y de la cólera del Cordero"»; «et dicunt montibus et petris cadite super nos et abscondite nos a facie sedentis super thronum et ab ira Agni» (Apocalipsis 6, 16):

[178] «Postea est meditandum quomodo veniet ad iudicium iudicaturus seculum et redditurus unicuique secundum quod fecerit malum aut bonum. Et certe multum deberet quisque pensare utrum sit in statu bene moriendi, quia non est certus de hora mortis. Et ideo bonum esset quod quisque faceret iuxta consilium et documentum Salomonis dicentis: quod homo cogitet omni hora de morte et nunquam peccabit. Ha! Domine Deus, quid facient illi et ille qui vadunt ad infernum currentius quam ullus dextrarius, nec ulla aquila volat illa velocitate qua ipsi vadunt ad infernum, nisi habeas de eis pietatem! Domine dulcis, tu abscondisti tuam faciem claram ab eis propter peccata ipsorum et ideo sunt cecati et nesciunt malum per quod vadunt» (§76-77).

[179] La metáfora de la ceguera va a ser retomada más adelante en la parte del *Speculum*, donde la visión o ceguera se articula con la imagen del libro abierto o cerrado para expresar la aproximación gradual al conocimiento del misterio.

Dulce Señor, ¿qué harán en el día del juicio, cuando vengas a juzgar al mundo, cuando oigan aquella voz terrible que clamará: «Levantaos, muertos, venid al juicio»? Entonces los miserables clamarán y dirán a las montañas y a las rocas que caigan sobre ellos y los sepulten, para no venir ante el rostro del juez. Pero de nada les valdrá, pues, quieran o no, tendrán que ir ante él (§79)[180].

A partir de ahí, las imágenes escatológicas del fin de los días invaden la *Pagina,* empezando con una visión del mundo envuelto en llamas. En otra de las estrategias que buscarían conmover al lector, podemos advertir que la sentencia viene acentuada con un encabezamiento exclamativo en franco-provenzal que aparece en medio del latín, como si los arrebatos e interjecciones reclamasen aquí una expresión más visceral:

¡Oh, desdicha! ¿Qué harán los miserables pecadores o cómo se comportarán? Pues no se atreverán a mirar delante de ellos, ya que verán el mundo que estará encendido por el fuego y las llamas (§80)[181].

No obstante todo esto, la imaginería infernal que teje en estos párrafos Marguerite es bastante típica, propia de las representaciones del Juicio Final de su tiempo[182]. Una prueba evidente de ello es la descripción casi geográfica de la escena, que corresponde exactamente a los esquemas iconográficos típicos del tardo-románico y del gótico incipiente.

Con una escritura que busca dar visibilidad y describir de forma concisa el espacio, Marguerite coloca a la derecha de los que van a ser juzgados las acciones nocivas para el alma que motivarán el veredicto condenatorio final —en definitiva, el lugar que ocuparía en cualquier imagen de este motivo iconográfico el ángel con la balanza—. A la izquierda, se sitúan los diablos

[180] «Domine dulcis, quid facient in die iudicii, quando venies iudicare mundum, cum audient illam vocem terribilem que clamabit: "surgite mortui, venite ad iudicium". Tunc miseri clamabunt et dicent montibus et rupibus ut cadant super eos et abscondant illos, ne veniant ante faciem iudicis; sed hoc nil valebit quia venient ante eum, velint nolint» (§79).

[181] «Ha las! quid facient miseri peccatores, vel qualem continentiam facient, quia non audebunt aspicere ante se quia videbunt mundum qui erit totus incensus igne et flamma» (§80).

[182] *Vid.* J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle).* Roma, École Française de Rome, 1993; D. D. R. Owen, *The Vision of Hell: Infernal Journeys in Medieval French Literature.* Nueva York, Barnes & Noble, 1971; y C. Carozzi, «La géographie de l'au-delà et sa signification pendant le haut Moyen Âge», en *Popoli e paesi nella cultura altomedievale (Settimane del Studio Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo), XXIX.* Spoleto, Presso la Sede del Centro, 1983, pp. 423-485.

preparados para arrojar las almas pérfidas a la boca del Infierno. Abajo, la narradora ubica el foso infernal, y aún más abajo, la conciencia de los condenados, angustiándolos con sus remordimientos. Resulta sin duda interesante este mencionado acento en el castigo psicológico por encima del físico:

No se atreverán a mirar a su diestra, pues allí estarán acusándoles todas las cosas malas que hicieron desde su nacimiento. Y todos los que estarán allí, buenos y malos, verán y conocerán todos los pecados y sabrán quiénes son los que lo hicieron (§81).

No se atreverán a mirar a su izquierda, pues allí estarán presentes los diablos del Infierno que no esperan más que el juez profiera su sentencia para lanzar a los pecadores al foso del Infierno (§82).

No se atreverán a mirar debajo de ellos, pues allí verán el foso del Infierno que está preparado para recibirlos (§83).

Más abajo estará su conciencia remordiéndoles, lo que será uno de los mayores tormentos que tengan que soportar (§84)[183].

Finalmente, para clausurar la escena, por encima de los que van a ser juzgados Marguerite nos presenta al juez supremo, el Dios mayestático que, sin piedad alguna —«et absque ulla pietate»—, colocará a los buenos a su diestra y a los malos a su siniestra, conformando el esquema típico de este tipo de representaciones:

¡Ay, desdicha!, ¿cómo se atreverán a mirar por encima de ellos cuando vean al juez supremo que estará furibundo y sin ninguna misericordia ni ninguna piedad? Ni su dulce madre se atreverá entonces a rogarle por los pecadores, ni los santos, pues estarán tan turbados que los ángeles llorarán amargamente como dice la Santa Escritura (§85).

Entonces pondrá a los buenos a su diestra y a los malos a su siniestra (§86)[184].

[183] «Ipsi non audebunt aspicere ad dexteram, quia ibi erunt omnia mala presentia que fecerint a nativitate accusantia eos. Et omnes qui ibi erunt boni et mali videbunt et cognoscent omnia peccata eorum et scient qui sunt illi qui fecerint ea. Ipsi non audebunt respicere ad sinistram suam, quia ibi erunt presentes dyaboli inferni qui nihil expectabunt nisi quod iudex proferat sententiam suam ut peccatores precipitent in puteum inferni. Ipsi non audebunt respicere sub se, quia ibi videbunt puteum inferni qui erit paratus recipere illos. Inferius erit conscientia eos districte remordens ita quod erit unus de marioribus tormentis que sustinebunt» (§81-84).

[184] «Ha lassa! quomodo audebunt respicere supra se quando videbunt summum iudicem qui erit quasi furibundus, quia tunc erit sine ulla misericordia et absque ulla pietate. Nec ma-

A partir de este punto, la narración vira y se concentra en el escenario infernal, como si formase parte de otra de las caras de un tríptico que contuviera el Juicio apenas detallado y las ulteriores consideraciones acerca del Paraíso:

> Entonces entrarás en tu reino glorioso y llamarás a tus amigos diciendo: «Venid, benditos de mi padre, mirad la gloria que está preparada para vosotros desde el origen del mundo, entrad en el gozo y en las delicias de vuestro Señor». Entonces la reina del Paraíso y todos los santos entrarán en la santa ciudad de Jerusalén, alabando y glorificando al Señor (§99)[185].

Las representaciones del Infierno se encuentran, en este último cuarto de siglo XIII, en una encrucijada. El esquema románico aparece relegado por un modelo gótico más o menos establecido en los territorios franceses e italianos. Las escenas infernales, como parece que sucede en el caso que nos atañe, pierden su autonomía y devienen parte del escenario del Juicio Final[186]. Al mismo tiempo, este motivo va ganando importancia y presencia, respaldado por la potencia iconográfica que le otorgan los tormentos infernales, que continuarán siendo el tema más llamativo y provocativo a la vez. Quizá a la luz de tal consideración, las penas se van estipulando y el espacio deviene más concreto. Un ejemplo de ello es la obra del inquisidor Étienne de Bourbon *Tractatus de diversis materiis predicabilibus,* donde encontramos una clara voluntad de describir cada ínfimo detalle de la realidad de ultratumba. En esta misma obra, junto a tal voluntad de concisión, también encontramos un intento de construir el espacio infernal con un estilo más efusivo, esto es, evocar los sufrimientos de un modo más intenso para provocar una reacción aguda en el lector-espectador. Por todo ello es por lo que M. Vovelle definirá

ter sua dulcis tunc audebit eum pro peccatoribus deprecari neque Sancti, sed erunt ita turbati quod angeli amare flebunt prout sancta Scriptura dicit. Tunc ponet bonos ad dexteram suam et malos ad sinistram» (§85-86).

[185] «Tunc intrabis in regnum tuum gloriousum et vocabis amicos tuos dicens: "Venite benedicti Patris mei, perci[pite] gloriam que vobis parata est ab origine mundi, intrate in gaudium et in deliciis Domini vestri". Tunc regina paradisi et omnes sancti introibunt in sanctam civitatem Iersulaem, laudando et glorificando Dominum» (§99).

[186] J. Baschet, *Les justices de l'au-delà,* pp. 188 y ss. *Vid.* también A. Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle.* París, Cahiers des Annales, n. 8, 1952; y del mismo autor, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia).* Turín, 1977 (1957). Esta tendencia sobrevive a lo largo del siglo XIV hasta borrarse paulatinamente en provecho de una imagen más individual del paso al otro mundo. P. Ariès, *L'homme devant la mort.* París, Point/Seuil, 1985, I, pp. 100-110.

este siglo como la época dorada de la iconografía infernal[187]. Sin embargo, como atestiguó J. Baschet, tal revolución de las imágenes infernales no se limitó a representar miméticamente los modelos procedentes de las fuentes canónicas —el Apocalipsis, el Libro de Job o el libro de Enoc—, sino que, contrariamente, los motivos se propagaron por toda Europa y fueron adaptados, modificados y metamorfoseados en las diferentes visiones, *exemplas,* textos dramáticos o representaciones plásticas[188].

En un principio, la imagen que Marguerite describe en su obra sigue exactamente los preceptos de las ilustraciones y descripciones textuales de su tiempo. Empieza, como hemos visto, reseñando el esquema propio del Juicio Final, permitiendo que la escena sea fácilmente reconocible. Posteriormente, sin embargo, en el momento de representar penas y pecadores, complementará esta iconografía tradicional con modificaciones de carácter mucho más personal. Antes de esto, aparece el siguiente fragmento, que concluye la escena del juicio emitiendo el veredicto final (§89), e introduce un último párrafo que sirve de puente hacia las profundidades del Averno, al mismo tiempo que orienta la mirada del lector hacia el abismo (§90):

> ¡Oh, desdicha!, ¿quién puede meditar en la sentencia que Dios proferirá sobre los malos sin que se le parta el corazón de dolor y piedad por aquellos que están en pecado, cuando piense que irán a ese dolor, cuando el juez supremo les diga: «Id, malditos, al fuego del infierno que os está preparado, id con los diablos que os esperan con sus ángeles»? (§89).
>
> Después de que Dios haya proferido esta sentencia, los diablos sostendrán unas horcas con las que los arrastrarán hacia abajo, al foso del Infierno. Allí estará la llama ardiente, el fétido azufre, los diablos estarán en forma de serpientes mordiendo los pechos y los corazones de aquellos que no tuvieron verdadera fe. Allí estarán los dragones venenosos que comerán los labios y las lenguas de los que blasfemaron el nombre del señor Jesucristo (§90)[189].

[187] M. Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours,* París, Gallimard, 1983, pp. 126-142. R. Sánchez Ameijeiras también demuestra esta obsesión transitoria por la iconografía infernal propia de este tiempo en forma de sermón expandido. Es decir, un estilo particular del primer gótico en el que se denota una voluntad «pastoral de sesgo moral íntimamente relacionada con el ministerio de la penitencia», particularmente notorio en el caso de las portadas de las catedrales de León, París, Amiens o Bourges. Este estilo se verá progresivamente desplazado por una retórica visual focalizada en el hecho físico de la resurrección de la carne. R. Sánchez Ameijeiras, *op. cit.,* pp. 110-111.

[188] Acerca de la circulación de motivos en diferentes medios plásticos, textuales, etc., *vid.* J. Baschet, *Les justices de l'au-délà,* p. 503.

[189] «O lassa! quis est ille qui bene cogitat in illa sententia quam Deus proferet supra malos,

Después de evocar los pasajes de Mateo 25, 35-36 y 42-43, el texto acompaña a los condenados en su sentencia y descenso hacia la boca del Infierno adentrándose en él: «Id, malditos, al fuego del infierno que os está preparado, id con los diablos que os esperan con sus ángeles» (§89). Al mismo tiempo, empiezan a emerger algunos de los motivos más característicos del Averno, como estos diablos que «sostendrán unas horcas con las que los arrastrarán hacia el pozo»; una escena típica de las representaciones de su época (fig. 18).

Efectivamente, aparecen en este párrafo 90 una serie de elementos —llamas ardientes, fétido azufre, diablos en formas de serpientes que muerden pechos y corazones, dragones venenosos que comen lenguas y labios— que, evidentemente, no poseen ninguna singularidad, puesto que tienen un claro referente en la teología o la iconografía medieval. Las llamas ardientes son, desde los tratados de san Agustín y san Gregorio, elementos constantemente presentes en el Infierno, ya que estos dos autores fueron quienes estipularon que allí el fuego podía quemar sin necesidad de combustible. Además, Honorius Augustodunensis estableció en su *Elucidarium* que este tipo de fuego en particular «ardet et non lucet». Es decir, al mismo tiempo que los pecadores se quemaban en los tormentos estipulados, esa misma energía ígnea podía dejarlos en la oscuridad[190], lo cual remite a otra de las cualidades que aparecen en muchas de estas representaciones y en el texto de la *Pagina* misma: «Se encontrarán en tanta tiniebla que nunca ya volverán a ver la claridad, sino solo ante sí siempre a los diablos aterrándolos y atormentándolos» —«Ipsi erunt in tantis tenebris quod nunquam de cetero videbunt claritatem, sed semper dyabolos ante se ad terrendum et tormentandum eos»— (§95). De hecho, los primeros teólogos que teorizaron sobre el Averno especificaron que las cuatro puniciones sensoriales de este lugar serían *Ignis, Frigus, Vermis* y *Tènebrae*[191]. En la figura 19 se puede observar una célebre representación infernal que muestra las combinaciones harto usadas de colores rojizos y oscuros para dar forma a las cualidades particulares de estas llamas que, aun consumiéndose eternamente, no iluminan.

cui cor non scinditur pre dolore et pietate illorum qui sunt in peccato, quando cogitat quod venient ad istum dolorem, cum supernus iudex dicet eis: "Ite maledicti in ignem inferni qui vobis paratus est, ite cum dyabolis qui vos expectant cum angelis suis". Postquam Deus protulerit illam sententiam, dyaboli tenebunt creagras cum quibus trahunt illos deorsum in puteum inferni. Ibi erit flamma ardens, sulphur fetens, dyaboli erunt in forma serpentum, qui rodent mamillas et corda eorum qui non fuerint vere fidei. Ibi erunt dracones venenosi qui manducabunt labia et linguas eorum qui blasphemaverunt nomen Domini Ihesu Christi» (§89-90).

[190] Respectivamente, *Civitas Dei*, I, 2-8, y *Elucidarium*, III, 14; citado en J. Baschet, *Les justices de l'au-delà*, p. 50.

[191] *Ibid.*, pp. 62 y ss.

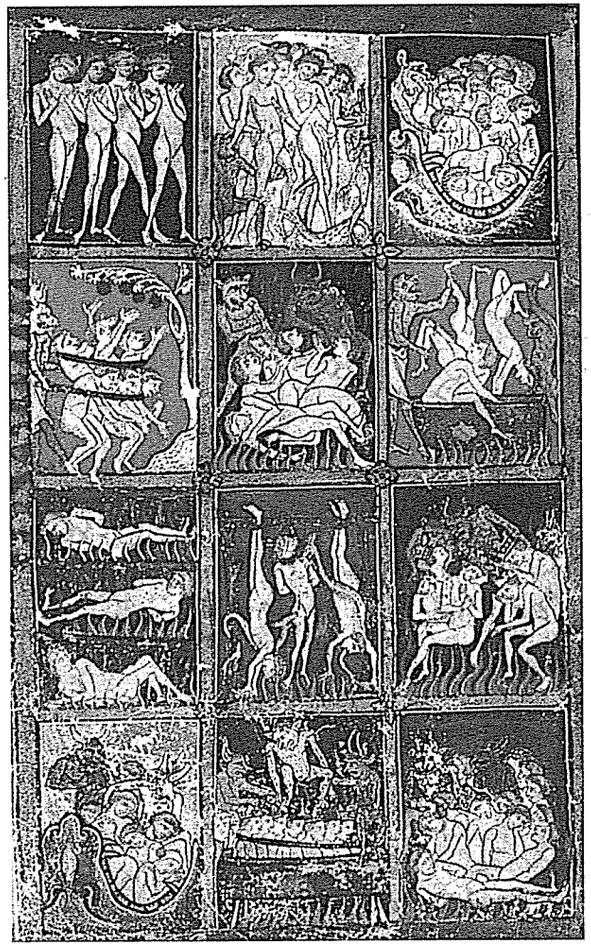


18. Catedral de Bourges, fachada oeste. Fotografía de Thomas Godfrin

Otro de los motivos iconográficos canónicos que también aparecen en este fragmento es uno de los patrones de representación de la lujuria más fácilmente reconocible: una serpiente —o en algunos casos un sapo— mordiendo o lamiendo los pechos o los órganos sexuales de una mujer (fig. 20). Por otra parte, la imagen del dragón comiendo las lenguas de los condenados podría proceder de una modificación de la clásica representación de la gula o de la maledicencia.

Hasta este punto, pues, ninguno de los elementos que aparecen en la obra contradice el orden iconográfico estipulado. La descripción de Marguerite sigue, a grandes rasgos, o bien las doctrinas teológicas que fundamentaron durante siglos la realidad de ultratumba, o patrones ya aparecidos en otras obras literarias y plásticas de los siglos XII y XIII. No habría, pues, ninguna peculiaridad que pudiese perturbar el ojo interior del lector más de lo que ya lo hacía por sí misma la imaginería del Infierno. Sin embargo, a partir de este punto, encontramos un giro un tanto sorprendente en esta descripción infernal:

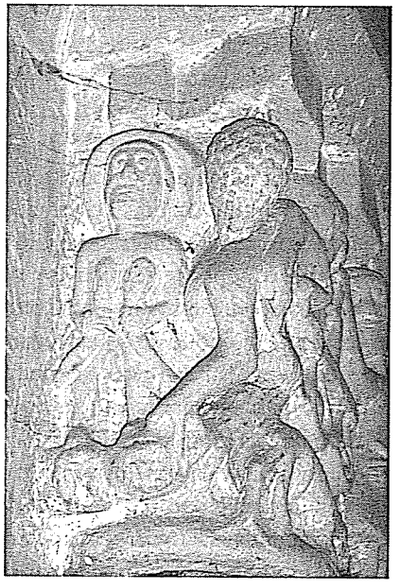
> Sobre ellos caerán las torturas tan espesas como la lluvia del cielo. Las almohadas de sus lechos serán de sapos y serpientes; sábanas y colchas, de rojos carbones y ardientes llamas; las cortinas en las que estarán envueltos, demonios horribles que estarán a su alrededor para atormentarlos mientras dure Dios, esto es, sin fin. La comida que comerán será su llanto, dolor y lamento y crujir de dientes. Los bombos y vihuelas que oigan serán tem-



19. *Salterio*, siglo XII. Cambridge Trinity College, B.11. 4, f. 5v

pestad tumultuosa y ríos que les penetrarán hasta el corazón. Allí tendrán túnicas y sombreros de pez negra y resina que estarán pegados a sus cuerpos, y cuando sus servidores se los saquen, los desvestirán con tanta maldad que les quitarán no solo la piel, sino también la carne en muchos trozos hasta los huesos (§91)[192].

[192] «Tormenta cadent super eos ita spisse sicut pluvia celi. Culcitra lectorum illorum erit de busonibus et serpentibus; linteamina et coopertoria de carbonibus rubeis et flamma ardenti; cortine quibus erunt involuti erunt demones horribiles qui erunt circa eos ad



20. Capitel de la iglesia de Sobrepenilla, Valderredible

Esta sí es, sin duda, una visión excepcional del castigo de ultratumba. No habría, a primera vista, posibles analogías con la iconografía tradicional, pues se trata de una representación con una extraordinaria densidad de elementos domésticos. Cada uno de estos aparece asociado a un instrumento de mortificación, con el cual aparentemente no tiene ninguna relación. Efectivamente, en el texto se presentan algunos objetos relacionados con una realidad próxima o, mejor dicho, con un ambiente doméstico del día a día. Encontramos, por ejemplo, almohadas, cortinas, sábanas y mantas, comida, instrumentos, túnicas y sombreros.

Por otra parte, estos elementos se encuentran asociados claramente a otros pertenecientes a la tradición iconográfica del Infierno. Respecto a las serpientes, los demonios, el carbón, el fuego y los lamentos, la vinculación con el Averno es clara. Pero también pertenecen a tal imaginería, aunque no

tormentandum eos quamdiu Deus durabit, hoc est sine fine. Cibus quem comedent erunt ploratus, dolor et gemitus et stridor dentium. Tympana et vielle quas audient erunt tempestas tumultuans et flumina penetrancia que penetrabunt eos usque ad cor. Ibi habebunt tunicas et capellos de pice nigra et resina que conglutinabitur corporibus eorum et, quando servitores illorum exuent eos, devestient illos tam maliciose quod non solum pellem, sed etiam carnem inde auferent in plures pecias usque ad ossa» (§91).

lo parezca a simple vista, los gritos y el crujir de dientes[193]. Incluso la resina de los árboles, que Marguerite asocia a las túnicas y los sombreros, aparece también en otras obras como instrumento de tortura, por ejemplo en la *Visio Alberici,* del siglo XI[194].

Existe una total coherencia temática dentro de los dos grupos de elementos, pero en cambio no hay ningún tipo de conexión entre uno y otro. Sin embargo, mediante la asociación, cada uno de los elementos de la realidad doméstica se «infernaliza» por su vinculación con los del Infierno: «Las almohadas de sus lechos serán de sapos y serpientes» y así *et caetera*. Esta conexión es, sin duda, lo que confiere a estos objetos cotidianos el estatus de castigo terrible, pues un lector de la época, aunque no asociase las sábanas o las almohadas a un castigo de ultratumba, sí podía conectar con este las serpientes y las llamas, y, por ende, también ocurría lo mismo con las almohadas de serpientes o las sábanas de llamas.

Más allá de este pasaje, la visión de Marguerite continúa con una escena del típico castigo tantálico en el que, como dice el texto, los pecadores «tendrán tanta hambre que se comerán sus lenguas y manos de necesidad»: «Ipsi patientur tantam famem quod linguas suas et manus comedent pre angustia» (§92). La obra vuelve pues a presentar una escena tradicional que podría proceder de las diferentes versiones de la *Visio Pauli* o sus numerosas copias y derivaciones, un texto de fuerte influencia en la iconografía infernal del Medioevo, y donde se establece que los usureros deberán tragarse sus lenguas intentando mitigar las extremas sed y hambre que sufrirán después de su muerte. Posteriormente, Marguerite concluye su descripción tratando a los pecadores de bestias salvajes y finaliza resaltando la oscuridad y el sufrimiento psicológico.

Por consiguiente, después de analizar esta última parte de la *Pagina* advertimos que el aspecto más interesante en referencia a la retórica visual

[193] Por ejemplo, en el *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis aparecen las lágrimas y el crujir de dientes —*stridor dentium*— en referencia al frío, segunda de las penas infernales (*Elucidarium,* III, 14). J. Baschet, *Les justices de l'au-delà,* p. 62. En la *Doctrina pueril* de Ramon Llull, encontramos: «On, si aytal cogitacio has, aesmar pots con gran serán los crits e les veus e les paors daquells homens qui nos porán defendre a aquells peys, qui serán dracs infernals, als quals no porán fugir». R. Llull, «Doctrina pueril», en *Obres de Ramon Llull. Volum I.* Mallorca, Miquel Font Editor, 1986, p. 194. Finalmente, en la *Magna Vita Sanctii Hugonis* de Adam de Eynsham, el ruido lo encontramos en las palabras del obispo Hugo al rey Juan de Fontevraud al señalarle las penas de los pecadores en el Infierno labrado en la portada de la abadía: «Recueda sus alaridos...». Adam de Eynsham, *Magna Vita Sancti Hugonis. The Life of St. Hugh of Lincoln,* vol. 2, ed. de D. L. Doui. Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 140-144.

[194] J. Baschet, *op. cit.,* n. 75.

radicaría en el fragmento que acabamos de analizar. Al mismo tiempo, se trata del pasaje que menos sustento bibliográfico presenta y el que más enigmas plantea. Para entender su función y la razón por la cual Marguerite lo incluyó en estas meditaciones, es inevitable preguntarse si hubo una decisión deliberada de hacer del Infierno un lugar similar a la realidad cotidiana de una monja cartuja del siglo XIII. De ser así, habría que esclarecer también con qué fin —literario, instructivo o estético— fue insertado este fragmento en la obra, y finalmente qué efecto podría tener para el lector de su tiempo.

Las celdas de cartujos eran consideradas el centro nuclear de su vida devota: lugar de producción literaria y de actividad meditativa y ascética[195]. En principio debían ser individuales y allí pasaban la mayor parte del tiempo. Solían salir unas tres veces al día, aunque dos veces por semana tenían una posible cuarta salida para ir a comer al refectorio. Sin embargo, podían también perfectamente no salir, puesto que no tenían esa obligación y podían realizar largos periodos de oración en el desierto de la celda. Desafortunadamente no existe suficiente información sobre la rama femenina de la orden como para reconstruir de manera clara la vida en los conventos cartujos franceses. Del único del que Q. Rochet nos dice que se conserva suficiente información para tal efecto es el de Gosnay, un monasterio del norte de Francia cuya vida conventual está considerada como heterodoxa dentro de la orden[196]. En todo caso, es altamente probable que, en Poleteins, las monjas no poseyeran celdas individuales, sino que compartieran el dormitorio, al contrario de lo que estipulan los preceptos estipulados en las *Consuetudines Cartusiae.* Allí se definían con precisión los muebles y elementos que debían contener tales habitaciones, modelo que permaneció prácticamente inmutable durante el periodo medieval y que era conocido por su sobriedad[197]. Las camas de plumas

[195] «In any event, their origin is likely to have been within the order, for the Carthusians are the order for whom the following couplet makes the best sense: "Cella Dei sedes in qua sit ut bene te des; / Hinc cum discedes victor cum allude recedes"». J. Hogg, *op. cit.,* p. 185. Asimismo, la celda era para los cartujos el lugar de la lectura sagrada y de la producción de los libros, una práctica ascética y manual enfatizada en las obras espirituales que surgen desde las comunidades de la orden.

[196] Q. Rochet, *op. cit.,* p. 46. Marguerite debía conocer con precisión las *Consutudines Cartusiae* de Guigo, donde se establecen las normas de la vida cotidiana de los monjes. En ellas también se precisaba que el monje debía cocinar en su celda al menos tres días a la semana, aunque en 1250, seguramente fruto del fracaso de tal precepto, se cambió a una vez al mes y en 1276 se abolió por completo tal costumbre. *Vid.* J. Hogg, *op. cit.,* pp. 133-134.

[197] En el capítulo XXVIII se ofrece una descripción precisa no solo de los muebles, sino también de la ropa de cama y calle del monje. J. Hogg, *op. cit.,* p. 138.

quedaron prohibidas en 1229 incluso para los enfermos, no obstante, el texto de Guigo les hubiera ofrecido tal merced (*Consuetudines,* XXXVIII). Por consiguiente, los lechos debían ser de paja, aunque sí podían tener mantas, así como dos pieles —probablemente de carnero (*Consuetudines,* XXVIII, 1).

Poco más sabemos y aún menos sobre la rama femenina de la orden. No obstante, estas normas de austeridad no fueron en muchos casos cumplidas, hasta el punto que se han encontrado, por ejemplo, evidencias de pinturas decorativas en estancias de comunidades femeninas[198]. No podemos saber, por tanto, a ciencia cierta cómo eran las habitaciones del monasterio de Poleteins. Lo que podríamos conjeturar del estudio de estos fragmentos de la *Pagina* es que probablemente la autora concebía la descripción del párrafo 91 como prototipo de una celda o habitación típica de su época.

Uno de los más importantes conjuntos de ilustraciones realizados en el contexto monacal es el que recientemente estudió J. Hamburger en *Nuns as artists.* Si bien se trata de unas imágenes un tanto posteriores a los textos de Marguerite, reflejan perfectamente una cultura visual cercana al horizonte imaginal de esta. J. Hamburger nos indica en su estudio que en las ilustraciones del convento de Saint Walburg existe una asociación iconográfica entre el interior del corazón de Cristo figurado como una casa —un espacio de gracia, paradisíaco— y el interior de las celdas de las monjas. De modo simétrico, hemos visto en la *Pagina* cómo la geografía infernal que describe Marguerite se construye en base a una analogía con el espacio interior de una celda-tipo. La diferencia, sin embargo, es que en el *hortus conclusus* de la celda, en ese Paraíso en forma de corazón en el que se celebra la santa comunión entre Cristo y las monjas, no hay ninguna connotación de juicio. En la escena simétrica o complementaria de la *Pagina,* es decir, en esa «celda infernal», sí aparece una asociación con el dictamen divino del fin de los tiempos que, por otra parte, da sentido al fragmento anterior en el que critica la moral de sus hermanos y hermanas. Así, esta criba entre monjes que sí llevan una vida cristiana y devota y aquellos que no es trasladada por

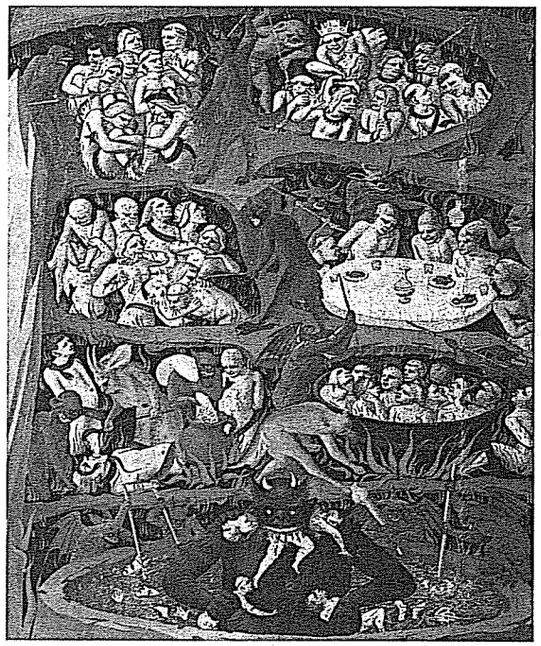
[198] J. Hamburger ha dado pruebas de decoración en los muros de la galería interior de la Cartuja de Basilea, que incluía una serie de versos bíblicos ordenados alfabéticamente e inscritos en las puertas de las celdas, y unas pinturas alegóricas sobre el muro, al lado de cada puerta. J. Hamburger, «The Writing on the Wall: Inscriptions and Descriptions of Carthusian Crucifixions in a Fifteenth-Century Passion Miscellany», en A.-M. Bouché y J. Hamburger (eds.), *Tributes in Honour of James H. Marrow: Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance.* Turnhout, Harvey Miller, 2006, pp. 231-252. *Vid.* también M. G. Sargent y M. Hennessy, «The Latin Verses over the Cell Doors of London Charterhouse», en J. M. Luxford (ed.), *Studies in Carthusian Monasticism in the Late Middle Ages,* Medieval Church Studies, 14, Brepols, pp. 177-197.

parte de Marguerite al interior de la mente de sus lectores a través del imaginario de su celda, un espacio conocido de una realidad próxima. Sin embargo, contrariamente al ejemplo que nos proporciona J. Hamburger, en esta estrategia podemos denotar una voluntad retórica o predicativa muy clara, pues los castigos infernales, conectados a un espacio familiar, multiplican el efecto disuasorio del elenco de malas acciones denunciadas anteriormente por Marguerite. Así pues, como en el caso de la cultura visual del convento de San Walburg que reconstruye J. Hamburger, debemos encontrar aquí también las estrategias discursivas y retóricas que empujaron a Marguerite a realizar tal descripción. Por un lado, el primer paso debe consistir en cerciorarnos de la presencia o ausencia de una relación directa entre elementos domésticos y los instrumentos de tortura.

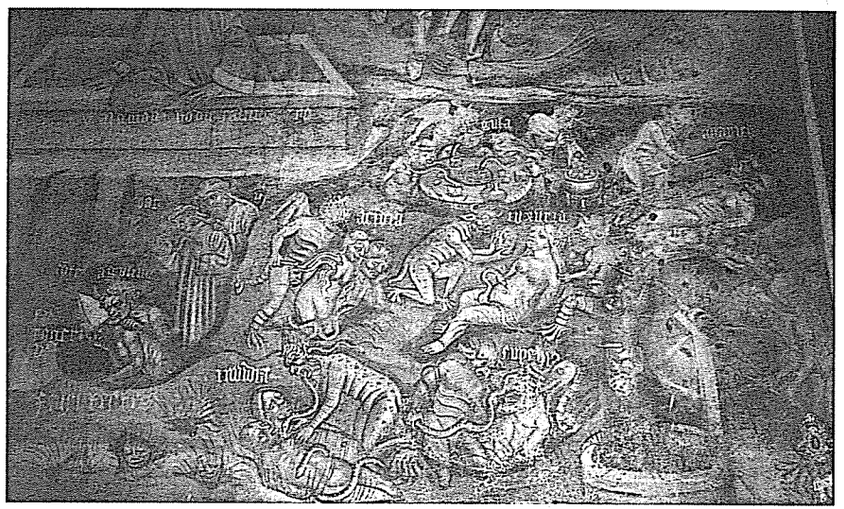
En este sentido, solo habría uno de los casos en los que sí se podría sustentar una correlación clara: los tambores y vihuelas y el ruido, es decir, instrumentos que sonarían como «tempestades tumultuosas». En cambio, ni las almohadas parece que puedan asociarse palmariamente a las serpientes, ni las sábanas vincularse al carbón, ni las cortinas tienen ninguna relación directa con los demonios. En este punto, pues, la conexión parecería más bien arbitraria. En segundo lugar, hay que considerar también la posibilidad de que la relación exista entre el pecado y el elemento doméstico, o entre el pecado y el instrumento de tortura. De ser así, Marguerite seguiría los preceptos de muchas obras plásticas o literarias que introducen en la tortura un símbolo que remite al pecado realizado; al fin y al cabo, este es el caso de las descripciones infernales más celebres de esta época: la de Dante, la de Jacques de Vitry o la de Étienne de Bourbon.

Entre las numerosas ilustraciones o descripciones en las que el espacio se amuebla de elementos cotidianos que tienen una estrecha relación con ciertos pecados capitales, podríamos subrayar el caso de la mesa relacionada con la gula, el espejo con la lujuria o la cama con la pereza[199]. De este modo, podemos ver en la figura 21 un ejemplo en el que se representa a los condenados por gula alrededor de una mesa, con las manos atadas sin poder degustar los manjares servidos. En la siguiente imagen (fig. 22), los golosos también se encuentran sentados en la mesa, torturados por serpientes y diablos, mientras en un primer plano podemos ver un alma que purga su pecado de lujuria siendo peinada por los demonios, que reflejan asimismo

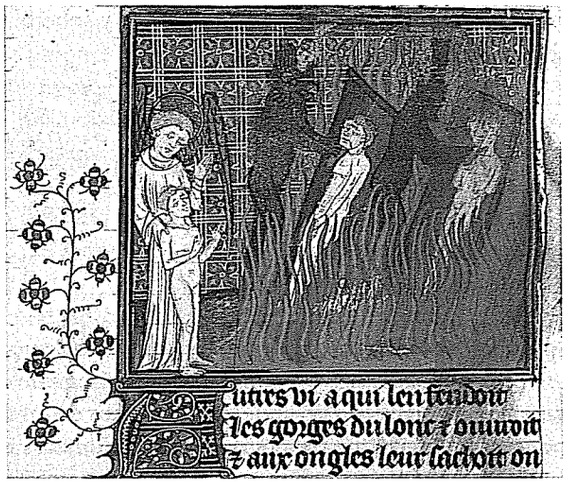
[199] «Les damnés sont caractérisés par les péchés qu'ils ont commis et qui déterminent plus ou moins la nature du supplice. Cette tendance se généralisera dès le début du Trecento en Italie, avec le classement des damnés selon le septénaire des vices et l'application de supplices spécialement adaptés». J. Baschet, *Les justices de l'au-delà,* p. 283. *Vid.* también, de la misma obra, pp. 338 y ss.



21. Fra Angelico, *Juicio Final*, 1425-1430. Florencia, Museo di San Marco



22. Fresco del coro de San Giorgio di Campochiesa, 1446, Albenga



23. *Pèlerinage de l'âme*, siglo XIV. París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1130, f. 124v

su rostro en el espejo. En la figura 23, en cambio, el instrumento de tortura no es el elemento que identifica el pecado, sino que este es un mero estandarte secundario que sirve simplemente para identificar el tipo de alma y el pecado cometido. En ese caso, los golosos están siendo quemados vivos, pero junto a ellos aparecen las mesas cual si fueran sus insignias. Por otro lado, en el campo literario podemos subrayar el caso de Bonvesin de la Riva, poeta italiano contemporáneo de Marguerite, que sigue una estrategia similar cuando en su capítulo «De scrittura nigra» de la célebre obra *Il libro delle tre scritture* recuerda a los impíos que el castigo que recibirían los perezosos en el Infierno sería yacer en una cama de ardientes clavos afilados, llevando una túnica hecha de espinas y zarzas más cortantes que cuchillas (vv. 706 y ss.)[200]. También, por ejemplo, Jean de la Motte, en *La voie d'enfer et de paradis,* escrita en 1340, planteó un tormento parecido para los perezosos, obligados a yacer en una cama de brasas[201].

Sin embargo, en el caso de la *Pagina,* el problema reside en determinar a qué pecado se refiere cada punición. Del párrafo 91 resulta imposible sacar ningún elenco claro de faltas o pecados cometidos. Habría quizá que buscarlos unos párrafos antes, en las acusaciones que lanza Marguerite justo antes de pasar a describir la imagen del Juicio Final. Las críticas se estructuran de la siguiente manera:

[200] «Le asperitade gravissima de la vesta e del giaxere», en *ibid.*, p. 324.

[201] *Vid.* la tabla 6 en *ibid.*, p. 470.

(§65) No son pacientes, son engreídos, maliciosos y soberbios.
(§66) Maldicen a los injuriosos.
(§68) No tienen paciencia.
(§70) Son disolutos, perezosos.
(§71) Son mentirosos, dicen injurias.
(§72) Juzgan a los otros.
(§74) No temen ni aman a Dios.
(§90) No tienen verdadera fe.
(§90) Blasfeman.

En el caso de las dos últimas condenas, hay que decir que el texto explicita al momento que serán castigados con «serpientes que muerden los pechos y corazones» y dragones que «muerden los labios de los condenados», por lo que podrían de algún modo asociarse a las almohadas de serpientes y sapos presentes en el párrafo 91. Por otra parte, no aparecen ni la lujuria ni la codicia, a la cual podrían estar vinculados los sombreros y las túnicas. Quizá, en un intento artificioso de seguir con estas asociaciones, uno podría ver las almohadas y las sábanas como una referencia a la pereza criticada en el párrafo 70, o incluso ese «juzgar a los otros» del párrafo 72 relacionada anacrónicamente con las cortinas. Sin embargo, es evidente que seguir este camino nos llevaría a conclusiones totalmente desplazadas, infundadas y poco rigurosas.

Parece pues que no se puede establecer una relación clara que asocie estos «hermanos de las moscas» con cada uno de los elementos domésticos presentes en el Infierno. Lo que, por consiguiente, podemos deducir, es que no existe ningún tipo de vínculo que nos brinde una explicación lógica y fundamentada del porqué de esta escena, más allá de la voluntad predicativa e instructiva que hemos podido deducir de la comparación con las conclusiones de J. Hamburger respecto a las ilustraciones de San Walburg.

Instrucción y mnemotecnia

Esta visión tan excepcional necesitará, por tanto, una nueva interpretación que se aproxime más al horizonte histórico-cultural de la producción del texto. Propondremos aquí algunas posibles hipótesis que intenten dar una explicación plausible a tan extraña imagen. Una de estas nos la proporciona la lectura del *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* del inquisidor dominico del siglo XIII Étienne de Bourbon. En un fragmento de este texto dedicado a la predicación, el autor nos explica cómo un monje dominico sugirió a un pecador arrepentido imaginar, cuando entraba en su placentero cuarto y estaba durmiendo

en su cómoda cama, qué tipo de habitación, colchón y manta tendría en el Infierno[202]. La propuesta de este monje causó una gran angustia en el pecador, provocada por la desestabilización de un lugar y unos objetos tan familiares como son el dormitorio o la cama. El objetivo de ello parece obvio: infundir miedo en los creyentes transfiriendo los elementos cotidianos al Infierno para así imponer, finalmente, una protección eclesiástica. O quizá viceversa, pero con la misma finalidad: hacer el temido Infierno más cercano, al situarlo en una realidad afín. De acuerdo con J. Baschet, se trata de una estratagema habitual en algunos tratados y *exemplas* de estos siglos que, por lo que parece, fue muy efectiva: Étienne de Bourbon explica posteriormente que este hombre no pudo dormir tranquilo hasta que se unió a la orden de los dominicos[203].

Siguiendo este hilo, no podemos obviar la afamada metáfora de la «cocina del Infierno», un motivo de notable popularidad y relevancia en el Occidente medieval que se articula dentro del simbolismo alimentario del Infierno románico[204] —cabe recordar que los martirios evocan muy a menudo prácticas culinarias: desollar, descuartizar, destripar, asar o cocer en el caldero[205]— (figs. 21, 22, 23 y 24).

Ramon Llull nos proporciona el nexo entre el motivo de la cocina del Infierno y el texto de Étienne de Bourbon, cuando en su *Doctrina pueril* nos dice:

> Cuando te sientes cerca del fuego y veas hervir el puchero de las habas o de los garbanzos, y algunas habas suban hacia la superficie y otras bajen al fondo [...] entonces podrás imaginar cuánto dolor sufrirán aquellos hombres que estarán ahí en el agua hirviente como los peces en el mar, y hervirá mucho más fuertemente esa agua que el puchero de las habas. [...] ¿Ves, hijo, cómo están unos troncos sobre los otros en el gran fuego y unas brasas sobre otras? Así, hijo, estarán los condenados al Infierno los unos sobre los otros hasta la eternidad[206].

[202] Étienne de Bourbon, *Anecdotes historiques, légendes et apologues,* ed. de A. Lecoy de la Marche. París, 1877, p. 193.

[203] *Ibid.*, p. 556.

[204] «Les principaux ingrédients de l'enfer médiéval sont antérieurs à l'apparition de l'amour courtois, en particulier la gueule du Léviathan, le feu et le chaudron, qui ramènent tous trois à la symbolique alimentaire». *Ibid.*, p. 282.

[205] «À la bonne manducation de la chair eucharistique s'ajoutent les supplices des martyrs qui évoquent très souvent les pratiques culinaires (écorchement, dépeçage, étripage, gril, chaudron, etc.) et enfin la punition des méchants dans l'Au-delà par les mêmes procédés». *Ibid.*, p. 282.

[206] Traducción propia. «Con siurás al foch e veurás bullir la olla de les faves o dels ciurons, e les unes faves pujarán a ensús e les altres devallarán a enjús. [...] On, pensar pots qual dolor será en aquells homens qui serán enaí en aygua bullent com lo pex es en la mar, e bullirá molt pus fortment aquella aygua que la olla de les faves. [...] Veus, fill, en lo gran foc estar los uns



24. *Missel à l'usage du prieuré Saint-Martin-des-Champs,* 1408. París, Bibl. Mazarine, ms. 0416, f. 316v

Del mismo modo, Llull compara el Infierno con el hogar, instando al lector a hacer una asociación entre los troncos del fuego y los pecadores abrasándose, y entre las habas y garbanzos que uno hace hervir y los condenados hirviendo en el caldero eternamente. Además de este ejemplo, y para terminar con este elenco de casos paralelos al del fragmento de la *Pagina,* podemos también sacar a colación la visión de un monje del siglo XII llamado Guillaume, que fue durante largo tiempo atribuida a Pedro el Venerable. En esta, encontramos algunos trazos de este Infierno culinario y doméstico cuando el texto apunta que los poderosos que han abusado de su autoridad serán lacerados, y sus heridas serán avivadas con sal —«sala fricabat»— y salteadas en una parrilla —«super cratem ferream»—[207]. Al mismo tiempo, se muestra otra escena cotidiana en el caso de los pecados de la lujuria y la gula, donde se nos dice que los demonios, bajo apariencia femenina, clavarán cirios en la boca de los penitentes, velas que pasarán por los intestinos y saldrán por los sexos, mientras los diablos los mantienen sentados en sillones de fuego —«ignea cathedra»—[208].

tions sobre los altres e les unes brases sobre les altres? Enaxí, fill, estarán los infernats los uns sobre los altres tostemps». Llull, R., *op. cit.,* pp. 194–195.

[207] Jérome Baschet comenta esta visión apuntando que, en este caso, la parrilla considerada como instrumento de tortura es un signo que refuerza la puesta en escena culinaria. J. Baschet, *Les justices de l'au-delà,* p. 115.

[208] «Ardentes cereos in eius ora instanter intorquebant quos traductos per viscera, per

Este acento en lo culinario o lo doméstico es empleado en dichos casos como un arma de doble filo: por un lado, impresiona al lector, pues la escena sorprende por su extraña desubicación del contexto; por otro, al tener un enlace directo con la realidad cercana del lector, el texto se destaca más y, por consiguiente, su rememoración se vuelve más asequible. Respecto a este último aspecto, cabe decir que se trata de una estrategia habitual en el arte y la literatura medievales. A. Kaztenellebogen nos enseñaba que, en aras de actualizar el discurso y el esquema visual del discernimiento entre el bien y el mal, a finales de la Edad Media hubo una tendencia a adaptar las ilustraciones a su contemporaneidad. Tal estrategia permitía una aplicación más simple de los preceptos conceptuales a la realidad cotidiana, al mismo tiempo que la imagen contenía un efecto seductor y sorpresivo mucho más notorio[209]. Paralelamente, la misma conclusión podría ser aplicada al fragmento de la *Pagina,* en la que se usaría una imaginería vinculada a la realidad del día a día para así conformar una escena mucho más llamativa y sorprendente para el lector. El resultado sería una obra que acercaría el castigo infernal hasta la habitación o celda contemporánea y así infundiría miedo y disuadiría al lector de realizar ciertas prácticas denunciadas en párrafos anteriores.

S. Hagen ha demostrado que dicha estrategia consistente en actualizar las escenas bíblicas o alegóricas para hacerlas más vívidas y así sobresaltar al lector tenía asimismo un componente memorístico. En efecto, Hagen encuentra en las obras de Juliana de Norwich una serie de imágenes del día a día utilizadas para la meditación[210]. Según esta perspectiva, por tanto, la imagen de la avellana sería un recurso de alta calidad por su eficacia mnemónica, pues responde a una de las cuatro líneas maestras para la memorización que estableció Tomás de Aquino: lo que tiene que ser recordado debe estar asociado a una imagen conocida, pero que tenga algún aspecto que la con-

virilia retrahebant, et hanc penam infelici iterare non cessabant». C. Fierville y P. Meyer, «Vision du frère Guillaume», *Bulletin Historique et Philologique du Comité des Travaux Historiques,* 12 (1885), pp. 68-79 (76). Aquí la adaptación de la que hablábamos más arriba de la pena a la falta es doble: a través del órgano —*viscera* y *virilia*—; y a través del instrumento —vela como objeto fálico y llama como representación de la lujuria—.

[209] «[El artista] makes the virtues appear as nuns and the vices as townswomen. And so he places the action in a setting of greater reality, that of the world around him, for at that time there was again a tendency to apply the wealth of everyday experience to the discernment of good and evil». A. Katzenellebogen, *Allegories of the Virtues and the Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century.* Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1989 [1939], p. 7.

[210] S. Hagen, *op. cit.,* pp. 66 y 154.

vierta en inusual —condición que ya estaba presente en los tratados sobre mnemotecnia de la Antigüedad—[211]. En este caso, S. Hagen señala que el carácter singular de la imagen reside precisamente en su naturaleza ordinaria[212] y encuentra dos ejemplos más de este tipo que evocan vívidas escenas del sufrimiento de Cristo: un trapo hecho jirones que vuela en el viento y una tabla sëca medio rota y descolorida. La basura de la vida doméstica se convierte así en signo del amor divino[213].

En esta ilustración del convento de San Walburg (fig. 25) podemos observar, siguiendo el comentario crítico que nos proporciona J. Hamburger, que, otra vez, lo interior y lo exterior se complementan para identificar el espacio cerrado en el que se encuentra la monja con un paisaje paradisíaco: el *hortus conclusus* del Cantar de los Cantares en el que las religiosas, recibiendo el sacramento, pueden sentarse en la mesa-altar con la Trinidad. El corazón se moldea para conformar la apariencia de una casa, con todos sus elementos estableciendo relaciones de clausura y de tránsito hacia el Paraíso: la puerta, los escalones, la aldaba o el perro son, mediante filacterias, identificados con un concepto teológico[214]. Este trabajo exegético sobre la imagen que nos proporciona Hamburger puede ser también aplicado a la descripción textual de Marguerite, si bien con distinto discurso. Como ya hemos comentado, en la ilustración de la Biblioteca de Berlín los elementos de la casa están asociados a dicho camino paradisíaco, mientras que en el caso que nos atañe el sistema funciona simétricamente de modo contrario: el diseño de la casa está condicionado por el abismo infernal. Esta imagen podría ser vista —y efectivamente, así ha sido en algunos casos— como parte de una imaginería popular que presentaría una descripción casi ridícula o ingenua del Infierno. Sin embargo, ya hemos visto que Marguerite sigue en estos textos una serie de estrategias disuasorias y de visualización presentes en grandes obras de teología o espiritualidad de su tiempo.

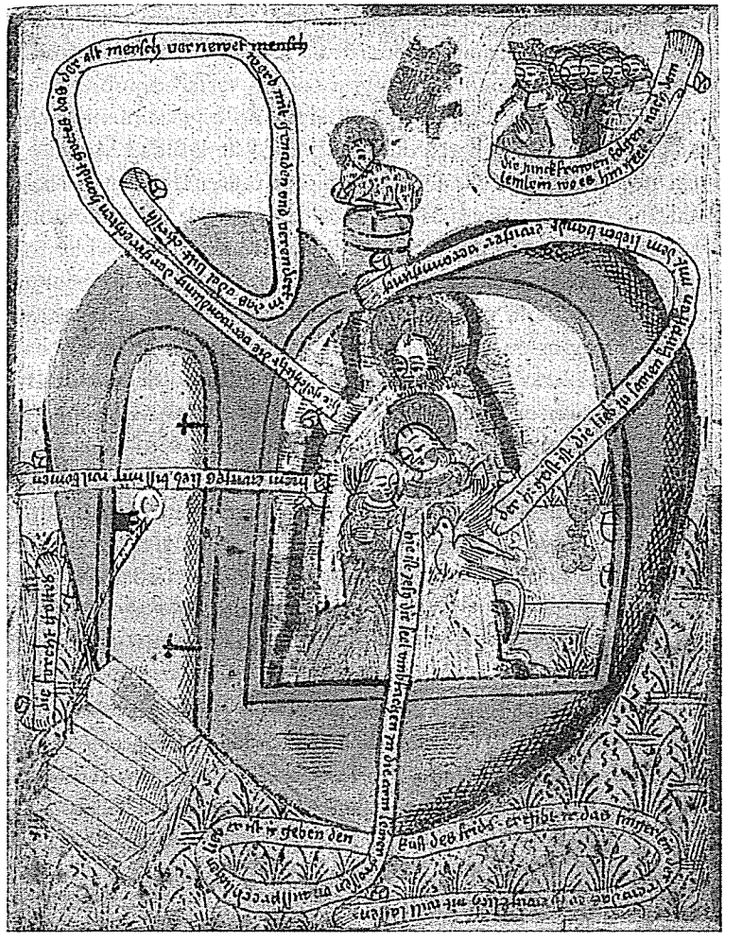
Transfiriendo la realidad cotidiana al escenario infernal, lo que consigue el texto de Marguerite es alterar las expectativas del lector, haciendo a las monjas partícipes de las escenas ya escuchadas o leídas cientos de veces. Por un parte, porque son preceptos ya puestos en práctica por autores del calibre de Étienne de Bourbon, Ramon Llull o gran parte de la literatura de predi-

[211] *Vid. De singulis prudentiae partibus quasi integralibus,* 49.1, en P. Caramello (ed.), *S. Thomae Aquinatis Summa theologiae.* Turín, Pars II[a] II[ae], 1963, p. 248.

[212] «What we should not miss, though, is that she is doing something very similar with that imagery: taking the common —even domestic— and making it memorable by employing it in an uncommon situation». S. Hagen, p. 156.

[213] *Ibid.,* pp. 157-158.

[214] J. Hamburger, *Nuns as Artists,* pp. 138-139.



25. Staatsbibliothek zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz, Handscrifthen-abteilung 417

cación de este siglo. Por otra, porque, además, como conforman una serie de instrucciones mnemotécnicas típicas de los tratados medievales, ofrecerían al lector una ayuda en el ejercicio de la meditación.

En efecto, no puede concluirse el análisis de este pasaje sin hacer referencia al trabajo sobre la memoria que contenían muchos de los textos de meditación como los de Marguerite, especialmente los que trataban del Cielo y del Infierno[215]. M. Carruthers destaca que, dentro de los métodos de

[215] Leemos, por ejemplo, que en la *Rethorica novissima* de Boncompagno da Signa, escrita

memorización de la Antigüedad, aquellos que articulaban imágenes arquitectónicas —cuya fragmentación constituía los *loci*— estaban considerados como más eficientes[216]. Poco a poco estos temas variaron, sobre todo hacia resonancias bíblicas —el templo o el tabernáculo especialmente—, pero la estrategia continuó siendo harto usada a lo largo de la Edad Media[217].

El uso, por tanto, de los diferentes objetos presentes en una habitación podría también funcionar como este tipo de herramientas mnemotécnicas que ayudarían al lector a enumerar y recordar la serie de horribles tormentos que padecería en el Infierno. En este caso, el espacio interior de una habitación funciona a la perfección para tal tarea: en los tratados sobre la memoria de los siglos de Marguerite se nos dice que las imágenes base que se usaban para el plano tenían que ser simples, pues no debían ilustrar más de lo que el ojo interior abarca con una simple ojeada —*conspectus*—[218]: verbigracia una página de un libro, un huerto, una habitación.

J. Hamburger también deja abierta la posibilidad de que las ilustraciones de ese corazón como casa tuvieran una función memorística, pues las entronca con los llamados *Herzklosterallegorien* —alegorías del claustro del corazón—. En dichos tratados edificantes de moral cristiana —dirigidos, nos dice, sin ninguna excepción a lectores monásticos— el corazón aparecía también alegorizado de forma arquitectónica. Aunque existen algunos

en el siglo XIII, se estipula que el principal deber del cristiano es acordarse asiduamente de las alegrías invisibles del Paraíso y de los tormentos eternos del Infierno. Boncompagno da Signa, *Rethorica novissima,* ed. de A. Gaudenzio, en *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi,* II. Bolonia, 1891, p. 278. *Vid.* J. B. Friedman, «Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique», en B. Roy y P. Zumthor (eds.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale.* Montréal, Vrin Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, pp. 169-184.

[216] M. Carruthers, *The Craft of Thought,* pp. 16-17.

[217] «One cannot simply apply the vocabulary for mnemotechnic developed in the schools of Cicero to the medieval situation [...] thus the domestic and familiar spaces of a Roman house, the type of architecture most commended for memory work by ancient writer, were replaced by divine structures derived from descriptions in the Bible such as the Ark, the tabernacle, the Temple». *Ibid.*, p. 20.

[218] «The division are to be "short" (*brevis*). Just how short? The length that "the mind's eye" can take in during a single glance or gaze of a memory place. The word used is *conspectus.* This is very much like our notion of "working memory" or "short-term memory", but the model for it is definitely spatial, not temporal. If the "places" of memory are thought of as "little rooms" or "seats" in a scheme, then the dimension of each "place" is a single conspectus *or* inner gaze». M. Carruthers, «Mechanisms for the Transmission of Culture, the Role of "Place" in the Arts of Memory», en L. Hollengreen (ed.), *Translatio, the Transmission of Culture in the Middle Ages.* Turnhout, Brepols, 2008, pp. 1-26 (14).

ejemplos precoces, esta tradición floreció propiamente en el siglo XII, en el contexto de la reforma monástica. De entre ellos, podemos subrayar el tratado *De claustro animae,* comúnmente atribuido a Bernardo de Claraval (1090-1153) o a Hugo de San Víctor (*ca.* 1096-1141), pero escrito en realidad durante la segunda mitad del siglo XIII por un agustino, Juan, prior de Saint-Jean-des-Vignes. Este texto, que tendrá una influencia excepcional en el Occidente medieval, traslada cada elemento arquitectónico del convento —claustro, baños, capilla, refectorio o enfermería— a consideraciones de tipo espiritual. Pero ¿cómo enlazan estas obras los contenidos en cuestión? En su estudio, J. Hamburger nos presenta un caso de estos *Herzklosterallegorien* ilustrativo para este estudio. Se trata de un texto de Katharinenkloster, en Nuremberg, que empieza recomendando a los lectores que aprendan «sobre el monasterio espiritual, sobre cómo y dónde deben construirlo dentro de ellos mismos de acuerdo con las lecciones de san Bernardo»[219]. A ello le siguen una serie de conexiones entre cada una de las virtudes y un elemento arquitectónico del monasterio, hasta finalizar con Dios, asociado al abad: «La resignación es la Iglesia, la devoción el coro, la meditación el claustro [castidad el dormitorio]». Como señala el mismo Hamburger, una estructura tan directa y simple de estos *Herszklosterallegorien* hizo que fueran fácilmente memorizados y en muchos casos representados gráficamente[220]. La estructura, precisa Hamburger, hacía más fácil recordar el texto. Pero con «estructura» aquí se refiere, por una parte, a esa fórmula literaria repetitiva que asocia un elemento al otro; y por otra, obviamente, al armazón arquitectónico que deben construir los lectores en su mente —aspecto que el mismo texto explicita—. El nexo con el texto de Marguerite resulta evidente. En vez de virtudes, en la *Pagina* encontramos castigos, y en vez de elementos del edificio, objetos del interior de una habitación. La estructura, no obstante, es idéntica.

Por consiguiente, podemos decir que en esta primera obra de Marguerite existe una voluntad literaria que consiste en articular ciertas estrategias discursivas y retóricas mediante una lógica de visualización del texto. Ya sea para la memorización, para impactar al «ojo interior» o para instruir, la reconstrucción mental del texto es la piedra angular de esta obra de meditación. En el párrafo 91 hemos podido ver cómo el texto juega con una serie de relaciones que, por un lado, se prestan a ser fácilmente rememorables, y al mismo tiempo provocan un sobresalto en el ojo interior del lector mediante la imaginería infernal y una combinación que tergiversa el orden natural de la cotidianidad:

[219] Traducción propia del texto de J. Hamburger, en *Nuns as Artists,* p. 158.

[220] Traducción propia de J. Hamburger, *op. cit.,* pp. 157-158.

O las imágenes se intensifican emocionalmente (sangrientas, monstruosas, excitantes, sobrecogedoras, patéticas) o bien las imágenes cotidianas se sitúan en un contexto inesperado [...]. Los resultados son deliberadamente grotescos y fantasiosos, de manera parecida a como vemos actualmente la estética medieval. La jocosidad es básica en la labor mnemónica involucrada en las prácticas de composición y redacción creativas. Pues juegos de palabras y jeroglíficos abundan en estos textos y las palabras y las imágenes son a menudo deliberadamente amputadas de su contexto ordinario para así provocar nuevo pensamiento y poner a la mente «en juego»[221].

[221] Traducción propia: «So either the images are emotionally heightened (bloody, violent, monstrous, titillating, awe-insipiring, pathtetic) or everyday images are put into unexpected contexts [...]. The results are deliberately grotesque and fanciful, in a manner we now consider characteristic of medieval aesthetic. Playfulness is basic to the memory work of creative composition. Thus puns and rebuses abound in these texts, and words and images are often deliberately cut off from their ordinary contexts in order to provoke new thought and to put the mind "in play"». M. Carruthers y J. M. Ziolosky, *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures.* Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2002, p. 13.

II
Speculum

1. Sujeto y objeto frente al espejo

Esta parte está dedicada a desmenuzar el texto de la segunda de las obras que encontramos en los manuscritos, el *Speculum,* para así comprender el trabajo de conjunción entre imagen, texto y reflexión que subyace detrás. Para ello intentaremos desentrañar toda una serie de estrategias discursivas y retóricas que entroncan con una concepción de «visualización interior» típica de la Baja Edad Media en la que se espera que el lector reconstruya de forma gráfica en su mente los preceptos leídos en un texto[222]. Esta naturaleza visual se muestra de forma patente con un estudio en paralelo del texto con recursos retóricos, gráficos y patrones iconográficos que están presentes en la escritura de Marguerite. Mecanismos que una mente contemporánea identifica como puramente literarios, pero que en el siglo XIII podían apelar a mecanismos visuales de representación alegórica, de distribución mnemotécnica u otros recursos cognitivos con fines diversos.

Al ser la obra más reconocida de Marguerite y al mismo tiempo la más breve —sin considerar las cartas como obras literarias y, por tanto, comparando solo la *Pagina,* el *Speculum* y *Li via*—, se analizará paso a paso el texto de tal modo que la interpretación sea lo más fiel posible al progreso de la lectura, intentando así plasmar el orden estructural y la sucesión de imágenes.

El texto que aquí analizaremos se enmarca dentro de una tipología que gozó de gran popularidad en los siglos en los que vivió nuestra autora[223]. El *speculum, miroir* o espejo es un género ejemplar, en principio usado con propósitos instructivos para edificar la moral y el comportamiento de religiosos/as o

[222] Para un recorrido de la tradición medieval de la percepción interior, *vid.* V. Cirlot, *Hildegard y la tradición visionaria de Occidente.* Para la idea de la visibilidad interior en el arte, *vid.* M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy.* Oxford-Nueva York, OUP, 1988, p. 45. Para la reconstrucción mental de imágenes textuales, *vid.* M. Carruthers, *The Book of Memory,* pp. 22 y ss.

[223] H. Grabes, *The Mutable Glass. Mirror-Imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English Renaissance.* Nueva York, CUP, 1982, pp. 19-37.

laicos/as. No obstante, y es preciso acentuarlo, sus verdaderas funciones y objetivos son en realidad más complejos y dependen en gran parte de las características concretas de cada obra. En todo caso, el carácter pedagógico de la obra de Marguerite es explícito, por lo que el análisis empezará rastreando cómo se manifiesta tal voluntad doctrinal en los diferentes niveles de escritura[224].

Se trata de una obra redactada en francoprovenzal, aunque posteriormente se realizó una traducción al occitano que encontramos en el manuscrito fr. 13504 (ff. 26-32) de la BnF. Estamos pues antes dos lenguas vernáculas que indudablemente suponen una voluntad comunicativa además de poder también responder a un afán de expresión sincera más íntima. Escribir en vulgar significa, en estos siglos, hacer accesible el texto a aquellos que no saben latín o que lo conocen bien poco, y aunque la enseñanza mística y devocional que el texto propone se dirija a la entera comunidad de los fieles cristianos, el público ideal del *Speculum* sería claramente, en primer lugar, monástico y femenino[225]. La obra expone el testimonio de la experiencia histórica y modélica de la «suers margareta d'Oyn, prioressa de Poleteins», que será aceptado por el Capítulo General en el año 1294 y promovido —internamente— por la orden general de la Cartuja desde ese momento.

Marguerite desarrollará en el *Speculum* una relación textual del alma con Dios mediante un lenguaje fundamentado en la visión sensorial. Detrás de

[224] Este carácter eminentemente pedagógico ya fue señalado por S. Paulsell: «Most importantly, however, the *Speculum* is a teaching text, a manual of spiritual instruction for Carthusian nuns, not, as has been claimed, primarily a record of Marguerite's own experiences, veiled by the use of the third person. While the text may have some relation to Marguerite's experience, that experience is not the primary issue for the author». S. Paulsell, *Scriptio Divina,* pp. 146-147.

[225] Más adelante veremos que, de hecho, el referente o modelo de texto especular que podría latir detrás del de nuestra autora sería el conocido *Speculum Virginum,* escrito dedicado especialmente a las monjas, a las cuales dotó de un lenguaje erotizado para hablar con Dios a partir las formas de devoción nacidas de la exégesis del Cantar de los Cantares. Lo contemplamos como referente por su gran y rápida dispersión por todo el Occidente medieval, pero se trata asimismo de un texto que responde a un modelo reiterado en su contexto. *Vid.* a este respecto la introducción que hace J. Seyfarth en las páginas previas a su edición del texto: *Speculum Virginum*. Turnholt, Brepols, 1990, pp. 7-142. Más sintéticamente, también considérese E. M. Jónsson, *Le miroir. Naissance d'un genre littéraire.* París, Les Belles Lettres, 1995, p. 175. No hay que olvidar tampoco, como apunta Blumenfeld-Kosinski, que Marguerite era priora a cargo de un monasterio femenino. En este sentido, la editora de las obras de Marguerite al inglés entrevé unas sentencias disciplinarias a sus monjas en el párrafo 71 de la *Pagina,* por lo que no podemos eludir la posibilidad de que existiera una voluntad germinal de edificación moral dedicada a, en primer término, las monjas que tenía bajo su cargo. R. Blumenfeld-Kosinski, «Introduction», p. 16.

este esquema subyace, sin lugar a dudas, la tradición cristiana medieval en la que la autora vivía inmersa y que abrazaba toda una imaginería escatológica y una serie de formas y recursos tolerados para representar lo divino. Tal es la confianza en la imagen que, de hecho, este mismo texto acaba con la percepción visual, directa y última —«tot apertament» (§39)— de Jesucristo, superando la prohibición bíblica del encuentro cara a cara —«faci a faci» (§39)— con Dios (Éxodo 33, 20)[226]. Nuestra labor será pues desentrañar los recursos y estrategias mediante los cuales Marguerite consigue legitimar y describir tal visión.

El *Speculum* está divido en tres capítulos, cada uno de ellos identificado con un grado de visión en una sucesión progresiva: la visión del libro, la de la Trinidad y la de Cristo. Esto nos lleva a plantear la estructura de nuestro estudio en paralelo a la idea típicamente medieval de los grados de visión, concepto que ofrece V. Cirlot para el análisis del ciclo del Grial, que, a su parecer, culminaría con una formulación totalmente ajena a nuestra mente del siglo XX: «ver abiertamente». Según Cirlot podemos hallar, ya en Chrétien, pero sobre todo a partir del *Perlesvaus,* una progresiva conversión del relato del Grial en un mito visionario. En *La queste du Saint Graal,* posible culmen de este proceso, convergen claramente los residuos de la narración céltica y la influencia de la mística medieval cisterciense, que le otorga a la visión un papel central[227]. La razón de nuestra asociación entre Marguerite y *La queste* es la confluencia de la compleja expresión «veir apertement», fenómeno que aparece asimismo, de modo excepcional, al final del tercer capítulo de este *Speculum* de Marguerite.

Por otra parte, la división de esta obra en tres capítulos responde a diferentes estrategias de tipo discursivo. Cada uno de ellos alude mayormente a uno de los tres objetivos de la tradición retórica: *docere, delectare* y *movere.* En el primero esta intención es evidente. La visión del libro, con cada una de sus tipografías diferentes, instruye manifiestamente a Marguerite —y por extensión a sus lectores—. Ella misma dice que a partir de tal visión empezó a «estudiar»

[226] «Non poteris videre faciem meam; non enim videbit me homo et vivet» (Éxodo 33, 20). Esta convención ha sido también desarrollada a partir del famoso versículo paulino «videmus nunc per speculum in enigamte tunc autem face ad faciem» (I Corintios 13, 12) y que en el texto de Marguerite resuena constantemente. La bibliografía respecto al interdicto o superación de la visión directa de Dios es muy extensa. Cabe señalar aquí V. Cirlot, *La vision abierta;* o C. Trottman, *La visión béatifique des disputes scholastiques à sa définition par Benoît XII.* Roma, École Française de Rome, 1995. *Vid.* también las ilustraciones y los comentarios de M. Camille en *Arte gótico. Visiones gloriosas.* Madrid, Akal, 2005, pp. 126-127, entre otras obras.

[227] V. Cirlot, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo.* Madrid, Ediciones Siruela, 2010.

(§10-13) ese libro día a día, aprendiendo así a conocer las doctrinas de Cristo, los sufrimientos del final de su vida y otras enseñanzas que su camino de vida ofreció. En el segundo, el estilo muta acentuando un tono efusivo. Se inicia con la descripción de un lugar maravilloso con una enorme luz trinitaria de donde irradian todo el gozo, el amor y la dulzura imaginables. Este paisaje respondería fundamentalmente a una función poética, a la fruición literaria. En cuanto al tercer capítulo, el objetivo emotivo radicaría principalmente en la descripción sensible y detallada del encuentro con el cuerpo de Cristo, siguiendo la tradición de la devoción mística femenina de estos siglos[228].

Asimismo, el texto también distribuye a través de los diferentes capítulos la relevancia de tres capacidades cognitivas diferentes. Si bien en la primera parte las imágenes se concentran en lo escrito y la lectura —el libro, las palabras, las frases de la cubierta, el estudio, la meditación—, en la segunda la visión centra su atención en los sentidos del olfato, el gusto, la vista y la audición[229]. Finalmente, el tercer capítulo se fijaría en lo visual como medio primordial de experimentación de lo divino, erigiéndose la vista como el sentido más elevado[230]. Todo ello nos ofrece como resultado un recorrido que parte de la práctica instructiva y racional —lectura, enseñanza—, pasa por el gozo y la experiencia sensible y finalmente llega hasta la inefable contemplación de Dios. El gran mérito de este texto es lograr disponer y articular esta ordenación a diferentes niveles con la lógica del relato. Tal equilibrio se consigue mediante el uso encadenado de las metáforas que se suceden a lo largo de los tres capítulos. Esto es: así como el primer capítulo presenta la figura de un libro cerrado con pequeños espejos-letras, el segundo relata precisamente la apertura de este gran libro, presentando un «beauz mirors» en el que se refleja la visión abstracta de la luz trinitaria, visión que asimismo acaba dando sentido a las frases crípticas de los sellos que al principio mantenían cerrado el libro. El tercero atraviesa la superficie de la página-espejo

[228] *Vid.*, a modo de ejemplo, C.W. Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*. Nueva York, CUP, 1995.

[229] *Vid.* §17 y §18. Siguiendo el hilo de dicha insistencia en lo sensible, podríamos incluso señalar la marcada relación de cada capítulo con una técnica artística. Si en el primero se habla en todo caso de escritura, el segundo está más centrado en el canto de los ángeles y el tercero en la pintura sobre el cuerpo de Cristo. Aquí, pues, se hace ostensible la estrecha relación entre la experiencia mística y los discursos artísticos que se utilizaron para plasmarla.

[230] V. Cirlot, *La visión abierta*, pp. 19 y ss. *Vid.* también M. Camille, *Gothic art. Visions and Revelations of the Medieval World*. Londres, G. Weidenfeld & Nicolson, 1996, p. 16. Para una ratificación desde la piscología medieval, M. Carruthers, *The Book of Memory*, pp. 63 y ss. También lo apuntan V. Cirlot en *La mirada interior*, p. 156; y B. McGinn en *The Flowering of Mysticism*, p. 289.

y concluye la obra con la visión, esta vez ya concisa, del cuerpo de Cristo como un espejo perfecto, opaco, traslúcido y transparente, que refleja todo lo divino y lo humano.

Dicha organización que planteamos aquí, fundamentada en la idea medieval de los grados de visión, viene además a yuxtaponerse a la estructura propuesta por S. Paulsell en su *Scriptio divina*. Como se verá en las próximas páginas, el texto de Marguerite posee una gran potencialidad visual y se hace evidente que establece asimismo un recorrido metafórico que ensancha la mirada hasta llegar al culmen con la noción de la visión abierta. Al mismo tiempo, esto no niega que el proceso de encadenamiento responda al orden meditativo expuesto en los capítulos anteriores en referencia a la *Pagina* y que entronca con los preceptos de la *Scala claustralium*. Esto mismo ha sido constatado por Paulsell, quien indica que si bien en la *Pagina* se interpretaba la *Scala* en el contexto de la vocación autorial creciente de la autora, esta obra le serviría a Marguerite para enseñar y transmitir a la comunidad este mismo método meditativo que había aprendido[231]. Para justificar esta tesis, Paulsell señala que el texto inscrito en el corazón de la narradora, es decir, la imagen del libro de Jesucristo, serviría como primer texto desde el cual emprendería la *lectio*, así como hizo con la antífona del Salmo 17 en la *Pagina*. De tal modo, los rangos de la meditación se extenderían de esta forma: en el primer capítulo aparecería la *lectio* y la *meditatio*, pues estudia los tres colores que provocan la *cogitatio* sobre las cualidades de Cristo que de estos se derivan. Esta meditación, junto a la reflexión y comparación de sí misma con el testimonio crístico, la llevarían otra vez a la *lectio*, para leer de forma renovada las letras de colores. En el segundo capítulo, Marguerite se movería de la *meditatio* a la *oratio*, que sería evocada según Paulsell por el lenguaje bíblico de la canción sin fin y la imaginería líquida. En el tercer capítulo se describe la ascensión al cuarto grado, la *contemplatio*[232]. El libro visionario con sus sellos e inscripciones ha sido reemplazado aquí por el volumen del cuerpo de Cristo, que es a la vez espejo y texto iluminado. Esta estructura viene a reforzar la idea de ascensión, de recorrido, que ya hemos apuntado con las anteriores interpretaciones.

Antes de finalizar este apartado introductivo, vamos a apuntar de modo más preciso los contenidos de cada uno de los capítulos, a modo de índice de los elementos que serán tratados en cada una de nuestras partes del estudio. Así, en el primero Marguerite nos explica cómo recibió una gracia del Señor en forma de visión. El Creador se le presentó en su corazón, sosteniendo un libro en la mano «para enseñarle». La narración entonces se concentra en el

[231] S. Paulsell, *Scriptio Divina*, p. 148.

[232] *Ibid.*, pp. 148-150.

libro, describiendo la cubierta del mismo, completamente llena de frases en blanco, negro y rojo. En las primeras se podía leer la vida del Hijo de Dios, sus ejemplos y su doctrina; en las negras, los insultos y las vilezas que los judíos le infligieron, mientras que en las rojas se leían las llagas y la sangre de su Pasión. Además, había dos sellos que mantenían el libro cerrado y en los que había escrito en letras de oro: «Deus erit omnia in omnibus» y «Mirabilis Deus in sanctis suis». Posteriormente a esta descripción, Marguerite narra cómo esa imagen le sirvió largo tiempo para meditar, pensando en la humildad y pobreza de Jesucristo, así como las persecuciones y la muerte que sufrió en vida. De este modo comparaba tal libro divino al «livro de sa concienci», que encontraba lleno de vicios e imperfecciones. Por ello, debía aplicar ese modelo a su comportamiento, intentando aprender de las letras de colores. Las letras de oro se muestran inaccesibles en este capítulo, pues ella misma argumenta tener los ojos demasiado oscuros todavía para poder descifrarlas. Estas, sin embargo, de un modo que podríamos calificar de estético, la empujaban a «desear las cosas celestiales» que contemplará en los siguientes capítulos.

La segunda parte viene efectivamente a resolver esta carencia. Un día, cuando Marguerite estaba estudiando el libro, de repente este se abre. En él no se ven más que dos páginas que parecen ser un espejo reflejando un «lugar delicioso» (§16) donde brilla una luz dividida en tres partes «como en tres personas». Este díptico de espejo es, sin duda, un elemento de maravilla, un reflejo de la eternidad y del Paraíso. Cuando está abierto irradia luminosidad, mientras que cuando está cerrado —aunque no lo manifieste Marguerite— es la perfecta imagen del infinito, pues las dos páginas se reflejan interminablemente entre sí.

De dicha luz se desprenden un gozo, un amor y una dulzura indescriptibles, de una naturaleza tan maravillosa que ningún hombre podría concebirlo. A partir de ahí, empieza una breve descripción acerca de una visión celestial en la que los ángeles y santos entonan un canto que se renueva constante y eternamente. Finalmente, esa imagen del canto da paso a una serie de metáforas líquidas: los elegidos que habitan en el cielo serían como peces en el mar que beben incansablemente sin que este pueda disminuir el nivel, pues es eterno e infinito. Precisamente esta imagen acaba dando sentido a las dos frases doradas inscritas en los sellos.

El último y tercer capítulo comienza con una visión en la que ya no aparece el libro. Estando en oración, Marguerite dice ver a Cristo resucitado. El texto se concentra en el cuerpo glorioso de la Pasión, concretamente en un cuerpo bello y transparente que deja ver el alma en el interior. Sin embargo, a través de este uno también puede verse reflejado. Se trata, por tanto, de un espejo divino que permite la unión de la visionaria y Dios, combinando los fenómenos de refracción y reflexión. Posteriormente a esta introducción,

Marguerite prosigue con un interludio de carácter moral en el que insiste en todo el bien y las virtudes que Dios otorga a sus elegidos: claridad, ligereza y poder, entre otros. Esta divinización de sus elegidos pasa a ser el ejemplo de aquello que acaece a Marguerite cuando acaba citando al profeta David: «He dicho, sois dioses» —«Ego dixi, dii estis»—. La obra termina con la advertencia de que esta gracia en forma de divinización solo puede acontecer a «los que tengan el corazón y el cuerpo limpios de todo pecado», por tanto, por un lado ofreciéndose como modelo y, por otro, reparando en la excepcionalidad de tal experiencia[233].

En el *incipit* que encontramos encabezando el *Speculum* en el manuscrito A, escrito en latín después de la muerte de la autora, se señala el año 1294 como la fecha en la que el prior Hugo de Vallbona aportó el texto al Capítulo General de la Grande Chartreuse. Además, el *incipit* menciona a Marguerite en primer lugar por su cargo, es decir, como priora, y como *ancilla Dei* en segundo. Este último podría proceder de la forma en la que se identifica la misma Marguerite, a modo de *topos* de modestia, en la *Pagina:* «Ego Margareta, ancilla Christi»[234]. N. Hopenwasser incide en este término autorreferencial para interpretarlo como un estado de autoridad, un cargo de mediación entre la divinidad y el mundo físico, pero se trata, en todo caso, de una fórmula tradicionalmente utilizada para referirse a las religiosas desde el Alto Medievo[235].

En este mismo *incipit* vemos que la obra está considerada como «visio (-nem)» y «speculum» indistintamente, aunque el segundo será el que dará título al texto en las siguientes transcripciones de la Grande Chartreuse. El manuscrito occitano, en cambio, optará por el término «visio». No podemos saber, sin embargo, si la misma Marguerite hubiese querido titular su escrito de una u otra forma, pues no parece referirse a esta obra en ningún otro

[233] «These readers are encouraged by both texts [se refiere también a la *Pagina*] to see themselves as imperfect images of Marguerite whether or not they ever had visions. Marguerite's texts, therefore, function as *specula* in which the reader can see herself as she is and how she ideally can be if she follows the *exempla* provided by these texts». R. Blumenfeld-Kosinski, «Writing as Authority», p. 71.

[234] De hecho, excepto esta presentación introductoria en la *Pagina,* solo el/los autor/es de los *récits,* títulos e *incipits* nombran a Marguerite por su nombre o por el de su familia: «suers Margareta d'Oyn, prioressa de Poletens», «sacrate virginis Margarete, priorisse condam domus de Pelotens», «domina Margareta priorissa» o «sancte Margarete virginis priorisse», «li prioressa Margareta», «dama Margareta prioressa», «suers Margareta» o «li seconda seinti Margareta». Ella, siguiendo no solo el *topos* literario de modestia, sino también las obligaciones monásticas cartujas, solo apela a su persona a través de la fórmula «ancilla Christi».

[235] N. Hopenwasser, *Citi creatura,* pp. 15 y 150.

escrito. Además, se trata de dos tipologías textuales con una larga tradición en la Baja Edad Media que, como veremos aquí, se complementaban perfectamente. No obstante, la misma estructura y los recursos retóricos que advertiremos más adelante denotan claramente que, por lo menos, la autora conocía a la perfección los preceptos básicos del género especular, de notoria difusión en ambientes monásticos de estos siglos[236].

Con una tradición arraigada en la Antigüedad, los *specula* ganaron fuerza y presencia sobre todo a partir del texto de san Agustín, gracias al cual el género se difundió por todo Occidente[237]. De este modo, no sería nada extraño que Marguerite considerara conscientemente escribir su visión bajo las directrices de este género, pues su siglo precisamente fue el que vivió un mayor auge de la literatura especular[238]. A modo de ejemplo, R. Grabes señala que aparecieron entre 1200 y 1250 más *specula* que en los tres siglos anteriores[239].

Algunos de los textos más cercanos al horizonte de nuestra autora y que posiblemente hubiera leído ella misma son el *Speculum disciplinae* del monje cartujo Adam de Dryburgh y, sobre todo, el *Speculum Virginum,* texto de vital importancia para toda la literatura femenina medieval[240]. E. M. Jónsson

[236] «Among the metaphorical book-titles of this period, mirror titles clearly enjoy special status: they are by far the most frequent type of book-title in the Middle Ages after *Liber* and *Summa*». H. Grabes, *op. cit.*, p. 19. El libro de Grabes es capital para el estudio de dicho género, juntamente con el de R. Bradley, «Backgrounds of the Titile *Speculum* in Mediaeval Literature», *Speculum,* vol. 29, 1 (1954), pp. 100-115. A su vez, también resulta útil confrontarlos con el listado que aporta B. Newman en «Appendix A: Religious Literature of Formation, 1075-1225», en *From the Virile Woman to the Woman Christ.* Filadelfia, University of Pennsylvania Press, pp. 313-316.

[237] R. Grabes, *op. cit.*, p. 23. Para la tradición antigua, *vid.* la primera parte del estudio de E. M. Jónsson, *op. cit.*

[238] I. Illich, *Du lisible au visible, sur* L'art de lire *de Hughes de Saint-Victor.* París, Éditions du Cerf, 1991, p. 32. *Vid.* también W. Wackernagel, «Über den Spiegel im Mittelalter», en *Kleinere Schriften,* 1 (1872), pp. 128-142; J. Baltrusatis, *Essais sur une légende scientifique: Le miroir, révélations, science-fiction et fallacies.* París, Seuil, 1978. Para las representaciones del espejo en el arte y la evolución de este objeto en tanto que metáfora en la pintura, G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst.* Múnich, Pieper, 1951.

[239] «With the "Renaissaince of the twelve Century" came not only a sudden rise in the number of manuscripts but also a remarkable increase in the quantity of mirror-titles; indeed, it was during this time that metaphorical book-titles and *Specula* established themselves firmly as part of mediaeval literature». R. Grabes, *op. cit.*, pp. 25-26.

[240] Es sobre todo a través de esta obra que se introduce la actualización del Cantar de los Cantares propia del siglo XII que presentaba a la monja como esposa de Cristo. Obra de carácter profundamente didáctico que encontró amplia difusión en todo el Occidente medieval. *Vid.* V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 36.

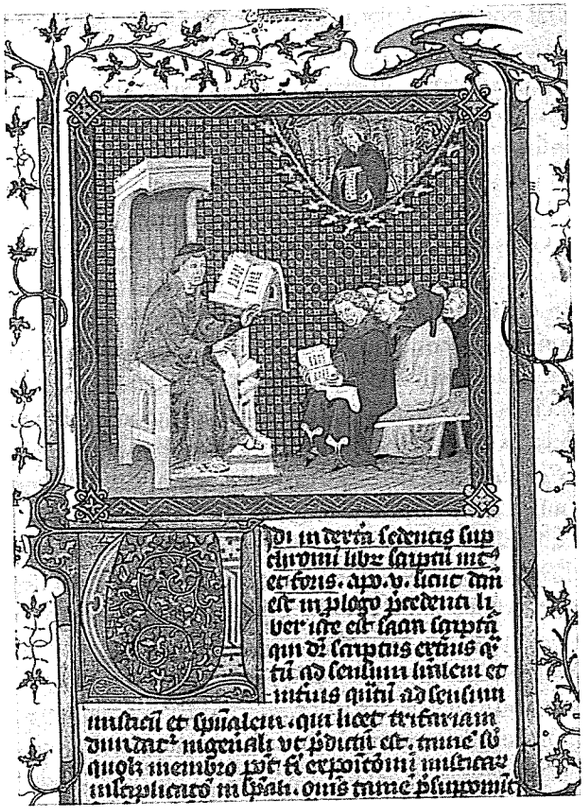
nos describe tal obra como de una novedad excepcional en su tiempo, pues fue la primera en asociar la metáfora del espejo ejemplar con el simbolismo nupcial del Cantar de los Cantares. De ahí que estuviera dedicado especialmente a monjas y que su recepción dentro del ámbito de la mística medieval fuera tan asombrosa. A la luz del uso del texto y de la imagen que se hace en tal obra, de su gran difusión geográfica y de los ambientes monacales en los que circuló, el *Speculum Virginum* es, sin lugar a dudas, un texto de obligada referencia en los estudios sobre literatura espiritual de la Edad Media como el presente[241].

Los *specula,* como hemos apuntado anteriormente, eran obras de carácter instructivo, aunque los contenidos de su enseñanza podían variar mucho de uno a otro texto. Dependiendo de sus objetivos y temáticas, R. Grabes realiza una diferenciación básica de cuatro tipos. El primero sería aquel en el que el espejo refleja las cosas tal y como son, como el espejo enciclopédico de Caxton o el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais. El segundo modelo sería el que muestra las cosas como deberían —o no— ser, como en el caso del de Mancinus. El tercero, por su parte, muestra las cosas que serán, es decir, que, como el *Speculum uranicum,* presentan el futuro, el final de los tiempos. Por último, quedaría también el espejo que muestra lo que solo existe en la imaginación del autor, en otras palabras, una suerte de espejo fantástico[242]. El texto de Marguerite correspondería a la segunda de estas tipologías, pues existe una voluntad clara de instruir y aleccionar moralmente las almas de sus lectores. Por otra parte, el título de esta obra funciona a dos niveles: por una parte, el texto refleja como en un espejo la faz del Creador; y, por otra, revela un modelo de religioso ideal, representado por la visionaria. De este modo se configuran dos ejemplos a seguir: Dios y Marguerite, doctrina y experiencia.

Se trata de una característica que cristaliza en todo momento en la misma imaginería del texto. En el primer párrafo, cuando la autora nos presenta el primer espejo, es decir, el libro que sujeta Cristo en el corazón de la visionaria, se nos señala que es para enseñarle (§2), pero son concretamente

[241] El *Speculum Virginum* se concibió, básicamente, como lectura de meditación para monjas. Para tal fin se utilizaron gran cantidad de imágenes y diagramas de adoctrinamiento. A través de este proceso figurativo o imaginal, el texto concluye con la unión con la divinidad: «elle [*Speculum Virginum*] décrit l'itinéraire d'une âme vers Dieu —dans le cadre de l'institution monastique— qui se termine par une union mystique». E. M. Jónsson, *op. cit.*, p. 182.

[242] R. Grabes, *op. cit.*, p. 39.



26. Remiet, *Postilla litteralis super Biblia*, siglo XIV. París, BnF, lat. 14247, f. 2

las letras blancas, negras y rojas las que propiamente la aleccionarán en este pasaje. La verdadera enseñanza, sin embargo, llega con la apertura del libro, que mostrará los misterios que escondían las letras doradas de los sellos. Por analogía, el libro que escribe Marguerite responderá a este libro divino, pues la apertura de uno coincide con el paso al segundo capítulo del otro. Se presentan de este modo, como señala Marguerite en el párrafo 7, tres libros: el de la visión, el «livro de sa concienci» y el propio manuscrito de la priora —el *Speculum*—. Tal idea se conjuga perfectamente con la voluntad del *speculum* medieval de representar un modelo de cristiano en el que el lector se reconoce[243]. Esta identificación funciona a dos bandas: por un lado,

[243] Esta idea se apoya en la concepción medieval de que el libro refleja al lector y le permite, como si estuviese delante de un espejo, embellecer su alma. Gregorio el Grande

tenemos el libro ideal de las virtudes, doctrinas y vida de Jesús; y, por el otro, el ejercicio de mejora del libro de Marguerite. Como nos explica P. García Acosta respecto al *Mirouer des ames simples* de Marguerite Porete, beguina coetánea de nuestra autora: «el espejo textual, primero, refleja al lector creando un reconocimiento de la propia condición cristiana y, segundo, le presenta una condición, un modelo ideal hacia el que tender». Vemos un ejemplo gráfico de esta relación en la figura 26, en la que se muestra cómo se refleja el libro del maestro en el de los estudiantes, al tiempo que este apunta hacia el libro ideal que sostiene una figura situada en la esquina superior derecha de la imagen —Dios, un santo o un padre de la Iglesia—. De esta manera, el volumen divino es la fuente de conocimiento, mientras que el del maestro, un mero reflejo para llegar a los discípulos.

A partir de tales consideraciones, P. García Acosta deduce que el horizonte de expectativas de los lectores históricos del *Espejo* de Porete suponía una presunción de «encuentro» tanto respecto a su condición cristiana —y quizá monástica— como de confrontación con el estado ideal e imposible al que tender, Dios[244]. Es este el mecanismo que entrevé también J. Hamburger en un texto muy poco posterior al de las dos Marguerites, el *Exemplar* de H. Seuse. El historiador estadounidense comenta a tal respecto:

> El *Exemplar* traduce las experiencias de Seuse en forma textual, pero también convierte al autor en una imagen que el lector puede imitar por medio de la reflexión. A la lectura y la escritura como instrumentos de imitación, Seuse añade no menos importancia a la visión [...] Él se representa como *speculum* e *imago*: un espejo en el que sus lectores encontrarán el ejemplo de Cristo fielmente reflejado y, al mismo tiempo, una imagen ejemplar o modelo que ellos mismos deberían reflejar[245].

declaraba: «Las Santas Escrituras se sitúan delante de los ojos del espíritu como una especie de espejo, con el fin de que nuestro rostro interior se vea en él». Adhlem de Malmesbury, Alcuino de York o Jonas de Orleans iteraron esta máxima, mientras que Hugo de San Víctor fue aún más explícito: «Et c'est bien à propos qu'il appelle ce libre un miroir [refiriéndose a las obras de san Agustín], car là-dedans nous pouvons voir, comme dans un miroir, comment nous sommes, si nous sommes beaux, laids, justes ou injustes. [...] En fait, l'Écriture sainte nous montre notre image intérieure; elle montre ce qu'il y a de beau et ce qu'il y a de laid dans l'âme». Citado en O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen-Âge V-XVI siècle*. París, Seuil, 2008, pp. 150-151.

[244] P. García Acosta, *op. cit.*, p. 8.

[245] Traducción propia. [The *Exemplar* translates Suso's experiences into textual form, but it also transforms the author into a living image that his audience can imitate by way of reflection. To reading and writing as instruments of imitation, Suso adds no less important medium

Así pues, amparándonos en esta conclusión a la que llega J. Hamburger a partir del texto de Seuse, podemos entender que Marguerite se constituye también como espejo en el que sus lectores se identificarán y al mismo tiempo como ejemplo que estos deben reflejar[246]. En este preciso sentido entenderemos la escritura en tercera persona que utiliza Marguerite en algunas de sus obras, entre ellas, el *Speculum*. Se trata de una técnica que le permite una objetivación del sujeto que reafirma la idea de modelo o ejemplo. El pasaje que contiene los párrafos del 8 al 11 ilustra a la perfección este proceso, pues en él se nos explica de qué modo estudió y qué aprendió de la cubierta de ese libro cerrado. De ahí podemos subrayar el uso de la fórmula «citi creatura», que será el modo que elegirá la visionaria para hablar de sí misma, y el uso reiterado del reflexivo en el inicio de los párrafos 9, 10 y 11. Estos dos recursos implican un ejercicio de salida del yo, una objetivación del sujeto que contribuye al examen de sí mismo frente al libro. De tal modo es precisamente como ha concebido S. Paulsell el uso de la tercera persona en el *Speculum*. Se trataría de una estrategia discursiva para crear distancia narrativa entre su propia experiencia y el texto, para que de este modo el lector no se viera distraído por las vivencias de la autora y fijara toda su atención directamente en el texto sobre el que hay que meditar[247].

Este será el vehículo que permitirá a Marguerite, al igual que a Seuse o a Porete, constituirse en modelo ejemplar a través de sus escritos. El proceso de representación es casi idéntico en todos los casos: en un primer instante se plasma literariamente una experiencia individual y concreta para dotar al escrito de una naturaleza lo más próxima posible al lector. Posteriormente, al tiempo que la obra narra el proceso de superación de la incapacidad inicial, se erige asimismo como modelo hacia el que tender, pues finalmente consigue, por una gracia otorgada por la visión, divinizarse. Tal proceso de deificación en el caso del *Speculum* se cristaliza mediante otra metáfora visual, pues, como hemos dicho anteriormente, la visión es el último paso en la experiencia de lo divino. En el párrafo 13, justo antes de terminar el primer capítulo, Marguerite nos indica que tiene aún los ojos tan oscuros que no puede contemplar a Jesucristo en el cielo: «Mays illi aveit encores les uouz del cor si obscurs que illi ne poet contemplar Nostru Segnour en cel». Por eso, apunta, tiene que corregir su vida a imagen y semejanza de ese libro que había visto: «illi ot bein emenda sa via, a l'essimplairo de cel libro». Esta misma metáfora será rescatada al final de la obra, cuando no solo habrá visto la Trinidad, el cielo y Jesucristo, sino que lo habrá hecho «apertament».

> Pero hay corazones tan envilecidos que, como los puercos, prefieren el olor del fango a la fragancia de una bella rosa. Así hacen aquellos que prefieren preocuparse de las cosas de este siglo y que encuentran más consuelo en ello que estando con Dios. Estos se encuentran tan llenos de tinieblas que no ven nada. Y la gente que es tan impura no puede amar a Dios ni conocerlo. [...] Yo creo firmemente que el hijo de Dios no revela sus secretos a gente impura, y por eso bienaventurados sean los de limpio corazón, pues ellos verán a Dios abiertamente (§38-39)[248].

Esta apertura se relaciona asimismo con la explosión de luz de las páginas del libro al ser abierto y se opone al mismo tiempo a la oscuridad de los ojos y la clausura de los sellos de las letras doradas. Con toda esta imaginería fundamentada en la percepción visual, la autora enhebra una constelación de elementos visuales —espejo, luz, visión, ojos— que permite al lector mirarse y reconocerse, identificando al mismo tiempo las estrategias discursivas de visibilidad interior que serán un útil instrumento para acometer los fines didácticos que el texto requiere.

El *Speculum* empieza con un párrafo en el que la narradora justifica la decisión de redactar una obra sobre sus propias experiencias, un ejercicio completamente singular y casi excepcional en el contexto de la orden cartuja

of sight [...], Suso represents himself as both as a *speculum* and *imago:* a mirror in which his readers will find Christ's example faithfully reflected and, at the same time, an exemplary image or model that they themselves should reflect]. J. Hamburger, «The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Henry Suso and the Dominicans», en *The Visual and the Visionary.* Nueva York, Zone Books, 1998, pp. 197-278 (235).

[246] B. Garí, en el estudio a la edición de la *Vida* de Seuse, ya advierte de este carácter ejemplar de las experiencias narradas allí: «La *Vida* debe leerse como un relato auténtico, pero marcado por un fuerte carácter mistagógico, es decir, construido bajo parámetros y según objetivos que distan de ser los de un relato biográfico o autobiográfico en el sentido actual del término, y que buscan en cambio construir la figura de Seuse como modelo del camino del "abandono"». B. Garí, «Introducción», en Seuse, *Vida*. Madrid, Ediciones Siruela, p. 15.

[247] «Marguerite's use of the third person in this text is not a strategy to proclaim her own experience safely, but rather it is a deliberate act of creating narrative distance between her experience and the text which signals the reader to put aside the question of experience and to meditate on and be taught by the text itself». S. Paulsell, *Scriptio Divina*, p. 147.

[248] «Mays oy ha de cors qui sont si abastardi que il sont come li porcez qui ama pluis lo fla du fangez qu'il no faroyt d'una belle rosa. Assi fant cil qui amont plus pensar en les choses de cest seglo et plus y ant de confort que il non ant en Deu. E cez sont si plein de tenebres que il non y veont gota. Et genz qui sont si mal netes non ant poer de Deu amar ne de lui cognoitre. [...] Jo croy bein que li fiuz Deu ne revela pas sos secrez a genz qui sont mal netes, et per co sont benatru li net de cuor, quar il verent Deu tot apertament» (§38-39).

y, por extensión, de la literatura femenina en general. En este caso, el hecho mismo de querer compartir unas vivencias con el destinatario —y con todos los demás lectores potenciales— es ya de por sí el punto que legitima la composición de la obra: «como deseo vuestra salvación tanto como la mía» (§1):

> Me parece haberos oído decir que, cuando habéis oído explicar alguna gracia que Nuestro Señor ha realizado a algunos de sus amigos, os volvéis mejor persona durante largo tiempo. Por eso, como yo deseo vuestra salvación tanto como la mía, os diré, lo más brevemente que podré, una gran merced que Nuestro Señor hizo, no hace mucho tiempo, a una persona que conozco. Y para que os haga gran provecho, os diré la razón por la que creo que Dios hizo tal cosa (§1)[249].

Del texto se desprende la existencia de un interlocutor preciso que anteriormente habría explicado a Marguerite que el hecho de oír tales gracias o favores divinos hace que uno se convierta en mejor persona. De este modo, pues, el *Speculum* se nos presenta estableciendo ya desde este primer momento las bases del ejercicio especular que demanda la obra. La autora está poniendo de manifiesto aquí que el texto contiene una instrucción beneficiosa para el receptor, pues transfiere —refleja— una experiencia que ayuda y mejora la salud espiritual del lector: «vos en vales meuz grant tens» (§1). Por ende, la obra legitima explícitamente su razón de existir a través de una simple causa: el perfeccionamiento moral del lector, razón por la cual el primer capítulo se concentrará precisamente en este objetivo. Empezamos ya en este punto introductivo a ver el paralelismo entre el libro de colores, que tiene como objetivo mejorar la vida cristiana de su espectador, y el libro que escribe Marguerite, que será el reflejo, copia o eco del otro libro, y que instará a su vez a sus lectores a emprender el mismo camino de perfeccionamiento.

No obstante, si echamos una ojeada al manuscrito occitano, veremos que viene encabezado por un *incipit* completamente distinto. En él se define el texto como visión —«vesio»— de una monja que está aún viva y que es priora —«gobierna»— en un monasterio[250]. Quizá por esta razón, a continuación el copista señala con especial énfasis la ficticia diferencia entre la persona que habla en la obra y la autora, aunque apunta ambiguamente que «a ella fue demostrada la visión». Así, el narrador prosigue con este argumento, acentuando la humildad y perfección de Marguerite, alejándola de cualquier responsabilidad de la visión y de la gloria literaria, pues dice no haber hecho eso por vanagloria, sino para satisfacer un acto de piedad, de caridad. Por ese servicio al prójimo, pues, la autora decidió «revelar el secreto» y hablar en boca de otra persona:

> Hija, debes saber que la persona que vio la visión que encontrarás más abajo por escrito gobierna un monasterio, y de ninguna manera querría dar a entender que ella misma es la persona de la que habla. Pero creo firmemente que a ella fue demostrada tal visión y, por su perfecta virtud, prefiere esconderse para así evitar que se la pueda herir y que la venza la vanagloria, que podría corromper su humildad. Sin embargo, para satisfacer la caridad, reveló su secreto y habló en voz de otra persona[251].

Sin embargo, esta introducción no se acomoda al texto del *incipit* del manuscrito A, ya que en ese caso no se intenta velar en ningún momento el hecho de que Marguerite fuera autora y receptora de las gracias y experiencias narradas: «Et creditur ipsam priorissam fuisse personam que scripsit hanc visionem, cui Deus tantam gratiam fecit ut sibi tam secreta dignaretur ostendere». Hay que admitir que las razones a las que ambos copistas aluden son prácticamente idénticas a la justificación del acto de escribir que introduce Marguerite en la Carta II[252]. Además, se revisten ambas introducciones del mismo velo de humildad y modestia que, por otra parte, también encontramos en otros textos de la autora. La voluntad de revelar el secreto para «satisfacer una necesidad de caridad» a la que alude la copia occitana se ajusta al claro objetivo que se marca el manuscrito A, autodefiniéndose como obra de perfeccionamiento moral. No obstante, en el caso francoprovenzal, a diferencia del occitano, se

[249] «Oy me semble que jo vos ay huy dire que quant vos aves huy recontar alcuna graci que Nostres Sires a fayt a acuns de ses amis, que vos en vales meuz grant tens. Et per co que jo desirro vostra salut assi come jo foy la min, je vos diroy, al plus briament que jo porroi, una grant cortesi que Nostre Sires a fait a una persona que jo conoisso non a pas mout de tens. Et per co que illi vos tort a plus grant profet, jo vos direy la reyson per que crey que Deus la ly a fayt» (§1).

[250] D. Zorzi apunta con lógica que, como Marguerite no está tratada como difunta, esta visión debería ser fechada entre el 1294, año en el que el *Speculum* llega a la Chartreuse, y el 1310, año de la muerte de la autora, *op. cit.*, p. 512.

[251] Traducción propia. «Filha, devets saber que la persona que la vesio vit (a), que daval trobaret per scriut, governa .j. monestier, et anc per paraula ni per autre semblant no volc donar ad entendre que ela peteyssa fos la persona de qui parla; mas crezi sertanamen que ad ela fos demostrada la vezio; e perla perfectio que es en ela vol se gachar e gardar que deneguna part ferir ni empenhe no la puesca ventz de vanagloria, que-lh corrumpes sa huvilitat. Mas per setisfar a caritat, revela son secret e parla en persona d'autre, e dics ayssi cum ayssi es contengut» (§5, manuscrito occitano BnF, fr. 13504).

[252] Como se ha demostrado anteriormente, lo que ha sido considerado por todas las ediciones como Carta II podría contener en realidad hasta cinco misivas dirigidas probablemente al mismo remitente. De entre ellas, aquí nos referimos a la cuarta.

fundamenta la escritura con un argumento *ad auctoritas,* muy parecido al «me habéis pedido que os mandara» —«vos m'avez mande que jo vos mandasse» (§127)— de la primera carta o al «dulce padre mío, me habéis pedido que os escribiera lo que metisteis en las páginas de vuestro pequeño libro —«mon douz pere vos m'avez mande que je vous escrisse co que vos meistez en vos tables du petit livret» (§133)— de la segunda. En todos estos casos, por tanto, Marguerite fundamenta el acto de escribir a partir de la petición o recomendación de ese «padre» desconocido para los lectores contemporáneos. Más allá de la posible certeza histórica de estos argumentos, Marguerite los utiliza para subrayar el ejercicio de humildad al estilo del tópico *mediocritas meas* y alejarse así de cualquier tipo de gloria literaria. En este primer párrafo de la obra, por ejemplo, encontramos el empleo de la palabra «brevemente», que, en efecto, podría suplir la función de *topos* de modestia. Cometido que se ve enfatizado por el uso del verbo «poder»: «os diré, lo más brevemente posible [que podré]» —«je vos diroy, al plus briament que jo porroy».

En todo caso, lo que estas consideraciones demuestran es la clara presencia de una conciencia literaria en la autora, quien, con el empleo de esta frase, abre un espacio para que la voz de la narradora aparezca y asimismo refleja un ejercicio de comprensión y «empalabramiento» e interpretación de la experiencia anterior a la redacción del texto[253]. En este mismo sentido, el «yo» del «je vos diroy» se opone más adelante en la misma frase con el sujeto «una persona que jo conoisso», erigiendo una dualidad que más adelante se verá representada también en los libros: el que está escribiendo Marguerite escritora —«yo»— y el libro de la conciencia de Marguerite-personaje —«ella»—. La primera de estas personas es la que intercala ciertos comentarios exegéticos o interpretativos sobre la experiencia de un yo en tercera persona —«elle» o «una persona que jo conoisso»—, un mecanismo que, en realidad, sigue las pautas del tratado especular que hemos ya comentado más arriba, manteniendo en todo caso el acto de la escritura como práctica y metáfora central[254].

Este uso de la tercera persona ha sido largamente comentado entre los estudiosos de Marguerite. Sin embargo, al contrario del *incipit* del manuscrito occitano, nadie puede negar —y nadie lo hecho— que esta «persona que conozco» fuera Marguerite misma, pues se trata de una estrategia retórica que podemos rastrear en algunos testimonios de su contexto literario y espiritual como Marguerite Porete o Margery Kempe.

[253] La expresión «empalabrar» se refiere al concepto acuñado por Ll. Duch en, por ejemplo, J.-C. Mèlich, I. Moreta y A.Vega, *Emparaular el món. El pensament antropològic de Lluís Duch.* Barcelona: Fragmenta, 2011.

[254] *Vid.* B. McGinn, *The Flowering of Mysticism,* p. 289.

En el caso de la priora de Poleteins, uno de los que abogó por interpretar el uso de la tercera persona únicamente como *topos* de modestia fue R. Maisonneuve[255]. Este entrevió una escasa confianza de la autora en sí misma y una voluntad de escudarse, de borrarse personalmente del relato de la experiencia para así velar su identidad. A este respecto se han referido S. Paulsell y R. Blumenfeld Kosinski, argumentando que la priora ya tenía una reputación notable por su cargo de priora, por escribir en latín y vernacular y por haber compuesto la *Pagina* como para tener que arroparse bajo el anonimato. Por tanto, en ningún caso se trataría de una estrategia de encubrimiento o protección. La segunda de ellas ve, en cambio, una voluntad, por parte de la autora, de vincularse a la tradición paulina de 2 Corintios 12, 2-5, donde Pablo explica su rapto místico en tercera persona[256]. Sin negar rotundamente esta posibilidad, sino manteniendo este pasaje como posible telón de fondo, apostamos aquí por un uso literario y consciente de la objetivación del sujeto para adaptar el texto a la tradición especular, como hemos visto que advertía B. McGinn. Otros críticos han llegado también a la misma conclusión, como es el caso de C. Mueller. En su estudio comparativo de nuestra autora y Marguerite Porete, sigue las mismas directrices cuando advierte que en el *Speculum* los pronombres asumen una función emblemática en la que «elle» se utiliza para designar el sujeto de visión y «je» para aquella que la glosa. Así, la tercera persona sería en el texto una primera persona distanciada, fragmentada para hacer sitio a lo múltiple[257]. De ello se podría deducir que este distanciamiento entre el «yo-elle» y el «yo» de la narradora podría representar también el alejamiento entre la Marguerite anterior a la visión —distante— y la Marguerite posterior, que niega su «yo» previo y en cambio reafirma el actual, después de haber experimentado una *deificatio:* «Deo dixi, dii estis» (§37)[258].

[255] R. Maisonneuve, *op. cit.,* p. 20. Otro que también lo consideró de tal manera es N. Hopenwasser: «One theory concerning the motivation behind the third person stance and the use of the word "creature" suggests that both were strategies employed to express the author's humility in the face of God». N. Hopenwasser, *Citi Creatura,* p. 141.

[256] R. Blumenfeld-Kosinski, «The Idea of Writing», pp. 75-76. S. Paulsell también se ha opuesto a los argumentos de R. Maisonneuve aduciendo que no se trata de salvaguardar su persona, sino de crear deliberadamente distancia narrativa entre experiencia y texto. S. Paulsell, *Scriptio divina,* pp. 19 y 147.

[257] «Elle sert de modele et de miroir au lecteur comme le Christ lui avait servi "d'essemplayre"». C. Mueller, *op. cit.,* p. 56. Además, aporta también un argumento interesante al deducir que la autora, como en el caso de Marguerite Porete, al evitar el nombre propio y la unicidad del yo, privilegia la indeterminación y la ambivalencia (57).

[258] Tal aspecto lo señaló también N. Hopenwasser, *op. cit.,* p. 87.

Por otro lado, no hay que olvidar, como se ha anunciado anteriormente, que el hecho de utilizar una tercera persona para el relato y reservar la primera para la narración refleja una clara intención literaria amoldada al modelo especular[259]. Así, cuando Marguerite escribe: «Et per co que *jo* desirro vostra salut assi come jo foy la min, je vos diroy», aquí la conjugación del verbo «decir» nos remite a una intención de reafirmación de la autora ante una audiencia[260]. Consecuentemente existe una conciencia literaria del género del *Speculum* y, por tanto, una presunción de lectura oral y plural con fines didácticos. El libro es concebido en su materialidad, en su carácter de instrumento, como medio o mediación, presentado a un auditorio para mostrar un estado ideal que se puede alcanzar siguiendo el itinerario propuesto. El uso de esta tercera persona, por un lado, sigue el ejemplo especular a través del cual el sujeto se ejemplifica para que el lector se reconozca en él, y por otro refuerza, mediante una connotación temporal, la diferencia entre el personaje anterior a la *deificatio* y el narrador posterior a ella. Al mismo tiempo, permite también al narrador actuar como exégeta que comenta y guía al lector a través de la obra. Además, claro está, toda esta estructura viene revestida de la metaforización del libro que encontramos en todo este primer capítulo.

En efecto, con el comentario «os diré la razón por la que Dios se lo hizo» —«jo vos direy la reyson per que crey que Deus la ly a fayt»—, la Marguerite narradora pone en juego las tres personas que se articularán a lo largo de este capítulo gracias a la imaginería del espejo. Dios es el que, con su libro divino, refleja sus doctrinas, que son asimiladas por la Marguerite del relato —tercera persona—. Esta amolda su libro de la conciencia al volumen de colores de Cristo «a l'essimplairo de cel livro», acción que debe servir como ejemplo para todos los lectores cristianos que quieran experimentar las gracias divinas —la visión *per speculum* de la Trinidad y la *deificatio* a través de un *facie ad faciem* con Cristo—[261]. Todo este proceso quedará reflejado por el

[259] «The "I" of these texts is not so much an autobiographical or experiential "I" but rather a literary "I", created expressly in order to relate the experience. This first-person narrator is part of her culture». R. Blumenfeld Kosinski, «Writing as Authority», p. 74.

[260] E. A. Petroff ya había señalado esta evidencia, pero con el uso de los imperativos en el primer y segundo capítulos del *Speculum*. E. A. Petroff, *Medieval Women's Literature*, p. 153.

[261] Según la interpretación que M. Corti realiza de la expresión «assemplare» que encontramos también en el *incipit* de la *Vita nova* de Dante —en la cual, como veremos más tarde, se hace uso de una estructura my similar a la del *Speculum*—, esta se referiría a la acción de copiar o transcribir del original. M. Corti, «"Il libro della memoria" e i libri dello scrittore», *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*. Turín, Einaudi Paperbacks, 1993, pp. 179-199. Otra fuente, el diccionario etimológico de O. Fukushima, aporta otro significado que también se adapta a la perfección al caso de Marguerite. Según este estudio, «assemplare» se referiría a «to exemplify, illustrate». O. Fukushima, *An Etymological Dictionary for Reading Dante's* La vita nuova. Florencia, Franco Cesati Editore, 2009, p. 11.

libro que está escribiendo la Marguerite narradora, este «yo» que orienta al lector empezando —supuestamente o con ayuda del copista— por titular la obra *Speculum*.

Por consiguiente, el «yo os diré» del primer párrafo queda al margen del relato, distanciado y con una clara intención interpretativa, estructura similar a la que podemos encontrar también en el prólogo a la *Vita nova* de Dante, obra que será de gran ayuda como paralelo al *Speculum* en el próximo apartado, pues el libro se metaforiza de manera similar al de Marguerite[262]. En el proemio de esta obra podemos ver cómo Dante transfiere o copia, de modo especular, lo que está escrito en el libro de su memoria al volumen que está escribiendo:

> En aquella parte del libro de mi memoria, antes de la cual poco podría leerse, se encuentra un epígrafe que dice *Incipit vita nova*. Bajo ese epígrafe se hallan escritas las palabras que tengo como propósito transcribir en este librillo, si no todas, por lo menos, su significado[263].

En efecto, como hiciera Marguerite transcribiendo lo que está en el libro de su conciencia al manuscrito, Dante copia las palabras escritas en el libro de la memoria[264]. Nótese que, asimismo, el libro de la conciencia de Margue-

[262] En la *Commedia* encontramos una fuerte variedad y complejidad en la metáfora del libro —que transversalmente analizaremos en los capítulos sucesivos—, pero nos referimos aquí particularmente a la metáfora de la memoria como libro, que aparece en este prólogo, pero también brota en otras de sus obras como: el «libro che il preterito rassegna» en Par. XXIII de la *Commedia*, o en *Rime* LXVII, 57-61: «Lo giorno che costei nel mondo venne, / secondo che si trova / nel libro de la mente che vien meno, / la mia persona pargola sostenne / una passïon nova». *Vid.* para tal imagen E. Curtius, «Das Buch als Symbol», en *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna, Franke, 1948, pp. 304–351.

[263] Traducción propia. «In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice *Incipit vita nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia». Dante Alighieri, *Opere di Dante Alighieri precedute dalla sua vita scritta per Cesare Balbo*. Nápoles, Tramater, 1839, p. 343.

[264] Respecto a los ecos de este libro de la memoria, M. Carruthers nos dice: «Dante writes of "the book of my memory". Nor is the image exclusively Greco-Roman, nor only in rethorical reaching, for there is a variant of it in Proverbs 3:3 —though Proverbs does show considerable Greek influence—: "Let no mercy and truth forsake thee: bind them about thy neck; write them upon the table of thine heart". The Hebrew words contain the metaphor,

rite ha sido asimilado a un tercer libro, el que sostiene Jesucristo. De modo parecido, siguiendo un paralelismo establecido por G. Gorni, incluso Dante también diseña la imagen mental de su libro en referencia al libro divino. Efectivamente, según Gorni existiría una analogía intencionada entre la frase de inicio «In quella parte» con la «I» de los *ornata* de las franjas o frisos de los códices del siglo XIV de las Sagradas Escrituras latinas: «In principio creavit Deus» y, podríamos añadir, incluso del «In principio erat verbum» del Evangelio de san Juan[265].

Como veremos también en los siguientes capítulos, la metáfora del libro de la memoria es en la *Vita nova* mucho más que una reverberación del *topos* literario, pues, al igual que en el caso de Marguerite, «se orienta la percepción del tipo de realidad que el texto representa y narra, una realidad compleja que aparece desdoblada en niveles, uno mental e interno y otro objetivo y externo»[266].

La escritura y la lectura, es decir, las dos funciones del libro, tanto en el *Speculum* como en la *Vita nova,* son aquí mediaciones reales y no simbólicas entre estos dos niveles de realidad. R. Pinto ha explicado esta doble funcionalidad comparándola con la figura que aparece en «Io non pensava che lo cor giammai», 43-44 de Guido Cavalcanti: «Canción, tú sabes que a partir de los libros de Amor te modelé cuando vi a mi dama»[267]. En este caso los libros de Amor son la abstracta experiencia del deseo entendida como conjunto de síntomas que la canción se ha preocupado por reproducir escrupulosamente. En Dante, en cambio, el libro sería la propia experiencia vital del poeta, entendida como aventura personal que la obra deberá reproducir en su singularidad. De esta manera la metáfora del libro transforma desde un principio el fenómeno psíquico y patológico del amor en un procedimiento hermenéutico —de lectura— y expresivo —de escritura— de la experiencia interna. Este proceso convierte al sujeto en intérprete de sus propias vivencias[268],

but of course it was the Latin that was known to the Middle Ages: *describere,* "write upon" or "incise", and *tabulae,* "wax tablets" of the sort used until paper tablets fully supplanted them in Europe sometime in the fifteenth century». M. Carruthers, *The Book of Memory,* p. 33.

[265] G. Gorni, «La *Vita nova* nell'opera di Dante», en *La vita nova*. Turín, Einaudi, 1996, pp. IX-XLVIII (XI).

[266] Notas al capítulo I de la edición de R. Pinto: Dante Alighieri, *La vida nueva*. Madrid, Cátedra Letras Universales, 2003, p. 3.

[267] Traducción propia. «Canzon, tu sai che de'libri d'Amore / io t'asemplai quando madonna vidi». M. Berisso (ed.), *Poesie dello stilnovo.* Milán, Bur Classici, 2010, p. LIX.

[268] «Questa antologia a tesi delle rime di sé stesso giovane viene trascritta dall'autore —che si atteggia a copista, breviatore ed esegeta della propria opera— con tenacia implacabile di autoanalisi». G. Gorni, *op. cit.,* p. X. *Vid.* también E. Pasquini, «La *Vita nova* di Dante:

como lo ilustra el final del *incipit:* «le parole le quali è mio intendimento d'assemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia», es decir, «si no puedo traducir completamente mi experiencia, por lo menos transmitiré su significado»[269]. En Marguerite también encontramos un proceder hermenéutico de la experiencia vivida, que no es otro que el proceso de transferencia del libro de colores al de su conciencia. Más allá de eso, cuando el libro se abre y deja paso a la visión, la autora es consciente de la imposibilidad de describirla, aunque intentará esbozar brevemente su *sententia* si Dios le concede la gracia: «No os contaré mucho, pues no hay corazón que pueda pensarlo, ni boca que pueda expresar. Un poco, sin embargo, sí os diré, si Dios me concede la gracia» —«Jo ne vo conteray pas mout, quar jo no hay cor qui lo puit pensar, ne bochi qui los out devisar. Tot ades jo vos direy alcon *petit* si Deus me donet la graci»— (§15).

En efecto, el yo, a pesar de hablar en tercera persona, se esfuerza en recordar, analizar y expresar de forma literaria las diferentes experiencias acaecidas. De este modo se distancia del relato y propone, desde el mismo inicio, una obra que es creada desde la exégesis que la visionaria realiza de las frases de colores y que después, especularmente, debe también reiterar para interpretar y relatar de forma literaria[270].

En este proceso de interpretación y selección que supone el recordar y formular literariamente, el sujeto habla de la visionaria, así como el Dante copista habla del Dante amante en la *Vita nova*. Estas dos voces se ilustran a la perfección con los dos conceptos de libro y «libello», puesto que permiten distinguir claramente el volumen metafórico de la memoria desde el cual se transcribe —amante— y el libro real del texto en el cual se copia —copista—. Este proceder pone de manifiesto el sustancial carácter hermenéutico de la *Vita nova*. De ahí que, por paralelismo, podamos entender que la voz del «jo vos diroy le plus briament que je porroy» y «jo vos direy la reyson per

Autobiografia come "memoria selettiva"», en F. Bruni (ed.), *In quella parte del libro de la mia memoria. Verità e finzioni dell'«io» autobiografico.* Venecia, Saggi Marsilio, Fondazione Giorgio Cini, 2003, pp. 56-67 (56).

[269] G. Contini analiza este término como una «interpretazione generale», o un «vero significato metafisico». G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*. Florencia, Sansoni, 1970, *vid. La vita nuova,* I.

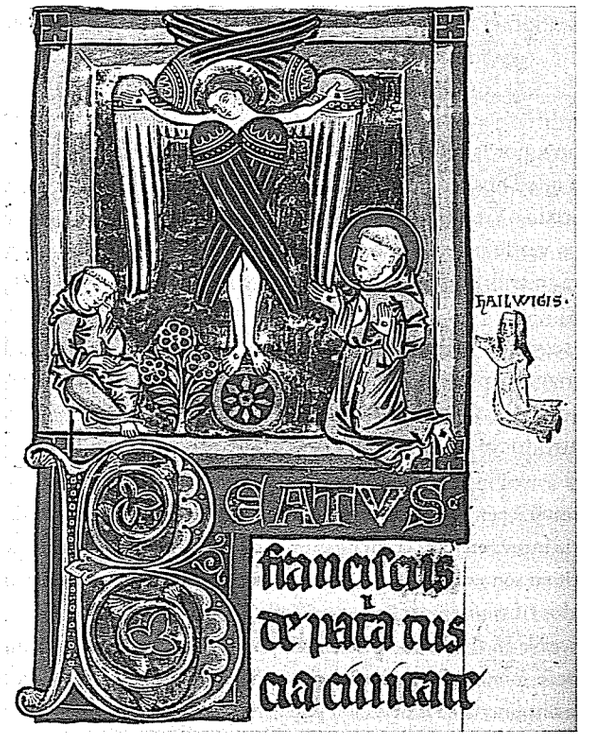
[270] Efectivamente, E. Lagos y R. Carrasco señalan que en la gran mayoría de los textos visionarios el diálogo con Dios es fundamentalmente oído por la visionaria, sin embargo, en el caso del *Speculum* tal relación ha sido alterada, introduciendo la escritura divina, es decir, la imagen que Dios escribe en el corazón, como un puente de conocimiento que debe ser desvelado a través de la lectura. E. Lagos y R. Carrasco, «Cuerpo y escritura en "El espejo de Santa Margarita d'Oingt"». *Revista Chilena de Literatura,* n.° 40 (1992), pp. 115-121 (118).

que crey que Deus la ly a fayt» establecen desde un primer momento la diferencia entre la voz de la visionaria sujeto y objeto, mecanismo que tendrá su prolongación en el primer capítulo con los diferentes libros metafóricos[271].

Resumiendo, podemos decir que, mientras la Marguerite en tercera persona está dentro del relato, el yo narrador se aleja de él y mantiene una posición interpretativa. Encontramos un modelo gráfico tardomedieval que escenifica esta separación, esta distancia entre la visión y el narrador en diferentes ilustraciones relacionadas con el fenómeno visionario. Por ejemplo, en la figura 27, fechada entre 1267 y 1276, se presenta la vida de san Francisco en una imagen donde el santo, de rodillas, contempla el serafín y recibe los estigmas. La ilustración viene acompañada, en primer lugar, del nombre de una monja, Hailwigis, que también está representada de rodillas a espaldas del fraile. Su postura y sus gestos son los de oración y no los de estigmatización, pero es destacable su posición y forma en tanto que intenta imitar las de la figura de san Francisco. Los dos cuerpos están colocados en paralelo deliberadamente: la monja dirige su mirada hacia el santo, así como él lo hace hacia la visión del serafín en sus meditaciones. Se conjugan pues, tres miradas: la de san Francisco hacia el serafín, la de la monja representada hacia la visión y, por último, la del lector que mira a la monja contemplar la escena. No obstante, no debemos pasar por alto que Hailwigis está representada fuera del marco, fuera de la «visión» en sí. Ella contempla la escena desde el exterior, estableciendo una distancia de persona —el que tiene la visión/el que explica la visión—, de tiempo y de marco gráfico: quien está «dentro» de la visión directa y quien solo la puede contemplar —o imaginar— con el ojo de la mente. Además, también hay que tener en cuenta al lector que tiene ante sí el ejemplo de cómo contemplar, representado a través de la figura de Hailwigis. El lector está no solo fuera del marco de la visión, sino también fuera del de la página, por lo que llega a la visión y reacción de san Francisco a través de la figura de la «narradora visual», Hailwigis. Se trata de una estructura ejemplar que funciona del mismo modo que el *Speculum* —puramente textual, pero que, recordemos, apela a una reconstrucción visual interior— de Marguerite, donde la narradora no solo intenta explicar la visión de Marguerite-objeto —«elle»—, sino también, como se ve claramente en el primer capítulo, guiar en la forma en la que tal visión debe ser tratada, enseñada, explicada o usada.

En nuestro caso, la Marguerite narradora es la que incide en el aspecto devocional del texto, es la que incita al espectador a tratar la obra como una gracia y apela así directamente a la devoción popular. En cambio, la Marguerite objeto, personaje del relato-visión, al participar como contemporánea de

[271] E. A. Petroff llama a esta estrategia «peculiar and rather troubling double voice», aunque le añade un cariz de crítica de género. E. A. Petroff, *Citi creatura*, p. 146.



27. Regensburg Lectionary, 1267-1276. Oxford, Keble College, ms. 49

la experiencia, se manifiesta de un modo más alejado en tercera persona. Estamos ante una ficcionalización de la tercera persona, aquella que sitúa dentro del marco, mientras la primera —el sujeto— se ubica fuera e indica al lector cómo hay que mirar/leer/entender lo relatado. Sujeto y objeto, pues, se articulan con las metáforas librescas para trazar una red de espejos en los que el lector entrará asimismo en juego. En este esquema vemos el libro de colores, que se refleja en el «livro de sa concienci» —libro mental de la Marguerite visionaria—, después se exterioriza en el *Speculum* —libro de la Marguerite narradora— y posteriormente el efecto se hace de modo paralelo con el libro de la conciencia de los lectores.

2. Colores para meditar

«Livro clos per liey ensennier»

> Esta criatura, por la gracia de Nuestro Señor, había escrito en su corazón la santa vida que Dios Jesucristo condujo en la Tierra, sus buenos ejemplos y su buena doctrina. Y tanto había introducido al dulce Jesucristo en su corazón que alguna vez le pareció que estuviera presente, con un libro cerrado en su mano para instruirla (§2)[272].

En este segundo párrafo la narradora empieza a describir la gracia en forma de imagen que recibió después de «escribir en su corazón la santa vida de Jesucristo en tierra, sus buenos ejemplos y su buena doctrina»[273]. La acción de introducir a Dios en el corazón se nos presenta como metáfora del

[272] «Citi creatura, per la graci de Nostre Seignor, aveit escrit en son cor la seinti via que Deus Jhesu Criz menet en terra et sos bons exemplos et sa bona doctrina. E aveyt illi meis lo douz Jhesu Crit en son cor què yo li eret semblanz alcuna veis que il li fut presenz e que il tenit un livro clos en sa mayn per liey ensennier» (§2).

[273] Con «escribir en el corazón» se está refiriendo a una metáfora muy difundida en estos siglos que aparece sobre todo en literatura espiritual relacionada con la meditación y que aprovecha de la imaginería de la devoción popular hacia el corazón, que será abundantemente manifiesta en los siglos sucesivos. Para una panorámica general de la metáfora, *vid.*, por ejemplo, E. Jager, *op. cit.* Para la imaginería que se crea entorno a esta figura, *vid.* el estudio de J. Hamburger, «The Heart as a House», en *Nuns as Artists,* pp. 151-157. Allí mismo se nos dice, por ejemplo, que Johannes Indersdorf (1382-1470) pide a Jesucristo que imprima en su corazón imagen y texto de su martirio, es decir, una pura imagen de la página de un libro: «Write in my heart the memory of your bitter fear and martyrdorm» (80). No obstante, hay que decir que esta metáfora está ya presente en las Escrituras, que probablemente representan la fuente última, según Curtius, de los varios ejemplos medievales. *Vid.* E. Curtius, *op. cit.*, p. 437. Así, un sermón atribuido a Hildeberto de Lavardin desarrolla como tema la frase «audi, Israel, praecepta vitae; et scribe ea in corde tuo» (Deuteronomio 4, 1). Allí el predicador explica a sus oyentes cómo se hace un libro: «Ante todo, el copista limpia el pergamino con la navaja, con el fin de extirpar la grasa y la suciedad más evidente; en seguida quita con una piedra pómez los pelos y las hebras, pues, de no hacerlo así, lo escrito no serviría ni duraría; luego raya el pergamino, para que la letra quede derecha. Todo esto tendréis que hacerlo vosotros con vuestro corazón». Al comparar el corazón con un libro, nos dice E. Curtius, Hildeberto repite una imagen prefigurada ya en la frase de san Pablo: «tabulae carnales cordis» y adoptada por la primitiva poesía cristiana. Más tarde se condensará en la frase «libro del corazón», presente en un abanico enorme de obras pertenecientes a la Baja Edad Media. Para más ejemplos sobre esta metáfora, *vid. ibid.*, pp. 447-448.

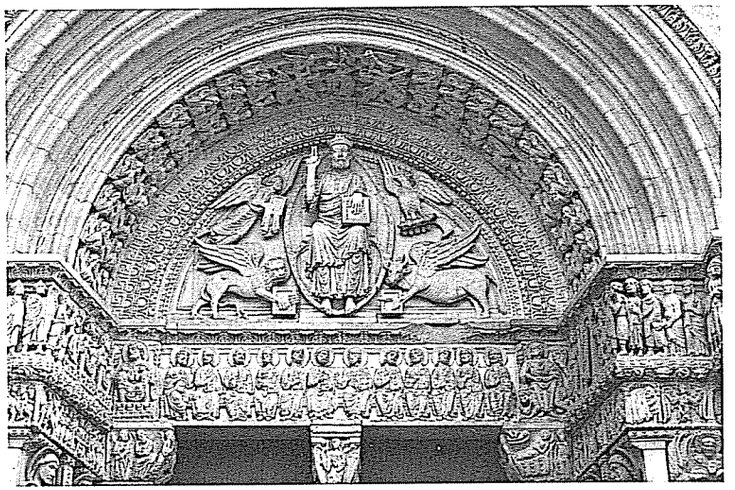
trabajo de oración y comprensión de los ejemplos y de la doctrina divina, es decir, del ejercicio contemplativo que percute en el corazón, mente o libro de la memoria de la autora. Cabe señalar, sin embargo, que el método de aprendizaje no se representa aquí todavía como lectura del libro —aunque el acto de la escritura esté igualmente presente—, sino que está metaforizado mediante una visión espacial y material —corporal— de contención en el interior del corazón. Esta lección configurada mediante la escritura en el cuerpo aparece en el texto metonímicamente como continente de la divinidad en sí, pues seguidamente dice haber puesto «el dulce Jesucristo en el corazón». Ello será la causa que provocará el advenimiento de la imagen del mismo Hijo de Dios sujetando un libro cerrado en su mano con el cual le enseñará. De ahí extraemos ya dos elementos que se conjugarán a lo largo de este capítulo: el libro de Jesucristo, que tiene como objetivo instruir, edificar o transmitir; y el libro interior de Marguerite, que debe aprender a modo de o a instancias del libro divino. Este reflejará las lecciones del primero, siguiendo una tradición especular vinculada a la metáfora del corazón como órgano de aprendizaje más elevado, asociado a la noción de los sentidos espirituales[274].

En lo que se refiere a la imagen de Cristo sujetando un libro, hay que advertir, como ya sugirió V. Cirlot, que se trata de una figura harto representada en miniaturas y frescos románicos y en la escultura gótica de los tiempos de Marguerite[275]. Algunos de estos ejemplos podemos encontrarlos en diferentes pórticos de las catedrales francesas de Moissac, Chartres, Arles (fig. 28), Amiens, Reims o Bourges, entre otras.

Tales representaciones estarían fundamentadas en diferentes partes de las Escrituras, más concretamente en una constelación de pasajes bíblicos proce-

[274] R. Grabes nos indica que «apart from the eye, the heart is the part of the body most often employed metaphorically as a mirror. It is, however, less the organ itself which is meant than the soul or spirit of man as a special faculty diametrically opposed to the physical or, rather, superior to it». R. Grabes, *op. cit.*, p. 88.

[275] V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 165. «Dans l'art chrétien le livre, ou plutôt, le Livre des Livres, l'Évangile, est l'attribut essentiel du Christ Pantocrator et du Christ en majesté. C'est avec le Livre dans sa main gauche, tout en effectuant le geste de la bénédiction de sa main droite que Jésus-Christ est représenté dans les absides des églises paléochrétiennes, byzantines et romanes, dans les coupoles des églises byzantines, sur les tympans des façades des cathédrales gothiques, sur les icônes byzantines et sur les enluminures en pleine page des manuscrits romans et gothiques». X. Muratova, «Livre», en X. Barral i Altet (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 507. Para más ejemplos en el arte francés, *vid.* el célebre estudio de É. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. París, Armand Colin, 1958, pp. 378 y ss.



28. Tímpano central de la catedral de Saint-Trophime, Arles

dentes de Isaías 29, 11; Daniel 12, 4 y Apocalipsis 5, 1[276]. En ellos se combinan la figura de la *Maiestas Domini* y la simbología del libro cristiano, que englobaría diferentes imágenes canónicas como el verbo hecho carne, el libro de la vida o el libro del mundo.

Después de describir la figura mayestática en el párrafo ulterior, ahora Marguerite centrará la narración en la cubierta del libro que Cristo sostiene en su mano:

> Ese libro estaba completamente escrito por fuera con letras blancas, negras y rojas, el cierre del mismo estaba escrito en letras de oro (§3).
>
> En las letras blancas estaban escritas las santas palabras del bendito Hijo de Dios, que eran íntegramente blancas por su gran inocencia y por sus santas obras. En las negras estaban escritos los golpes y las bofetadas y la inmundicia que los judíos arrojaron a su santo rostro y a su noble cuerpo. Tanto lo hicieron que parecía ser un leproso. En las rojas estaban escritas las llagas y la preciosa sangre que fue esparcida por nosotros (§4).
>
> Y después había dos cierres que sellaban el libro, escritos en letras de oro. En uno estaba escrito: «Deus erit omnia in omnibus». En el otro estaba escrito: «Mirabilis Deus in sanctis suis» (§5)[277].

[276] Dicha asociación entre los pasajes bíblicos y la imagen del *Speculum* ya la apuntó R. Maisonneuve, *op. cit.*, p. 92.

[277] «Ciz livros eret toz escriz per defor de letres blanches, neyres et vermeylles, li fermel del libro erant escrit de letres d'or. En les letres blanches eret escrita li sancta conversations al beneit fil Deu, li quaus fut tota blanchi per sa tres grant innocenti et per ses sainctes ovres. En les neyres erant escrit li col et les tenplees et les ordures que li jue li gitavont en sa sainti faci et per son noble cors, tant que il semblevet estre meseuz. En les vermelles erant escrite les plaes et li pretious sans qui fut espanchies per nos. Et puis y aveit dos fermeuz qui closant lo livro, qui erant escrit de letres d'or. En l'un aveut escrit: "Deus erit omnia in omnibus". En l'autre aveit escrit: "Mirabilis Deus in sanctis suis"» (§3-5).

Así, el exterior del libro se presenta con una cubierta «toz escriz», es decir, completamente escrita con letras blancas, negras y rojas. Se trata de una imagen que claramente trata de sintetizar la vida de Cristo en la Tierra[278]. El volumen tiene asimismo dos sellos que lo mantienen cerrado. Los dos están escritos con letras de oro. Uno dice «Deus erit omnia in omnibus» y el otro «Mirabilis Deus in sanctis suis», dos frases procedentes de las Sagradas Escrituras, respectivamente de Corintios 15, 28 y de Salmos 67, 36. Con ello, la imagen de este ejemplar se asimila a la del volumen del Apocalipsis, de donde posiblemente proceda la imagen de Marguerite, aunque podamos encontrar también el libro sellado en diferentes pasajes de Daniel (12, 4) e Isaías (29, 11). En el pasaje descrito por el evangelista Juan, el volumen aparece cerrado por siete sellos y su cubierta «completamente escrita» por dentro y por fuera (fig. 29): «Vi también en la mano derecha del que está sentado en el trono un libro, escrito por el anverso y el reverso, sellado con siete sellos» (Apocalipsis 5, 1)[279].

En las tres referencias observamos cómo el aspecto cerrado del libro otorga un carácter hermético a la imagen y al contenido del texto, representándolo como una obra que atesora el misterio, la revelación. La figura 29 ilustra tal noción al mostrarnos a san Juan levantando la mirada hacia el cordero, quien, abriendo el sexto sello, desvela en el mundo lo que anteriormente estaba oculto. El proceso de abrir el sello se extiende a la realidad, pues se

[278] La metáfora del libro como vida de Cristo la encontramos en diferentes testimonios de esta época. Una de las más elaboradas es la de Pierre Bersuire, en *Repertorium morale:* «For Christ is a sort of book written into the skin of the virgin [...]. That book was opened in the disposition of the Father, written in the conception of the mother, exposited in the clarification of the nativity, corrected in the passion, erased in the flagellation, punctuated in the imprint of the rounds, adorned in the crucifixion above the pulpit, illuminated in the outpouring of blood, bound in the resurrection, and examined in the ascension». Citado en J. M. Gellrich, *The Idea of the Book in the Middle Age: Language Theory, Mythology, and Fiction.* Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1985, p. 18.

[279] «Et vidi in dextera sedentis super thronum librum scriptum intus et foris signatum sigillis septem» (Apocalipsis 5, 1). Pasaje que encuentra su correspondencia también en Ezequiel 2, 9: «Et vidi et ecce manus missa ad me in qua erat involutus liber et expandit illum coram me qui erat scriptus intus et foris».



29. *Apocalipsis de Douce,* Londres, 1270-1274. Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 180, f. 18v

descubre una visión anteriormente oculta: por debajo del cordero quedan los efectos del seísmo que ha destruido las casas y ha enterrado a los hombres debajo de ellas. En la parte superior, hay que fijarse también en el claro paralelismo que se establece entre las manos del cordero y las de Juan, así como entre el libro que el profeta está escribiendo, el Apocalipsis, y el Codex divino que revela el final de los tiempos. Ambos aparecen siguiendo la misma orientación, haciendo hincapié en su conexión cual si uno fuera la continuación o eco del otro. Asimismo, se produce un encuentro de miradas entre Juan y el cordero que ilustra a la perfección este fenómeno visionario de encuentro y revelación a partir de la apertura del libro. En Marguerite, del mismo modo, el volumen que sujeta Jesucristo será el modelo para el libro que está escribiendo —el *Speculum*—, y la apertura del primero, emulada con la apertura o comienzo del segundo capítulo de la obra, será la que posibilitará el encuentro visionario con la divinidad.

Doctrina de letras y colores

Es importante subrayar cómo Marguerite pone un énfasis especial en el hecho de que el libro esté totalmente escrito por fuera. El carácter divino

y maravilloso del volumen aparece pues representado a primera vista por la fascinación de una selección de colores vivos tales como el blanco, el rojo o el dorado[280]. Del rechazo de Bernardo de Claraval a los colores podemos extraer, siguiendo a M. Pastoureau, que oponerse a lo cromático era, en esos tiempos, «oponerse a una cierta idea de densidad, riqueza y plenitud»[281]. Más si cabe en el caso de las gamas que elige Marguerite, pues pertenecían sin duda a las variaciones cromáticas dotadas de un matiz más brillante[282].

En efecto, el libro en la Edad Media no es solo símbolo de la verdad, la sabiduría y el aprendizaje, sino que también —o quizá precisamente por ello— estaba asociado a conceptos tales como la luz, la belleza espiritual y la exuberancia[283]. No es difícil encontrar numerosos volúmenes de estos siglos ricamente decorados como si fueran joyas o relicarios. Las cubiertas solían estar revestidas o forradas de marfil, piedras preciosas u oro[284]. Al mismo

[280] El libro era un objeto de veneración de extrema importancia para los cartujos. En las *Consuetudines,* Guigo I declara que es la comida del alma (28, 3-4). Y lo mismo repite Guigo II en su *Scala claustralium*. En J. Leclercq, *The Love of Learning and the Desire for God. A Study of Monastic Culture.* Londres, Society for Promoting Christian, 1978, p. 189.

[281] M. Pastoureau, «Ceci est mon sang. Le christianisme médiéval et la couleur rouge», en D. Alexandre-Bidon, *Le pressoir mystique. Actes du Colloque de Recloses 27 mai 1989.* París, Éditions du Cerf, 1990, pp. 43-56 (45).

[282] En el caso del blanco y el dorado es evidente. Por lo que concierne al rojo, cabe decir que allí donde el hebreo de las Escrituras dice «brillante» o «centelleante», en la Vulgata se enuncia como «candidus» o también «ruber», hecho que, además de remarcar la inconsistencia de las traducciones, elucida esta vinculación directa entre estos colores brillantes y la idea de riqueza o fulgor: «*Ruber* évoque tantôt l'idée de brillance ou de luminosité, tantôt l'idée de richesse ou de beauté, tantôt l'idée de vigueur, tantôt celle d'épaisseur, de densité, tantôt simplement l'idée de "coloré"». *Ibid.*, p. 46.

[283] G. Cavallo explica el hecho de que el libro se convirtiera en símbolo del saber por el éxito que alcanzaron los corpus misceláneos durante el Medioevo: «Il libro finisce, così, con il racchiudere e rappresentare tutto il sapere, anche se (o forse proprio perché) è un tipo di libro non unitario, ma anzi è incoerente, disorganico, ridotto a puro e semplice contenitore di testi eterogenei». G. Cavallo, «Cultura scritta e conservazione del sapere», en P. Rossi, *La memoria del sapere.* Bari, Laterza, 1990. pp. 29-68 (56). *Vid.* también A. Petrucci, «Dal libro unitario al libro miscellaneo», en A. Giardina (ed.), *Società romana e impero tardoantico, IV, Tradizione dei classici. Trasformazione della cultura.* Roma-Bari, 1986, pp. 173-187 (185).

[284] X. Muratova recalca la riqueza y exuberancia de este símbolo en la iconografía cristiana: «Des reliures somptueuses décorées d'émaux, d'ivoires et de pierres précieuses servaient à orner les plus remarquables livres des Saintes Écritures du Moyen Âge: les Bibles, les Psautiers, les Évangiles, mais aussi les livres liturgiques et les livres de prière. Toute la richesse de la peinture médiévale, toute l'ordonnance de la tradition iconographique chrétienne, toute l'abon-

tiempo, esta opulencia material —y sobre todo cromática— responde a una idea de cariz espiritual que se inscribe dentro de las diferentes concepciones teológicas acerca de la luz y la visión[285]. Ejemplos de ello serían las imágenes de los fundamentos de la Jerusalén celestial colmados de piedras preciosas, o el oro visto a través del «ojo interior» en, por ejemplo, el testimonio de Thiofrid von Echternach (†1110), quien se interrogó acerca de la paradoja de la conservación de las cenizas y los huesos en reliquias de oro, concluyendo que tales «oros» debían ser considerados con los ojos del espíritu, pues eran ellos los que se encontraban iluminados por las cenizas de los santos y no de modo inverso: «per pulverem sanctificatum clarificata non tam ornant quam exorinantur et propensione claritudine illustrantur»[286].

Además de tales apreciaciones, la diversidad cromática, incluso dentro de un discurso ekfrástico o literario, añadía una calidad superlativa a la riqueza de la imagen, al tiempo que dotaba al texto de un carácter más atractivo para su lectura. Así, la imagen textual de una cubierta de libro con sus diferentes gamas cromáticas encandilaba en primera instancia al lector, pues la variedad de colores era considerada, desde los tratados retóricos de la Antigüedad, un aspecto fascinante que captaba la atención y ayudaba asimismo a su memorización[287].

dance au langage ornemental, toute la préciosité de l'or, de l'argent et des pigments rares comme le lapis-lazuli ou la pourpre trouvent leur place dans la décoration du livre sacré afin de glorifier la parole de Dieu. [...] Partout en Occident le livre sacré est considéré comme un précieux objet de culte que l'on expose sur les autels des églises, ou que l'on transporte dans les processions des reliques». X. Muratova, *op. cit.*, pp. 507-508.

[285] En el estudio de C. Meier acerca de las piedras preciosas y su interpretación alegórica, se cita una frase de Hugo de San Víctor, extraída del séptimo libro de la *Eruditio didascalica*, en la que puede apreciarse un sentimiento admirativo por la belleza de las gemas: «Quid de gemmis et lapidibus pretiosis narrarem? Quorum non solum eficacia utilis, sed aspectos quoque mirabilis est». V. Cirlot señala al respecto que, «al parecer, era la impresión cromática lo que generaba mayor atención. De entre todas las cualidades de las piedras —su forma, tamaño, peso, dureza o blandura, calor o frialdad, transparencia u opacidad—, era el color la más apreciada, debido probablemente a que, como pensaba Clemente de Alejandría, el color contenía el *pneuma*, condensando su dimensión espiritual». V. Cirlot, *La visión abierta*, pp. 55-56, hablando de la obra de C. Meier, *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*. Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

[286] Consideración que puede encontrarse en la segunda parte de su tratado sobre las reliquias, *Flores epitaphii sanctorum*. Se hace eco de ello J. C. Schmitt en *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. París, Gallimard, 2002, p. 286.

[287] M. Carruthers, «Varietas, a word of many colours», *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* (Fall 2009), pp. 33-54 (42).

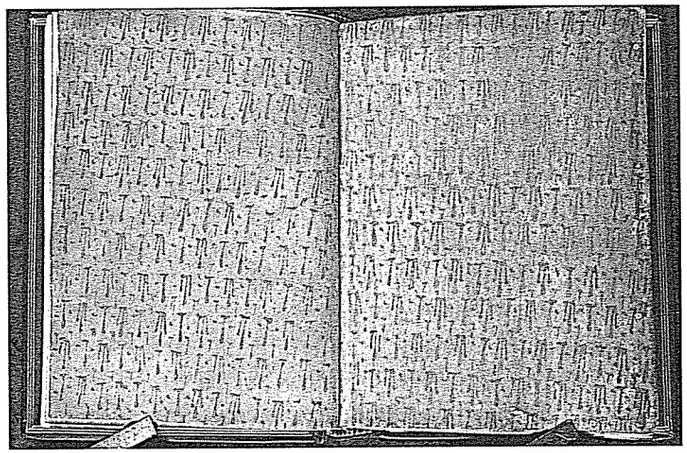
Por añadidura, se podría apuntar también que la asociación de los colores es, en el caso de Marguerite, completamente deliberada y no solo está vinculada a su obvio significante: blanco a la inocencia, rojo a la pasión, negro a la tortura y muerte, dorado a la gloria; sino que también se asocia a una idea relativa a las lenguas utilizadas para describir cada uno de ellos. En el caso del blanco, del rojo y del negro no poseemos el texto al que se refieren, sino puras imágenes, conceptos descritos en francoprovenzal. Contrariamente, en las letras doradas aparecen las palabras exactas de dos citas bíblicas escritas en latín. De hecho, Marguerite en ningún caso revela ni una de las palabras escritas en blanco, negro o rojo, sino que nos facilita directamente una imagen, una idea, su significante. En cambio, las sentencias en latín, a pesar de tener las palabras explícitas que las conforman, no pueden ser descifradas porque su «ojo interior» está ciego aún, y necesitará la visión del espejo del segundo y tercer capítulos para entenderlas (§13).

Todo ello nos ayuda a entender el horizonte estético de esta imagen del libro divino. Sin embargo, su complejidad no termina aquí. Es significativo el hecho de que la autora no revele las letras de colores como si fueran un texto coherente. En vez de eso, expone un significante como si estuviera pintando una imagen monocroma —en blanco, rojo o negro— (fig. 30). Según V. Wilhite, cada una de estas escrituras en color funciona de modo parecido a las imágenes relativas a la Pasión que legó Angela da Foligno en su *Liber vitae* y que motivan/ayudan al ánima en la *via mystica*[288].

Marguerite determina el significado de estas letras refiriéndose a su color en vez de su configuración en palabras o frases con sentido literario. El poder de significar habitualmente atribuido al signo está alterado aquí de tal manera que la congruencia entre el significante y el significado ya no funciona de acuerdo con un signo que produce un significado que se ajuste, aunque sea imperfectamente, o que apunte a su significado[289]. En vez de eso, Marguerite

[288] «Marguerite's *Speculum* functions in exactly this way despite its being a text rather than an image [...]. Marguerite speaks here about this book with the letters that adorn its cover like if she was watching an image in a painting». V. Wilhite, «La imagen en el pensamiento místico medieval». Comunicación no publicada en las Lecture Series *La filosofía de la imagen*. Santa Fe de Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía, 3 de marzo de 2002.

[289] R. Blumenfeld-Kosinski se interroga sobre los posibles modos de escritura de estas letras en la cubierta del libro divino. Plantea que Marguerite se podría estar refiriendo a grandes iniciales que contuvieran imágenes pintadas. R. Blumenfeld-Kosinski, «The Idea of Writing», p. 70. En cambio R. C. Matthews intuye, como aquí defendemos, que «it is possible that "en les letres" alludes to a subtler notion that the letters themselves function as containers, which encapsulate and propagate meaning». Asimismo, Matthews entronca esta idea con la potencia atribuida a la formación de las letras que se desprende de las *Etymologiae* de Isidoro



30. Compilación de textos devocionales, siglo XV. Londres, British Library, Egerton 1821, ff. 6r y 7v

no facilita ni una palabra del texto escrito en colores. Precisamente la tonalidad de las letras se ajusta a su significado: la santidad de la vida de Cristo, la inocencia, y así sucesivamente. Las letras de colores funcionan, de hecho, como textos-espejos que plasman su significado sin palabras a través de su monocromatismo. La tradición nos enseña que son las imágenes las que funcionan de este modo, pero no los textos, de ahí la complejidad de la comprensión de este pasaje del *Speculum*. El significado de las palabras que conforman las letras doradas, en cambio, se revelará posteriormente a través de una imagen.

Cabe señalar, finalmente, la importancia de este fragmento para entender el embrollado tejido que forman imagen y texto en esta obra, aspecto que, por consiguiente, justifica aún más la necesidad de un trabajo interdisciplinario para abordarla. Como ya indicaba V. Wilhite, el significado de las letras blancas, rojas y negras no se muestra, no transmite el mensaje textual, sino que se nos desvela una imagen formada por una colección de letras ilegibles e incomprensibles, a menos que se «lean» y comprendan a través de su carácter visual. El color es lo que dota de significado a cada uno de los grupos de caracteres que pintan —dan sentido— cada una de las imágenes. Además, si

de Sevilla: «Litterae autem sunt indicies rerum, signa verborum, quibus tanta vis est, ut nobis dicta absentium sine voce loquantur [...]. Usus litteram repertus propter memoriam rerum. Nam ne oblivion fugiant, litteris alligantur» (*Etymologiarum sive originum libri XX*, Liber 1.3), en R. C. Matthews, *op. cit.*, pp. 152-153.

bien estas letras deben ser entendidas en tanto que agentes cromáticos de un significado otro que se encuentra en las Escrituras, las frases latinas escritas en oro que Marguerite no puede descifrar también tienen una interpretación exegética. Estas son comprendidas a través de las visiones del segundo y tercer capítulo, demostrando así, una vez más, la supremacía de lo visual respecto a lo escrito en la función didáctica y cognitiva.

Por otra parte, leyendo el pasaje citado nos damos cuenta de que la relación alegórica del blanco con la inocencia y la pureza, del negro con el mal y las villanías, del rojo con la sangre y la Pasión de Cristo y, por último, del dorado y las glorias celestes resulta, sin lugar a dudas, evidente[290]. Estas relaciones perpetúan una tradición de la imaginería cromática de Occidente que fue especialmente fecunda durante la Edad Media. Antes de incidir en ello, sin embargo, cabe subrayar la importancia que adquiere el orden de esta serie cromática, puesto que su valor alegórico depende en gran parte de este factor. En efecto, el recorrido de los colores del libro del *Speculum* no es nada fortuito, pues refleja una gradación que reactiva la vida de Cristo desde su nacimiento —blanco—, pasando por la Pasión —negro y rojo—, para terminar con su resurrección y ascenso al trono celestial —dorado—[291]. De este modo, aparece aquí una dicotomía cromática que opone el grupo del blanco y el dorado como acontecimientos de júbilo respecto al negro y rojo, que se encuentran vinculados a la muerte y el sufrimiento. Se trata de una oposición sin duda presente en la tradición cristiana[292]. El mismo contraste se encuentra en numerosos textos bíblicos y patrísticos. Allí el blanco y el rojo, según M. Pastoreau, son en la mayoría de los casos dos polos que se oponen, un antagonismo entre rojo y blanco que se prolongará a lo largo de la Edad Media hasta los siglos XII y XIII, cuando hallamos uno de los casos

[290] Respecto a la vinculación entre la escritura roja y la sangre, cabe recordar que en los manuscritos medievales se empleaba regularmente este tipo de tinta, tanto para colorear los ornamentos como para que pudiera distinguirse más claramente el contenido. En numerosas ocasiones el título del libro y las capitulares de las secciones más importantes se escribían en rojo —las llamadas rúbricas—. Por lo general había un copista especial —*rubricator, miniator*— que tenía a su cargo las partes realizadas en rojo; y su actividad, *rubricare,* servía a menudo como metáfora para la sangre derramada por Jesucristo o los mártires. *Vid.* E. Curtius, *op. cit.*, pp. 442-443.

[291] Marguerite advierte ya que la cubierta recorre toda la vida de Cristo en la Tierra: «En cet livro trovavet escripta la via que Jhesu Criz menet en terra, dey sa nativita tan que il montiet en ciel» (§12).

[292] «Pendant longtemps, il prend place dans des systèmes à trois pôles où l'on retrouve le blanc et ses deux contraires, le noir et le rouge, ceux-ci n'ayant du reste que peu de rapports entre eux, mais jouant le même rôle structural: s'opposer au blanc». M. Pastoureau, *op. cit.*, p. 46.

más célebres en *Li contes del Graal* y concretamente en el pasaje de las gotas de sangre en la nieve[293].

De hecho, el conjunto cromático que forman estos cuatro tonos no es sin duda extraño a la tradición literaria. Lo podemos hallar ya, por ejemplo, en la visión del Leviatán de la obra *El pastor de Hermas,* tratado visionario del siglo II que será de enorme influencia en el Occidente medieval[294]. En él se describen los diferentes colores de la cabeza del monstruo de un modo cromático que, además de remitir a un mensaje alegórico determinado, contiene una estructura mnemónica que dispone de forma simétrica los colores en dos grupos separados. P. Dronke asegura, analizando paralelamente otros muchos ejemplos de la misma tradición, que en la cultura europea lo blanco y lo dorado aparecen en todo momento vinculados a lo positivo, mientras que lo rojo y negro a lo negativo, conformando una imaginería cromática particular que se prolongará a lo largo de toda la Edad Media[295].

A la luz de tales argumentos, y en estrecha relación con el episodio de las gotas de sangre sobre la nieve del *Li contes del Graal* de Chrétien de Troyes, Dronke afirma que la combinación de blanco y rojo ha sido, durante la Edad Media, comúnmente vinculada a la belleza, argumento que se ejemplifica mediante la característica descripción del rostro de la mujer en los textos trovadorescos o de la esposa del Cantar. Al mismo tiempo, una larga tradición sagrada ha asociado la blancura de la amante a la radiante santidad de Cristo y la rojez a su Pasión[296]. Encontramos, bajo esta estela, testimonios variopintos de diferentes autores medievales: san Beda, Alcuino de York, Angelomus de Luxeuil, Rupert de Deutz o Ricardo de San Víctor[297].

De hecho, como apunta Dronke en su artículo y como ha demostrado V. Cirlot respecto al *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, se muestra en la mentada obra una dimensión divina de estos dos colores, asociada a testimonios como el de Ricardo de San Víctor. Este aspecto sugiere que tal imaginería cromática común de la que habla Dronke tendía a vincular, en la mayoría de las obras medievales, estos dos polos cromáticos a un orden divino relacionado con la santidad y la Pasión de Cristo[298]. De hecho, la asociación cromática de la Pasión con el color rojo, y más concretamente con la tinta rúbea, tiene una larga tradición, remontándose hasta el *Peristephanon liber* del poeta latino Prudencio. En estos himnos en honor a mártires romanos e ibéricos encontramos una de las primeras metáforas de la *Inscriptia Christo pagina.* Asimismo, es también célebre la comparación que Prudencio pone en boca de santa Eulalia entre las heridas de su martirio y las letras púrpuras en honor a Cristo[299]. Tal metáfora emergió de nuevo en el siglo XII, aunque el púrpura entonces devino rojo, lo que demuestra el establecimiento de esta cultura cromática tradicional. En esta misma línea, hacia 1220, Caesarius de Heisterbach comparó a Cristo con el Libro de la Vida escrito a través de su Pasión[300].

A partir de este momento numerosos ejemplos florecieron, impulsados por la asociación Cristo-libro, que tendrá una repercusión enorme durante estos siglos[301]. En este mismo horizonte simbólico es en el que se inscribe el

[293] Se trata del fragmento en el que el narrador retoma textualmente los temas con los que fue presentada Blanchefleur en Beaurepaire: «Et mialz li avenoit el vis / li vermauz le blanc asis» (vv. 1821-1822), aunque este pasaje también ha sido interpretado en paralelo a la escena de Blanchefleur desnuda bajo un manto rojo. V. Cirlot ha tratado este fragmento como un ejemplo que nos introduce de pleno en una idea simbólica de la imagen. La combinación cromática y abstracta de rojo sobre blanco formada al azar por la sangre de una oca herida en la nieve conforma el rostro de la dama que se encuentra lejos, que será lo que permitirá penetrar en los misterios de la *fin'amors* y no suprimir la lejanía, sino hacerla real. *Vid.* V. Cirlot, «El amor de lejos y el valor de la imagen: elaboración y negación del mito del amor en la Europa medieval», en J. de la Iglesia Duarte y J. L. Martín Rodríguez (eds.), *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2002.* La Rioja, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, pp. 281-310.

[294] *Vid.* A. Siegmund, *Die Überlieferung der griechisch-christlichen Literatur in der lateinischen Kirche bis zum 12. Jahrhundert.* Múnich-Pasing, Filser-Verl, 1949, pp. 86-87.

[295] P. Dronke, «Tradition and Innovation in Medieval Western Colour-Imagery», en A. Portmann y R. Ritsema (eds.), *The Realms of Colour. Eranos 1972, Lectures Given at the Eranos Conference in Ascona from August 23rd to 31st, 1972.* Leiden, Brill, 1974, pp. 51-107 (64).

[296] *Vid.* P. L. Honorius Augustodunensis, 172, 440, citado, junto a otros ejemplos, en M. Carruthers, «"Ut pictura poesis": The Rhetoric of Verbal and Visual Images», *Mentalities/ Mentalités,* 7: 1 (Fall, 1990), pp. 1-6 (3).

[297] P. Dronke, «Tradition and innovation», p. 89.

[298] *Vid.* V. Cirlot, «La *queste:* Perceval», en *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval.* Madrid, Ediciones Siruela, 2005, pp. 145-172; y P. Dronke, «Tradition and Innovation», p. 93.

[299] «Scriberis ecce mihi, domine / Quam iuuat hos apices legere, / Qui tua, Christe, tropaea notant. / Nomen et ipsa scarum loquitur / Purpura sanguinis eliciti». Prudenci, *Llibre de les corones.* Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1984, p. 72. *Vid.* también E. Jager, *op. cit.*, pp. 88-90.

[300] «Librum hunc Christus ipse scripsit, quia propria voluntate passus est. In pelle siquidem corporis eius scriptae errant litterae minors et nigrae, per lividas plagas flagelorum; litterae rubeae et capitals, per inficiones clavorum; puncta etiam et virgulae, per punctiones spinarum. Bene pellis prius fuerat multiplici percussion pumicata, colaphis et sputis create, arundine liniata» (*Dialogus miraculorum,* VIII, 35. Caesarius of Heisterbach, *Dialogus miraculorum,* ed. de J. Strange, vol. II. Colonia, J. M. Heberle, 1851, pp. 108-109.

[301] Para el eremita y místico inglés del siglo XIII R. Rolle, el cuerpo de Cristo después de la flagelación es «como un cuerpo enteramente escrito en tinta roja». R. Rolle, *The English Writings,* trad. y ed. de R. S. Allen. Nueva York, Paulist Press, 1988, p. 114. Heinrich

Speculum de Marguerite, que precisamente va a articular la imaginería del libro para ilustrar, mediante tales signos cromáticos, la vida de Cristo. Dicho mecanismo coincide con las expectativas del lector histórico del texto, que, sabiendo que en el libro se representaba «la vida que Jesucristo condujo en la Tierra, desde su natividad hasta que subió al cielo» (§12), podía relacionar inmediatamente la imagen de las diferentes escrituras de varios colores con los diferentes episodios de su vida. El recorrido cromático empezaba por el blanco, y seguía con el negro y el rojo para terminar con el dorado. Si tenemos en cuenta el orden de las meditaciones de la *Pagina* y de la Carta I que hemos ya analizado, se pone de manifiesto que la autora no hace sino recorrer el mismo camino en todos los casos, esto es, la vida de Cristo. Estos colores, consecuentemente, son un conjunto de signos que secundarían, cual si fueran ilustraciones de un libro de horas, las meditaciones de Marguerite y de sus lectores. Por eso, podemos decir que aquí la autora está ofreciendo unas pautas de meditación ilustradas por el libro, una imagen clave que, con sus letras y colores, probablemente sirviera como recurso alegórico —estético y emocional— y mnemotécnico para el estudio de las doctrinas, la tortura, el sacrificio y la gloria de Cristo. Así, la narradora guiaría a los lectores a través de su obra —el *Speculum*— como el libro de colores la orientó a ella hasta alcanzar el estado de gracia de la visión.

Un libro para la memoria

A la luz de las conclusiones destacadas en el apartado anterior, creemos aquí poder ir más allá de las evidentes asociaciones alegóricas y encontrar una serie de estrategias mnemónicas internas del texto, conformadas fundamentalmente por ejercicios de especulación y reflexión que auxilian al lector en el proceso de meditación. Marguerite estaría así proporcionando una imagen conformada por una serie de marcas textuales constituidas a partir de las diferentes variaciones cromáticas dispuestas sobre un plano representado por la cubierta de un libro[302]. Ello conformaría una imagen mental que

Seuse, del mismo modo, en su *Büchlein der Ewigen Weisheit* (1330-1331), deja al servidor de la Sabiduría leer en el libro rasgado y abierto del cuerpo crucificado: «and dem ufgetanen zertenneten buoch mines gekrüzgeten libes». H. Seuse, *Deutsche Schriften,* ed. de K. Bihlmeyer. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1907, p. 209. *Vid.* otros ejemplos en I. Bonetti, *Le stimate della Passione. Dottrina e storia della devozione alle cinque piaghe.* Rovigo, Istituto Padano di Arti Grafiche, 1952, p. 17; y en D. W. Frese y K. O'Brien O'Keeffe, «Introduction», en *The Book and the Body.* Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1997, pp. IX-XVIII.

[302] Consideraremos aquí pues la cubierta del libro divino como el espacio base para la

debía ser utilizada, como dice realizar la misma priora, día tras día para su estudio o meditación (§14). A su vez, cada uno de los colores representaría una clave o una especie de *catena* de combinaciones que se desplegarían de manera casi autónoma al recordar la imagen inicial.

Para apuntalar tal hipótesis, sin embargo, es necesario dar un salto atrás y realizar un recorrido que nos introduzca en los diferentes métodos de retórica y mnemotecnia vinculados a la imagen de la página y del libro. En efecto, desde Casiano o san Agustín se asienta en la mentalidad medieval la necesidad del ejercicio con la imagen mental —*imago*— en la meditación de los textos cristianos[303]. Aunque sus aseveraciones deberían ser matizadas en varios puntos, I. Illich señala cómo este hecho fue el gran detonante del cambio, a partir del siglo XII, de la lectura oral a la silenciosa, permuta que implicará, al mismo tiempo, un paso de lo colectivo a lo singular, y aún más, de lo legible a lo visible[304].

En efecto, Illich apunta, fundamentando su estudio en el *Didascalicon* de Hugo de San Víctor, que a lo largo de los cuatro siglos siguientes la transmisión del conocimiento cambia del medio oral/auditivo al escrito, fruto de un cambio de formación y referentes —del modo escolástico al monástico, precisa—[305]. El investigador se está refiriendo aquí a un tipo de prácticas de escritura y lectura basadas en el aspecto visual y, sobre todo, en la reconstrucción interior de las imágenes textuales. Con ello, entran en juego una serie de herramientas mnemotécnicas que ayudan no solo a recordar, sino también a trabajar sobre esos recuerdos: meditar, reconsiderar, analizar e in-

inserción de *imagines agentes,* tal y como rezaban los tratados de mnemotecnia de la época. Hay que tener en cuenta que, al contrario que el rollo, que se desplegaba de principio a fin sin unos extremos que fueran perceptibles, la imagen del códice proporciona una superficie delimitada y precisa en la cual disponer los elementos. Como señala P. Zumthor, «la aposición de trazos (determinados a su vez por el estilo gráfico y las reglas gramaticales) sobre este soporte delimita en el seno del espacio universal un "plano" sobre el cual el copista posee, dentro de los límites de su competencia, un control total: el lector percibirá de dos formas sus efectos, en la descodificación del trazo y en su visión global de la frase o de la página. Efectivamente, el escrito no exhibe únicamente la escritura; incluye una organización visual, resultante tanto del grafismo como de la disposición relativa de las partes, entintadas o no, del pergamino o del papel». P. Zumthor, *La medida del mundo.* Madrid, Cátedra, 1994, pp. 351 y ss.

[303] *Vid.* I. Illich, *op. cit.* También, un comentario y resumen de este fenómeno en O. Boulnois, *op. cit.,* p. 97.

[304] «Après des siècles de lecture chrétienne, la page se transforma soudain de partition pour pieux marmotteurs en un text optiquement organisé pour des penseurs logiques». I. Illich, *op. cit.,* p. 7.

[305] *Ibid.,* p. 116.

cluso crear el texto[306]. Así, las estrategias de visualización de la lectura oral no se olvidan con la llegada de la cultura escrita, sino que se valoriza como nunca el rol de la memoria y los mecanismos de figuración mental[307]. Por otra parte, la página se convierte en imagen claramente diseñada para su memorización[308]. Aparece toda una serie de elementos de ordenación —pues el orden dètenta una importancia vital en la disposición de los elementos en la página—: marcas textuales, índices, imágenes o *catenas*[309]; en suma, claves mnemotécnicas que, en el proceso de la lectura silenciosa, ayudarán al recuerdo de sentencias y argumentos, al tiempo que constituirán un nuevo paradigma de lectura: la escolástica o científica[310].

De hecho, según M. Carruthers, tanto en la Antigüedad como en la Edad Media el modelo más común para la memoria humana era el de una tableta o una página de pergamino sobre la cual una persona escribe[311]. Este modelo es extremadamente antiguo y realmente interesante, señala M. Carruthers, puesto que incluso en la Antigüedad, cuando los libros estaban escritos en

[306] «Ces changements, de l'enregistrement de la parole à l'enregistrement de la pensée, et de la sagesse à la connaissance, des autorités héritées du passé à l'emmagasinage d'un "savoir" immédiatement utilisable, peuvent certes être compris comme le reflet d'une nouvelle mentalité et d'une nouvelle économie, au cours du XII[e] siècle». *Ibid.*, p. 117.

[307] Desde el punto de vista medieval, podemos afirmar, siguiendo a H. Wenzel, que el carácter plástico de las imágenes textuales viene dado, en un principio, por la construcción textual inmersa en la oralidad: «dabei ist zu berücksichtigen, dass das poetische sehen, von dem hier die Rede sein soll, nur ein imaginiertes Sehen sein kann». H. Wenzel, *Hören und Sehen Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis in Mittelalter.* Múnich, Verlag C. H. Beck, 1995, p. 338.

[308] «Antérieurement à la génération de Hughes, le livre est l'enregistrement de la parole ou de la dictée de l'auteur. Après Hughes, il devient de plus en plus un répertoire de la pensée de l'auteur, un écran sur lequel nous pouvons projeter ses intentions encore inexprimées». I. Illich, *op. cit.*, p. 115.

[309] «The *catena* or "chain" is a very old medieval genre of scholarly commentary, used widely by the monastic scholars as part of *lectio divina*. The authorities are chained, or hooked, together by a particular Biblical phrase». M. Carruthers, *The Book of Memory,* p. 7.

[310] «At his most characteristic, medieval man was not a dreamer nor a wanderer. He was an organizer, a codifier, a builder of systems. He wanted "a place for everything and everything in the right place". Though full of turbulent activities, he was equally full of the impulse to formalize them». C. S. Lewis, *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature.* Cambridge, Cambridge University Press, 1964, p. 147.

[311] M. Carruthers, «Reading with Attitude, Remembering the Book», en D. W. Frese y K. O'Brien O'Keeffe, *The Book and the Body.* Notre Dame y Londres, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 1-33 (3-4).

rotulus, el modelo para la memoria era el de una superficie plana y rectangular que puede ser abarcada en una simple mirada[312]. Esta página se usó como imagen agente para la memorización, es decir, como signo para ordenar argumentos, listas o *loci* y, consecuentemente, recordarlos. La disposición de los elementos en la página, por tanto, era lo que determinaba los ítems que serían más o menos importantes, vinculados a una u otra cita, a una u otra parte de un discurso[313]. Las técnicas a las que recurrían los copistas tenían en común la voluntad de obligar al ojo del lector a que dejara de leer para mirar; de incitar asimismo a la mente a transitar del espacio del texto al espacio abstracto en el que se dibujan las imágenes sin mediación. El uso de rúbricas, como en el caso de la cursiva o itálica moderna, constituye el primer paso para tal efecto por la oposición visual que introduce en el texto.

No obstante, hay que señalar ante todo que este entramado de estrategias retóricas visuales no solo fue utilizado sobre una superficie física, sino que también se convirtió en una imagen mental recurrente y provechosa para el estudio y la memorización. Libros mentales, imágenes diseñadas como páginas y, por tanto, resaltadas con comentarios, letras capitales, *incipits* y rúbricas, como en el caso de *La vita nova* de Dante, se prestaban perfectamente para ordenar y discriminar ideas. En efecto, en esta obra de juventud de Dante se ilustra a la perfección el uso de la imaginería libresca como recurso mnemónico, pues aparecen una serie de elementos lingüísticos que reconstruyen la página interior: palabras, rúbricas, un *Incipit* y una estructura por párrafos de diferente tamaño —«scritte ne la mia memoria sotto maggiori paragrafi» (2:10)[314].

[312] «Even in antiquity, when actual books were written in rolls, the model for memory is that of a flat, rectangular surface that can be taken in with a single mental "look"». M. Carruthers, «Mechanisms for the Transmission of Culture», p. 7.

[313] Para una historia sobre las consecuencias del paso del rollo al códice en este sentido, *vid.* G. Cavallo, *op. cit.*, y para la metamorfosis que esto conllevó en la *mise-en-page,* C. Bozzolo, D. Coq, D. Muzerelle y E. Ornato, «Noir et blanc. Premier résultats d'une enquête sur la mise en page dans le livre médiéval», en C. Questa y R. Rafaelli, *Il libro e il testo.* Urbino, Università degli Studi, 1984, p. 204. Estos cambios representan básicamente una permuta evidente hacia una estructura visual. Así, A. Petrucci insiste sobre el punto decisivo, que sitúa en el siglo XII, en el cual «si scrive in vista della lettura». A. Petrucci, «Lire au Moyen Âge», *Mélanges de l'École Française de Rome-Moyen Âge, Temps Modernes,* XCVI (1984) pp. 603-616.

[314] *Vid.* G. Gorni, *op. cit.*, p. X; B. Nolan, «The Vita nuova: Dante's Book of Revelation», *The Gothic Visionary Perspective.* Princeton, Princeton University Press, 1977, p. 89; y A. d'Andrea, «Dante, la mémoire et le livre: le sens de la *Vita nova*», en B. Roy y P. Zumthor (eds.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale.* Montréal, Vrin Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, pp. 91-97.

De la misma manera, un poeta inglés un tanto posterior, John Lydgate (1370-1451), empieza su poema «The fifteen joys and sorrows of Mary» describiendo cómo hizo para componerlo. En un principio vio una escena de lo que ahora llamamos Piedad en una imagen gráfica. Al tiempo que consideraba esta *meditacioun* atentamente, empieza a expresarse a través de «rúbricas diferenciadas en negro y rojo, encabezando el primer párrafo de cada capítulo»[315]. Como Dante, pues, Lydgate concibe el poema como una *mise-en-page* en su memoria: con texto, miniaturas, rúbricas y párrafos. Pero no se trata de casos aislados en la literatura de los siglos XIV y XV, sino de un proceder que bebe de la retórica medieval y cuyos frutos podemos ver diseminados en obras de diferentes géneros y periodos[316].

Un siglo antes de Marguerite, Hugo de San Víctor, instruyendo a sus estudiantes en el arte de la memoria, les pedía que construyeran «espacios interiores imaginarios» —«modus imaginandi domesticus»— y que colocasen en ellos las imágenes del texto, con sus «rasgos más destacados, como el color, la tipografía o el lugar donde se había leído» (*Didascalicon,* III, 10, 142). En efecto, M. Carruthers nos confirma también que el libro o la página eran en sí mismos una imagen muy popular en el Medioevo de lo que ella llama «memoria entrenada», pues proporcionaba las consideraciones más importantes que la *Rhetorica ad Herennium* reivindicaba para el arte de la memoria[317]. André de Saint Victor, por ejemplo, en su comentario a Isaías 1, 18, recomendaba imaginar precisamente una página con fondo blanco, sobre la cual había que escribir —mentalmente— los pecados con letras de color rojo, pues, decía, producen un sobresalto más fuerte al ojo —interior— y resulta así más fácil recordarlos[318]. Bernardo de Clairvaux también nos proporciona un testimonio similar cuando aconseja a los jóvenes monjes un método para olvidar las memorias de su pasado preclaustral. El monje cisterciense utiliza la metáfora de la escritura sobre pergamino y las acciones —alegorizadas con un tono moralista— que los copistas debían realizar[319]. Por otra parte, un comentario cuyo autor podría ser Ricardo de San Víctor o su homólogo Hugo usa de igual manera los detalles de la creación y ordenación de las partes de un códice para estructurar las meditaciones[320]. Finalmente, en los comentarios de Pedro Lombardo las palabras clave están subrayadas en «rojo vivo», las citas están acotadas con comillas y en el margen encontramos las referencias a las obras citadas. Este procedimiento de puesta en orden permitía pues a Lombardo someter un texto de Aristóteles a la imagen mental que él se hacía de la estructura del texto[321]. Así procedería la mayor parte de la escritura escolástica, según I. Illich, pues el solo hecho de acentuar el *argumentum* permitiría pasar de trabajar con el oído a hacerlo con el ojo, del ritmo del sonido a un nuevo espacio sobre esta arquitectura de la *ordinatio* de la página, que encontraría su reconstrucción dentro de la mente del lector[322].

[315] «Rubrisshes departyd black and Reed / Of ech chapitle a paraf in the heed / Remembryd first Fifteene of her gladynessys /And next in ordre were set hyr hevynessys». M. Carruthers, *The Book of Memory,* p. 279.

[316] Existen numerosos ejemplos que van en esta dirección. L. Bolzoni, verbigracia, nos indica que los tratados del siglo XV están repletos de recomendaciones sobre cómo recordar oraciones, sermones y, en particular, las frases que estos contenían. En algunos de ellos, como el *Ars memorativa* de Boloña, escrito en el 1425, se utiliza el modelo de la escritura para tal fin. Gracias al arte de la memoria, dice el tratado, uno lee lo que quiere recordar como en un libro mental «tamquan in libro mentali». Los lugares para ello pueden ser ordenados a voluntad del usuario, pero se recomienda utilizar el eje izquierda-derecha, pues es tal como leemos los libros materiales: «qualem tenemus in descriptione litterarum et lectione in libro materiali». L. Bolzoni, *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press.* Toronto, University of Toronto, 2001, p. 213.

[317] M. Carruthers proporciona un breve elenco de las formas que podían adoptar tales imágenes mnemotécnicas: «Literary metaphors for this kind of mnemonic device are commonplace in medieval texts and include images of a storehouse (*thesaurus*), a book of memory that can be read page by page in the mind, buildings, libraries, storerooms or cellars, birds, bees, meadows, pearls, a money pouch (*sacculus*), a cave or inner room, and a chest (*arca*)». M. Carruthers, *The Book of Memory,* p. 154.

[318] B. Smalley, *Study of the Bible in the Middle Ages.* Nueva York, Oxford University Press, 1941, p. 148.

[319] Concretamente, el abad cisterciense advierte que quien escriba en un pergamino poroso y pobre dejará las letras desiguales y manchadas. La única manera de enmendar tal desorden será pues destruirlo del todo. Rascando con el cuchillo o la piedra pómez solo desgarrará tal material. Luego, el mismo autor ofrece el nexo moralista cuando explicita que uno no puede borrar completamente los actos negativos de su alma, eso permanecerá siempre escrito en el libro de su memoria. La única salvación posible para olvidar los pecados será pues pedir perdón a Dios y cambiar la actitud (*Ad clericos* 15.28; 4: 102-4). Citado en M. Carruthers, «Reading with Attitude», pp. 19-20.

[320] E. Jager, *op. cit.,* p. 50.

[321] I. Illich, *op. cit.,* pp. 118-120.

[322] «La nouvelle mise en page, la division en chapitres, la numérotation logique des chapitres et versets, la nouvelle table des matières de l'ensemble du livre, les résumés au début des chapitres qui annoncent les sous-titres, les introductions dans lesquelles l'auteur explique comment il entend bâtir son raisonnement, sont autant d'expressions d'une volonté nouvelle de mise en ordre». *Ibid.,* p. 126. Tales argumentos los recoge también O. Boulnois cuando asegura que «au XIII^e siècle, le livre devient un répertoire de la pensé de l'auteur, un écran ou un tableau sur lequel le lecteur déchiffre ses intentions». O. Boulnois, *op. cit.,* p. 118.

De igual modo nos advierte de este proceso L. Bolzoni, quien incluso va más allá y ve en esta ordenación y esquematización no solo un modo de memorizar, sino, como ya advertía M. Carruthers, de crear el texto[323]. Estos esquemas proponen una base sobre la cual uno puede recordar y desde la cual emergen una serie de combinaciones que vertebran nuevos textos, contribuyendo pues a crearlos, a darles forma literaria. En este caso, solamente recordando la cubierta del libro, más precisamente, los colores de las letras y su distribución en el plano, Marguerite podía arborizar todas las consideraciones y reflexiones posteriores que más adelante podrían guiarla en el estudio iterado de la meditación.

Advertimos que no solo la variación cromática articula este tipo de estrategias retóricas y mnemónicas, sino también la distribución de los elementos —como anteriormente hemos mencionado, es relevante el recorrido que trazan estas letras: blanco-negro-rojo-oro—, pues, como excelentemente demostró B. Obrist, las estructuras diagramáticas procedentes de la Antigüedad perduraron durante toda la Edad Media y el Renacimiento, y, con ellas, la disposición de los elementos representó una parte fundamental de la memorización. En ese caso en particular, B. Obrist concluyó que la introducción de los vientos como puntos cardinales contribuyó a la definición de la estructura básica de los diagramas cosmológicos aportando una base cuadrangular que ayudaba a disponer y organizar los elementos de la imagen[324]. Si a uno de estos ejemplos que estudió B. Obrist le añadiéramos la variable cromática, probablemente podríamos conformar una representación gráfica del poema didáctico del astrólogo helenístico Antioquio de Atenas, de finales del siglo I y principios del II. Del texto solo sobreviven unos fragmentos, pero en ellos destacamos algunos paralelismos que se establecen entre los cuatro colores —blanco, rojo, amarillo y negro— y las cuatro estaciones —invierno, primavera, verano y otoño—. A ello se le puede incorporar también la comparación con los doce signos del zodiaco, dispuestos de tres en tres para cada una de las estaciones[325]. Finalmente, Antioquio incorporaba los elementos, los puntos cardinales y los humores. Este ejemplo nos demuestra de qué manera podemos reconstruir visualmente la ramificación de argumentos y cómo asimismo podían ejercer de estímulo combinatorio y creativo para los autores[326]. De hecho, el sistema mnemotécnico medieval funcionaba con las bases previstas por la tradición antigua: *loci, ordine* e *imagines agentes.* Es decir, organización de lugares, disposición del orden y una imagen-guía que permitiera la recolección y la asociación con otras ideas. Esto proporcionaba un sistema que, como se ha venido señalando durante las últimas décadas, no solamente encontramos en obras pedagógicas o tratados de la memoria, sino en todo tipo de literatura de estos siglos.

[323] L. Bolzoni, *La rete delle immagini,* pp. XVI-XVII.

[324] B. Obrist, «Wind Diagrams and Medieval Cosmology», *Speculum,* 72 (1997), pp. 33-84.

[325] P. Dronke, *op. cit.*, p. 61.

[326] *Vid.* M. Carruthers, *The Book of Memory,* pp. X y XI; y J.-C. Schmitt, «Les images classificatrices», *Bibliothèque de l'École des Chartres,* vol. 147 (1989), pp. 311-341.

En el caso del *Speculum,* pues, estamos ante un texto que representa una elaboración literaria construida con materiales de un patrimonio posiblemente común de diagramas y temas iconográficos que permitirían así guiar a la autora y a sus lectores en las meditaciones que el texto propone. Esta reelaboración literaria sigue, por tanto, unos patrones visuales específicos enlazados por la imaginería del libro. De tal modo, si lográramos agrupar los argumentos del primer capítulo del *Speculum* según los ejes proporcionados por los colores, cual si estos fueran los puntos cardinales de un diagrama de vientos, podríamos ver que las estrategias de este no distan demasiado de las representaciones visuales que estudia B. Obrist.

En primer lugar, podemos fragmentar el primer párrafo (§4), que proporciona una exégesis de los colores, en tres definiciones posibles que ilustran el significado de los cromatismos:

> En las letras blancas estaban escritas las santas palabras del bendito Hijo de Dios, que eran íntegramente blancas por su gran inocencia y por sus santas obras. En las negras estaban escritos los golpes y las bofetadas y la inmundicia que los judíos arrojaron a su santo rostro y a su noble cuerpo. Tanto lo hicieron que parecía ser un leproso. En las rojas estaban escritas las llagas y la preciosa sangre que fue esparcida por nosotros (§4)[327].

La interpretación y el desarrollo de estas sentencias encuentran su prolongación en el párrafo 6, donde se describe en qué desemboca cada color. Cada una de las cualidades y virtudes de Jesucristo que aquí se presentan puede ser fácilmente vinculada a uno de los colores, tal y como han sido alegorizados en el párrafo 4:

> Ahora os diré brevemente cómo esta criatura se aplicaba al estudio de dicho libro. Cuando llegaba la mañana, empezaba a pensar cómo el bendito hijo de Dios quiso descender en la miseria de este mundo, tomar nuestra humanidad

[327] «En les letres blanches eret escrita li sancta conversations al beneit fil Deu, li quaus fut tota blanchi per sa tres grant innocenti et per ses sainctes ovres. En les neyres erant escrit li col et les tenplees et les ordures que li jue li gitavont en sa sainti faci et per son noble cors, tant que il semblevet estre meseuz. En les vermelles erant escrite les plaes et li pretious sans qui fut espanchies per nos» (§4).

y agregarla a su deidad, de tal manera que podríamos decir que Dios, que era inmortal, murió por nosotros. Después ella pensaba en la gran humildad que había en él. Y después imaginaba cómo él quiso ser siempre perseguido. Después pensaba en su gran pobreza y en su gran paciencia, y en cómo fue obediente hasta su muerte (§6)[328].

De igual modo, todas estas consideraciones dejan paso a un ejercicio introspectivo y especular de comparación en el que se confrontan las cualidades ejemplares de Jesucristo, derivadas de los colores, con el «libro de la conciencia» de la autora. Así, cada una de las virtudes divinas antes evocadas encuentra su eco negativo en Marguerite:

> Habiendo mirado detenidamente ese libro, empezó a leer el libro de su conciencia, que encontraba todo lleno de falsedad y mentiras. Cuando miraba la humildad de Jesucristo, ella se encontraba toda llena de orgullo. Cuando pensaba que él quiso ser despreciado y perseguido, ella encontraba en sí todo lo contrario. Cuando miraba su pobreza, ella no encontraba que quisiera ser tan pobre y por ello se despreciaba a sí misma. Cuando miraba la paciencia de Cristo, no la encontraba en absoluto en ella. Cuando pensaba cómo él fue obediente hasta la muerte, ella no se encontraba tan obediente como sería menester (§7)[329].

Finalmente, después de la comparación, la autora procede a relatar las conclusiones, en las que establecerá la lección personal y edificadora que extrae de cada una de las letras de colores:

> Estas eran las letras blancas en las que estaban escritas las conversaciones del bendito Hijo de Dios. Después, habiendo mirado detenidamente todas sus

[328] «Or vos diray briament coment ci creatura se estudievet en cet livro. Quant veneit lo matin, illi commencavet a pensar coment li beneyz fiuz Deu volit desendre en la miseri de ce mont, et prendre nostra humanita a ajotar a sa deita, en tal maneri que l'on puet dire que Deus qui eret immortauz fut mors per nos. Apres illi pensave la grant humilita que fut en luy. Et pues pensave coment il vocit estre persegus toz jors. Apres pensave en sa grant poureta y en sa grant patienti, et coment il fut obedissenz tan que a la mort» (§6).

[329] «Quant illi aveyt ben regarda cet livro, illi comencavet a liere el livro de sa concienci, lo qual illi trovavet tot plen de fouceta et de menconges. Quant illi regardavet la humilita Jhesu Crit, illi se trovavet tota pleyna d'eguel. Quant illi pensavet qu'il volit estre pesprisies et persegus, illi trovavet en se tot lo contraryo. Quant illi regardavet sa poureta, illi ne trovavet pas en se que illi volit estre si poure, que illi en fut mesprisie. Quant illi regardavet sa pacienti, illi non trovavet point en sei. Quant illi pensavet coment il fut obediens tan que a la mort, illi en trovavet pas si bien obediens coment mestiers li fut» (§7).

faltas, se esforzó en enmendarlas, tanto como pudo, siguiendo el ejemplo de la vida de Jesucristo (§8).

A continuación se estudiaba en las letras negras, en las que estaban escritas las villanías que se cometieron a Jesucristo: en esas aprendía a sufrir las tribulaciones con paciencia (§9).

Posteriormente, se estudiaba en las letras rojas, en las que estaban escritas las llagas y el esparcimiento de la preciosa sangre de Jesucristo. En ellas aprendió no solamente a sufrir las tribulaciones con paciencia, sino a deleitarse en ellas de tal manera que todo el consuelo de este mundo se volvía odioso. Hasta el punto de que le parecía que en este mundo no había cosa tan digna ni tan dulce como sufrir las penas y los tormentos de este siglo por el amor de su creador (§10)[330].

De este modo podemos observar cómo, a partir del texto de Marguerite, se da forma a un esquema de ramificaciones similar a cualquier diagrama o tabla. Este esquema está formado, en el caso de Marguerite, a partir de la imagen de base de la cubierta del libro, desde donde los colores se arborizan en una serie de argumentos vinculados entre ellos, pero siempre perteneciendo a uno de los ejes cromáticos (véase tabla 2)[331]. Además de estos tres elementos, no hay que olvidar las citas de los sellos, que pertenecen a otro color y que serán desarrolladas más adelante, cuando sean abiertos, en el segundo y tercer capítulo. Hasta este punto, si unificamos y distribuimos todo el contenido de estos primeros párrafos en una tabla tal y como vemos en diagramas de la época, podemos observar la relación cromática que se establece entre los argumentos, así como las diferentes acciones mentales que se ejercen ante ellos.

[330] «Co erunt les letres blanches en que eret escrit li conversations al beneit fil Deu. Apres quant aveit bein regarda totes ses defautes, illi se perforsavet de l'emendar tan come illi puet a l'essemplayre de la via Jhesu Crist. Apres illi se estudievet en les letres neires, en les quauz erant escriptes les viutinances que on fit Jhesu Crist: en celes apreneit a sofrir les tribulations en patienci. Apres illi se estudiavet en les letres roges, en les quauz erant escriptes les plaes et li espanchimenz del pretious sanc Jhesu Crist. En celes apreneit non pas tan soulament les tribulations sofrir en patienci, mays si apreneit a deleitier en tal maneri que tuit li confort de cet mundo li tornavont a grant haine, essi que yo li eret semblanz que en cet mundo non eret ci digna chosa en si douci come sofrir les peynes et les tormenz de cet seglo per l'amour de son creatour» (§8-10).

[331] Dejamos de lado, en esta tabla, las letras de color dorado, pues no adquieren relevancia en las primeras meditaciones y su función está más orientada al siguiente capítulo.

TABLA 2

LETRAS	BLANCAS	NEGRAS	ROJAS
En ellas está escrito:	• Las santas conversaciones del bendito hijo de Dios	• Los golpes y bofetadas que le propinaron los judíos	• Las llagas y la preciosa sangre que fue esparcida por nosotros
Le hacían pensar en:	• La encarnación y la natividad • Su gran pobreza	• Su gran humildad • Su gran paciencia	• Cómo fue siempre perseguido • Cómo fue obediente hasta la muerte
Comparándose, ella:	• Está llena de falsedades y mentiras • No quiere ser tan pobre	• Se encuentra toda llena de orgullo • No encuentra esa misma paciencia	• Es absolutmente lo contrario • No es tan obediente
De ellas aprendió:	• El ejemplo de la vida de Cristo	• A sufrir las tribulaciones con paciencia	• No solamente a sufrir las tribulaciones, sino a deleitarse en ellas

Todo este contenido, por tanto, podía concentrarse en una única imagen representada por la cubierta del libro, de modo que el lector simplemente debía preocuparse de recordar la distribución cromática de esta y luego realizar las prácticas correspondientes. En efecto, a partir de ahí, las cuatro acciones mentales —descripción, significación, comparación consigo mismo y enseñanza final— podrían desarrollar todas las consideraciones que conformarían el esquema mental que hemos elaborado anteriormente[332].

[332] De este modo también operaban los «sermones visuales» estudiados por R. Sánchez Ameijeiras. Las fachadas de algunas catedrales servían según esta historiadora del arte a modo de estructura del discurso, obedeciendo a los dictados teóricos recogidos en las nuevas *Ars praedicandi* del siglo XIII. En las imágenes del Juicio Final se dilataban, invitando al creyente a «examinar su conciencia, a recordar sus faltas con la ayuda de las imágenes, y conminaban al arrepentimiento y a aceptar y cumplir la penitencia». R. Sánchez Ameijeiras, *op. cit.*, p. 111.

La página de meditaciones que hemos evocado anteriormente (fig. 1) ha sido interpretada por M. Hennessy de modo similar a lo que estamos intentando expresar aquí, esto es, como diagramas didácticos que proporcionan sumarios condensados de doctrinas morales y teológicas, un equivalente visual a las *distinctiones,* que tienden a demostrar conexiones entre la vida de Cristo y la de uno mismo[333]. En su estudio, Hennessy hace hincapié en la ordenación de los argumentos en el plano de la página, en una «gramática visual» que detenta evidentes componentes mnemónicos[334].

Por consiguiente, el manuscrito Add 37049, analizado por Hennessy, no solo proporciona la imagen de la página como soporte visual, sino que también divide su superficie en bloques siguiendo un orden relativo a la Pasión de Cristo, invitando al mismo tiempo a compararlo con la vida de uno mismo. Asimismo, cada una de las imágenes de la página podía ser la semilla de una nueva ramificación de meditaciones. Como vemos, no obstante su evidente carencia de ilustraciones, el texto del *Speculum* también tenía un valor visual incuestionable que, por una parte, servía como *aide-mémoire* en el proceso de la meditación del lector, pero por otra parte pedía a este que reconstruyera y desarrollara en su mente las imágenes proporcionadas. Este ejercicio interior partía desde la memoria —la formación de la imagen de base, el libro— para después desarrollar las meditaciones ejercitando las preguntas adecuadas a cada uno de los colores: ¿qué es?, ¿qué significa?, ¿cómo soy yo en comparación con esto? y ¿qué puedo aprender de ello? Esta misma práctica es la que, llegado un momento, la narradora dirige a las letras de color dorado y es la que mueve los engranajes mentales para poder abrir el libro y recibir la visión divina.

Al mismo tiempo, es necesario añadir que la elección de esta imagen del libro de colores no sería, sin embargo, un caso extraño dentro del horizonte de la literatura del Occidente medieval. Son de inevitable mención aquí tres testimonios que se presentan muy similares al texto de Marguerite. En un primer caso encontramos *Le conte des trois chevaliers et des trois livres,* cuyo carácter mnemónico ha sido ya subrayado por A.-M. Legaré[335]. En efecto, la

Algunas de las técnicas de amplificación de estos sermones visuales son parecidas a las imágenes mnemotécnicas para la meditación que estamos estudiando aquí. Cual si fueran máquinas retóricas, las *Ars praedicandi* recomendaban estrategias tales como la *contrarium consideratio* o la *unius ad aliud consecutio,* que Guillermo de Auvernia, canónigo parisino de principios del siglo XIII, ejemplificaba así: para el primer caso, si empezamos un discurso hablando sobre la soberbia, se puede ampliar refiriéndose a la humildad. Para el segundo, si se predica sobre un pecado, se pueden explorar seguidamente las consecuencias derivadas de él (114).

[333] M. Hennessy, «Passion Devotion», p. 224.

[334] *Ibid.*, p. 250.

[335] A.-M. Legaré, «L'image du livre comme adjuvant mémoriel dans *Le conte des trois cheva-*

historiadora analiza minuciosamente este manuscrito francés del siglo XIV en el que se encuentra tal relato y concluye que, aunque la iconografía elegida para las miniaturas no parece tener función mnemotécnica evidente —ausencia de diagramas y tablas—, no duda en señalar la metáfora de los libros de colores como una estrategia retórica que estructura el relato y procura una ayuda para recordar y desarrollar las lecciones morales que este atesora[336].

Cabe decir, asimismo, que no solo se trata de una obra creada en un ambiente esencialmente femenino —e incluso posiblemente encargado por una mujer—, sino que además el origen del manuscrito está íntimamente vinculado a la orden cartuja[337]. Luego, sin embargo, el manuscrito pasó a formar parte de bibliotecas de damas de alto linaje de la Europa central como Blanca de Navarra, Isabel de Baviera o Carlota de Saboya. El manuscrito reúne diferentes obras doctrinales entre las cuales se encuentra este relato anónimo titulado *Le conte des trois chevaliers et des trois livres*[338]. En él se cuenta la historia de tres caballeros que, en el camino de vuelta de un torneo, unidos por el amor divino, son llamados a dedicar su vida a Cristo (fig. 31).

El texto prosigue relatando cómo, después de salir de un bosque, el más viejo de los tres sintió el amor de Dios por todas las bellezas del mundo e informó a sus compañeros de la voluntad del Espíritu Santo de que se convirtiera en monje. El discurso consigue convencer a los otros caballeros, por lo que los tres abandonan las armas y se unen a la vida religiosa (fig. 32). Después de un cierto tiempo viviendo en un monasterio, los dos más jóvenes fueron tentados por el diablo y decidieron dejar la ardua vida de religioso. En ese momento, el más anciano de los tres intentó de nuevo convencerles de los beneficios de la vida devota, reprochándoles que hubieran perdido el tiempo en banalidades en vez de estudiar los tres libros que podían salvar sus vidas y permitirles conocer el amor de Dios. Aunque el narrador no describe la apariencia de estos volúmenes —como Marguerite no lo hace tampoco

liers et des trois livres», en F. Willaert *et al.*, *Medieval Memory. Image and Text*. Turnhout, Brepols, 2004, pp. 129-143.

[336] *Ibid.*, p. 132. También S. Huot vinculó esta obra a las técnicas mnemónicas en «Inventional Mnemonics, Reading and Prayer: A Reply to Mary Carruthers», *Connotations*, 3.2. (1993/4), pp. 103-109 (105).

[337] A.-M. Legaré, *op. cit.*, pp. 129 y 133.

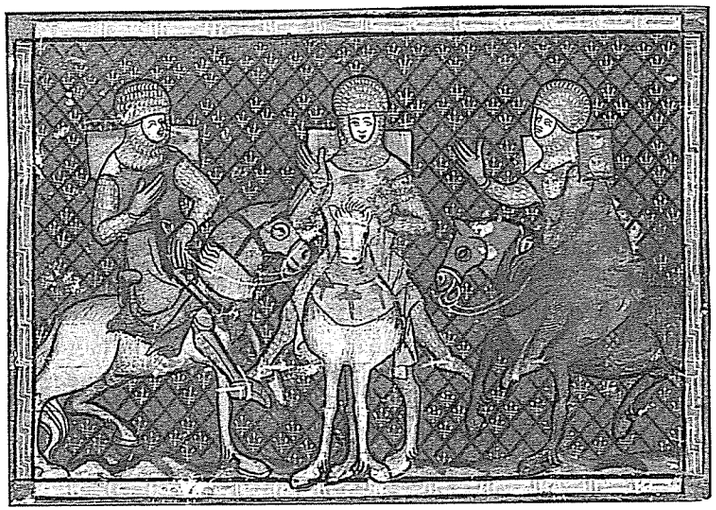
[338] *Le conte* forma parte de una recopilación de tratados ascéticos conservados en cuatro ejemplares presentes hoy en día en la BnF y la Bibliothèque Condé de Chantilly. Los tres más antiguos —Chantilly ms. 137, BnF fr. 4338, fr. 1136— comparten el mismo orden de los textos y miniaturas casi idénticas, según Legaré, realizadas por Marghieu Le Vavasseur y sus asistentes entre 1330 y 1340. A.-M. Legaré, *op. cit.*, p. 129.

con las letras de colores—, sí apunta el valor alegórico de los cromatismos de cada uno de ellos[339]. El primero era el Libro de la conciencia —«le livre de la conscience»—, en el que se describen los pecados y errores cometidos durante la vida. El segundo, el Libro de la ciencia —«le livre de la devine cognoissance»—, que otorgaba la experiencia de la verdad. Finalmente, el último de ellos era el Libro de la sabiduría —«le livre de la souvraine et de la perdurable sapience»—, que proporcionaba el conocimiento del «placer verdadero».

Como se desprende de las experiencias meditativas de Marguerite que hemos analizado en los capítulos anteriores, las letras de colores correspondían a diferentes escenas de la vida de Cristo que, a través de lo que indica la lectura de la Carta I, a su vez estaban relacionadas con un momento preciso del día, un periodo acotado entre horas canónicas en las que uno debía reflexionar sobre su significado. De tal manera, también el relato de los tres caballeros y los tres libros señala que cada uno de estos debía ser estudiado en un momento de la jornada. Así, el Libro de la conciencia está reservado para después de medianoche, desde maitines hasta prima. En él contiene el conocimiento de todos los fallos y pecados y aparece escrito en letras negras y oscuras —«est escript de lettres occurs et noires»—, puesto que, explica el texto, son los pecados que han oscurecido, ennegrecido y endurecido la conciencia. Por otra parte, el Libro de la ciencia o del entendimiento tenía que ser estudiado desde la hora de prima hasta mediodía. El volumen proporcionaba el conocimiento sobre todas las verdades que Dios Padre envió a los hombres desde el cielo cuando su hijo adoptó la naturaleza humana. El pergamino de este libro es blanco como la nieve y sus letras rojas como la sangre. La blancura está directamente asociada por parte del narrador a la inocencia de la vida de Cristo y la rojez a su Pasión. Finalmente, el Libro de la sabiduría está escrito en letras doradas y no se especifica a qué momento está reservado su estudio. No obstante, sería lógico imaginar que tal periodo abarcaría desde mediodía hasta medianoche. El volumen ofrece el conocimiento de la dicha y la maravilla. Se trata de un don del Espíritu Santo con el que uno puede saborear la dulzura y el perfume de los bienes espirituales y eternos, los grandes placeres del Paraíso, que no pueden nunca ser satisfechos[340].

[339] Contrariamente al caso de Ruusbroec —testimonio que vamos a analizar en las próximas páginas—, que proporciona desde un primer momento una rápida descripción física de los tres libros que las religiosas debían leer antes de irse a la cama, el autor no da indicios de la apariencia de estos tres volúmenes, sino que precisa su valor metafórico: «Le premier livre a nom le livre de conscience qui donne cognoissance de toute defaute et de tout peschié. Le secont a nom le livre de science qui donne cognoissance de toute beneurté» (f. 160 de BnF, fr. 1136).

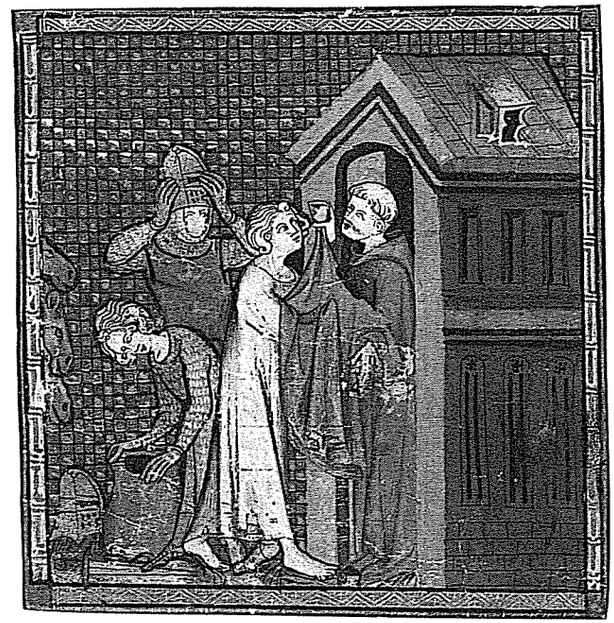
[340] A.-M. Legaré, *op. cit.*, p. 124.



31. «Conte des trois chevaliers et des trois livres», en *Recueil de traités de dévotion en prose et en vers*, París, 1325-1350. París, BnF, fr. 1136, f. 136r

Como vemos, pues, desde este punto del relato hacia adelante, el narrador hace derivar una estructura tripartita que asocia en todo momento cada uno de los libros a diferentes elementos como los colores —que el miniaturista resalta de forma clara (fig. 31) y que son precisamente el negro, el blanco y el dorado—, las rúbricas, los significados alegóricos de los cromatismos y el momento del día apropiado para consultarlos. Según A.-M. Legaré, esta obra funcionaría, por consiguiente, mediante una estrategia mnemotécnica clara, similar a la que hemos desvelado en el *Speculum,* pues proporciona una imagen de apoyo —los caballeros—, unos *loci* —los tres libros—, las *imagines agentes* —los colores— y un orden preciso —el del relato, que organiza los colores según la tradición cromática que hemos visto anteriormente—. De todo ello se deriva una serie de reflexiones clasificadas según el esquema tripartito y que podrían ser reconstruidas en una tabla tal y como nosotros hemos hecho con los contenidos del *Speculum*. Además, la actitud y las prácticas para el estudio de estos libros son muy similares a las de Marguerite: pensar en los colores, considerar sus rúbricas, reflexionar sobre su significado y asociarlo a un momento del día. Solamente se encuentra ausente el ejercicio especular de comparación con uno mismo, aunque el Libro de la conciencia, que contiene los errores y pecados de este mundo, tiene un claro valor comparativo y correccional.

La actitud del lector frente a los libros o letras de colores es de hecho el punto de relieve que dota al texto de un poder mnemónico. Consecuente-



32. «Conte des trois chevaliers et des trois livres», en *Recueil de traités de dévotion en prose et en vers*, París, 1325-1350. París, BnF, fr. 1136, f. 137r

mente, aunque Marguerite utilice la imagen de los tres tipos de escritura en una cubierta y el copista de *Le conte des trois chevaliers* use tres cubiertas de tres colores, las similitudes son realmente sorprendentes[341].

Los paralelismos entre el *Speculum* y *Le conte,* sin embargo, no terminan aquí, puesto que la obra que sigue al segundo en el compendio en el que se encuentra es el *Livre de vie et aiguillon d'amour et de dévotion*. Este texto se

[341] F. Willaert ya advirtió sucintamente de tales similitudes, subrayando además el origen cartujo de ambos textos: «In both cases the book is considered as a symbol of knowledge and wisdom, since the two works have a doctrinal purpose. On the other hand, precisely the usage of the book imagery allows both authors to develop the conception of the mystery hidden that is revealed when the book is opened. In order to understand that, we must mention that the work that follows *Le conte des trois chevaliers* in the manuscript is *Le livre de vie et aiguillon d'amour.* This shows a literary picture depicting an opened book with a crucifixion on a white surface where it is written, in golden letters: "Ihesus Nazarenus rex Judeorum". Certainly the parallelisms between these two manuscripts must be better studied, especially because Legaré states that the manuscripts she studied came probably from a Carthusian ambience and were particularly spread in a female environment». F. Willaert, «Margaret's Booklets», p. 133.

encuentra clara e íntimamente vinculado al imaginario de *Le conte*. De hecho, al final del texto de esta segunda obra el narrador retoma la imagen de los libros de la conciencia, del conocimiento y de la sabiduría. Esta vez no se los asocia a ningún cromatismo, no obstante, aparece el motivo de Cristo-libro: Dios padre ha enviado «el libro bendito a nuestra humanidad, es decir, su Hijo bendito» —«le Benoit livre, c'est a dire son Benoit fils en nostre humanité»—. Se trata de un volumen que aparece cerrado en un primer momento con siete sellos y que, al abrirse, muestra la figura de Cristo en la cruz, con el cuerpo resplandeciente como reflejando el albor de la página en blanco (fig. 33)[342].

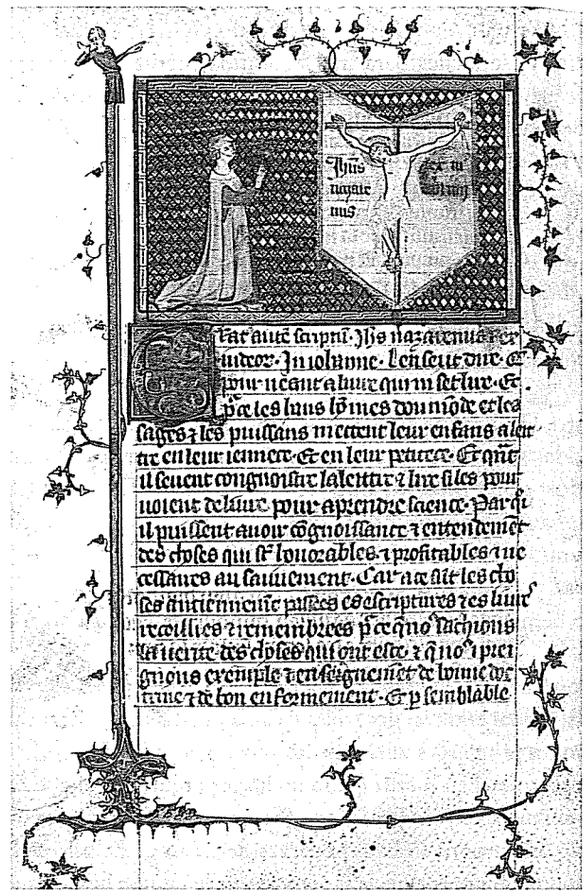
El texto que aparece a los lados de la cruz alude al letrero que se encuentra tradicionalmente en la cima del crucifijo y en el cual se observan, en oro, las cuatro palabras escritas por Pilatos: «Ihesus Nazarenus Rex Judeorum». Estas contienen la única «ciencia y doctrina de toda salvación perfecta» —«science et la doctrine de tout parfait sauvement»—. Por ende, parece que el texto insinúe que hay efectivamente un vínculo entre este libro del cuerpo de Cristo y el volumen dorado del cuento de los caballeros, conexión que efectivamente evoca A.-M. Legaré, argumentando que el copista podría haber querido concentrar en una sola imagen el tema del libro que los dos tratados contienen: el libro blanco escrito en letras de oro que se despliega en díptico detrás del Cristo en la cruz evocaría así el volumen del conocimiento y de la sabiduría de *Le conte*[343].

Esta segunda obra ilustra cómo era necesario que Cristo sufriera y muriera en la cruz para que el libro de la vida y de la santa predicación pudiera ser escrito. De ahí surge la voluntad del miniaturista de representar no solo a Cristo en la cruz con la inscripción, sino también un libro abierto detrás de este, hecho de pergamino blanco y conservando el pautado delante del cual están escritas las cuatro palabras en color dorado. Lo importante, sin embargo, de este pasaje es que desarrolla la imagen mnemónica de los tres libros haciendo que el lector vincule esta figura crística a uno de ellos: el dorado o Libro de la Sabiduría[344]. A continuación, el lector debe asimismo

[342] «Quant aux sept sceaux appendus aux bords inférieurs du livre, ils renvoient au *Livre de vie* de l'Apocalypse que seuls peuvent lire ceux qui ont reçu l'illumination divine». A.-M. Legaré, *op. cit.*, p. 142. Además de la analogía crística, obviamente, esta metáfora reverbera asimismo en el Apocalipsis, con la figura del cordero blanco y los siete sellos.

[343] A.-M. Legaré, *op. cit.*, p. 143.

[344] «Constitue-t-elle une "image de mémoire" efficace: elle renvoie à la fois à la métaphore des trois livres et à celle du *Livre de vie* où elle se trouve prolongée et développée, se posant comme un trait d'union mémoriel entre deux textes dont l'artiste, pour en avoir sans doute été lui-même le copiste, a conservé un vif souvenir». A.-M. Legaré, *op. cit.*, p. 142.



33. «Livre de vie et aiguillon d'amour et de dévotion», en *Recueil de traités de dévotion en prose et en vers*, París, 1325-1350. París, BnF, fr. 1136, f. 141v

abrir mentalmente los siete sellos que mantienen cerrado el libro para que se exponga ante él, de manera maravillosa, el cuerpo esplendoroso de Cristo. Las semejanzas con el *Speculum* son indiscutibles: Marguerite abre mentalmente el volumen gracias a las palabras doradas que se encuentran escritas en los sellos. Ulteriormente aparece un díptico luminoso que le descubre las maravillas del Paraíso, la Trinidad y, finalmente, el cuerpo de la Pasión.

Por otra parte, es cierto que la figura del cuerpo de la cruz como un libro abierto la podemos encontrar en otros ejemplos del mismo contexto histórico. En Italia, por ejemplo, podemos mencionar el caso de Domenico

Cavalca (1270-1342), cuya célebre obra en vulgar *Specchio di croce* se modela a partir de la imagen del Cristo crucificado. Se trata de un texto que ofrece los contenidos esenciales para una profunda meditación diaria, y en el que Cristo aparece como «libro abierto» y espejo en el que poder conocer las verdades de este mundo. Concretamente, en el capítulo XXXVI titulado «Como Cristo está como un libro abierto, en el cual está escrita y abreviada toda la ley y especialmente la caridad del prójimo» leemos[345]:

> Puesto que Cristo crucificado muestra y enseña todas las perfecciones y ciencias útiles, así podemos sin duda decir que él es libro de vida, en el que cualquier laico ignorante y de cualquier otra condición puede leer y ver, de modo condensado, la ley[346].

Por tanto, Domenico Cavalca no solo articula las figuras de Cristo y del libro de vida, sino que además necesita manifestar una asimilación física entre los dos elementos, ya que no se trata solamente de leer la ley, sino también de verla. De este modo, desarrollará un interesante parangón entre las dos figuras:

> Y como hemos dicho que él es libro, veamos si así está hecho, si tiene figura de libro.
>
> Todos sabemos que los libros nos son más que pieles de cordero, bien rasuradas, ligadas entre las dos tablas y casi enteramente escritas con letras negras. Pero los principales inicios de los versos tienen letras grandes y rojas. Por esto Jesucristo está en la cruz como un libro: porque su piel y su carne, que es cordero sin mancha y sin pecado, no fue rasurada ni purificada por otros, sino que nació así de pura. O bien podemos decir: así como a la piel, cuando se curte para escribir, se le pule la superficie y se le rasuran los pelos, de tal modo la piel de este cordero fue rapada cuando le arrancaron la barba y lo despojaron de sus vestidos, dejándolo desnudo. [...] Esta piel tan pelada y desnuda no fue ligada, sino enclavada entre los dos troncos de la cruz, y estaba toda escrita en letras negras, porque fue empalidecida y ennegrecida por los golpes y las bofetadas. Por eso las Escrituras afirman que había perdido toda belleza[347].

Cavalca nos dice que el libro no es más que un conjunto de pieles de cordero rasuradas, ligadas en dos tablas y escritas mayormente en letras negras y rojas. Es por eso por lo que la imagen del Cristo crucificado es la de un libro: carne y piel pura y desnuda del cordero sacrificado, clavado en dos tablas de madera en forma de cruz y ennegrecida a causa de los golpes y bofetadas —aquí la resonancia con la escritura negra del *Speculum* es manifiesta: «tenplees et les ordures que li jue li gitavont en sa sainti faci et per son noble cors» (§4)— y rubricado en rojo por la sangre de las heridas —en Marguerite: «les plaes et li pretious sans qui fut espanchies per nos» (§4)—. La descripción de Cavalca finaliza así:

> Pero hay también las miniaturas y las letras grandes y bermejas, esto es, la llagas, principalmente las de la cabeza, que rezumaban todas sangre, y de las manos y de los pies y del costado, que son rojas y son grandes y anchas, como hemos dicho arriba. He aquí por qué Cristo es libro, en el cual está condensada toda la Escritura y en el cual cualquiera, laico e ignorante, puede leer abiertamente cualquier doctrina perfecta[348].

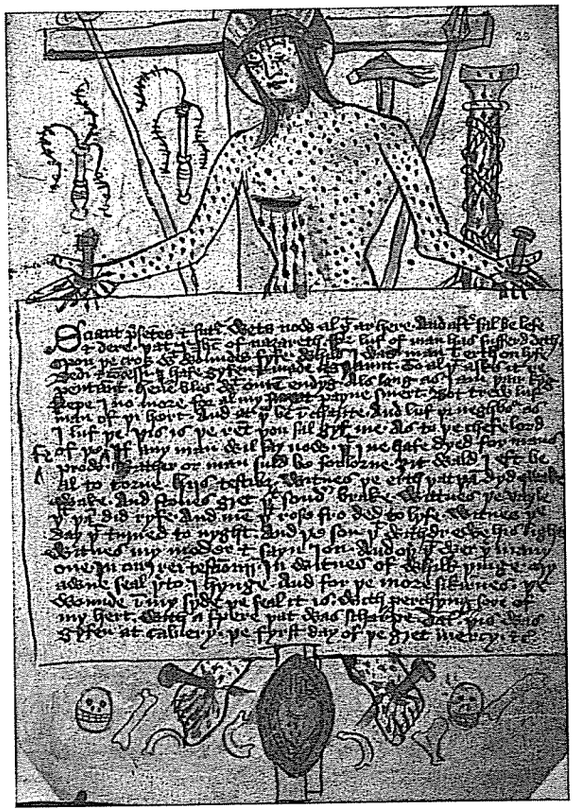
Esta asimilación entre la sangre y las letras bermejas del manuscrito entronca con los ejemplos ya citados de la imaginería cromática estudiada por P. Dronke, que aparece ilustrada de manera excelente en el folio 23r

[345] De hecho, ya en el prólogo de esta obra podemos leer: «questo sarà uno specchio, ed un libro, nel quale brevemente e leggermente veggiano e leggano ogni perfezione». Domenico Cavalca, *Lo specchio di croce. Testo originale e versione in italiano corrente a cura di P. Tito Sante Centi.* Bolonia, O. P. Edizioni Studio Domenicano, 1992, p. 26. *Vid.* también, para un estudio de esta imagen del «libro de la vida» aplicada al crucifijo, L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, p. 108.

[346] Traducción propia. «Perrocchè Cristo crucifisso ne mostra e insegna ogni perfezione ed ogni scienza utile, possiamo veramente dire ch'egli è libro di vita, nel quale ogni secolare idiota e d'ogni altra condizione, può leggere e vedere la legge, tutta abbreviata». Domenico Cavalca, *op. cit.*, pp. 282-284.

[347] Traducción propia. «E perchè abbiamo detto, ch'egli è libro, vediamo se è così fatto, e s'egli ha figura di libro. Tutti sappiamo che il libro non è altro se non pelli d'agnello, bene rase, legate fra i due tavole, e scritte quasi per tutto di lettere nere; ma gli principali capoversi sono lettere grosse vermiglie. Per questo modo Gesù Cristo in croce sta come libro: perocchè la sua pelle e la sua carne, la quale è agnello senza macola, e senza peccato, che non fu raso nè purificato da altri; anzi nacque tutto così puro. Ovvero possiamo dire, perchè la pelle quando si concia per scrivere, si radono gli peli ed assottigliasi; così la pelle di questo agnello fu rasa, quando gli pelarono la barba, e spogliaronlo d'ogni vestimento, e lasciaronlo nudo. [...] Questa pelle così nuda e pelata fu non legata, ma confitta fra due legni della croce, ed era scritta tutta di lettere nere: perocchè fu tutta lividita ed annegrita per gli colpi e per le guanciate, in tanto che dice la Scrittura che aveva perduto ogni bellezza». *Ibid.*, pp. 284-285.

[348] Traducción propia. «Sonoci ancora le miniature e le lettere grosse di vermiglio, cioè le piaghe principalmente del capo, che tutte colavano sangue, e delle mani e de'piedi e del costato; le quali sono vermiglie di sangue, e sono molto grandi e grosse, come di sopra è detto. Ecco dunque come Cristo è libro, nel quale è abbreviata tutta la Scrittura; e nel quale ogni persona, secolare ed idiota, può leggere apertamente ogni perfetta dottrina». *Ibid.*, pp. 285.



34. *Miscelánea de obras cartujas*, 1460-1500.
Londres, British Library, Add ms. 37049, 23r

del manuscrito misceláneo cartujo Add 37049. En él se muestra a Jesucristo exhibiendo las llagas, con las *arma Christi* al fondo, y, desplegándose como si se tratara de la continuación de su cuerpo, se presenta el texto formado de letras negras y rojas. Estas últimas se encuentran esparcidas a lo largo del pergamino como si fueran gotas de sangre derramadas de sus heridas (fig. 34).

De modo parecido, Jacopone da Todi, en la misma época que Marguerite y Domenico Cavalca, utilizó esta misma comparación en una de sus laudas, integrando, además, el elemento del sello —con reminiscencias claramente apocalípticas[349]—. Es necesario asimismo mencionar el proceso de apertura

[349] M. Leonardi identifica al Cristo de estos versos con el *liber vitae* (Apocalipsis 5 1, 10), donde se describe el libro de los siete sellos que solo el cordero podrá abrir. Iacopone da Todi, *Laude, a cura di Matteo Leonardi*. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2010, pp. 54.-56.

de este Cristo-libro, que se presenta en el poema como momento salvífico de revelación —«po' ch'ee siraoi operto»—, donde uno encontrará las cinco llagas de sangre bermeja, asimiladas a las rúbricas rojas, donde uno podrá estudiar[350].

En el apartado final de esta parte veremos otros casos en los que la apertura del libro está directamente vinculada a las aperturas físicas de Cristo en tanto que objeto de meditación. Ahora, volviendo a las imágenes de los libros de colores, habría que aludir a algunos ejemplos aún no citados particularmente semejantes al *Speculum* de Marguerite. Algunos de ellos ya los mencionó P. Gardette en las notas a la edición crítica de las obras de la priora cartuja[351]. El primero resulta bastante evidente, pues se trata del célebre *Libro delle tre scritture* de Bonvesin de la Riva, del cual hablaremos más adelante. El otro, en cambio, es particularmente interesante y singular. Se trata de una canción medieval francesa de alrededor del siglo XIV que desarrolla escuetamente tres tipos de escritura: negra, bermeja y dorada:

> Tres letras debemos recordar
> que cada uno tiene que tener en sí:
> la primera, de tinta negra,
> trata de nuestros pecados que debemos lamentar.
> La segunda, bermeja, es el amor de Cristo.
> [...]
> La tercera letra es de oro claro
> cuyo precio solo Dios conoce:
> es la santa Divinidad[352].

[350] «Et om che non n'à libro, como porrà emprèndare? / Ancora non l'audio c'omo el trovasse a vendare; / rason porram ostendare por nostra scusa mustrare. / *Ego sum* libro de vita, segnato de .vij. signi; / Po' ch'e' siraoi operto, trovarà' .v. migni / (so' de sangue vermigli) o' porrà' studïare» (Lauda 27, vv. 36–41). El objetivo de Iacopone da Todi aquí es el de encontrar las reglas del amor místico —«prender regula d'amare»—, pero siempre adaptándose a la voluntad divina. Estas normas, conformadas como las teorizaciones del amor profano que estaban tan en boga en su tiempo, constituyen un *ars amandi* místico que solo puede ser enseñado por Cristo, que es el libro en el cual uno aprende tal doctrina. Iacopone da Todi, *Laude, a cura di Franco Mancini*. Bari, Gius, Laterza & Figli, 1974.

[351] A. Duraffour, P. Gardette y P. Durdilly, *op. cit.*, p. 160.

[352] «Trois letres devons recorder / que chascuns doit avoir en lui: / la première, d'enque noir, tret / nos pechiez que devons gemir; / la seconde, vermeille, c'est l'amour Jhesucrist. [...] La tierce letre est d'or cler / qui sus les deus porte le pris: / c'est la sainte divinité». E. Järnström y A. Långfors (eds.), *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, II. Helsinki, Suomalaisen Tiedeakatemian Tomituksia, 1927, pp. 186–187.

Esta canción religiosa titulada «Un motet vous voudrai chanter» nos ha llegado en condiciones precarias, por lo que ha sido objeto de diferentes enmiendas por parte de los editores[353]. A partir de tales correcciones, suponemos que estaba compuesta de estrofas de cuatro versos de ocho sílabas (ab ab) seguidas de un verso de doce y otro de seis, que quizá podrían formar el estribillo. A. Jeanroy asocia el estilo de la composición a las laudas de los *flagellanti* de la Italia del siglo XIII[354]. Otro ejemplo de esta metáfora que combina escritura y colores lo encontró Edmond Faral en el compendio de relatos del siglo XIII *Gesta Romanorum*. En él se nos cuenta la historia de un seglar que entra en un convento donde aprende de memoria tres tipos de escritura: la primera es negra, la segunda es roja y la tercera, blanca. Respectivamente, estas letras se asociaban al conjunto de pecados de los humanos, a la sangre derramada por Cristo y al deseo de la gloria celestial[355]. Incluso la misma explicación aparece en otro de los relatos del mismo compendio[356].

La metáfora aparece reelaborada y desarrollada dentro de un discurso místico de notable potencial por parte de Ruusbroec (1293-1381) en un fragmento de «El libro de las siete cercas»[357]. Se trata de la parte final de tratado, que está dedicada a la plegaria de la noche[358]. Allí, el autor describe

[353] F. Willaert ha demostrado que los dos primeros colores que aparecen en esta poesía son invenciones de estos dos editores, pues en el manuscrito —París, Bibliothèque Nationale, Fonds Français 12483— aparece en la l. 23 «de qunoistre» en vez de «d'encre noire», y en la l. 25, «la seconde merveille» en vez de «la seconde, vermeille». F. Willaert, «Margaret's Booklets», pp. 122-123.

[354] A. Jeanroy, «Les chansons pieuses du ms. Fr. 12483», *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Maurice Wilmotte à l'occasion de son 25e anniversaire d'enseignement*. París, Champion, 1910, pp. 243-266 (257-258).

[355] «Prima littera est nigra et est recordation peccatorum [...]. Secunda littera est rubea, et est recordacio rosei sanguinis tui creatoris, quem in cruce [...] tribuit. Tercia littera est candida, et est desiderium celestium gaudiorum». E. Faral, «"Letre" dans une chanson française (Chanson n.° 836 de Raynaud, vv. 15 et 21)», *Romania*, 39 (1910) pp. 582-584 (582).

[356] *Ibid.*, p. 592.

[357] F. Willaert apunta la posibilidad de que Ruusbroec leyera el relato del *Gesta romanorum*. Se trata de una hipótesis de difícil constatación —como advierte él mismo—, pues como vemos existieron numerosos ejemplos que articulaban tres libros de tres colores o escrituras diferentes. F. Willaert, «Margaret's Booklets», p. 125.

[358] El texto de Ruusbroec está concebido para un convento de clarisas, perteneciente a la alta nobleza de Brabante. Como A.-M. Legaré indicaba, la audiencia del *Conte des trois chevaliers* consistía, fundamentalmente, en miembros de la alta aristocracia, e incluso elabora la hipótesis de que el texto llegara a manos de Juana de Brabante. A partir de esta hipótesis, F. Willaert se debate entre la posibilidad de que la obra de Ruusbroec fuera una reelaboración

cuatro cuadernos escritos en tinta negra, blanca, roja y dorada, siendo cada uno de ellos vinculado a diferentes argumentos cristianos. F. Willaert ha estudiado tal pasaje en referencia a las estrategias discursivas procedentes de la mnemotecnia y asegura que «con estos tres cuadernos [booklets] —metafóricos—, la estructura global del pasaje toma forma de manera clara»[359]. Por consiguiente, esta imagen de los cuadernos de colores directamente vertebra los argumentos que vienen a continuación según se deriven de una o de otra alegoría cromática:

> Cada noche, cuando vayas a la cama, deberías leer a través de tres cuadernos, si puedes, y deberías siempre llevarlos contigo. El primer cuaderno es viejo, desagradable y sucio, escrito en tinta negra. El segundo es blanco y agradable, escrito en sangre roja. El tercero es azul y verde, escrito enteramente en oro puro (Ruusbroec's *Opera omnia:* 899-903)[360].

Más allá de las coincidencias de los colores —el negro es desagradable y sucio, el rojo y el blanco son bellos, mientras que el tercero se presenta de colores magníficos como el azul, el verde y el dorado—, hay que subrayar el hecho de que Ruusbroec haga énfasis en el «llevar encima siempre los libros». Pues, aunque según F. Willaert se asocie a la incipiente moda en ese siglo de utilizar libros de plegarias portables para un uso personal, podemos también vincularlo a los métodos de memorización necesarios para la meditación. De hecho, Ruusbroec, después de presentar los tres cuadernos indicando el color y su apariencia, pide a la lectora que, en cuanto abra el primero, abandone el mundo exterior y sus distracciones y mire con la máxima concentración en su interior: «Entra en ti misma», dice el autor, «y abre el cuaderno de tu conciencia que será abierto y manifiesto para todo el mundo y para el juicio de Dios» (905-907). Así, Ruusbroec, como en los ejemplos anteriores ya citados, incluido el *Speculum*, parte del concepto del libro de la conciencia, lo que transforma toda esta práctica en un ejercicio mental de la memoria. Tal consideración viene aún más acreditada cuando, una vez la hermana se encuentra salvada de la «ansiedad y el miedo» del inicio (933-934), se carga de «fe, esperanza y confianza en Él» (935) para recuperar de su memoria el segundo cuaderno —blanco y rojo, que evocan la inocencia y el amor de Cristo— que mostrará mentalmente el cuerpo divino y radiante, cubierto de sangre[361].

en clave mística del *Conte* o que simplemente desarrollara un tema común de la literatura devocional de su tiempo. *Ibid.*, p. 126.

[359] *Ibid.*, p. 105.

[360] Traducción propia. *Vid.* F. Willaert, «Margaret's Booklets», p. 99.

[361] *Ibid.*, pp. 110-111.

Como señala F. Willaert, en este punto la *rememoratio* deja paso a la *compassio,* a una participación emocional en el sufrimiento de Cristo[362], que llevará al conocimiento de su amor inconmensurable: «Lee estas letras escritas en Su venerable cuerpo con gran compasión. El amor que vive en Su mente, sin embargo, deberás recordar con fervor interior» (945-947). A continuación, la hermana clarisa deberá repetir el mismo procedimiento con el tercer libro, recuperándolo de la memoria y abriéndolo en su mente: «Ella debe abrir su mente a Dios y considerar el tercer libro, que es azul y verde, escrito en oro precioso» (963-64)[363].

Ruusbroec compara este color azul con el radiante cielo, que presenta como similar al color de la piedra preciosa derivada del circón. Este cielo se encuentra iluminado por Dios por tres brillos de verdes diferentes: sensible, espiritual y divino. En cuanto a los versos dorados, explica que se refieren al deseo interior y al amor fiel, a través de los que el hombre busca la unión divina con la divinidad (1012-1014). Esta cita nos remite a las letras doradas de la imagen del *Speculum* que instaban a Marguerite a aprender a «desear las cosas divinas»[364]. Además, Ruusbroec indica que cualquier intento de describirlas está abocado al fracaso. No obstante, las semejanzas entre los dos textos no terminan aquí, puesto que en su conclusión el místico flamenco sintetiza la descripción del cielo mediante dos imágenes: el arco iris circular en torno al trono celeste —que, como la mayoría de la imaginería del texto, procede del libro de las Revelaciones 4, 3— y el zafiro, una de las doce piedras de la Jerusalén celeste (Apocalipsis 21, 19). Como veremos en el capítulo siguiente, una vez abre el libro que los sellos de escritura dorada mantenían cerrado, Marguerite se encuentra con la visión de la Trinidad, descrita en forma de tres círculos de luz amalgamada. En el rastreo de esta peculiar imagen en la historia del arte y la literatura, se encuentran notables paralelismos con el círculo de irisaciones de tres colores de Dante. Asimismo, en la explicación

[362] M. Carruthers nos explica que el método memorístico no se basaba en una práctica neutral, sino que implicaba vincular las imágenes con fuertes emociones como arrepentimiento y contrición, pánico y ansiedad o deseo y amor. M. Carruthers, *The Craft of Thought,* pp. 14-16 y 113. *Vid.* también, de la misma autora, *The Book of Memory,* p. 68.

[363] Citas en inglés, respectivamente: «Read these letters written on His venerable body with great compassion. The love which lives in His soul, however, you should recall with interior fervor», «She should open her "mind to God" and consider "the third book, which is blue and green, written in fine gold"» (963-964). F. Willaert, «Margaret's Booklets», p. 116.

[364] F. Willaert entiende que la postura de meditación de la clarisa que se estipula para este tercer libro —con los ojos levantados hacia el cielo— es la apropiada para la contemplación de la vida celeste. *Ibid.,* p. 119.

de estas dos imágenes, Ruusbroec menciona las virtudes de los santos, «todos penetrados por el amor y unidos con Dios». Tal escena recuerda también la visión de Marguerite que, como exégesis visual de la cita «Mirabilis Deus in sanctis suis», describe las virtudes de los santos que habitan en el Paraíso y que se encuentran «presentes en todas partes con él» (§27), «ligeros y transparentes» (§29), hechos a su imagen y semejanza[365].

F. Willaert constata que existe una gran diferencia entre la obra de Ruusbroec y el cuento de los tres caballeros consistente en el hecho de que la primera detenta un mensaje místico claro de unión y contemplación que *Le conte* no incluye[366]. No obstante, esta naturaleza mística sí la encontramos en el *Speculum*. Además de tales coincidencias, los tres textos comparten el mismo público, pues *El libro de las siete cercas* estaba destinado a un convento de clarisas habitado por mujeres de alto linaje de la región de Brabante. Ya hemos dicho que el ejemplar de *Le conte* aparece como posesión de numerosos miembros femeninos de la alta aristocracia y el monasterio de Poleteins estaba formado asimismo por familias acomodadas del Delfinado. Es difícil, por no decir imposible, decretar si hubo una lectura directa e influencia real de unas obras a otras o si simplemente se trata de unos temas comunes en la literatura devocional de la época. Lo que está claro es que estos ejemplos nos ayudan a refrendar la idea de una estrategia retórica, presente en el *Speculum,* dirigida a la memorización y a la meditación, pues Ruusbroec es más explícito que los otros y proporciona a la monja clarisa una evidente «cadena de tres imágenes que ella podría fácilmente imprimir en su memoria»[367].

Finalmente, debemos también hacer mención de la obra de Bonvesin de la Riva (1240-1315), célebre profesor en Legnano y Milán de gramática, es decir, latín, probablemente terciario de los *umiliati* y, según G. Contini, el poeta didáctico más notorio de la literatura italiana del siglo XII[368]. En su obra más conocida, *Il libro delle tre scritture,* podemos encontrar la misma construcción metafórica y asimismo un parecido mecanismo visual fundamentado en la disposición de letras de diferentes colores que tejen una red de combinaciones simétricas a través de las partes del texto. Las tres escrituras que menciona el título de la obra se encuentran diferenciadas, en un primer estadio, por una variable cromática: *nigra, rubra* y *aurea*. Con

[365] F. Willaert limita las semejanzas entre esta obra de Ruusbroec y la de Marguerite a las coincidencias cromáticas. *Ibid.,* p. 120. Creemos que este análisis, además, demuestra unos parecidos estructurales evidentes.

[366] *Ibid.,* p. 125.

[367] «A chain of three images which she could easily impress on her memory». *Ibid.,* p. 126.

[368] G. Contini, *Poeti del Duecento. Poesia didattica del nord. Poesia «popolare» e giullaresca,* vol. 2. Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1995, p. 667.

un estilo poético similar al de los *miracula* o *exempla,* Bonvesin de la Riva nos describe con letras negras el Infierno y con doradas el Paraíso, siendo considerado uno de los precursores de la *Commedia*[369]. Las letras rojas están destinadas, como en todos los casos que hemos analizado hasta el momento, al recuerdo de la Pasión de Cristo. Sin embargo, si echamos una mirada más precisa a estas divisiones, encontramos relaciones más evidentes con el *Speculum* de Marguerite, puesto que la escritura negra no solo da forma a las penas del Infierno, sino que pretende representar los tormentos vinculados a las faltas y pecados cometidos (§201-212). El capítulo de la escritura roja expone cómo los judíos golpearon violentamente a Jesucristo y se hace particular énfasis en la sangre derramada por Cristo (§165-172). Finalmente, en la escritura dorada se presenta un lugar resplandeciente y lleno de agradables aromas (§81-88). Los paralelismos, pues, se presentan de nuevo claros: los pecados están vinculados al color negro, la escritura roja describe el sufrimiento de Cristo causado por los judíos y, en último lugar, el color dorado remite al Paraíso en el que la bondad y belleza de lo divino se expresa de modo sinestético.

No obstante, más allá de tales semejanzas, es importante señalar aquí el esquema combinatorio con clara intención mnemónica que se establece entre las tres partes. Esta distribución podría apelar así a una reconstrucción interior por parte del lector, que lo ayudaría a recordar cada una de las consideraciones, fueran humanas —negras—, ejemplares —referentes a Cristo, rojas— o divinas —doradas—. De este modo podemos evidenciar cómo las doce penas negras del primer capítulo reverberan en las doce glorias doradas del tercero, estableciendo el tipo de combinaciones que encontramos, de manera mucho más escueta, en el primer capítulo del *Speculum*. De hecho, en los versos de apertura del poema, Bonvesin reafirma el carácter unitario de las tres partes del libro que contienen las tres escrituras. R. Stefanini recuerda esta voluntad del poeta y se sorprende por la libertad con la que los copistas desmantelaron la visión unitiva del tríptico[370]. A partir de ahí, encontramos ya las interrelaciones entre los dos escenarios: las descripciones del

[369] «It would be interesting to inquire to what extent Bonvesin's "Inferno" may be viewed as an intermediate stage between Giacomino's primitive vision and Dante's fully-developed landscape». Notas de R. Stefanini en Bonvesin de la Riva, *Volgari scelti. Poems. Translated by Patrick S. Diehl and Ruggero Stefanini. With Commentary and Notes by R. Stefanini and a Biographical Profile by P. Diehl.* Nueva York, Peter Lang, 1988, p. 129.

[370] «In explaining the subject of the poem in the opening verses of Si (ll. 9-20), Bonvesin himself states that these three texts constitute a single work —i. e., a *libro* containing three separate "scriptures"—. Apparently, the scribes still felt free to dismantle his triptych». Bonvesin de la Riva, *op. cit.*, p. 123.

Infierno y del Paraíso están precedidas por la muerte del pecador (Si vv. 197-272) y la del hombre justo (Siii vv. 25-80) respectivamente. A ello le sucede la llegada de demonios o ángeles a su debido lugar. R. Stefanini ha sabido ver estas correspondencias, aunque solo anota las más evidentes entre la escritura negra y la áurea, mecanismo que él mismo vincula al célebre *contrapasso*[371].

Cada gloria celestial debería tener su opuesto como correspondiente punición en el Infierno. Sin embargo, esta inversión no siempre es posible, sobre todo en los tres primeros puntos. Los contrastes mejor definidos son aquellos en los que intervienen los sentidos: el olfato en el número dos, la vista en el cinco o el oído en el seis. Por ejemplo, en el capítulo ocho de la escritura negra —Infierno— nos encontramos con referencias al hambre y a la sed del alma del condenado. Tal imagen encuentra su opuesto en el mismo episodio ocho de la escritura dorada —Paraíso—, con la celebración de un gran banquete alegórico. Por todo ello, R. Stefanini destaca que Bonvesin se basa en un patrón que adapta ligeramente en los casos en los que le conviene. Este consiste en disponer a lo largo del eje vertical del texto doce derivaciones en cada grupo de tal manera que dolores y glorias se oponen horizontalmente creando una especie de *paronomasia*[372].

El sistema, no obstante no ser preciso y más bien inestable, parece ser la antesala de las combinaciones que se establecen en otras obras posteriores como el *Speculum* o la *Commedia*. En todo caso, la suma de los testimonios analizados manifiesta la clara voluntad, por parte de Marguerite, de construir una imagen de meditación siguiendo los procedimientos de la retórica de su tiempo y construyendo asimismo un mapa del recorrido a seguir por parte del lector a través de metáforas librescas: las letras, los sellos o la apertura del volumen son un ejemplo claro. Así, a partir de este análisis es posible atisbar los ejercicios de reconstrucción visual que laten detrás de esta primera parte del *Speculum,* prácticas que nos aportan valiosa información acerca de su estructura, composición y desarrollo, así como de las prácticas de meditación implícitas que se suponía que el lector debía realizar.

[371] «At times, the relationship is so obvious that nothing more than a mournful *ubi sunt* is required to point it out, without any need for comparative or casual propositions (punishment no. 9); in other cases, the bond is instead rather general (glory no. 1) or loose and unconvincing (glory no. 5). As well as single, there are also double *contrapassi,* and in these instances the two members either complement each other or act as alternatives». *Ibid.*, pp. 131-132.

[372] *Ibid.*, p. 132.

3. La luz trinitaria

Una doble visión cromática

En el inicio del segundo capítulo del *Speculum* nos encontramos con la imagen de la apertura del libro. Marguerite describe este evento mediante la fórmula habitual que utiliza en todas sus obras para introducir un fenómeno visionario: «li fut semblanz». De este modo, nos presenta en tercera persona a ese personaje que, en el curso de sus oraciones después de maitines, «así como acostumbraba a hacer», miraba su libro. Aquí se constata cómo, en efecto, la imagen mental del volumen de las letras de colores representa un mecanismo de meditación recurrente:

> No hace mucho tiempo estaba en oración después de maitines y empezaba a mirar en su libro, así como tenía por costumbre. Sin darse cuenta, le pareció que el libro se abría. Hasta entonces solo lo había visto por fuera (§14)[373].

Dicho episodio merece una breve reflexión sobre el escenario que subyace aquí y que cualquier lector avezado de su tiempo habría podido reconstruir. Marguerite sitúa la escena en un momento crucial, poco después de medianoche, volviendo a su celda de la capilla, donde había rezado la oración de maitines. Sin embargo, no vuelve inmediatamente a su cama, sino que, aplicada y diligente en sus prácticas devocionales, sigue, probablemente, con el oficio de maitines de la Virgen. Sumida en la oración y «sin darse cuenta», se abre el libro que recurrentemente había visto en ocasiones pasadas. Se trata, por tanto, de una escena de revelación en la que Marguerite enfatiza su actitud completamente pasiva. Una vez el volumen se abre, la narradora entonces pasa a describir el interior de este, en un fragmento que, por su potencial iconográfico y teológico, proporciona una de las imágenes más interesantes de todo el manuscrito de la autora.

> El interior de este libro era como un bello espejo, no había más que dos páginas. De lo que ella vio en ese libro, no os contaré mucho, pues no hay corazón que lo pueda pensar ni boca que lo sepa describir. De todas formas, os diré algo si Dios me da la gracia (§15).
>
> Dentro de este libro apareció un lugar delicioso, tan grande que todo el mundo no sería más que poca cosa a su lado. En ese lugar apareció una muy gloriosa luz que se dividía en tres partes, así como en tres personas; pero no hay boca de hombre que pueda hablar de ello (§16)[374].

[373] «Or no ha pas grant teins que illi eret en oreison apres matines et comencevet regarda en son livro assi come illi aveit acotuma. Quant illi ne s'en prit garda oy li fut senblanz que li livros se uvrit, lo qual illi non aveit unques veu manques defor» (§14).

El texto explica que el libro contenía un gran lugar delicioso, un espacio descrito según C. Müller mediante los recursos retóricos del *locus amoenus*[375]. Este Paraíso se plasma en solamente dos páginas, unidas como si fueran una y no presentadas como texto, sino como imagen[376]. Cual si fuera un díptico resplandeciente, estas dos páginas eran, nos dice Marguerite, «como un bello espejo» en el que se reflejaba una luz dividida en tres partes «como en tres personas», expresión que hace alusión directamente a las representaciones antropomórficas del Dios Padre, Hijo y Espíritu envueltos en una aureola de luz (fig. 35). D. Zorzi vinculó muy pertinentemente tal imagen a la «rivera di luce del Empíreo dantesco»[377]. La ilustración procedente del manuscrito Yates Thompson 36 que contiene la *Commedia* representa justamente un resplandor que, en su seno, da forma a las tres personas divinas, por lo que se trata de un motivo cercano a la imagen que Marguerite describe[378]. Sin embargo, el

[374] «Cit livros fut dedinz assi come uns beauz mirors, et no hy aveit fors que due pages. De co que illi vit dedenz lo livro, jo ne vo conteray pas mout, quar jo no hay cor qui lo puit pensar, ne bochi qui lo sout devisar. Tot ades jo vos direy alcon petit si Deus me donet la graci. Dedenz cet livro apparisseit uns lues delicious, qui eret si tres granz que toz li monz no est que un po de chosa a regar de cen. En cel lua apparisseit una tres gloriosa lumeri, que se devisavet en tres parties, assi come en tres persones; mays de co ne fait a parlar de bochi de home» (§15-16).

[375] C. Mueller, *op. cit.*, p. 28.

[376] J. Hamburger explica excelentemente cómo la doble página fue a menudo concebida visualmente como una única imagen en la que convergían verso y recto y que era desvelada mediante el procedimiento de lectura del *codex:* «Sur la mise en page, presque rien n'a jamais été écrit sur la notion de double page, à savoir ce qu'on voit quand un livre est ouvert. [...] Cette expérience de l'ouverture, envisagée non seulement comme une pratique nécessitant l'utilisation des mains, mais aussi comme un concept qui englobe jusqu'à l'idée de révélation». J. Hamburger, *Ouvertures. La double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge*. Lyon, Les Presses du Réel/Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 26-27.

[377] D. Zorzi, *op. cit.*, p. 517.

[378] Un punto interesante de esta ilustración radica en que la imagen interpreta completamente el texto, pues en él se omite cualquier referencia explícita a la Trinidad, y sin embargo la contaminación iconográfica lleva al ilustrador a representar la luminosidad de los cielos mediante esta forma triándrica. El texto al cual acompaña es el siguiente: «E vidi lume in forma di rivera / fulvido di fulgore, intra due rive / dipinte di mirabil primavera. / Di tal fiumana uscian faville vive, / e d'ogne parte si mettien ne'fiori, / quasi rubin che oro circunscrive» (*Paradiso* 30, 61-66). Cabe decir que el artista, en este caso Giovanni di Paolo, representa ya desde



35. Giovanni di Paolo, *Commedia, ca.* 1450. British Library, Yates Thompson 36, f. 183

mismo D. Zorzi apuntó otro camino iconográfico que recorreremos aquí y que nos llevaría a entroncar esta luz tripartita del *Speculum* con la visión de Biatrix en *Li via,* la de Dante en el *Paradiso* XXXIII y otras representaciones trinitarias de carácter geométrico, visionario y metafórico. Se trata de un repertorio menos común en la historia del arte, pero fuertemente presente en el contexto cronogeográfico de Marguerite.

En el texto citado más arriba podemos advertir que la autora hace hincapié en la imposibilidad de describir esas dos páginas-espejo, sobre las cuales lamenta «apenas poder decir poco», «pues no hay corazón que lo pueda imaginar, ni boca que lo pueda describir». Aparece pues aquí otra vez el yo literario de la autora para recordarnos que se está hablando de una experiencia visionaria pasada y recordada. La imposibilidad de transmitir imágenes o conceptos divinos al lenguaje mundano es una queja constante en toda la literatura mística medieval. Sin embargo, en este contexto cabe subrayar las semejanzas que también presenta esta fórmula con la del canto XXXIII de la *Commedia*. La visión de la luz trinitaria de Dante viene asimismo preludiada por el lamento ante la impotencia de describirla. La expresión de Marguerite de no poder contar «mout» pero conseguir que su memoria pueda describir un «petit», presentada en antítesis, es poetizada por Dante, cuando señala que la impronta de su visión perdía la forma en su corazón, como la nieve que se diluye (Par., XXXIII, 64-66):

Paradiso 27, 22 la luz divina incluyendo las tres personas, pero en este pasaje, como vemos, no hay ningún indicio que lo justifique.

Así, la nieve al sol se derrite, y así, el viento arrastraba las hojas ligeras con las sentencias de la Sibila.

> Così la neve al sol si disigilla;
> Così al vento ne le foglie levi
> Si perdea la sentenza di Sibilla[379].

A eso, el poeta florentino añade que no solo quiere recordar esa «somma luce», sino también dejarla por escrito mediante conceptos mortales, pidiendo al mismo tiempo una lengua más poderosa, a fin de lograr transmitir un mínimo atisbo de esa gloria a la «futura gente». A pesar de estas continuas referencias a la impotencia del medio lingüístico para expresar y representar los pocos destellos de la memoria, Dante no renuncia a traducir los *invisibilia* en *visibilia,* es decir, a destilar una escritura paradisíaca hecha de imágenes-sensaciones (Par., XXXIII, 67-72)[380]:

> ¡Oh suprema luz que tanto te elevas sobre los pensamientos mortales! Vuelve a dar a mi mente una tenue imagen de cómo te me apareciste y haz tan poderosa mi lengua, que al menos un destello de tu gloria pueda legar a las generaciones futuras.

> O somma luce che tanto ti levi
> da' concetti mortali, a la mia mente
> ripresta un poco di quel che parevi,
>
> e fa la lingua mia tanto possente,
> ch'una favilla sol de la tua gloria
> possa lasciare a la futura gente[381].

La figura trinitaria que describe Dante en este célebre pasaje del canto XXXIII del *Paradiso* consiste en una luz conformada por tres círculos de distintos colores. Aparentemente tal imagen no presenta ninguna razón de peso, por lo menos a primera vista, para relacionarla con el texto citado del

[379] N. González Ruiz, *Obras completas,* p. 531. Asimismo, podría citarse también *Paradiso* I, 7-9, donde se declaran los límites de la memoria para la retención y expresión del intelecto: «perché apressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro memoria non può ire».

[380] *Vid.* M. Ariani, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante,* Roma, Aracne, 2010, p. 366.

[381] N. González Ruiz, *Obras completas,* pp. 531-32.

Speculum. Tenemos, no obstante, dos elementos que nos permiten esquivar este primer impedimento. El primero lo proporciona la iconografía. La luz, en el contexto visionario y medieval, tiene su representación prototípica en forma de círculos. Es así en el caso de una ilustración del *Scivias* de Hildegard von Bingen (fig. 36), por ejemplo, de la cual P. Dronke señaló la ausencia de cualquier término del texto que indujese a representar la luz trinitaria mediante circunferencias concéntricas. Sin embargo, la imagen del manuscrito, según Dronke aprobada por la misma visionaria, se representa de forma circular, solamente evocada por el uso de la palabra *perfundere*[382]. Por ende, podemos constatar con ello que la recepción del texto que el miniaturista plasmó en el manuscrito fue la de círculos concéntricos de luz, noción que, como intentaremos demostrar aquí, no sería en ningún caso aleatoria. El otro lazo que nos incita a justificar un posible vínculo entre la imagen de Marguerite y la del *Paradiso* es la que nos proporcionaría la asociación de este pasaje del *Speculum* a una visión semejante que describió la misma Marguerite en *Li via seiti Biatrix d'Ornaciu*. En esta hagiografía se presenta una imagen que nos ayuda a complementar la tan escueta descripción de la visión del *Speculum* y, asimismo, a fundamentar más sólidamente su comparación con Dante y otros testimonios afines a tal concepción trinitaria.

En el sexto capítulo de *Li via,* la autora relata cómo Biatrix estuvo experimentando, de manera reiterada durante varios días, una extraña visión en el preciso momento de la elevación del *Corpus Christi*[383]. Se trata pues de un testimonio que podemos vincular a las diferentes manifestaciones pictóricas o literarias típicas del siglo XIII, asociadas a la veneración del cuerpo de la pasión y de la hostia, y que para muchos historiadores están relacionadas

[382] P. Dronke, *op. cit.*, p. 100.

[383] No hay que olvidar que Biatrix tuvo otra experiencia similar relacionada con el *Corpus Christi*. Esta viene relatada en *Li via,* donde se nos explica que Biatrix, en el momento de la comunión, sintió que la hostia se le hacía cada vez más grande, hasta el punto de no caberle en la boca. Asimismo, el sabor poco a poco fue mutando hasta sentir que era carne viva. De ello se hace eco E. A. Petroff, relacionando tal escena con el estudio que realizó C. W. Bynum sobre este tipo de experiencias en *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley, University of California Press, 1987, p. 203. E. A. Petroff sigue pues las directrices de C. W. Bynum y asocia tal escena al fenómeno del *globus hystericus*. Acerca de la devoción de la cruz y la comunión por parte de Biatrix, *vid.* N. Nabert, «La vie de Béatrice d'Ornacieux par Marguerite d'Oingt, une biographie à l'ombre de la croix?», en J. Hogg, A. R. Girard y D. Le Blévec (eds.), *L'ordre des Chartreux au XIII^e siècle. Actes du colloque international d'histoire et de spiritualité cartusienne. VIII^e centenaire de la fondation de la chartreuse de Valbone, 11-13 juin 2004*. Analecta Cartusiana, 234. Salzburgo, Universität Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 2006, pp. 127-135.

con la introducción de la festividad del Corpus Christi en 1264. En este caso, Marguerite nos explica que, justo en el momento en que el capellán levantaba las manos elevando el cuerpo de Cristo, aparecía entre sus brazos la figura de un niño envuelto en tres tipos de luz[384]. Por suerte, la descripción aquí es más extensa y precisa:

> Estuvo un largo tiempo en el que veía todos los días, durante la elevación, el *corpus Domini* en forma de criatura. De tal modo, veía entre las manos del capellán un gran resplandor que era tan grande y tan blanco y de tan maravillosa belleza que le pareció que era una cosa que ningún corazón de hombre podría imaginar ni que nadie podría imaginar [metre figura] ni comparar (§83)[385].

Un gran resplandor blanco aparecía entre las manos del capellán, una luz de una maravillosa belleza: viva, redonda y blanca sin parangón. Sin embargo, este halo iba seguido de otro de color bermejo, tan bello que iluminaba toda la luz blanca. Asimismo, el resplandor blanco proyectaba un brillo tan grande que hizo relucir a su vez la luz roja:

> Le pareció que tal resplandor era completamente redondo y que dentro de este emergía otra gran claridad roja, tan bella, que con su gran belleza iluminaba todo el resplandor blanco. Y dicho fulgor emitía tan gran brillo que hacía refulgir toda la claridad roja, de modo que una belleza iluminaba la otra y viceversa. Y se fusionaban tan bien una con otra, formando una belleza maravillosa y un gran resplandor, que uno podía ver toda la belleza de la luz blanca en la roja y asimismo la roja dentro de la blanca (§84)[386].

[384] De modo similar, una monja dominica alemana, Christina Ebner (1277-1356), y una beata francesa, Jeanne-Marie de Maillé (1331-1414), ambas afirman haber visto una figura parecida a la efigie de Cristo en el momento de la elevación de la hostia durante la misa. *Vid.* R. Kieckhefer, *Unquiet souls: Fourteenth-Century Saints and their Religious Milieu*. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1984, pp. 171-172.

[385] «Illi ytiet hun grant teins que illi veit toz jors corpus Domini a la levacion en semblanci d'on petit enfant. En tal maneri illi veit entre les mans del chapellan una grant clarta que eret si tres granz et si tres blanci et de si meravilousa beuta que ay no li eret vyaires que de neguna chosa que cuors humans poit pensar que hun y poyt metre figura ne comparacion» (§83).

[386] «Icilli clarta li eret vyaires que fut tota rionda, et dedenz la clarta apparisseyt una granz vermelia si tras resplandenz et si bela que da sa grant beuta, illi enluminavet tota la clarta blanchi. Et cilli clarta gitavet si grant resplandour que illi fayseit resplandir tota la vermelia si que li una beuta enluminavet si l'autra et si ytiant li una en l'autra que eles rendiant si meravillousa beuta et si grant resplandour que una veet tota la beuta de la blanci clarta dedenz la vermeli et la beuta de la vermeli veet hon dedenz la beuta clarta blanci» (§84).

En tal confluencia de fulgores, los colores se entremezclaban y rebosaban resplandor, de manera que uno veía la belleza de la luz blanca en la roja y viceversa. De repente, Marguerite explica que en la claridad blanca apareció un niño de belleza inexplicable. Por encima de este, y rodeándolo por todas partes, surgió una gran luz semejante al oro, que atrajo hacia sí las otras refulgencias hasta parecer que todas fueran una. Y las otras atrajeron asimismo la dorada de la misma manera. Estas cuatro divisiones, luces tricolores y niño, se mostraron como una misma imagen de belleza, unidad y esplendor: «Ycetes quatro divisions se appareyssant en una mema semblanci et beuta et replandour». Los tres fulgores abrazaban al niño, así como este los contenía en él.

> Y dentro de la claridad blanca apareció un niño pequeño, cuya gran belleza no podía expresar ni hacer comprender. Encima de él y de todas partes apareció una gran claridad, parecida al oro, que produjo tan gran brillo que atrajo hacia sí todas las otras y al mismo tiempo todas se fundían dentro de ella. Y las otras atraían toda esta luz hacia ellas también, y todas se contenían dentro de la primera. Y estas cuatro divisiones aparecieron en una misma imagen y belleza y resplandor. Y le pareció que esta belleza y estas luces unitarias aparecieron dentro del niño y este apareció completamente dentro del fulgor (§85)[387].

La voluntad de construir una imagen de fusión y cohesión es clara, y para ello Marguerite usa una imagen imposible, una construcción mental paradójica incapaz de plasmarse gráficamente: «ninguna cosa imaginable por la mente puede darle figura» —«neguna chosa que cuors humans poit pensar que hun y poyt metre figura»—. Este mismo hecho le confiere un carácter más verídico a la visión, intentando cristalizar una imagen celestial con un lenguaje mundano, reverberando una vez más en esa «lengua más poderosa» que reclamaba Dante. Además, Marguerite remarca el carácter divino de esta visión subrayando la diferencia absoluta entre estas imágenes interiores y las ilustraciones con soporte físico. Nos referimos al pasaje inmediatamente posterior al texto citado, en el que se relata cómo Biatrix pidió a Dios no volver a tener esas terribles visiones y poder mirar el cuerpo de Cristo simplemente como todos ven la hostia. Posteriormente, durante un tiempo, la

[387] «Et dedenz la clarta blanchi apparisseyt huns petit enfes; la tras grant beuta de cel enfant illi ne puyt dire ne fayre entendre. Desus cel enfant et de totes pars apparisseyt una granz clarta semblanz a or qui rendeit si grant illumination que illi trahit totes les autres a si et tota s'en entravet dedenz lour. Et les autres traiant tota cela a lour, et totes s'en entravont dedenz liey. Ycetes quatro divisions se appareyssant en una mema semblanci et beuta et replandour. Et li eret viaires que cilli comunauz beuta et resplandors apparissit tota dedenz cel enfant. Et li enfes apparisseyt toz dedenz cela resplandour» (§85).

intensidad de esta misma visión se temperó, llegando a verla como «uno ve una imagen pintada en un pergamino» —«come hun porrit veir de loins una ymagena peinta en parchimin» (§83-86).

> Después de haber gozado de esa visión durante largo tiempo, empezó a pensar que era una gran pecadora, que ofendía a su Creador y algunas dudas la asaltaron. Por ello pidió, con gran temor, a Nuestro Señor que por su gran bondad hiciera el favor de, durante la elevación, hacerle ver su glorioso cuerpo tal y como es. Desde entonces lo vio como uno podría ver de lejos una imagen pintada en un pergamino. Sin embargo, su belleza era tan grande que no lo pudo expresar ni hacer comprender de otra manera. Después lo vio simplemente como los otros (§86)[388].

Así pues, esto nos lleva otra vez a la contraposición, vista ya en el capítulo precedente, entre el libro divino, el cual «no hay cor qui lo puit pensar, ne bochi qui lo sout devisar», y el humano. O mejor dicho en este caso: la miniatura divina y la humana, una en la que «tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella / è defettivo ciò ch'e lí perfetto» (Par., XXXIII, 104-105) y la otra mundana, como «una imagen sobre pergamino, vista desde lejos». De este modo se presentan tres tipos de visión perfectamente amoldados a la tradición agustinana: el primero en que la imagen es abstracta, conformada por el juego de luces; el segundo en el se le aparece la eucaristía de forma antropomórfica —como en una miniatura—; y el tercero en el que ve simplemente lo que los otros aprecian, la hostia.

Ahí termina el testimonio de Biatrix. No obstante, y afortunadamente, en este caso Marguerite no ha dicho poco, sino que, con estilo y pausa, ha descrito de un modo preciso diferentes especificidades de esta imagen tan «terrible». Todo lo contrario de lo que hizo en el *Speculum*, donde se cuidó de explayarse con las descripciones de su propia imagen mental, embrionaria y sin desarrollo.

[388] «Quant illi ot co veu per mout grant teins, illi penset que illi mout granz pecheriz eret et que illi offendeit vers son creatour et comencet dotar de acunes choses. Et sure co illi preet a mout grant temour Nostrum Segnour que a sa grant bonta playsit que illi a la levation poit veir son glorious cors tot simplament. Deys pois illi lo vit hun teins assi come hun porrit veir de loins una ymagena peinta en parchimin. Totes veis li beuta eret si granz que illi non o puit dire, mays non puyt fayre entendre en autra maneri. Apres illi lo vit tot simplament come les autres» (§86).

Tanto la imagen de *Li via* como la del *Speculum* y de la *Commedia* son casos raros dentro de su contexto, pues se trata de una serie de representaciones trinitarias que no siguen los cánones de su tiempo. Estas se presentan de un modo mucho más abstracto de lo que comúnmente ocurría a finales del siglo XIII e inicios del XIV. En efecto, cuando Dante o Marguerite escriben, los preceptos del IV Concilio de Letrán, celebrado casi un siglo antes, en 1215, habían ya cristalizado en la iconografía gótica del momento. Fue este un evento que, de hecho, marcó profundamente el discurso sobre la Trinidad y sus representaciones. Como argumenta F. Boespflug, después del concilio comenzó un proceso en el cual la iconografía de la Trinidad conquistó todas las formas del arte y se convirtió en un motivo frecuente hasta el punto de estereotiparse[389].

Una de estas formas canónicas no fue, sin duda, la de los círculos entrelazados o concéntricos, imagen que, contrariamente, entroncaría con algunos modos de representación trinitarios marginales más propios del siglo XII[390]. Justo en este periodo surgieron algunos motivos que obviaban las formas mitológicas o históricas —formas tipo *maiestas* que combinarían el trono de Júpiter o del emperador romano, por ejemplo— y también los símbolos bíblicos —la paloma, la llama o el libro de los siete sellos—. Dichas nuevas formas se aproximaban al terreno de la simbología, las cifras y la geometría. Véase, a modo de ejemplo, la figura 36, procedente del *Scivias* de Hildegard von Bingen —una autora capital para entender estas formas más abstractas—, en la que una columna con tres aristas alude a la Trinidad. Una imagen ciertamente insólita en la que la columna simboliza a Cristo y tiene, siguiendo la descripción de Hildegard, unas claras alusiones a la Jerusalén celeste y su construcción[391].

De tal modo, estas representaciones buscaban dar forma a lo inefable acercándose hacia la abstracción. Ello se realizaba mediante formas geométricas circulares, triangulares o combinaciones de estas, como encontramos, por ejemplo, en los diagramas de Gioacchino da Fiore o en el motivo del

[389] F. Boespflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'éternel dans l'art.* París, Bayard, 2008, pp. 233-234; y F. Boespflug y Y. Zaluska, «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile de Latran (1215)», *Cahiers de Civilisation Médiévale,* XXXVII (1994), pp. 181-240.

[390] F. Boespflug apunta que los tipos más frecuentes de representación en el siglo XIII serían las *maiestas* —con diferentes variantes, es decir, con la paloma o con la mano de Dios Padre, por ejemplo—, las trinidades triándricas, las trinidades con dos medallones, el padre sujetando el crucifijo a modo de piedad o los tronos de gracia. F. Boespflug y Y. Zaluska, *op. cit.*, p. 185.

[391] V. Cirlot, «La ciudad celeste de Hildegard von Bingen», *Anuario de Estudios Medievales,* 44/1, enero-junio 2014, pp. 475-513 (494).



36. Hildegard von Bingen, *Scivias,* 1151. Oxford, Merton College, ms. 160, f. 172

Scutum fidei[392]. En muchas ocasiones, dicha voluntad de geometrización y abstracción de las figuras deriva de una voluntad de acercarse a un lenguaje divino o una lengua adámica. En otras, se trata de un recurso para transmitir una imagen celestial mediante un medio humano[393]. Mediante esta «via media»[394] se conduce al espectador desde el mundo visible al invisible de los

[392] A. Patschovsky, «Die Trinitätsdiagramme Joachims von Fiore. Ihre Herkunft und semanische Struktur im Rahmen der trinitätsikonographie, von deren Anfänge bis *ca.* 1200», *Die Bildwelt der Diagramme.* Konstanz, Jan Thorbecke Verlag, 2003, pp. 55-114.

[393] Como comenta V. Cirlot sobre las visiones de Hildegard von Bingen, la imagen tiene un rol central dentro de la relación de lo visible y lo invisible, «pues se instala en la certeza de que a lo invisible se llega a través de lo visible. Se trata del camino anagógico ampliamente comentado por Dioniso Aeropagita en *De la jerarquía celeste,* y que fue recuperado por el abad Suger de Saint Denis al elaborar su teoría en la que había de cimentarse la nueva estética del gótico». V. Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente,* p. 216.

[394] En el caso de Gioacchino da Fiore, podemos citar a Staglianò: «Tra l'apofatismo radicale dei mistici —che senza proferire parola alcuna, adorano il mistero, proclamandone l'asso-

misterios insondables, tal y como advirtiera J. F. Hamburger en su estudio sobre los *Rothschild canticles*[395]. Precisamente en este manuscrito encontramos un ejemplo que reproducimos aquí en la ilustración 37. En ella podemos observar a la Trinidad representada mediante una figura humana que une y entrelaza, mediante su cuerpo, las tres luces divinas. Nótese que Cristo es apenas visible: su forma está envuelta por una tela blanca resplandeciente y su cara transfigurada y velada por la luminosidad. Una imagen que, por tanto, respeta la prohibición del Éxodo, al igual que en el segundo capítulo del *Speculum* o en el canto XXXIII del *Paradiso*. V. Cirlot, hablando del *Scivias* de Hildegard, pero aludiendo asimismo a los mencionados *Rothschild canticles*, profundiza en esta tendencia consistente en mostrar el misterio divino a través de formas simples. Así, destaca la posibilidad de observar, dentro de un mismo manuscrito, un proceso que parte desde la figuración y desemboca en la pura geometría, con la intención de guiar al espectador «desde la tierra al cielo, esto es, desde lo cognoscible hasta lo puramente incognoscible e incomprensible»[396].

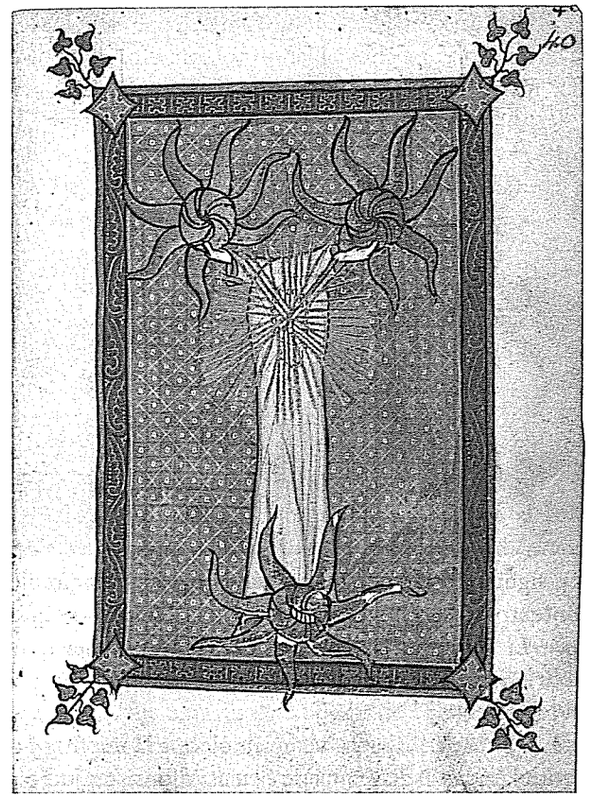
El mismo Dante en el canto XXXIII se retrata a sí mismo a través de la figura del geómetra que se «entrega al cuadrado del círculo», es decir, no solo a la geometría, sino a una ciencia abstracta, una forma infigurable que precisamente tiene como misión representar una visión imposible[397] (Par., XXXIII, 133-136). Efectivamente, el Dante escritor se define como un constructor de armonía, un arquitecto de la verdad última, de la geometría imposible que representa la cuadratura del círculo. Representando la divinidad mediante la circunferencia (Par., XXXIII, 116-17) y teniendo en cuenta esta figura del escritor cual geómetra que se sitúa frente a ella y la estudia, se establece un claro paralelismo entre la divinidad y el poeta. El primero es creador de los astros y del amor que mueve a estos, y al mismo tiempo es quien une el «libro squadernato» del universo. El segundo es el creador de la *Commedia* «inquadernata» y numéricamente circular —«rota, ch'igualmente

luta inaccessibilità— e l'apofatismo dei teologi —che si impegnano a tradurre in linguaggio (talvolta troppo costringente) la realtà ineffabile di Dio—, la "via media" praticata da Gioacchino punta sull'immediatezza comunicativa dell'immagine, la quale dice più positivamente di quanto non possa fare il linguaggio e, tuttavia, è anche rispettosa dell'indicibilità apofatica della Trinità trascendente, incatturabile e sfuggente a ogni presa del concetto». A. Staglianò, «La Trinità vivente nella storia dell'umanità secondo l'Abate Gioacchino», *Vivarium*, 10 ns. (2002), pp. 19-50 (26).

[395] J. Hamburger, *The Rothschild Canticles*, p. 109. *Vid.* también V. Cirlot, *La visión abierta*, pp. 109 y ss.

[396] V. Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, pp. 213-215.

[397] *Vid.* P. Dronke, «Tradition and Innovation», pp. 94 y ss.



37. *Rothschild canticles, ca.* 1300. New Haven, Yale University Library, Beinecke, ms. 404, f. 40r

è mossa»—, creada siguiendo criterios numerológicos o matemáticos cual espejos microcósmicos que dan fe de la armonía y de la pura simetría del gran libro de la Creación (Par., XXXIII, 133-136):

> Como el geómetra, que se aplica a cuadrar el círculo y no encuentra, pensando el principio que necesita, estaba yo ante aquella nueva visión.
>
> Qual è'l geometra che tutto s'affige
> per misurar lo cerchio, e non ritrova,
> pensando, quel principio ond'elli indige,
> tal era io a quella vista nova[398].

[398] N. González Ruiz, *Obras completas*, p. 534.

Una «vista nova», una imagen nueva, para la cual el poeta o visionario tendrá que buscar nuevas palabras. Dante no solo no encuentra imágenes válidas para dar forma a su visión, sino que parece que tampoco halla vocablos para describir tales figuras. De tal modo, se ve obligado a inventarlas, como el caso del verbo «indovare», que le permite describir, cual cuadratura del círculo, la figura de la efigie humana ubicada, «enlugada» dentro de los tres círculos[399]. Se trata, pues, de otra imagen imposible, como la de *Li via* o como la célebre esfera de Alain de Lille, descritas textualmente de manera aproximada, pero solo potencialmente reconstruidas en la mente del lector y difícilmente representadas con fidelidad en el pergamino[400].

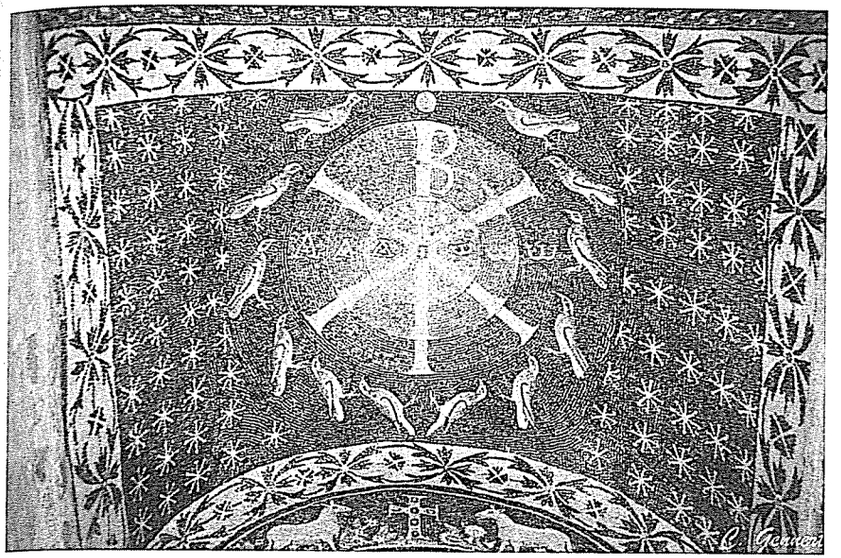
La figura de los círculos para representar la divinidad es antiquísima, pero raramente podemos encontrarla como representación concreta de la Trinidad cristiana antes del siglo XI. En efecto, un manuscrito conteniendo el *De universo* de Rabano Mauro podría ser el primer testimonio del que disponemos de este motivo, pues se trata de un documento en el que la reflexión tradicional sobre la perfección divina del círculo se aplica a la Trinidad, para dar así un esquema constituido por tres círculos entrelazados. Por otra parte, A. Patschovsky, siguiendo la pista iconográfica de los tres círculos concéntricos en el contexto de las representaciones de la Trinidad —que sería muy próxima tanto a *Li via* como a la *Commedia*—, argumenta que el primer indicio que podría rastrearse sería el mosaico del baptisterio de Albenga de los siglos V y VI (fig. 38)[401].

No obstante, la pista de Rabano Mauro le sirve a Boespflug para vincular estos círculos entrelazados al diagrama de Petrus Alfonsi, un judío convertido, Moïse Sefardi, muerto en 1106 y que podría ser la fuente de la que habría bebido el propio Gioacchino da Fiore. El abad calabrés se habría inspirado, pues, en esta ilustración para el diseño de alguna de las imágenes de su *Liber*

[399] Para un estudio sobre la cuadratura del círculo en la misma época que Marguerite y Dante: E. Pistolesi, «Ramon Llull, la geometria i les quadratures del cercle», en M. I. Ripoll Perelló (ed.), *Actes de les Jornades Internacionals Lul·lianes. «Ramon Llull al s. XXI»*. Palma, Col·lecció Blanquerna, 5, Universitat de les Illes Balears, 2005, pp. 107-144.

[400] En el caso de Alain de Lille, nos referimos a la célebre definición de este teólogo según la cual Dios sería como una esfera inteligible en la cual el centro estaría por todos sitios y la circunferencia en ninguno (*Theologicae regulae*, 1, 7, Pl 210-627).

[401] «Die Form dreier konzentrischer Kreise im Kontext ikonographischer Darstellungen der göttlichen Personen ist alt. Sie lässt sich wenigstens bis ins 5 6 Jh. zurückzverfolgen. Als ältestes chronologisch einigermassen gesichertes Zeugnis lassen sich die zwischen der Mitte des 5. und dem Anfang des 6. Jhs. entstandenen Mosaiken im wo sich auf dem Untergrund dreier in verschiedenen Blautönen A und Z, jeweils in dreifacher Wiederholung findet, eine der Hetoimasia, nicht ganz unähnliche Bildformel». A. Patschovsky, *op. cit.*, p. 80.



38. Albenga, Baptisterio, siglos V o VI

figurarum, según lo que él mismo confiesa en sus escritos[402]. Por otra parte, la crítica apunta a que fue a través de las obras de Gioacchino —al que sin duda conocía— que Dante modeló sus círculos concéntricos del *Paradiso* XXXIII; por lo que se construiría así un recorrido virtual que vincularía las circunferencias de Alfonsi a la *Commedia*, plasmando textualmente un modelo gráfico de representación de la Trinidad[403].

[402] Respecto al fragmento de Petrus Alfonsi, se trata de uno de sus diálogos entre un cristiano y un judío sobre la Trinidad (P. Alfonsí, *Dialogi* VI, «De Trinitate», Pl 157, 608). *Vid.* A. Patschovsky, *op. cit.*, pp. 83-85.

[403] La hipótesis de la influencia del abad calabrés en Dante se basa fundamentalmente en los versos del *Paradiso* XII, 140-141: «il calavrese abate Giovacchino / di spirito profetico dotato». Para argumentos de mayor hondura, *vid.* M. Reeves, «The third age: Dante's debt to Gioacchino da Fiore», en A. Crocco (ed.), *L'età dello spirito e la fine dei tempi in Giocchino da Fiore e nel Gioacchimismo Medievale. Agli Atti del II Congresso Internazionle di Studi Gioachimiti. Appendice.* San Giovanni in Fiore, Centro Internazionale di Studi Gioachimiti, 1986, pp. 43-55; H. de Lubac, «De Joachim à Schelling», en *La posterité spirituelle de Joachim de Flore*, t. 1. París, Lethie Lieux, 1978, p. 140; y B. Hirsch-Reich, «Die Quelle der Trinitätskreise von Joachim von Fiore und Dante», *Sophia*, 22 (1954). Pero, sobre todo, quien perfila excelentemente el vínculo entre el monje calabrés y el poeta florentino es L. Tondelli en *Da Gioachino a Dante. Nuovi Studi. Consensi e contrasti*. Turín, Società Editrice Internazionale, 1944; e *ibid.*, «Dante e

Sin embargo, también podemos encontrar otros documentos parecidos que escaparían de esta línea de sucesión tan concisa, pero que asimismo podrían llegar a dialogar con los textos de Marguerite o Dante. Es de especial mención el caso de Hildegard von Bingen, quien, en su cuarta visión del *Scivias,* declara haber visto al Hijo encarnado de color zafiro, envuelto en un halo resplandeciente, delante de un círculo de luz que representa al Padre y otro de fuego que representa al Espíritu[404] (fig. 39):

> Luego vi una luz espléndida y en ella una forma humana, del color del zafiro, que quemaba por un fuego brillante y suave, y tal esplendorosa luz penetró todo ese fuego brillante y ese fuego brillante se infundió en esa esplendorosa luz. Y esa luz y ese fuego penetraron toda la forma humana haciendo una sola luz de única virtud y potencia[405].

El comentario nos explica que el círculo de luz designa al Padre, la forma humana sin imperfección representa al Hijo, mientras que el fuego brillante y suave, al Espíritu Santo. Posteriormente, la visionaria pasa a describir el movimiento de la imagen a través del cual la espléndida luz penetra en el fuego brillante. Este se funde asimismo en la espléndida luz hasta conformar un

Gioacchino da Fiore», en *Il libro delle figure dell'abate Gioachino da Fiore.* Turín, Società Editrice Internazionale, 1953.

[404] El pensamiento visual de Hildegard en torno a la Trinidad ha sido estudiado por B. McGinn en comparación con el de Gioacchino da Fiore. En el caso de Hildegard, aunque sus escritos insisten en que la divinidad estaba más allá de todo conocimiento y representación humana, sus figuras y diseños no enfatizaron la ocultación del misterio, sino que servían como diagramas geométricos de forma mandálica, destinados a mostrar la *Trinitas in tempore.* De este modo, según McGinn, estos dos «iconographers» se distanciaban del Maestro Eckhart o Henri Seuse, sendos convencidos de que toda imagen creada debía ser rechazada para alcanzar a Dios. B. McGinn, «Theologians as Iconographers», en A.-M. Bouché y J. Hamburger (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages.* Nueva Jersey, Dept. of Art and Archeology of Princeton University and Princeton University Press, 2006, pp. 199-202 (192). Cabe señalar que los paralelismos entre Hildegard y Dante fueron estudiados hace ya décadas. Uno de los primeros en señalar estas semejanzas fue H. Ostlender en «Dante und Hildegard von Bingen», *Deutsches Dante-Jahrbuch,* XXVII (1948), pp. 159-70.

[405] Traducción propia. «Deinde uidi serenissimam lucem et in ipsa saphirini coloris speciem hominis, quae tota suauissimo rutilante igne flagrabat. Et illa serena lux perfundit totum illum rutilantem ignem, et ille rutilans ignis totam illam serenam lucem, ac eadem serena lux et idem rutilans ignis totam speciem eiusdem hominis, ita lumen unum in una ui possibilitatis existentes» (*Scivias* II.2). Hildegard von Bingen, *Scivias. Ken de wegen,* vol. II. Hilversum, Uitgeverij Verloren, 2015, p. 66.



39. Hildegard von Bingen, *Scivias,* Visión II, 2, 1165. Wiesbaden, Landes-bibliothek

movimiento triangular y recíproco. De tal modo, la luz, el fuego y la forma humana se entremezclan de un modo que recuerda claramente a la descripción de la visión de Biatrix.

A. Patschovsky nos indica, a propósito de esta ilustración del *Scivias,* que el motivo de los círculos concéntricos provendría de la Antigüedad, de la misma tradición que el mosaico de Albenga; mientras que el del hombre encarnado derivaría de las representaciones de la *Majestas Domini*[406]. Por tan-

[406] «Der Visionstext beschreibt die Kreise als serena lux, "strahlendes Licht", und rutilans ignis, "funkelndes Feuer"; der zugehörige Kommentar weist das silberfarbene Licht Gottvater, die saphirblaue Gestalt Gottsohn, das rotgoldene Feuer dem Heiligen Geist zu. Das Element der konzentrischen Kreise für Darstellungen der Trinität liesse sich ikonographisch bis in die Spätantike zurückführen, das anthropomorphe Element verweist auf Majestas-Domini-Darstellungen». A. Patschovsky, *op. cit.,* p. 45.

to, la asociación de esta visión con las de Marguerite y Dante no solo se establece en lo que concierne a los círculos, el cromatismo —la tercera luz es *rutilans ignis,* mientras que en Marguerite es bermeja y en Dante «parece fuego»— y la amalgama de luces —que en el *Scivias* «se perfundían unas con otras»—, sino que también encuentran su punto de fuga en la figura humana que aparece en el centro de los fulgores.

Finalmente, hay que apuntar que también otros teólogos de esta época utilizaron la imagen de los tres círculos unidos —concéntricos o entrelazados, es difícil especificarlo— como metáfora para referirse a la Trinidad. En primer lugar, el célebre poema *Granum sinapis,* cuya autoría tradicionalmente atribuida al Maestro Eckhart ha sido puesta en duda, aunque no hay prueba consistente que nos obligue a suponer que el autor no fue el mismo teólogo dominico, pues el fondo del poema se amolda a la perfección a sus lecciones de mística apofática. La composición describe a Dios como un anillo —«ring»— en el que «die drei sind eins», el tres es uno. En otro texto, interpretando este símbolo, Heinrich Seuse compara las tres personas a tres anillos que habría pintado Dios mismo: «el círculo interior significa la potencia sin fondo, surgida de ella misma, de la naturaleza divina del Padre. Ella hace surgir el segundo y tercer anillo, el Hijo y el Espíritu, también eternos y todopoderosos»[407].

«Tre giri di tre colori»

Para apuntalar los paralelismos que ya hemos destacado entre la obra de Dante y los textos de Marguerite es imprescindible realizar un estudio más exhaustivo sobre la imagen del escritor florentino que nos permita también inferir las diferencias que los separan e individualizan. Hay que partir, no obstante, de la idea clara de que la *Commedia* es uno de los testimonios escritos más próximos a Marguerite. Con ello pretendemos señalar la posible influencia iconográfica y teológica que la mística femenina pudo tener en el poeta florentino, un aspecto de su poética que ha sido extrañamente olvidado por parte de la crítica.

Para reconstruir visualmente el pasaje en el que se describe la luz tricolor del canto XXXIII del Paraíso, haría falta empezar a fijarnos en los breves atisbos de esta imagen que aparecen ya en el verso 67, donde se cita por primera vez el resplandor de dicha «somma luce». Sin embargo, solamente a partir del verso 115 encontramos su descripción en términos más concretos. Allí se nos habla de una «profunda e chiara sussistenza» que aparece en forma de tres círculos o esferas de tres colores diferentes y una misma capacidad —«conte-

[407] F. Boespflug, *Dieu et ses images,* p. 234.

nenza»—. El primero parecía reflejarse en el segundo, y el tercero era similar al fuego y de igual medida que los dos primeros (Par., XXXIII, 115-120):

> En la profunda y clara sustancia de la alta luz se me aparecieron tres círculos de tres colores y una dimensión, y el uno parecía reflejo del otro, como el iris del iris, y el tercero parecía un fuego que de los otros dos igualmente procediese.

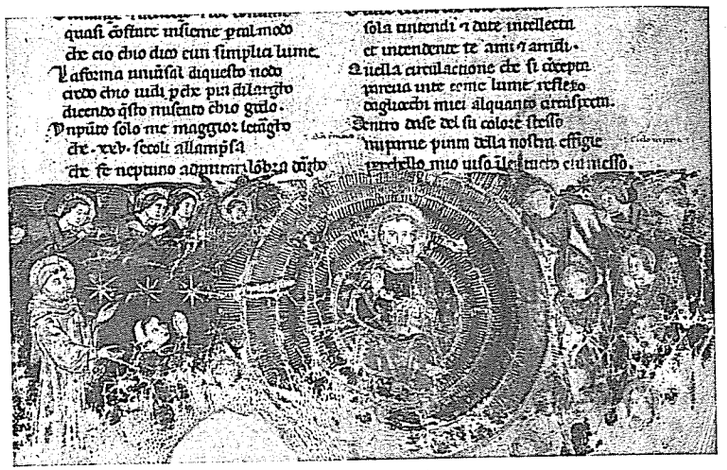
> Ne la profonda e chiara sussistenza
> de l'alto lume parvermi tre giri
> di tre colori e d'una contenenza;
> e l'un da l'altro come iri da iri
> parea reflesso, e 'l terzo parea foco
> che quinci e quindi igualmente si spiri[408].

Posteriormente, dentro del círculo, como en un espejo, Dante se verá reflejado con la imagen de una «nostra effige», es decir, con la figura humana aparecida como si estuviera pintada en el interior del círculo. Esta descripción, como veremos más adelante, reverbera en los últimos párrafos del *Speculum,* cuando la faz de los santos, ángeles y de la misma Marguerite se ve reflejada, «como si estuviese pintada», dentro del cuerpo de Jesucristo. En ambos casos se trata de una *deificatio* que opera a través de la imagen del Hijo de Dios encarnado: hecho carne para que el hombre, al mismo tiempo, pueda ser divinizado. Tanto la aparición del niño que ve Biatrix como la figura humana de los círculos del *Scivias* de Hildegard responden a este mismo propósito. Así, la ambivalente imagen de la efigie humana refleja tanto explícitamente a la humanidad, como implícitamente al hijo de Dios, hecho que podemos comprobar en la ilustración de la *Commedia* del manuscrito de Oxford (fig. 40), donde la forma humana vislumbrada por Dante se encuentra representada a modo de *Majestas Domini* [409].

Prosiguiendo la lectura del texto de Dante, podemos ver que los tres círculos de luz de diferentes colores se reflejan y se asimilan uno al otro —o, siguiendo las palabras del testimonio de Hildegard, se «perfunden»— como en el caso de Biatrix. Posteriormente los círculos dejan paso a la aparición de la efigie en su centro, donde se adapta, se «indova» —neologismo de Dante que podríamos traducir por un cultismo: se «ubica»— como formando una sola figura (Par., XXXIII, 127-138):

[408] N. González Ruiz, *Obras completas,* p. 533.

[409] Como apuntaba A. Patschovsky, en el caso del *Scivias* la figura humana derivaba de las representaciones de las *Majestas Domini.* Nótese cómo, al contrario, siglos después, en la ilustración que realizó J. Flaxman para la *Commedia,* la figura mayestática desaparece para pasar a reproducir los círculos iridiscentes y una vaga imagen humana en su centro.



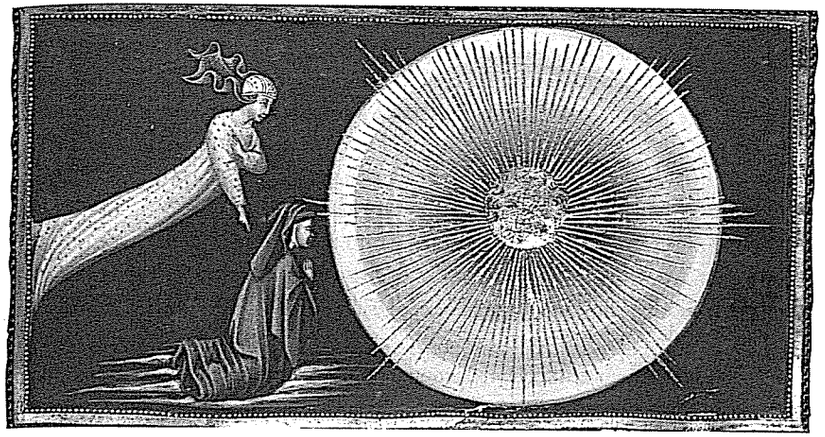
40. *Commedia*. Génova, siglo XIV. Oxford, Univeristy of Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48, ms. 514, f. 147

Aquel círculo, que me parecía en ti como luz reflejada, cuando con mis ojos
la contemplé en torno, dentro de mí, con su color mismo, me pareció repre-
sentada nuestra efigie, por lo cual mi vista estaba fija en él. Como el geómetra,
que se aplica a cuadrar el círculo y no encuentra, pensando el principio que
necesita, estaba yo ante aquella nueva visión; quería ver cómo se adaptaba la
imagen al círculo y cómo se inscribía en él.

Quella circulazion che sì concetta
pareva in te come lume reflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo
Qual'è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova[410].

La relación entre el *Paradiso* XXXIII y las dos visiones trinitarias escritas por Marguerite ya había sido insinuada, aunque sucintamente, por D. Zorzi,

[410] N. González Ruiz, *Obras completas,* pp. 533-534.



41. Giovanni di Paolo, *Commedia, ca.* 1450. British Library, Yates Thompson, ms. 36, f. 179r

quien defendía la imposibilidad de una semejanza casual entre tales obras y apuntaba hacia una influencia directa entre los dos autores con dos argumentos fundamentales: la presencia de san Bernardo y las semejanzas en la descripción formal y cromática de los círculos de Biatrix y Dante[411]. En el primer caso, cabe decir que el monje cisterciense no aparece explícitamente en Marguerite en forma de intercesor o guía como lo hace en el Paraíso de la *Commedia*. De hecho, ni siquiera aparece en la versión del *Speculum* más antigua, custodiada en la Biblioteca de Grenoble. Sin embargo, sí lo encontramos citado vagamente en la versión occitana de esta obra que dio a conocer el mismo Zorzi. El hecho de que en la primera versión francoprovenzal no se encuentre podría darnos una prueba de que la recepción histórica del texto de Marguerite fue asociada a la de la *Commedia,* y de ahí que se quisiera resaltar una cita aparentemente vaga atribuida a san Bernardo: «pues el Señor no revela sus secretos a las personas indignas. Y eso dijo de forma evidente San Bernardo» —«car Senhor no revela pas so secretz a personas mal netas. E aysso ditz expresamen S. Bernat»—. Efectivamente, resulta extraño que aparezca como cita una expresión escrita de un modo tan subjetivo en el manuscrito más antiguo: «Yo creo firmemente que el hijo de Dios no revela sus secretos a gente impura, y por eso bienaventurados sean los puros de corazón, pues ellos verán a Dios abiertamente» —«Jo croy bein que li Fiuz Deu ne revela pas sos secrez a genz qui sont mal netes, et per co sont benatru li net de cuor, quar il verent Deu tot apertament»—. Puede ser, por tanto, que la asociación mencionada aquí entre

[411] D. Zorzi, *op. cit.,* p. 520.

el *Speculum* y la *Commedia* fuera ya intuida del mismo modo por parte de la recepción histórica inmediatamente posterior a los autores.

TABLA 3

Commedia	*Li via seiti Biatrix d'Ornaciu*
Dante se encuentra delante de una única luz eterna	Biatrix ve una gran claridad
En esa luz se distinguen tres círculos de tres colores	La luz es redonda y en ella se distinguen los tres colores
Solo se apunta a uno de los colores: el tercer círculo «parea foco»	El primer círculo es blanco, el segundo rojo y el tercero, dorado
Los tres colores se reflejan unos a otros en una sola «contenenza»	Se describe el resplandor de un círculo en otro y viceversa. Los tres se encuentran entremezclados cual si fueran uno
Ve como pintada «la nostra effigie» dentro de los círculos. Es decir, ve aparecer la naturaleza humana, representada por la encarnación, dentro de las luces de la Trinidad	Ve la figura de un niño, es decir, Jesucristo hecho hombre, aparecer desde el resplandor dorado
La efigie humana se «indova», se ubica perfectamente, encuentra lugar en la luz trinitaria	La unión viene descrita con las tres luces resplandecientes como una sola en el niño, y él mismo, dentro de ellas en perfecta comunión

Respecto al segundo punto del paralelismo que se apunta en la tabla 3, la descripción formal y cromática de la visión, la comparación solo funciona con la visión de *Li via,* pues, como ya se ha mencionado, en el *Speculum* no se concreta la forma ni el color de esa luz tripartita. La información que proporciona Marguerite en ese caso es demasiado escueta como para elaborar paralelismo alguno. No es así en el caso de *Li via,* del cual el mismo D. Zorzi extrae una serie de pasajes con los cuales establece semejanzas bien delineadas con el texto de Dante. Como en todo estudio comparativo, tales aproximaciones asumen al mismo tiempo el papel de divergencias caracterizando los atributos de cada una de las dos imágenes.

Un análisis fiel a las obras saca claramente a relucir las semejanzas que aproximan los dos textos. Quizá los únicos puntos que habría que añadir a los citados por D. Zorzi serían, por una parte, la expresión de Dante «come iri da iri / riflesso», que encontraría su equivalente visual en *Li via* en las tres

luces reflejándose una en otra y todas en todas, creando una amalgama de luz iridiscente; y, por otra parte, el carácter unitivo que se desprende en los dos textos. En efecto, M. Ariani afirma que en este pasaje del canto XXXIII se presenta un episodio de *coniunctio* del personaje Dante con la luz: «osé fijar la mirada en la luz eterna hasta que la vista agotó su posibilidad» —«ficcar lo viso per la luce etterna / tanto che la veduta vi consunsi!»— (vv. 83-84)[412]. Se trata, según M. Ariani, de una síntesis del *iter in lucem Dei,* en el cual, al final del periplo, el viajero se convierte en «hombre de luz, uniéndose a la emanación frontal de la única, verdadera luz»[413]. En el caso de Marguerite, el proceso de unión se produce a partir de la imagen abierta que la conduce a una *deificatio* articulada a partir de la cita «Ego dixi, dii estis».

Los tres círculos del Paraíso de la *Commedia,* sin embargo, también han sido analizados y comparados con otras obras que hemos ya citado anteriormente, como Hildegard von Bingen o Gioacchino da Fiore. Habiendo asentado pues los puentes que unen y disocian los escritos de Marguerite y el poema de Dante, es necesario ahora examinar hasta qué punto pueden todos ellos ser concebidos en tanto que motivos de una misma imaginería medieval trinitaria.

La imagen imposible y la visión caleidoscópica

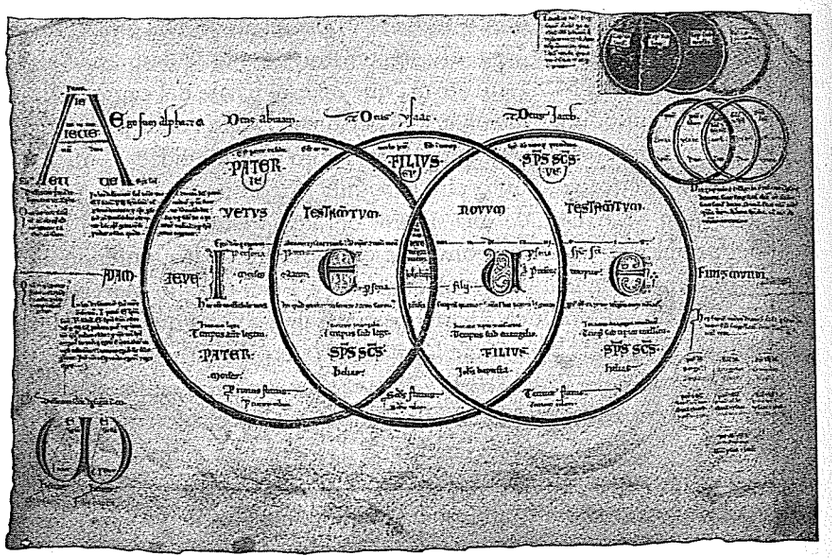
En la obra y el pensamiento de Gioacchino da Fiore toda la reflexión histórica aparece vertebrada por el trinitarismo[414]. Las tres obras principales son un claro testimonio de ello, pues constituyen una especie de trilogía dedicada a las personas divinas: *La concordia novi ac Veteris Testamenti* formularía la teoría exegética dedicada al Padre, la *Expositio in Apocalypsim* desarrollaría el gran diseño escatológico, por lo que estaría relacionada con el Hijo, y, por último, el *Psalterium decem chordarum,* que organiza la visión trinitaria del abad, estaría manifiestamente dedicado al Espíritu Santo.

Su teología es completamente simbólica y figurativa, pues subordina el logos a la *contemplatio adorante.* Gioacchino concebía la lectura como una forma de estimular el *interior acies.* Más allá de las funciones de instrucción o memo-

[412] N. González Ruiz, *Obras completas,* p. 532.

[413] «Uomo di luce unendosi ("congiunsi") alla scaturigine frontale dell'unica, vera luce». M. Ariani, *op. cit.,* p. 366.

[414] Para una revisión sintética, *vid.* A. Staglianò, op. cit. Para un estudio de más profundidad de la Trinidad en tanto que noción histórica en Gioacchino, D. C. West y S. Zimdars-Swartz, «The Trinity and History», *Joachim of Fiore. A Study in Spiritual Perception and History.* Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. 41-77.



42. Gioachino da Fiore, *Liber figurarum*, siglo XII. Oxford, CCC, ms. 255, f. 7v

rización, sus textos e imágenes también estaban orientados a ser una figura de meditación[415]. La lectura en sus escritos pasa a ser, pues, básicamente visión, aunando especulación y contemplación estética. De este modo, la imagen ofrece al ojo de la mente la identidad del contenido a través de la forma, pues

[415] Para entender el mecanismo visual de las figuras de Gioacchino, *vid.*, sobre todo, M. Ranini, *op. cit.*, quien advierte que: «Innanzitutto, è bene chiarire che oggetto dell'esegesi visiva non è in prima instanza un'immagine, bensì un testo. In altre parole, non si tratta di una spiegazione *di* immagini, ma *per mezzo di* immagini: ciò che viene sottoposto a interpretazione critica è il testo delle Scritture, e questa interpretazione critica viene espressa tramite figure» (9). Es decir, no se trata de explicar imágenes, sino argumentos a través de las imágenes. El autor relaciona este método con los preceptos metodológicos establecidos por A. C. Esmejer en su célebre volumen *Divina Quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*. Ámsterdam, Gorcum, 1978: «Come la stessa Esmejer si preoccupa di chiarire nell'introduzione al volume, in queste raffigurazioni il rapporto tra parole scritta e immagine, così come si presenta di consueto almeno final all'età carolingia, viene rovesciato: è la figura a fornire l'esegesi, mentre il testo scritto appare molto limitato, quando non è addirittura omesso o ridotto a brevi didascalie. Non è più l'immagine a rivestire una funzione ausiliaria del teso, cercando di chiarirne il contenuto; al contrario, laddove vi siano testi di una certa lunghezza, è alla parola scritta che viene affidato il compito di rendere leggibile la figura» (10).



43. Rabanus Maurus, *De universo* I, 4. Montecassino, Archivio dell'Abazia di Montecassino, Cod. 1032, f. 13

la figura, nos dice Gioacchino, es *demostrativa,* y se acerca más a los conceptos puros, rehuyendo las degeneraciones subjetivas. Así, en ningún caso pueden considerarse sus diagramas como algo decorativo, sino que operan ellos mismos un trabajo exegético y una reflexión teológica mediante la imagen[416].

Respecto a su doctrina, podemos apuntar que el abad divide la historia en dos partes: desde Adán hasta Juan Bautista y a partir de Cristo hacia adelante. En la primera fase de la historia Dios se hizo conocer a través de patriarcas y profetas y fue anunciado con el nombre del Padre. La Trinidad es el fruto genuino y singular del nombre de una segunda fase de la historia, la que inició el Hijo con su encarnación, enviado por el Espíritu Santo. A través de la combinación de eventos, figuras, personas y números, las Escrituras son mundos que hay que desentrañar, escrutar y explicar a través de concor-

[416] Acerca de las posibilidades de la imagen en el discurso teológico, *vid.* J. Hamburger, «Introduction», en A.-M. Bouché y J. Hamburger, *op. cit.*, pp. XXI-XXVIII.

dancias totales entre sus dos libros, como él mismo hace con el nombre IEUE en la tabla de los tres círculos (fig. 42)[417].

En tal ilustración encontramos una exposición de los principales motivos de la doctrina histórica gioacchimita. I indica el Padre, E el Espíritu Santo, U el hijo. Los tres círculos sugieren la distinción de las tres personas, divergentes en colores, pero entrelazados: verde para el Padre, azul para el Hijo y rojo para el Espíritu. Estos lazos creados por los tres círculos aluden claramente a la indisociabilidad de la divina Trinidad. Entre los círculos también aparecen los diferentes tiempos de la historia, desde la creación hasta el Apocalipsis; y en la distinción del Antiguo y Nuevo Testamento se encuentran también los tres estadios: el del Padre, el del Hijo y el del Espíritu.

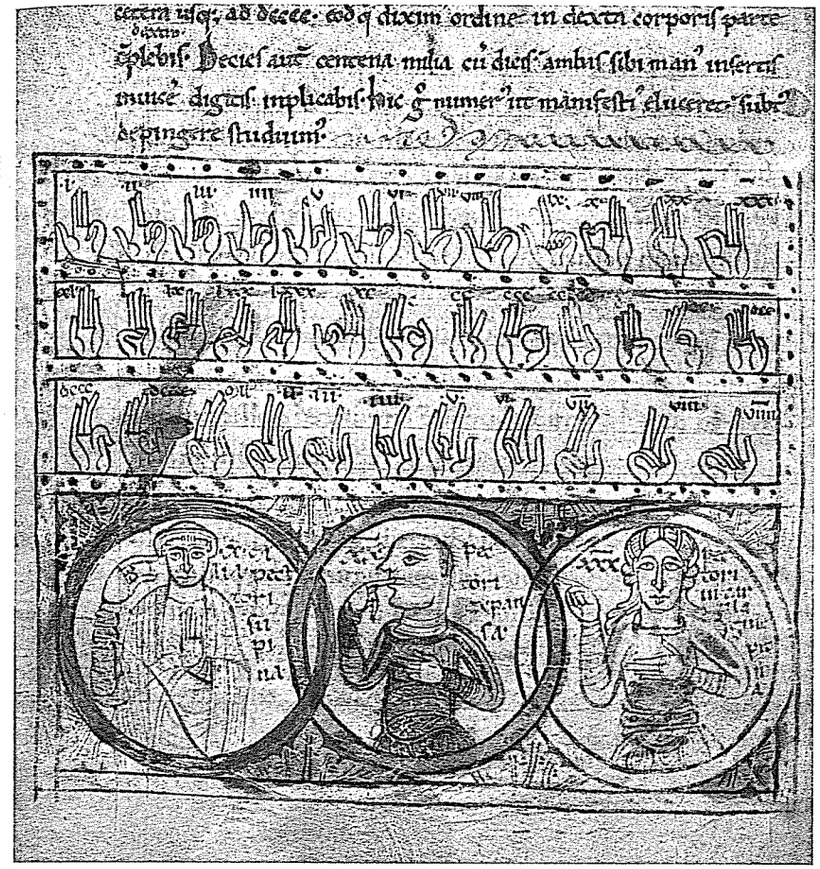
Aprovechando los estudios comparativos a propósito de esta imagen de los círculos entrelazados de Gioacchino, podemos entender la figura como ejemplo de un motivo iconográfico especialmente vigente en los siglos de Marguerite. Entre estos ecos destacaría la miniatura sacada a la luz por A. Patschovsky como paralelo iconográfico de los círculos de Gioacchino, procedente del *De universo* de Rabano Mauro, conservado en Montecassino (fig. 43) y fechado en el siglo XI, por tanto, contemporáneo del abad calabrés[418]. Así, A. Patschovsky responde a algunos críticos que habían declarado el carácter genuino de tal motivo[419]. De hecho, el mismo A. Patschovsky literalmente quiso refutar esta idea proporcionando nuevos datos de ilustraciones diseñadas siguiendo el mismo patrón, mencionando, no obstante, que se trataba de documentos pertenecientes a ámbitos no religiosos y, por lo tanto, no relacionados con la Trinidad (fig. 44)[420].

[417] Se trata de una lámina con una bibliografía extensísima. Para un hondo estudio de las figuras de Gioacchino, *vid.* L. Tondelli, M. Reeves y B. Hirsch-Reich (eds.), *Il libro delle figure dell'abate Gioachino da Fiore*. Turín, SEI, 1990.

[418] «A fronte di queste osservazioni, senza spingere le ipotesi oltre quanto è effettivamente documentabile, si deve comunque rilevare una circolazione di temi iconografici che mette in relazione centri tra loro molto distanti, alcuni dei quali non dovevano essere estranei a Gioacchino: come ha sottolineato Valeria De Fraja, Montecassino e Cava dei Tirreni rappresentavano due realtà monastiche di notevole importanza nel Mezzogiorno, le cui dipendenze erano "capillarmente presenti nel territorio della Calabria"». M. Ranini, *op. cit.*, pp. 151-152. En palabras de A. Patschovsky: «Für das Motiv des Medaillons wie der drei ineinandergreifenden Kreise gibt es in trinitarischem Kontext in Joachims nächster Nachbarschaft eine Vorform in der schon erwähnten Monticassineser», *op. cit.*, pp. 76-77.

[419] Por ejemplo, B. Hirsch-Reich y M. Reeves, «The Genuin Character of the *Liber figurarum*», *Mediaeval and Renaissance Studies*, 3 (1954), pp. 171-199; o L. Tondelli, «La genuinità del "Libro delle figure"».

[420] A. Patschovsky, *op. cit.*, p. 32. Cabe tener en cuenta también algunas figuras procedentes



44. Beda, *De ratione temporum*, siglos XI-XII.
Londres, British Library, Royal 13, A, XI, f. 33v

L. Tondelli, por su parte, insistió en la correspondencia absoluta de los círculos de Gioacchino con los de Dante, infiriendo una relación clara y directa de uno en el otro. Según él, los tres colores con los que el abad diseña textualmente los círculos son los mismos que aparecen en *Paradiso* XXXIII: verde, azul y rojo[421].

de obras de la literatura científica, como por ejemplo del ámbito de la astronomía, en las que se utilizaba el mismo modelo de los círculos concéntricos. *Vid.* B. Kühnel, *The End of Time in the Order of Things. Science and Eschatology in Early Medieval Art*. Regensburg, Schnell-Steiner, 2003.

[421] «Si speciem iridis huius, quam videmus in nubibus, diligenter notamus, tres in ea colores ese perpendimus: unum viridem [...] alium caeruleum vel aëreum: tertium rubicundum»

Sin embargo, P. Dronke tuvo que señalar que, aunque no hay ninguna duda de la posible influencia entre estos dos autores italianos, en ningún caso Dante explicita los colores de los círculos, y simplemente apunta que el tercero «parea foco». En este sentido, hay que decir que tampoco aparece en el poeta florentino ningún atisbo de la riqueza de las asociaciones figurativas de la historia que encontramos en el *Liber figurarum;* y, asimismo, el propio Gioacchino en ningún momento hace referencia a las iridiscencias que resplandecen entre las circunferencias de la *Commedia*. Aunque la diferencia más evidente y al mismo tiempo problemática para establecer tales semejanzas es esta única «contenenza» que, si se entiende como Dronke en tanto que «of equal circumference», aleja la figura de Dante de los diagramas de círculos entrelazados del abad[422].

De hecho, la viva polémica en torno a la interpretación de la imagen trinitaria en la *Commedia* depende en gran parte de cómo se traduzca esta expresión. Por ejemplo, muchos de los comentaristas no consideraron la misma «contenenza» por su forma, sino por su esencia, es decir, como «de una misma sustancia»[423]. En cambio, otros vieron los tres *giri* como un solo círculo, en cuanto que literalmente sobrepuestos o «de igual área», por tener una circunferencia de la misma medida[424]. Aunque queda claro que Dante deseaba mediante esta fórmula expresar la unidad e igualdad de las tres personas de la Trinidad, las divergencias en la interpretación de tal pasaje nos obligan a imaginar diferentes representaciones gráficas de la imagen literaria. Resulta de especial interés la variación recurrente en una serie de copias de manuscritos primitivos que han recolectado A. Saiber y A. Mbirika en un artículo enteramente dedicado a esta fórmula. En estas copias la palabra

(Expos. in Apocalypsim, c. IV), <Treccani.it>; G. Fallani, *Enciclopedia Dantesca*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/trinita_(Enciclopedia-Dantesca)> [última consulta: 01/02/2017]. «The truncated psaltery-triangle, or Alpha, with its color symbolism and an elaborate series of titles and biblical texts, portrays the Father as unbegotten in its blunt top, and manifests the relations of the Persons in the three sides —green on the left for the Father as begetter, red below for the Son as begotten, and blue on the right for the Holy Spirit as proceeding from both—». L. Tondelli, M. Reeves y B. Hirsch-Reich, *op. cit.*, p. 193.

[422] P. Dronke, *op. cit.*, pp. 104-106.

[423] *Vid.*, para una relación de los comentaristas que lo han concebido así, A. Saiber y A. Mbirika, «The three *giri* of *Paradiso XXXIII*», *Dante Studies*, 131 (2013), pp. 237-272 (271, n. 34).

[424] Quien hablaba de un área idéntica es P. Mandonnet en *Dante le théologien* (París, Desclée de Brouwer, 1935), mientras que para un elenco de los comentaristas que lo han interpretado como «together contained in one space», *vid.* A. Saiber y A. Mbirika, *op. cit.*, pp. 237-272 (271, n. 35).

«contenenza» ha sido confundida por «contingenza», error que proporciona una variante de relieve, puesto que el latín *contingere* denota «contacto con», esto es, «tocar, compartir, colindar con», pero también «colorear o infundir» —*tingere*—. Además, en matemáticas la «contingencia» es equivalente a la tangencia entre dos o más objetos. Por tanto, Saiber y Mbirika concluyen que quizá los copistas cuando leyeron la imagen de Dante imaginaron una Trinidad como tres círculos tangentes unos con otros, comprimiéndose como una forma simple y tiñéndose unos a otros con sus resplandores[425].

La imagen, como vemos, tendría representaciones divergentes, aunque aquí abogamos por una figura de círculos concéntricos y amalgamados, más acorde al texto que los medallones entrelazados al estilo de Gioacchino da Fiore. No lo vio así L. Tondelli, quien apuntó que la idea de fondo era la misma en las obras de los dos autores italianos y que Dante simplemente añadió la expresión «d'una contenenza» para resaltar la idea de unidad de las tres personas divinas. Según Tondelli, el poeta florentino no podía no ser consciente de que la doctrina trinitaria del abad calabrés había sido condenada por la Iglesia, pues en su tiempo «las batallas teológicas eran aún demasiado enérgicas como para ignorarlas». Así, Dante habría aprovechado la potencia poética de tal imagen obviando la polémica gioacchimita que insistía en la idea de que las tres personas divinas no tenían una única sustancia[426]. Precisamente fue en el seno de esta problemática donde se gestó la célebre disputa entre Pier Lombardo y Gioacchino. El primero de ellos, sin embargo, fue el único que tuvo la aceptación de la Iglesia en el Concilio Lateranense IV de 1215. De todo ello, Tondelli entiende, por tanto, que hay una rectificación poética en la *Commedia,* una modificación hacia una imagen más abstracta. Sin embargo, en todo caso entiende que la figura de base de esta variación es la tabla del *Liber figurarum*[427].

[425] *Ibid.*, p. 249.

[426] «O quam perverse modis ómnibus emendavit utrumque qui dixit unam substantiam ese quamdam summam rem communem tribus personis: et singulam personam ese illam substantiam» (*Psalterium*, f. 277a-b). «Dante sul principio stesso della descrizione della visione trinitaria parla di una sola *sussistenza* o sostanza: in modo quindi perfettamente e coscientemente ortodosso». L. Tondelli, *Da Gioacchino a Dante. Nuovi studi. Consensi e contrasti*. Turín, Società Editrice Internazionale, 1944, p. 83.

[427] Es necesario apuntar que la idea de los círculos entrelazados la encontramos también en otras representaciones de la época. *Vid.*, para el trono de gracia del evangelio de San Miquel de Cuxà (Perpignan, BM, ms. 1, f. 2v), F. Boespflug y Y. Zaluska, *op. cit.*, p. 204; L. Grodecki, «Les vitraux allégoriques de Saint-Denis», *Art de France*, I (1960), pp. 19-46 (30); y P. Spriner, «Trinitas-Creator-Annus. Beträge zur mittelalterlichen Trinitätsdarstellungen», *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, XXXVIII (1976), pp. 17-46.



45. Maestro de Luçon, *Heures à l'usage de Paris*, inicios del siglo XV. París, Bibl. Mazarine, ms. 0491, f. 182

Como justificación a este argumento, Tondelli recalca, citando a Pietrobono, la imposibilidad de que estos tres círculos concéntricos y de igual medida pudieran mostrar tres colores diferentes y al mismo tiempo reflejarse unos a otros como «iris de iris»[428]. El crítico propone este argumento como prueba de la influencia del diagrama del calabrés en los versos de Dante, pues no solo aparecen tres anillos de colores diferentes, sino que también el resplandor dorado del contorno de estos círculos podría reflejarse en el texto del florentino como la iridiscencia que relucía en las tres circunferencias.

[428] Pietrobono citado en L. Tondelli, *Il libro delle figure*, p. 222.

Dante, de este modo, habría hecho una laboriosa exégesis visual, en la que cada uno de los círculos mantendría su color, pero el oro que los envuelve en los manuscritos se convertiría en reflejos brillantes parecidos al arco iris[429].

Por otra parte, P. Dronke rechazó esta tesis, pues si nos ceñimos al texto, parece claro que Dante está hablando de tres círculos que comparten una misma circunferencia. Además, la metáfora que Dante emplea los compara al arco iris no solo por el cromatismo, sino por tratarse de círculos de luz sobrepuestos. Podemos encontrar, de hecho, en una miniatura de principios del siglo XV, una asociación entre los colores del arco iris y la Trinidad —sabemos que el arco tripartito se refiere a ella porque está invocada al principio del texto de esa página—: «Douls Dieu, Doutz Père, Sainte Trinité». Sentado sobre ella, aparece el Cristo de la Pasión mostrando sus heridas. Los colores escogidos son blanco, rojo y verde, que podríamos interpretar, según la tradición, como el Hijo, el Espíritu y el Padre respectivamente. Es probable que este motivo proceda de la cita del libro del Apocalipsis 4, 3: «El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspe y a la cornalina; y un arcoiris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda» —«et qui sedebat similis erat aspectui lapidis iaspidis et sardini et iris erat in circuitu sedis similis visioni zmaragdinae»—. En la iconografía, el círculo de colores haría referencia a la totalidad del mundo, concepto que encontramos ya en la Antigüedad tardía (fig. 45).

Por consiguiente, no sería nada extraño que Dante estuviese haciendo referencia a la luminosidad irisada que emanaba de tales circunferencias, vagamente mezcladas y sobrepuestas como el arco iris. G. Busnelli critica también el argumento de L. Tondelli aportando otro novedoso planteamiento según el cual no se puede comentar la imagen de la Trinidad de Dante insistiendo en la geometría plana, sino como esfera o estrella[430]. La reconfiguración del círculo en esfera de tres dimensiones resulta interesante y sin duda refuerza aún más la idea de la concentración y unidad de las tres personas[431]. El argumen-

[429] «Dante coglie e nota l'impressione complessiva: che è data dai tre cerchi e dall'iride; ma i cerchi della tavola miniata IEUE sono ciascuno di un único colore fondamentale, come il poeta li describe, sembrano iridescenti per l'oro che li adorna, per le diversità di tono dello stesso colore, per la fine serpentina bianca segnata di punti che dona luminosità al colore fondamentale». L. Tondelli, *Il libro delle figure*, p. 223.

[430] «Non si può infatti commentare Dante riguardo alla immagine della Trinità, insistendo sulla geometría piana, quando si tenga presenta che in tutto il Poema, egli concepisce l'immagine della Trinità come una sfera, o una stella, in cui splendono tre cerchi di tre colori uguali, concentrici e distinti». G. Busnelli, «Interpretazione della visione dantesca della SS. Trinità», *Civ. Cattolica*, XLIV (1943), pp. 337-344 (337 y 338).

[431] Para ilustrar esta posibilidad, *vid.* las reconstrucciones en tres dimensiones de A. Saiber y A. Mbirika, *op. cit.* También, en lo que concierne a las representaciones trinitarias circulares

to fue rebatido nuevamente por L. Tondelli con la misma convicción: sería imposible representar tres esferas cual si fueran una y que además cada una se reflejase en las otras[432]. Consiguientemente, vemos que Tondelli en ningún momento consiente la idea, perfectamente explicada por P. Dronke décadas más tarde, de separar la imagen mental descrita en el texto —y totalmente imposible de representar— de una cristalización gráfica que los miniaturistas tuvieron que plasmar del modo más aproximado que encontraron. Estos, sin embargo, no diseñaron los círculos entrelazados al modo de Gioacchino, sino que adoptaron el motivo de las ruedas concéntricas de diferentes diámetros que también se utilizaban para representar las esferas celestes, los coros de ángeles o el *Primum mobile* en Dante (fig. 46).

Anteriormente ya vimos, de hecho, cómo Marguerite desarrolla la imagen de la luz trinitaria del *Speculum* mediante su vinculación con la imagen de los peces dentro del mar y de la música celestial. Una melodía que entroncaba con la idea de la abundancia líquida mediante la conjugación de la naturaleza novedosa y autorregeneradora del canto con el movimiento circular del verbo *expandet* (§18) del elemento acuoso. No sería extraño pues que Marguerite tuviera en mente el motivo iconográfico de la rueda cuando describía el interior maravilloso del libro de su visión. En Hildegard von Bingen, por ejemplo, la miniatura de las esferas de ángeles del *Liber divinorum operum* se encuentra claramente asociada a la de las luces trinitarias del *Scivias* que mencionamos anteriormente[433].

Otro argumento interesante vinculado claramente a este motivo de las esferas celestiales es el que aporta B. Hirsch-Reich, quien recalca la diferencia entre, por una parte, los círculos estáticos de Petrus Alphonsi y Gioacchino, y por otra, la esfera en continuo movimiento de Dante —y por extensión, podríamos añadir, de Biatrix—. De acuerdo con esta interpretación, el poeta florentino habría añadido los versos sobre la iridiscencia reflejada en las circunferencias para otorgarle dinamismo a la imagen, una eterna circulación que representaría la fuerza creadora del Espíritu —o del «Amor que mueve el sol y las otras estrellas» (Par., XXXIII, 145)—. El iris, para B. Hirsch-

en tres dimensiones, habría que considerar el manuscrito de Amaury de Montfort, primo de Eduardo I, escrito durante su encarcelamiento en 1276 (Oxford, Bodleian Linrary, ms. Auct. D. 4. 13). No se conserva tal obra, pero en base a una serie de testimonios podemos saber que en tal escrito Amauray incluyó un diagrama de tres dimensiones sobre la Trinidad en el que las tres personas estaban diseñadas a través de figuras, colores y círculos. J. Hamburger lo relaciona con las figuras trinitarias del manuscrito de los *Rothschild Canticles*. J. Hamburger, *The Rothschild Canticles*, pp. 129-130.

[432] L. Tondelli, «La genuità del "Libro delle figure"», p. 86.

[433] Así lo señala A. Patschovksy en *op. cit.*, pp. 72-73.

Reich, es, por tanto, la fórmula poética para dar forma a la dinámica divina, como las luces que se «perfunden» en el *Scivias,* como el movimiento de amalgama de los colores en *Li via* o como la melodía licuada de los ángeles al ver la luz trinitaria en el segundo capítulo del *Speculum*[434]. De modo similar, V. Cirlot ha sabido ver en las tres ruedas del mundo del *Liber divinorum operum* los tres círculos de Gioacchino separados y en movimiento —flujo que las mismas ruedas ya tienen de por sí gracias a las figuras de los vientos que las animan[435]—. Así, cada una de las tres láminas estaría iluminada para ser vista en progresión, dotando a la lectura de una animación cinética que, sin duda, resultaría espectacular para el lector[436].

Así mismo es también como entiende A. M. Chiavacci los círculos irisa-

[434] «Aber während Petrus Alphonsis und Joachims Kreise in der Fläche sich ausbreiten, scheinen Dantes Kreise wie Reifen von einer Kugeloberfläche im Raum ineinanderzustrahlen, so dass das Regenbogenfarbenspiel wirksam werden kann. In diesem "arbigen Abglanz" spiegelt sich im Masse der Fassungskraft und Ausdruckskraft des Dichters von seiner Schau höchster Geheimnisse das ewig sich wiederholende Kräftewalten der drei göttlichen Personen: die Geburt des Sohnes vom Vater (in der Zurückstrahlung des zweiten vom ersten Kreis) und der doppelten Hauchung des Hl. Geistes (in dem flammenden Kreis). Die Drei-einheit scheint sich in der leuchtenden Verschmelzung der drei Regenbogenfarben zu offenbaren; die einfache Einheit in dem ungebrochenen, erhabenen göttlichen Licht. So hebt Dantes schöpferischer Geist, aus mystischer Schau, die drei farbigen Kreise aus dem Bereich des Statischen in den Bereich des Dynamischen, aus der Sphäre des bloss stellvertretenden Symbols in die der Wirklichkeit des lebendigen Waltens göttlicher Kräfte». B. Hirsch-Reich, *op. cit.*, p. 177.

[435] También Ranini ha sabido ver la presencia de ciertos diagramas circulares que subyacen en las figuras de Gioacchino: «È possibile tuttavia notare la presenza di diagrammi di venti, che risultano suggestivi se accostati alle figure gioachimite. In particolare, è da segnalare il diagramma riportato in un manoscritto conservato presso l'Abbazia della Santa Trinità di Cava dei Tirreni, databile all'XI secolo. In questo schema, non diversamente da altri simili, si può individuare una serie di circonferenze concentriche, che disegnano una sorta di "rota in medio rotae"; sui cerchi più esterni sono presenti una serie di personaggi antropomorfi, dotati di ali e rivolti verso il centro della figura, che rappresentano i venti. Questa figura è a mio avviso significativa, più che per eventuali influssi sull'elaborazione di Gioachino —vaghi e in ogni caso difficilmente verificabili—, quale esempio di diagramma cosmico che, più o meno consapevolmente, si trova ad un passo da una rilettura —e quindi da una rielaborazione— in senso biblico, in particolare riguardo alla visione di Ezechiele: una rota in mezza ad una ruota, sulla quale si trovano quattro facce di esseri viventi alati». M. Ranini, *op. cit.*, pp. 154-155. Para ahondar en las figuras relativas a la «rota in medio rotae», *vid.* el capítulo 4 «Maiestas Domini: le ruote di Ez 1» de esta misma obra (pp. 145-178).

[436] V. Cirlot, *La visión abierta*, p. 145.



46. *Commedia*, primera parte del siglo XIV. Londres, British Library, B.M. Egerton 943, f. 186r

dos de colores del Paraíso. Según su comentario a la *Commedia,* la imagen es inexpresable mediante palabras, por lo que los ilustradores se limitan a reafirmar sus propias preferencias, como en el caso del manuscrito Egerton 943 (fig. 46), en el que observamos a Dante absorto en la contemplación mientras aparece Cristo dentro de los círculos de luz. Estos fueron pintados con colores cálidos para brillar por encima del azul oscuro. Al mismo tiempo, según A. M. Chiavacci, «alla intensità dei colori è affidato il compito di animare la elementare composizione», es decir, los cromatismos y reflejos brillantes y recíprocos de los círculos evocan en el espectador la potencialidad cinética de la visión, que debe animarse en la mente del mismo[437].

Es necesario citar, antes de terminar el elenco de motivos trinitarios circulares, las diferentes ilustraciones del ya célebre *Rothschild canticles,* manuscrito contemporáneo de Marguerite y Dante. En el folio 77r de esta obra podemos ver a Dios Padre, Hijo y Espíritu representados mediante tres colores diferentes, irradiando luminosidad y abrazados bajo el manto de un círculo conformado por un lienzo blanco. Este mismo redondel aparece en el folio 81r (fig. 47), donde lo encontramos entrelazado con otros círculos de color rojo y los rayos de luz del fondo. Mientras, en el centro, se amalgaman las tres personas. Se trata de un ejemplo que combina las figuras de círculos entrelazados y concéntricos de los que hemos venido hablando[438], pero que además busca claramente una progresión gradual —de lo figurativo a lo abstracto y geométrico— utilizando las páginas al estilo del *Scivias* de Hildegard von Bingen como si fueran fotogramas[439]:

> La importancia de la imaginería circular en las secciones trinitarias emerge de manera más palmaria en las miniaturas finales de cada una de las dos series [...]. La claridad y la abstracción sustituyen la confusión y el enredo de las miniaturas precedentes [...]. El ornamento situado en un marco abstracto produce un efecto alucinatorio, una reminiscencia de las radiantes imágenes trinitarias del *Scivias* de Hildegard von Bingen[440].

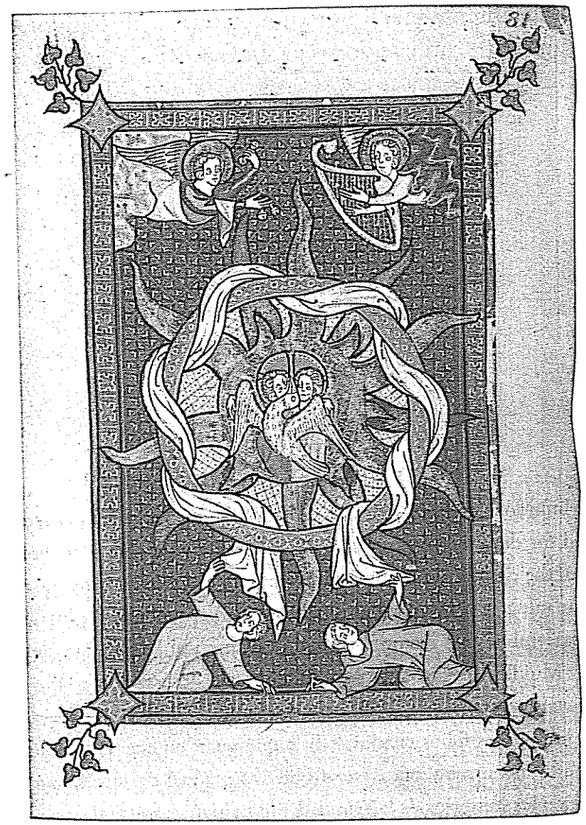
Sin embargo, J. Hamburger va incluso más allá de esta interpretación y apunta a un posible vínculo entre estas imágenes circulares y la del *Paradiso:*

[437] Dante Alighieri, *Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Bolonia, Zanichelli, 2001, p. 16.

[438] J. Hamburger vincula tales diseños a diagramas usados en la literatura didáctica y científica: «The luminous geometry of the Trinitarian miniatures draws on a long tradition of diagrams used for didactic purposes as well as for cosmographic representation. Circular representations of the cosmos were known in Antiquity and were widely disseminated in the Middle Ages in manuscript illumination as well as in other medi, for example, floor mosaics. Circular schemata embodying scientific, moral, and mystical knowledge can also be traced back to the early Middle Ages. Bede, Abbo of Fleury, and others adopted the rotae in Isidore of Seville's *De natura rerum* for use in illustrated schoolbooks». J. Hamburger, *The Rothschild Canticles*, p. 129. Junto a los folios citados, habría que tener en cuenta también otras muchas ilustraciones de este manuscrito, pues, en su objetivo gradual de representar de modo cada vez más geométrico los misterios de la Trinidad, utiliza gran cantidad de diagramas circulares. *Vid.*, entre otros, los folios 79r, 90r, 92r, 94r, 100r, 102r o 104r.

[439] «Despite the brevity of the first Trinitarian section, the parallel between the two concluding miniatures suggests that each series represents a progression rather than a mere compilation of related imagery. The climatic vision is expressed as a geometric abstraction from which all anthropomorphic elements are excluded. Geometry is associated with anagogical or intellectual vision. [...] Geometry, however, could also be used as an instrument of mystification. The circle is an image of infinity as well as perfection. At the end of the *Paradiso* (XXXIII, 11. 133-139), Dante compares the geometer's failure to square the circle with the mystic's failure to grasp fully the perfection of the Godhead. *The Rothschild canticles* cites another common geometrical paradox, the definition of God as a circle whose center is everywhere». *Ibid.*, pp. 129-130.

[440] Traducción propia. «The importance of circular imagery in the Trinitarian sections emerges most clearly in the final miniatures of each of the two series [...]. Clarity and abstraction replace the confusion and entanglement of the preceding miniatures [...]. Ornament set in an abstract framework produces a hallucinatory effect, reminiscent of the radiant Trinitarian images in the *Scivias* of Hildegard of Bingen». *Ibid.*, p. 129.



47. *Rothschild canticles*, *ca.* 1300. New Haven, Yale University Library, Beinecke, ms. 404, f. 81r

[Refiriéndose a la última miniatura, 106r —fig. 48 de nuestro trabajo] La geometría visionaria de los *Rothschild canticles* también recuerda, inevitablemente, la visión final del *Paradiso* de Dante, en el que la unidad inefable de la Trinidad se expresa en términos de tres radiantes círculos engranados entre sí[441].

Para concluir con el análisis comparativo de esta imagen, cabe decir que, aunque no dudamos de la raíz común que yace bajo todas estas representaciones trinitarias, los casos de Marguerite y Dante se alejan de la figura

[441] Traducción propia. «The visionary geometry of the *Rothschild canticles* also inevitably recalls the final vision in Dante's *Paradiso*, in which the ineffable unity of the Trinity is expressed in terms of three radiant interlocking circles», *Ibid.*, p. 129.

estática y demostrativa gioachimita para dotar de vida a la visión y aceptar al mismo tiempo su imposibilidad de representación gráfica y fija[442]. No obstante, cual «geómetra en busca de la cuadratura del círculo», los autores como Dante no cedieron en la voluntad de intentar describirla para que fuera reconstruida mentalmente por parte del lector[443]. Como apuntaba A. Momigliano sobre los círculos del *Paradiso,* huir a una traducción gráfica es precisamente a lo que responde la imagen de Dante: «Algunos geómetras [...] han pretendido que esos círculos [...] fueran traducibles en un diseño: sería una profanación referirse a tales despropósitos»[444].

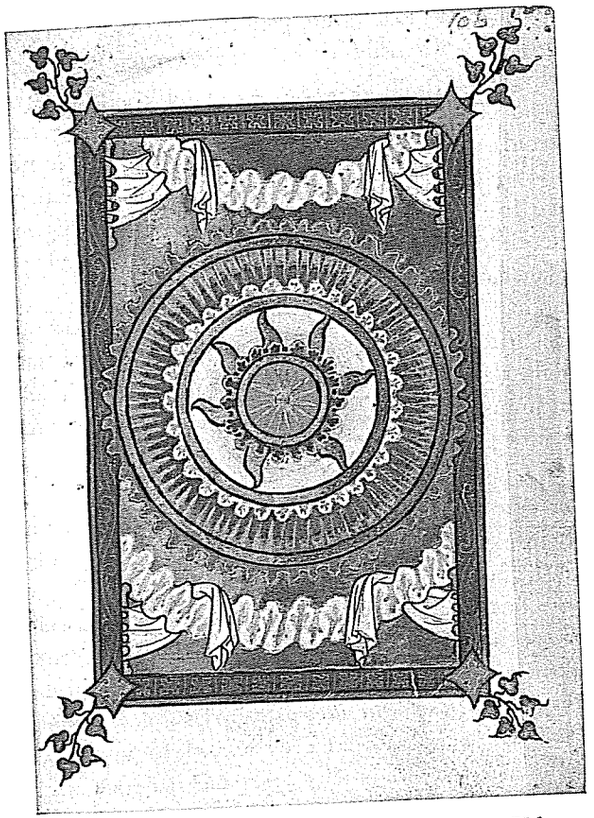
Por esta razón, y siguiendo a P. Dronke, podemos afirmar que tanto Dante como Marguerite recombinaron en la misma época una tradición iconográfica realmente llamativa con el fin de dar forma, a través del movimiento, a una imagen imposible. La ciencia, la geometría en particular, fracasa a la hora de transmitir la imagen de los círculos concéntricos[445], así como la fi-

[442] Algunas imágenes estaban concebidas para ser reconstruidas interiormente y, al mismo tiempo, transformadas, «movidas» en la mente. *Vid.* M. Carruthers, «Moving images in the mind's eye», en A.-M. Bouché y J. Hamburger, *op. cit.*, pp. 288-293.

[443] «We are now so accustomed to thinking of diagrams as the static and abstracted forms of already-rationalized subject-matter, that it is difficult for us even to think of a "picture" as requiring movement on the part of the viewer. [...] [En estas miniaturas], the very act of turning the book's pages would have contributed to the building process through which monks enacted mental invention. Individually, each book functioned as an exercise of and example for rhetorical deliberation. But such books did not stand alone. Just as a monk would be encouraged to make connections among the components of a single book, so too would he (or she, for that matter) naturally make mental or visual connections to other texts and other books». A. Cohen, «Making Memories in a Medieval Miscellany», en A. D. Hedeman (ed.), *Making Thoughts, Making Pictures, Making Memories in Late Antiquity and the Middle Ages. Essays in Honor of Mary Carruthers, Gesta*, 48 (2009), pp. 135-152 (9-10). El autor se basa en los argumentos de M. Carruthers procedentes de *The Craft of Thought*, p. 251.

[444] Traducción propia. «Geometri [...] hanno preteso che quei cerchi [...] fossero traducibili in un disegno: sarebbe una profanazione riferire i loro geometrici farnetichi». Dante Alighieri, *Divina commedia; commentata da Attilio Momigliano*. Florencia, Sansoni, 1947, p. 853.

[445] «Although demonstrably based on a scientific diagram, the miniature on f. 102r of the *Rothschild canticles* nevertheless is intended to illustrate this paradox of ineffability. God is an all-encompassing circle that cannot be circumscribed. Bonaventure uses the same figure in the *Itinerarium mentis ad deum*, citing the formulation of Alan of Lille. God is [...] "an intelligible sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere"». En este sentido, J. Hamburger vincula estas últimas imágenes de los *Rothschild canticles* al popular poema atribuido al Maestro Eckhart, *Granum sinapis,* del primer cuarto del siglo XIV. Resulta interesante el comentario a este poema que J. Hamburger saca a colación, pues en



48. *Rothschild canticles*, *ca.* 1300. New Haven, Yale University Library, Beinecke, ms. 404, f. 106r

sica fracasa en el momento de hacer comprender los reflejos iridiscentes[446], puesto que la visión va más allá de toda convención y hace uso de diferentes recursos literarios y visuales para poder dar forma y movimiento a una luz irrepresentable, en definitiva, para poder lograr ver lo imposible.

él se ve una serie de diagramas de complejidad notable, a través de los cuales el ilustrador intentó expresar de forma visual la paradoja del «uncircumscribable circle». Sin embargo, esta búsqueda nunca llegará a buen puerto, pues precisamente se trata de una imagen imposible que rastrea lo infigurable o lo inexpresable a través de figuras y locuciones: «like the reader of the commentary on the *Granum sinapis*, the viewer who tries to "make sense" of the images [...] enters into a search without end». J. Hamburger, *The Rothschild canticles*, p. 131.

[446] «The lines convey the simultaneous failure of geometrical imagery, physical imagery, and colour imagery». P. Dronke, P., *op. cit.*, pp. 104–106.

4. Ver y leer «tot apertament»

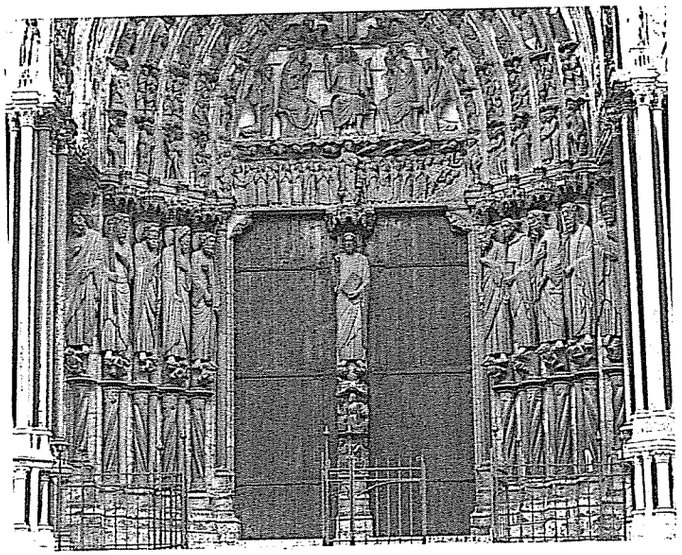
Abrir el libro, el universo y el alma

Antes de terminar con el comentario al *Speculum*, es importante reivindicar la experiencia de la apertura del libro para poder entender mejor la última parte de esta obra. Como recientemente ha indicado J. Hamburger, la apertura del códice significa no solo una práctica histórica de lectura, sino que conlleva toda una idea de revelación que sin duda tuvo una influencia simbólica de excepcional valor en el horizonte de ideas del Medioevo[447]. En concreto, podemos ver cómo en esta obra de Marguerite lo abierto y lo cerrado se conjugan simbólicamente para estructurar la imaginería de la obra e incluso el contenido teológico que concierne a la visión final. En efecto, en un principio el libro de Jesucristo visto por Marguerite se encuentra cerrado, como también se encuentra cerrado su libro de la conciencia y los mismos ojos de visionaria (§13). En un segundo estadio, el volumen divino se abre y permite la apertura del otro libro, que registrará todo lo reflejado en el primero, y asimismo la apertura de los ojos del corazón, que llegarán a ver abiertamente a la misma divinidad: «li net de cuor, quar il verent Deu tot apertament (§39)».

Esta imagen del pórtico sur de Chartres (fig. 49) evoca la asociación simbólica que se establece entre el libro cerrado que sostiene Jesucristo, imagen procedente de la iconografía escatológica, y las puertas que permiten la entrada al templo. La apertura del libro se asocia pues, aquí, a la de las puertas que se extienden más allá de la escultura[448]. Se trata de una evocación que incita al creyente a entrar, a contemplar las maravillas que el volumen cerrado custodia tras la cubierta, de igual modo que nos invita a maravillarnos con las joyas que atesoran las vidrieras, las columnas o los retablos de este templo gótico. Como declara X. Muratova, podemos encontrar esta figura representada mayormente por un Cristo mayestático con el libro abierto o cerrado en su mano ya en el arte románico, aunque se trata de un motivo que gozó de mayor popularidad durante el periodo gótico.

[447] «Les doubles pages typologiques établissent un lien entre le fait concret d'ouvrir un livre et l'idée de révélation». J. Hamburger, *Ouvertures*, p. 81.

[448] K. Ruh había ya anunció la asociación del libro de colores del *Speculum* con la imagen de Jesús como puerta de la Carta V: «Die weissen bedeuten das heilige Leben des Gottessohnes, die schwarzen die Schläge und Beschmutzungen, die die Juden ihm zugefügt haben, die roten die Wunden Christi und das vergossene Blut. Dazu kommen auf den beiden Buchshliessen goldene Lettern in lateinischer Sprache: Deus erit omnia in omnibus und Mirabilis Deus in sanctis. Biblisch ist die Allegorie von Jesus als Tür, durch die man schreiten muss». K. Ruh, «Marguerite d'Oingt. Eine Frankprovenzalische», p. 332.



49. Parteluz de la puerta del transepto sur de la catedral de Chartres, siglo XIII

En ese caso, el libro abierto es a menudo la alusión a la Segunda Teofanía y al anuncio del Juicio Final. Sin embargo, no necesariamente evoca una imagen escatológica, sino que también puede representar el anuncio del sacrificio de Cristo[449].

Abrir el libro se asocia, pues, no solo a la apertura de los sellos apocalípticos, sino también al descubrimiento de las riquezas divinas que encierra. Abrir las puertas del templo hacia el espacio sagrado es como abrir las puertas de la Jerusalén celeste —como se puede observar perfectamente en la liturgia del Domingo de Ramos—. La apertura representa el anuncio de una segunda llegada, la revelación última de la palabra que se hizo carne. En el *Speculum,* el libro cerrado que aparece en la mano de Cristo se abre inesperadamente —según nos cuenta Marguerite, sin que ella se dé cuenta— para dar paso a la visión del misterio que anunciaban las letras doradas, de las cuales solo había podido aprender a «desear las cosas divinas». Es decir, tales letras habían sido de alguna manera las bisagras que incitaban a descubrir el lugar delicioso más allá de la cubierta, más allá de las puertas del templo donde se encuentra la revelación.

El momento de la apertura se muestra de modo similar al desvelamiento del misterio en las Escrituras. Es descrito de forma semejante en el pasaje del

[449] X. Muratova, «Livre», en X. Barral i Altet, *op. cit.*, pp. 507-508.

bautismo de Jesucristo, cuando los cielos se abrieron para que la paloma del Espíritu descendiera sobre su cabeza (Mateo 3, 16). En otro fragmento, cuando Jesucristo sana a los ciegos, el Evangelio de Mateo lo explica de este modo: «Y se abrieron sus ojos. Jesús les ordenó severamente: "¡Mirad que nadie lo sepa!"» —«et aperti sunt oculi illorum et comminatus est illis Iesus dicens: videte ne quis sciat»— (9, 30). Nótese que aquí, por una parte, nos encontramos con la relación entre la vista/luz y la apertura; y, por otra, de las palabras de Jesús se desprende la acción de revelación: «Mirad que nadie lo sepa». De forma parecida se relatará la apertura de los sepulcros de los santos en el momento de la muerte de Cristo: «Se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron» —«et monumenta aperta sunt et multa corpora sanctorum qui dormierant surrexerunt»— (27, 52) y, finalmente, en el Apocalipsis, la de los siete sellos. En este último caso, después de la aparición del Cordero, el texto reza: «Y cantan un cántico nuevo diciendo: "Eres digno de tomar el libro y abrir sus sellos porque fuiste degollado y compraste para Dios con tu sangre hombres de toda raza, lengua, pueblo y nación"» —«et cantant novum canticum dicentes dignus es accipere librum et aperire signacula eius quoniam occisus es et redemisti nos Deo in sanguine tuo ex omni tribu et lingua et populo et natione»— (Apocalipsis 5, 9). Sin embargo, el fenómeno de apertura como desvelo no lo hallamos únicamente en el Nuevo Testamento. En la primera parte de la Biblia encontramos, de hecho, la pregunta figural a la respuesta del pasaje citado del Apocalipsis. En el libro de Isaías se presenta el libro cerrado como símbolo de incomprensión, de ceguera, de imposibilidad de revelación (Isaías 29, 9-12).

Ergo, ya sea mediante el libro o la puerta, el fenómeno de la apertura contiene el simbolismo de revelación y encuentro con lo espiritual y lo maravilloso. En ocasiones, como nos señala V. Cirlot a propósito de los manuscritos de los Beatos, son proyecciones fascinantes cuya

> potencia cromática instala al espectador en un mundo espiritual. En estos manuscritos se cumple quizá mejor que en ningún otro el proceso de lectura como un acto de visión, que Ivan Illich comparó con la de las vidrieras en la catedral gótica [...]. La apertura de uno de estos manuscritos apocalípticos en la oscuridad monástica debía de suponer una impresión lumínica importante para la retina, al chocar con la luz que emanaba como en toda obra pictórica, de los propios colores del folio[450].

[450] V. Cirlot, *La visión abierta*, p. 18. V. Cirlot se refiere aquí al célebre estudio de I. Illich donde presenta «la page devant l'œil et l'esprit comme un miroir pour le visage des étudiants-lecteurs. [...] Ne pas lire pour paraître savant, mais pour jouir de la lumière nue et pure, comme celle de la bougie qui éclaire seule le lecteur, la nuit, à l'époque. Ainsi, "la quête de

Así, las grandes dobles páginas de los primeros comentarios medievales de los Beatos responden perfectamente a la intensidad visionaria del texto y dotan a su lectura de un evidente valor revelador e intenso[451]. Esta apertura de luz es la que encontramos también representada en la visión de Marguerite del segundo capítulo, cuando el libro de colores se descubre y deja ver ese lugar maravilloso de donde emerge la luz tripartita.

En efecto, el libro es un depósito excelso de luz, hasta tal punto que Hugo de San Víctor propone la práctica de la lectura como un remedio para escapar de la ceguera a la que el pecado, desde los tiempos del Paraíso terrenal, había condenado al hombre. Este elemento es, según el victorino, el remedio para que nuestro ojo, por medio del *studium,* recupere la luz que anteriormente poseía —antes de la caída—[452]. Es significativo también que, justo en el párrafo que concluye el primer capítulo, Marguerite revele que tenía los «uouz del cor si obscurs» que no podía contemplar la gloria de Jesucristo, y en cambio, empiece el nuevo capítulo con una explosión de luz. Es notable el eco aquí de las palabras de Hugo cuando pedía al lector exponerse a la luz espiritual que emanaba de la página, *ut agnoscat seipsum,* de manera que pudiera reconocerse a sí mismo, tomar conciencia de su yo[453]. Precisamente esta relación simétrica entre el libro abierto y la ceguera la vemos representada en la figura 50, que da forma a dos diagramas en forma de rueda. En el de la izquierda se ha trazado la disposición de la *rota falsae religionis,* que expone las consecuencias de una mala gestión de una comunidad por parte

sagesse est une quête des symboles de l'ordre que nous rencontrons dans la page"». I. Illich, *op. cit.*, pp. 35 y 41. Esta explosión de luz que se evidencia en la lectura de los Beatos es también el fundamento de diferentes mecanismos utilizados en el arte de esta época. Estamos hablando especialmente de trípticos, estatuas *ouvrantes* o retablos que dotaban de performatividad a la experiencia estética mediante la acción de apertura, a la cual seguía el asombro por la explosión de luz y pintura de su interior.

[451] Precisamente hablando de los Beatos, J. Hamburger declara: «Jamais la lecture n'aurait pu être associée à la notion de révélation si l'expérience d'ouvrir un livre et de s'immerger dans son espace, réel et imaginaire, n'avait été si intense». J. Hamburger, *Ouvertures*, p. 34.

[452] «Pour Hughes, la lecture est un remède parce qu'elle ramène la lumière dans un monde d'où le péché l'avait bannie. Selon Hughes, Adam et Ève furent créés avec des yeux si lumineux qu'ils pouvaient contempler sans cesse ce que l'homme doit rechercher aujourd'hui avec tant de peine. [...] Hughes propose le livre comme un remède pou l'œil. Il implique que la page est un remède suprême: elle permet, par le *studium*, de regagner en partie ce qu'exige la nature, mais que les ténèbres intérieures pécheresses du lecteur lui dénient désormais». I. Illich, *op. cit.*, pp. 29-30.

[453] Hugues de Saint-Victor, *Didascalicon. De studio legendi. A critical text*, ed. de C. H. Buttimer. Washington, The Catholic University Press, 1939, I, 1-2, pp. 4-7.

del abad. En el de la derecha, en cambio, se especifican los atributos de la *rota vera religionis,* es decir, los frutos de una buena administración abacial. Lo que nos interesa aquí es subrayar la asociación que se establece entre las dos figuras de la base. En el primer caso vemos a un monje que señala su rostro indicando la ceguera que sufren sus ojos. En el segundo, en cambio, el monje situado en la base expone el libro abierto estableciendo una contraposición clara entre los dos modelos.

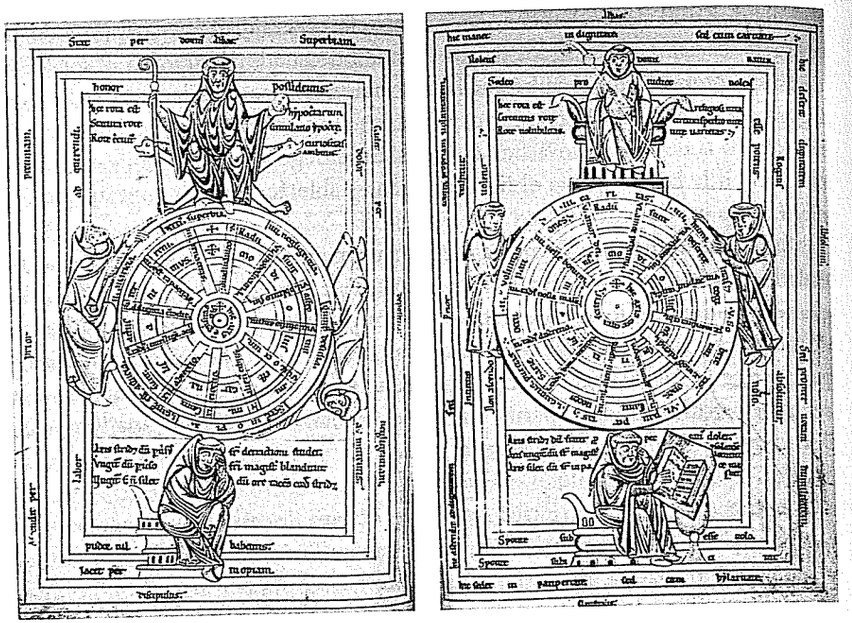
Si vamos al texto de Marguerite y examinamos cómo se encuentra articulado este fenómeno, podemos observar que la narradora empieza relatando el método de estudio. Es decir, explica cómo la lectura del libro de colores se convirtió en una práctica habitual en sus oraciones de después de maitines, por lo que se denota que se trata de una actividad reiterada día a día. En ese recorrido cotidiano, de repente, sin darse cuenta, el libro visto una vez y reconstruido en su memoria tantas otras se abre:

> No hace mucho tiempo estaba en oración después de maitines y empezaba a mirar en su libro, así como tenía por costumbre. Sin darse cuenta, le pareció que el libro se abría. Hasta entonces solo lo había visto por fuera (§14)[454].

El hecho de utilizar la expresión «son livro» podría hacer pensar que se refiere a otro volumen, en posesión de Marguerite o simplemente al que había llamado «libro de su conciencia». No obstante, más adelante precisa que antes este volumen «solo [lo] había visto desde afuera», por lo que parece obvio que hace referencia a la cubierta de colores. Además, hay que decir que, en todo caso, el libro de la conciencia y el divino son uno mismo, pues ella copia el primero a imagen y *essimplairo* del segundo. El texto continúa describiendo esta apertura, a través de la cual las dos únicas páginas que conforman el volumen se convierten en una especie de espejo-díptico que refleja ese lugar maravilloso, celestial, delicioso e inexplicable en el que aparecerá la luz tripartita de la que ya hemos hablado anteriormente. Lo que se extrae de tal pasaje es la deriva simbólica que adquiere la apertura en tanto que cambio de capítulo y cambio de realidad o revelación[455].

[454] «Or no ha pas grant teins que illi eret en oreison apres matines et comencevet regarda en son livro assi come illi aveit acotuma. Quant illi ne s'en prit garda oy li fut senblanz que li livros se uvrit, lo qual illi non aveit unques veu manques defor» (§14).

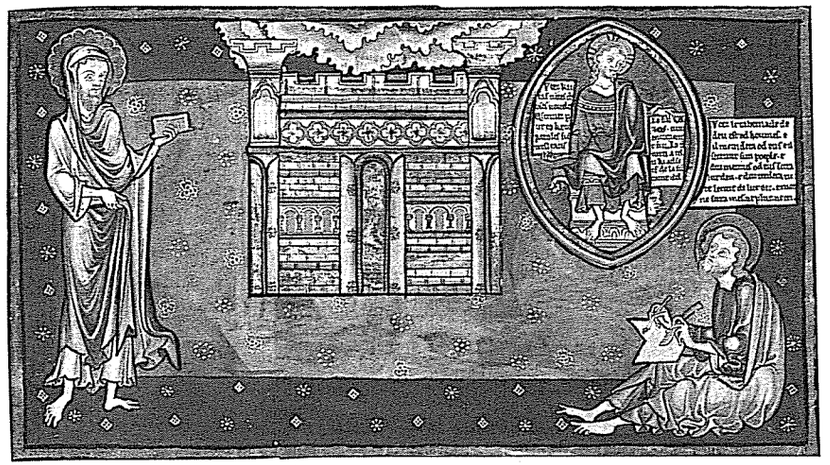
[455] «Cette expérience de l'ouverture, envisagée non seulement comme une pratique nécessitant l'utilisation des mains, mais aussi comme un concept qui englobe jusqu'à l'idée de révélation». J. Hamburger, *Ouvertures*, p. 27. Es interesante también el apunte de M. Carruthers respecto a la posibilidad de animar las imágenes o diagramas mentales: «We are now so accustomed to thinking of diagrams as the static and abstracted forms of already-rationalized



50. Hugo de Folieto, «Rota falsae religionis y rota vera religionis», finales del siglo XII. Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, ms. cod. 226, f. 146

En la siguiente ilustración podemos ver una miniatura del Apocalipsis que data del segundo cuarto del siglo XIII. Su autor, Juan de Patmos, aparece a la izquierda de pie, llevando el libro cerrado en su mano y contemplando cómo la Jerusalén celeste desciende a la Tierra (fig. 51). En la esquina inferior derecha se representa el instante posterior, en el que Juan, sentado en el suelo, escribe en su libro las palabras divinas. Estas proceden del texto que desenrolla Cristo entronizado, donde se puede leer: «Entonces dijo el que está sentado en el trono: "Mira que hago un mundo nuevo". Y añadió: "Escribe: Estas son palabras ciertas y verdaderas"» —«et dixit qui sedebat in throno "ecce nova facio omnia" et dixit "scribe quia haec verba fidelissima sunt et vera"»— (Apocalipsis 21, 5). El libro cerrado preludia la contemplación, mientras que el abierto la muestra, la explica, la divulga. Por otra parte, resulta interesante también la relación entre el acto de desenrollar el *rollex* divino y la apertura del *codex* por parte de Juan. Parece que el artista ha querido poner de manifiesto el acto de reflexión y copia de un texto al otro

subject-matter, that it is difficult for us even to think of a "picture" as requiring movement on the part of the viewer». M. Carruthers, *The Craft of Thought*, p. 251, n. 27.



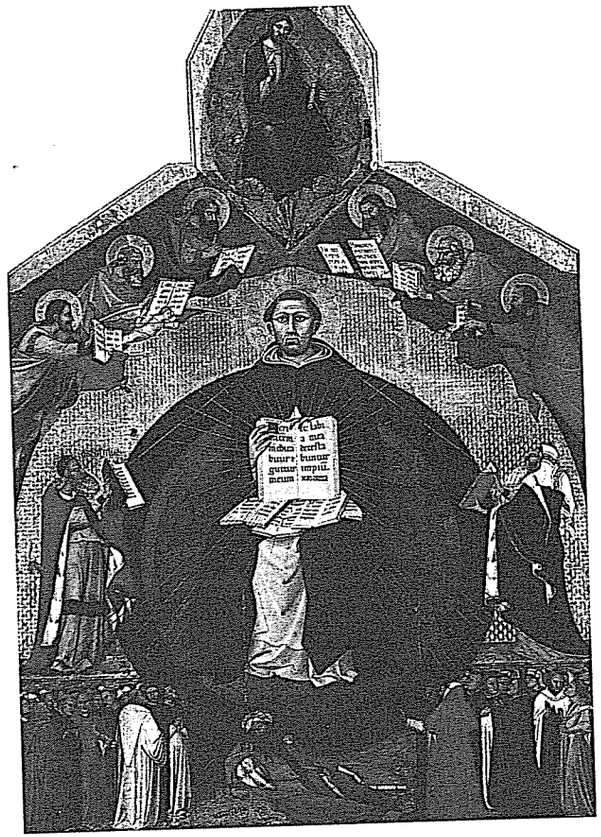
51. Apocalipsis francés con comentarios de Berengaudus de Inglaterra, segundo cuarto del siglo XIII. Cambridge, Trinity College Library, ms. R 16, 2, f. 25

insertando las palabras e incluso añadiendo un fragmento más a la derecha de la mandorla que sobresale de la misma.

Este mismo fenómeno de revelación y apertura se conjuga en el caso de Marguerite no solo a través de la imaginería del espejo, sino también de la lumínica. En un primer momento se describe un *locus amoenus* especular iluminado e *iluminante,* en el cual se refleja, seguidamente, la luz trinitaria. De hecho, C. Mueller argumenta que la apertura del libro de Marguerite significa la transgresión de los límites convencionales del espejo —la entrada en ese otro *côté du miroir*— que hace florecer la visión de Dios sin intermediarios[456]. El espejo es, pues, el lugar de transgresión de la prohibición bíblica de la contemplación de Dios cara a cara. Después de tal escena, Cristo ya no es un libro, sino un cuerpo transparente. El espejo, dice C. Mueller, también deviene transparente permitiendo la fusión —*unio mystica*— de lo humano y lo divino. De modo gradual, Marguerite podrá lidiar con el reflejo resplandeciente y cegador de esta luz divina hasta enfrentarse a la revelación final, el *facie ad faciem* ante Dios.

Dicha concepción de la luz espiritual reflejada en el espejo está perfectamente ilustrada en la tabla «La glorificación de santo Tomás de Aquino» (fig. 52), imagen propagandística sobre el papel desempeñado por el santo recién canonizado en la batalla contra el pensamiento herético. En ella se expresa la idea de Dios como luz y palabra al mismo tiempo. De la divini-

[456] C. Mueller, *op. cit.*, pp. 28 y 64.



52. *La glorificación de santo Tomás de Aquino*, círculo de Lippo Memmi, 1340-1347. Pisa, iglesia de Santa Caterina

dad parten los rayos de la verdad como luz dorada. Tres de ellos llegan a la cabeza del santo, otros se dirigen a las mentes de los sabios y profetas que han conocido tal verdad. Asimismo, la luz de sabiduría que llega a estos se refleja en sus escritos e ilumina de nuevo la mente de Tomás de Aquino. Incluso algunos rayos procedentes de la divinidad convergen en las figuras de Aristóteles y Platón, ubicados a los dos flancos del Aquino, quien recibe de nuevo los rayos a través de sus libros. Así, aunque santo Tomás no se fija directamente en ninguna de estas fuentes, recibe impasiblemente la iluminación divina como reflejo de las palabras de los libros abiertos. Lo interesante de esta ilustración es que el santo en cuestión ofrece al espectador las palabras expuestas en su libro abierto, así que la revelación de la

sabiduría divina continúa su reverberación mediante rayos de luz rectilínea omnidireccional, hasta incluso posarse en los libros de Moisés, san Pablo o los cuatro evangelistas[457]. El libro abierto se convierte en espejo de verdad y verdad en sí mismo.

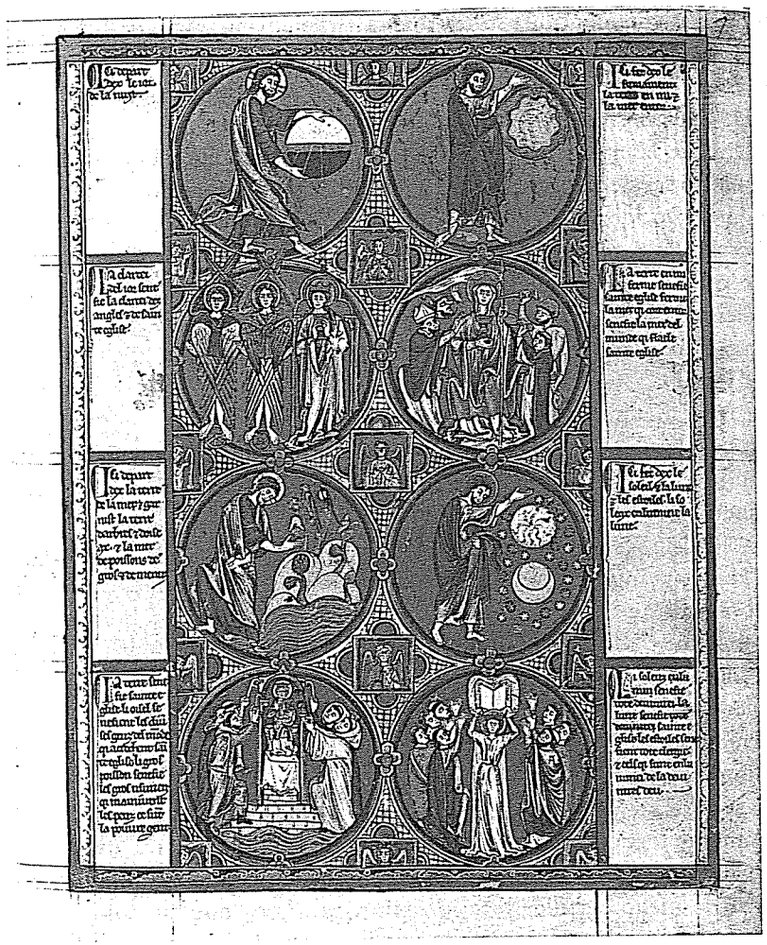
Otra de las imágenes que pueden ayudarnos a entender las diferentes articulaciones de la constelación simbólica que conforman la apertura y la luz en el Occidente medieval es un folio de la Biblia moralizada de Viena, elaborada entre 1215 y 1230 (fig. 53). En el verso del folio anterior —por tanto, que conforma con este la superficie de la doble página— podemos ver la célebre imagen de Dios como geómetra o arquitecto en pleno proceso de creación. En el recto de la siguiente se muestran los cuatro primeros días de la Creación. La lectura se hace aquí como corresponde, de arriba abajo y de izquierda a derecha. Sin embargo, cada uno de los medallones de la narración bíblica tiene debajo una imagen alegórica o interpretativa que a menudo se refiere a acontecimientos políticos o asuntos religiosos contemporáneos. En este caso el detalle nos permite constatar cómo el medallón del cuarto día, en el que se crean el sol, la luna y las estrellas, aparece relacionado con la escena inferior. En ella vemos un libro que refleja rayos de luz dorada, levantado por los brazos de una figura vestida de blanco, probablemente representando a la Iglesia. El orden que Dios ejerce en el universo está aquí simbolizado por la palabra y el libro. El libro es el sol del cual emerge la luz, la Iglesia es la luna que se encuentra iluminada por él y lo refleja[458].

Precisamente dentro del sinfín de metáforas que conciernen a la imagen del libro de la experiencia, libro del corazón o de la conciencia, el fenómeno de la apertura tiene una significación especial. Se trata este de un *topos* extremadamente fecundo durante la Edad Media. En un ambiente muy cercano al de Marguerite encontramos el testimonio de Guigo II, quien, frente al dilema de inexpresabilidad de lo divino, proclama que tan solo el propio libro de la experiencia del lector puede proporcionar un puente desde la inefabilidad hasta la plasmación externa y el conocimiento[459]. La metáfora del libro interior tiene una larga y densa historia que ha atraído a numerosos

[457] *Vid.* una interpretación de la imagen en M. Camille, *Arte gótico,* p. 24.

[458] La bibliografía sobre la luz como metáfora y elemento iconográfico es extensísima. Para dos estudios sintéticos, pero de profundidad, *vid.* A. Puigarnau, *'Imago dei' y 'Lux Mundi' en el siglo XII. La recepción de la teología de la luz en la iconografía del Pantocrátor en Cataluña.* Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, 1999, p. 568; y M. Eliade, «Experiences of the ystic Light», en *The Tivo and the One.* Nueva York, Harper Torchbooks, 1969, pp. 19-77.

[459] *Vid.* J. Leclercq, «Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII[e] siècle», *L'homme vivant devant Dieu. Mélanges offerts au Père Henri de Lubac.* II: *Du moyen âge au siècle des lumières.* París, Aubier, 1965, pp. 63-72.



53. *Bible moralisée*, París, 1230. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, f. 1r

estudiosos. En su célebre capítulo «El libro como símbolo», E. R. Curtius recoge una serie de ejemplos medievales que asocia con las metáforas de la escritura presentes ya desde la Antigüedad[460]. Más recientemente, sin embargo, J. Derrida recalcó que una historia de la metáfora de la escritura interior aún estaba por escribir. Los estudios de la historia del libro, de la mnemotecnia y de la poética medieval llegaron para suplir tal déficit. Así, E. Vance, J. Gellrich,

[460] No obstante, para un recorrido más en profundidad por las metáforas de la escritura interior en la Antigüedad, *vid.* E. Jager, *op. cit.*, pp. 2-9.

H. Blumenberg, M. Carruthers, J. Hamburger o E. Jager han realizado, cada uno desde la perspectiva de su rama de estudio, interesantes aportaciones que es necesario mencionar aquí para analizar el caso particular de Marguerite[461]. Sin embargo, una metáfora evidente que late detrás de todas estas reformulaciones, puesto que sus fuentes beben fundamentalmente en las Escrituras, es la del libro de la vida. Tal metáfora podría estar detrás del libro de colores o del «libro de la conciencia» que presenta Marguerite en el *Speculum*. Dicho volumen de la vida era considerado en el contexto cristiano como el informe de salvación o condena de los humanos.

En un primer momento, la alternativa de los hombres era o bien estar anotado o bien ser borrado de él. La primera condición implicaba directamente la salvación, mientras que la segunda, la condena. Con la implantación de una inmortalidad garantizada por la metafísica helenística, la función del día del Juicio Final se amplió: las variables entonces se volvieron más complejas, insertando en el libro lo bueno y lo malo, es decir, precisando lo que H. Blumenberg llama una doble contabilidad[462]. El pasaje de las Escrituras que presenta la apertura de los libros en el final de los días lo encontramos en Apocalipsis 20, 12: «Fueron abiertos unos libros, y luego se abrió otro libro, que es el de la vida; y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros, conforme a sus obras» —«Et libri aperti sunt, et alius liber apertus est, qui est viae, et iudicati sunt mortui ex his, quae scripta erant in libris, secundum opera ipsorum»—.

Los Padres de la Iglesia reformularon la idea del libro de la vida, pasando a hablar de un *liber vitae uniuscuiusque*. Es decir, el libro universal se fragmenta y cada uno de los individuos pasa a tener el suyo propio (fig. 54). San Agustín, san Jerónimo y san Gregorio realizan una equivalencia entre el libro de la vida y la consciencia humana individual, cuya memoria graba los actos realizados durante la existencia hasta el Juicio Final[463]. A partir del siglo XII

[461] En un simple elenco introductorio, podemos mencionar: J. M. Gellrich, *op. cit.*; H. Blumenberg, *La legibilidad del mundo*. Barcelona, Paidós, 2000; M. Carruthers, *The Book of Memory*; J. Hamburger, *Ouvertures*; y E. Jager, *op. cit.*

[462] Uno de los testimonios más vívidos de tal noción lo encontramos en el *Testamento de Abraham* (100 d. C.), en el que el hijo de Adán, Abel, preside la escena ante un inmenso libro sujeto por dos ángeles con pluma y tinta: el de la derecha grava los actos honestos, y el de la derecha, los pecados. Cuando un alma aparece, el juez ordena: «Abre el libro y encuentra los pecados de esta alma». E. Jager, *op. cit.*, p. 16; y H. Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, pp. 28-29.

[463] En el vigésimo volumen de la Ciudad de Dios el de Hipona ve cómo los muertos abren una serie de libros, entre los que está el libro de la vida. No obstante, mientras el lector cree haber reconocido ya el libro con el que está familiarizado desde antiguo, el libro de la vida se ve metamorfoseado mediante una ampliación del concepto, al término usado en la

esta interpretación no solo se aplica al fin de los días, sino que cada individuo podía abrir su *liber conscientiae* en cualquier momento de su vida para un ejercicio de autoevaluación. Un ejemplo célebre de esta concepción es el sermón *Ad clericos de conversione* de Bernardo de Clairvaux, fechado en 1140. El abad cistercense aplica ahí la metáfora libresca a la conciencia de su audiencia, utilizando la versión del códice —abierto— y del pergamino —desenrollado— para representar el desvelamiento de los recuerdos y actos almacenados en la memoria ante los ojos de la razón[464]. Existen numerosos casos en la literatura de estos siglos en los que los pecados se encuentran escritos en la conciencia del individuo, metaforizada en códice[465].

Ya en el siglo XIII Pierre Bersuire separó el *Librus divinus* del *Librus humanus* y este último lo dividió entre el libro de la consciencia y el libro del cuerpo, que también denomina libro *occultus* o *occultorum* y que haría alusión a lo que está oculto y que será abierto en el Juicio Final[466]. Una de las imágenes más célebres que ilustran esta concepción del libro de la conciencia humana en el Juicio Final es el fresco de la catedral de Santa Cecilia de Albi (fig. 54), pintado a finales del siglo XV. En él se muestran ambos lados del Juicio, las almas resucitadas y las condenadas, exhibiendo un libro abierto en el pecho. Los volúmenes se encuentran individualizados y las proporciones de los volúmenes son realistas en comparación con las dimensiones de los cuerpos humanos.

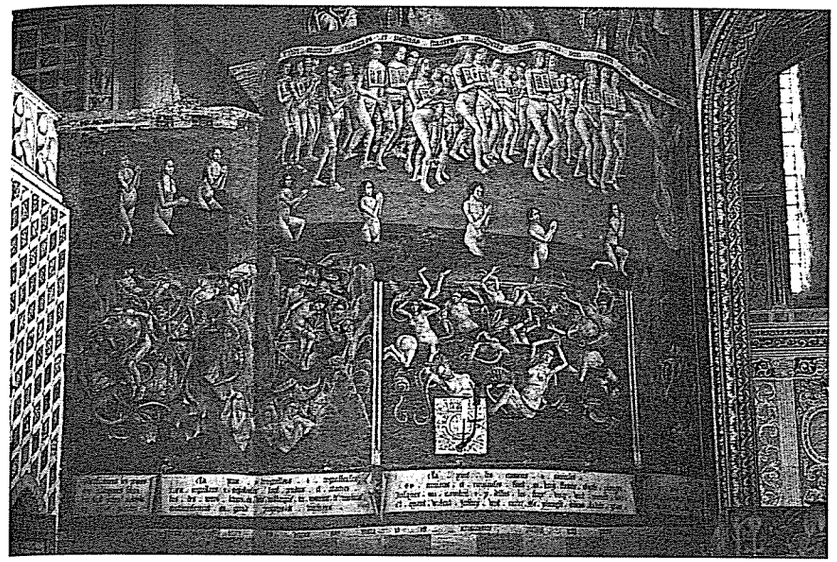
De este modo, el libro de la conciencia aparece durante la Baja Edad Media representado de modo realista, con los materiales físicos del *codex* alegorizados a través de términos espirituales o alegóricos: el papel, las páginas o los sellos harán referencia a algún aspecto del comportamiento humano. Incluso lo hará la estructura díptica de la doble página, interpretada en términos morales y psicológicos para representar una conciencia dividida. Las prácticas de producción y recepción de los libros también se adaptarán, des-

Vulgata y en los manuscritos griegos, se le adhiere «uniuscuiusque», es decir, «de cada uno». E. Gellrich, *op. cit.*, pp. 99-100. *Vid.* también J. Leclerq, «Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII[e] siècle», p. 64.

[464] «Aperitur siquidem conscientiae liber, revolvitur misera vitae series, tristis quaedam historia replicatur, illuminatur ratio, et evoluta memoria velut quibusdam eius oculis exhibetur» (Sermones I, ll. 10-12). J. Leclercq y H. Rochais (eds.), *S. Bernardi opera*, vol. IV: *Sermones* I. Roma, Editiones Cistercienses, 1966, p. 73. Para un análisis en profundidad del sermón, *vid.* M. Carruthers, *CoF*, pp. 94-99; y E. Jager, *op. cit.*, p. 187 y n. 35.

[465] *Vid.* algunos ejemplos en E. Jager, *op. cit.*, p. 107 y n. 19.

[466] «Liber conscientia continent bona et mala, quae fecimus. Veruntamen modo est liber signatus occultus, et involutus, sed vere in judicio omnibus erit apertus et expositus», Petrus Berchorius, *Repertorium morale*, en *Opera omnia*, vol. 1. Colonia, Friessem, 1731, 2: 462 D, p. 163.



54. Fresco del Juicio Final, siglo XV. Muro occidental, parte derecha de la catedral de Santa Cecilia de Albi

de raspar el pergamino del corazón o corregir y glosar el texto interior hasta la lectura diaria del libro de la conciencia[467].

Una de estas prácticas, la enmienda o corrección del libro interior, goza de una especial popularidad en el contexto de Marguerite. Las almas se convierten así en escribas o copistas interiores que deben asemejar lo escrito en sus corazones al «libro de la vida», por lo que también implica un ejercicio de comparación —*collatio*—. Este solo podrá acaecer si lo que llama Hugo de San Víctor *Liber cordis sive conscientae* es abierto ante la mente del devoto[468].

[467] E. Jager, *op. cit.*, pp. 40-52.

[468] Esta incitación al lector a abrir el libro como si fuera una puerta que encierra las maravillas podemos verla en otro ejemplo de la primera mitad del siglo XIII. El capítulo 2 del Libro III del tratado *De doctrina cordis*, tradicionalmente atribuido a Gerard de Liège, pero escrito por Hugo de San Cher, se titula «De apertione cordis». El pasaje comienza con una comparación entre el corazón y, en primer lugar, un libro que tiene que ser abierto y leído, y, posteriormente, una casa. Más adelante se nos dice que la puerta de tal morada es la herida del costado que Longinus provocó a Cristo. Todo esto nos sitúa en el ambiente devocional que estudió, en documentos más tardíos, J. Hamburger en *Nuns as artists*, donde el binomio abierto-cerrado se activa y transforma en entrar-salir para así articular la imaginería de la casa y el corazón, que

De tal forma, podemos considerar la cubierta de colores del *Speculum* como un espejo que refleja las virtudes y defectos de uno mismo. Este proceder representa un ejercicio obligatorio para poder llegar al objetivo que se marca Marguerite: «ver apertament». Es decir, abrir el libro de su conciencia así como se abre el de Cristo y reflejarse uno en el otro como en la pátina de un espejo pulcro. Como apunta la narradora, aquellos que tengan el volumen de la conciencia oscura nunca lo conseguirán (§39), razonamiento que contrasta con el ejercicio de enmienda y comparación que ella sí realizó anteriormente cuando tenía los «uouz del cor» oscuros (§13).

Otra vez, pues, la apertura conjuga el libro con la visión, la cubierta del volumen con los ojos interiores. El ejercicio comparativo, la corrección de la página, es el método para llegar a ello: «ella había corregido su vida, a modo de ese libro» —«illi ot bein emenda sa via, a l'essimplairo de cel livro»—. El texto que va del párrafo 8 al 11 ilustra a la perfección este proceso, pues se nos explica de qué modo estudió y qué aprendió de la cubierta de ese libro cerrado. De ahí podemos subrayar el uso de la fórmula «citi creatura», que será el modo que elegirá la visionaria para hablar de sí misma, así como el uso reiterado del reflexivo en el inicio de los párrafos 9, 10, 11. Estos dos recursos implican un ejercicio de salida de sí misma, una objetivación del sujeto que contribuye al examen de sí misma frente al libro. Inmediatamente antes de este ejercicio reflexivo aparece explícito el proceso comparativo y la metaforización del yo en forma de códice.

La *deificatio* y la visión abierta

Una vez corregido el libro interior a imagen y semejanza del de Jesucristo, esta apertura anteriormente analizada da paso a la visión superior del Paraíso, relatada en el inicio del tercer capítulo:

> No hace mucho tiempo una persona que conozco estaba en oración antes o después de maitines, y empezó a pensar en Jesucristo, en cómo se sienta a la derecha de Dios Padre. Súbitamente, su corazón fue tan elevado que le pareció estar en un lugar más grande que todo el mundo y más resplandeciente que el Sol de cualquier parte, y estaba lleno de gente tan bella y tan gloriosa que ninguna boca humana podría explicarlo (§23)[469].

representa, en la mayoría de casos, la herida de Jesucristo. A través de ella se accede al espacio en el que se encuentra el misterio. En este sentido, son interesantes los apuntes de M. Camille aludiendo a una feminización conceptual del libro en tanto que objeto asociado a metáforas sobre «lo secreto» y la apertura: «For most literates in the culture however, the very act of reading was a libidinal experience, of penetrating the bound volume, that dangerously ductile opening and shutting thing, with numerous puns and jokes on the "two-leaved book" already in circulation». M. Camille, «The Book of Flesh», p. 41. *Vid.* también, en la misma obra, pp. 51-53.

Todo empieza otra vez con la meditación diaria, aunque esta vez la narradora no precisa si es antes o después de maitines. El punto de partida ya no es el libro, sino el lugar paradisíaco que había narrado en el segundo capítulo, que identificamos por la luz resplandeciente y las miríadas de gente «bella y gloriosa» que lo habita. La visionaria, por tanto, se sitúa en un estadio superior que entronca con la imagen de la abundancia líquida del capítulo anterior, aunque esta vez la metáfora de los peces se abandona para hablar directamente de la profusión de seres etéreos que pueblan tal espacio. Ello reverbera en las dos citas que aparecían escritas en latín en los sellos: «Deus erit omnia in ómnibus» y «Mirabilis Deus in sanctis suis». Este modo de describir la multitud celestial la encontramos asimismo en otro de los escritos de Marguerite, la Carta III, que se desarrolla a partir de otra cita de la Vulgata, «Miles de millares le servían, miríadas de miríadas estaban en pie delante de él» —«millia millium ministrabant ei»— (Daniel 7, 10)[470].

En esta misiva en cuestión, la narradora se dirige de nuevo a un «chier pere», ante el cual se disculpa por no haber podido mandar nada —se entiende, ningún escrito— para su consolación. De ahí, y de otras referencias similares que aparecen en otras cartas, se puede entender que había una cierta motivación exterior que impulsaba a Marguerite a escribir. En esta ocasión, dice, voy a enviaros algo, puesto que no quiero que «vuestro lacayo haya venido aquí para nada» (§140).

En este breve texto se relatará una visión del cielo que tuvo cuando se encontraba en las oraciones de tercias. En ella se describe a Jesucristo sentado en su trono, rodeado de una multitud de gente bella —«beles genz»—, entre la cual se contaban apóstoles, papas, obispos, arzobispos, reyes y otros señores «sin nombre». Todos se consagraban a mirar el noble rostro de Dios.

[469] «Oy no ha pas mout de tens que una persona que je cognoisso eret in oreyson ou devant matines, ou apres, et comenciet a pensar en Jhesu Crit, coment il se seit a la dextra par de Deu lo pare. Et tantot son cuors fut si elevas que oy li fut semblanz que illi fut en un lua qui eret plus granz que toz li monz et plus reluysanz que li solouz de totes pars; e eret pleins d'unes genz que erunt si tres beles et si tres glorioses que bochi d'ome non ho porroyt recontar» (§23).

[470] O incluso en *Li via*, cuando afirma que «le pareció que su espíritu estuviera entre los santos del Paraíso, que le parecieron tantos que uno no podría llegar a contarlos». «Li fut semblanz que sos espiriz fut entre los sanz de paradis del cauz li semblavet que viut si grant compagni que hun non y porrit metre contio» (§81).

A esta gran asamblea se le incorpora otra, situada en frente, compuesta de gente «de otro género», de pie, sirviendo y entonando el canto «Justi epulentur» (Salmos 67, 2) a la gloria de Jesucristo y su séquito. Cuando Marguerite vuelve en sí de tal visión y reflexiona sobre lo que ha visto, tiene la convicción de que se trataba de una descripción gráfica del verso de Daniel «Millia millium ministrabant ei». Y, siendo mediodía, continuó oyendo tal canto hasta nonas.

Este texto, procedente de la Carta III, es, a nuestro parecer, un eco claro del tercer capítulo del *Speculum* y asimismo de la visión del lienzo de oro que narrará Marguerite en *Li via*. En los tres casos se buscan estrategias retóricas que logren expresar un sentimiento de acumulación, de abarrotamiento desbordante. Sin embargo, en el caso del *Speculum* la descripción es mucho más compleja, puesto que se detalla directamente la imagen de Jesucristo. En efecto, la narradora dice verlo vestido de gloriosos ropajes que tomó del noble cuerpo de su madre. En sus manos y pies aparecen las llagas de su Pasión, de las cuales emana una claridad de una belleza extrema:

> Entre otros, le pareció ver a Jesucristo, tan glorioso que ningún corazón podría imaginarlo. Iba vestido con esa gloriosa ropa que tomó del muy noble cuerpo de Nuestra Señora. En sus muy nobles manos y en sus pies aparecían las gloriosas llagas que sufrió por amor a nosotros. De esas gloriosas heridas emanaba una claridad tan grande que provocaba gran estupefacción, así como si toda la belleza de la divinidad saliera de ellas (§24)[471].

La belleza aquí se concentra en el cuerpo de Jesucristo. Él sustituye la presencia del libro del primer capítulo y de la luz trinitaria del segundo, representando cada uno de ellos un espejo diferente. A tal visión sigue la meditación que alcanza su punto culminante en la *deificatio:* el paso del cuerpo de Cristo al cuerpo de los hombres, de la visión de la luz tripartita en el interior del libro como espejo del capítulo anterior a la visión de la misma en el interior del cuerpo humano, hecho a imagen y semejanza del de Cristo. El cuerpo del Salvador es un cuerpo transparente, ya que se ve el alma a través de él, pero también cuerpo material, opaco y especular, pues se podían ver los ángeles como si fueran pintados en él:

[471] «Entre le autres oy li fut semblanz que illi veyt Jhesu Crit si tres glorios que cuors ne porroyt pensar, qui eret vestiz de cella gloriousa roba qu'il prit el tres noble cors de Nostra Donna. En ses tres nobles mayns e en ses pies appareyssant les glorioses playes que il suffrit per amour de nos. De cel glorious pertuis sallit una si tras granz clarta que co eret uns granz ebaymenz assi come si tota li beuta de la divinita salit per mey» (§24).

> Ese glorioso cuerpo era tan noble y tan transparente que uno podía ver claramente el alma dentro de él. Ese cuerpo era tan noble que uno podía verse de forma más clara que en un espejo. Ese cuerpo era tan bello que uno veía en él los ángeles y los santos como si estuvieran pintados en él (§24)[472].

Esta compleja combinación de lo transparente y lo translúcido le sirve a Marguerite para representar la ubicuidad de Dios —«omnia in omnibus»—, tal y como utilizara el Maestro Eckhart (1260-1328) en un sermón, sirviéndose de una experiencia óptica. El místico renano proponía a la audiencia coger una cubeta llena de agua, colocar un espejo dentro y exponerlo al sol. De este modo se demostraría que el astro no pierde fuerza lumínica al reflejarse en el espejo, así como Dios reside en el alma de cada uno sin cesar de ser donde está[473]. En este caso la naturaleza translúcida del agua se conjuga con el reflejo y la opacidad del espejo para dotar a la luz solar de una naturaleza ubicua[474]. En el caso de Marguerite, no solo el alma está asociada a este carácter omnipresente, sino que también lo están todas las cualidades divinas. De tal modo, la cartuja pasa a enumerar las virtudes que Dios ofrece a los santos, pues estos fueron engendrados a imagen y semejanza suya: belleza (§26), omnipresencia (§27), fortaleza (§28), libertad (§29), indemnidad (§30), sabiduría (§31), amor (§33), eternidad (§34) y bondad (§35)[475].

Por ello, dice la narradora, Dios es maravilloso entre sus santos —«Mirabilis Deus in Sanctis suis»—. Así, tal y como la imagen de la multitud de seres celestiales en la Carta III respondía al versículo de Daniel, aquí toda la visión

[472] «Ices glorious cors eret si tres nobles et si trapercans que l'on veoyt tot clarament l'arma per dedenz. Cil cors eret si tres nobles que l'on si poit remirer plus clarament que en un mirour. Ciz cors eret si tres beuz que l'on y veit los angelos et los sains assi come se il fussant peint en lui» (§24).

[473] Citado en J. Baltrusatis, *op. cit.*, p. 256.

[474] C. Mueller interpreta esta transparencia del cuerpo de Cristo como el lugar de la unión, la transgresión del espejo: «Dans le *Speculum* de Marguerite d'Oingt le sujet se défait de son image ancienne pour recevoir l'empreinte de celle de Dieu en elle et percevoir une nouvelle image d'elle-même. Pour qu'ait lieu cette union des contraires sans que l'image du sujet soit estompée par celle du divin, il faut que règne la transparence», C. Mueller, *op. cit.*, p. 20.

[475] D. Zorzi lo vincula a los preceptos de san Bernardo, especialmente en cuanto a las propiedades del cuerpo divino. Justifica asimismo tal comparación con la cita del mismo en el manuscrito occitano: «Margherita viene qui descrivendo tutt'e quattro le proprietà del corpo glorificato, secondo il classico testo paolino (1, Cor. 15, 43) l'agilitas, la subtilitas [...]. Si noti però che anche S. Bernardo, nel paso citato più sopra accenna da una partecipazione dell'onnipotenza». D. Zorzi, *op. cit.*, p. 351.

de las virtudes de los santos es la respuesta gráfica a las dos citas de los sellos de la cubierta del libro de colores.

Sin embargo, esta *deificatio,* que se culminará con otra cita de la Vulgata, «Ego dixi dii estis» (Salmos 81, 6), presenta sutiles diferencias entre el manuscrito francoprovenzal y el occitano. El primero señala que los santos se deleitan en la visión de Dios y este asimismo goza de la visión de sus criaturas, así como un artista se complace ante su obra.[476] La versión occitana, cuyo copista, según D. Zorzi, no entendió la imagen, presenta a los santos deleitándose al ver a Dios y a las criaturas, que fueron creadas por Dios a su imagen como el artista se satisface ante su obra. La diferencia es sutil, pero con cierto relieve teológico. En el primer caso se está llevando a cabo una verdadera *deificatio* colocando a un mismo nivel a Dios y a los santos, mientras que en el segundo la perspectiva es mucho más moderada, respetando la jerarquía celeste establecida:

> Creo firmemente que quien considere la gran belleza de Nuestro Señor y cuán gloriosamente se manifiesta entre sus santos dirá, casi desfalleciendo, que se trata, en efecto, de verdaderas maravillas. Y bien podría decir que Dios le habrá restituido eso lo prometido por el profeta David: «Ego dixi, dii estis». Pues cada uno creerá ser un pequeño Dios, ya que todos serán sus hijos y herederos (§37)[477].

Estas enmarañadas visiones de reflejos y transparencias permiten a Marguerite crear una ilusión textual reconstruida por el lector en su mente que da forma a diferentes misterios de las Escrituras y que asimismo verbaliza un encuentro cara a cara con la divinidad. Existen otros casos parecidos en el contexto místico de la Europa medieval. Heinrich Seuse, por ejemplo, da a entender que el cuerpo de quien contempla las imágenes se somete a un ejercicio de desimaginación de sí mismo para convertirse exterior e interiormente en puro reflejo especular de otra imagen, la del cuerpo de Cristo[478]. Marguerite Porete, por su parte, en la red de imágenes que hilvana el alma y Dios en el capítulo «CXVIIJE», realiza un proceder parecido. P. García Acosta comenta acerca de este pasaje:

[476] *Ibid.*, p. 530.

[477] «Certes jo crey qui metrit bein son cor en la tres grant beuta Nostron Seignour et coment il appareyt glorious en sos sains, hel dyroyt bien que so erant dreite mervilles, e crey que oy lo convindrit a defalir, e bein porreit dire que Deus lor aveit bein rendu co que il lour promet per lo propheta David: "Ego dixi, dii estis". Quar oy sera semblanz a chascun que il seit uns petiz deus, quar il seront si fil et si heyr» (§37).

[478] B. Garí, «Introducción», en H. Seuse, *op. cit.*, p. 20.

> En efecto, este juego de espejos apunta hacia la unificación del alma en Dios, hacia su simplificación: ya no existen dos miradas (Dios mira al alma en su abismo de humildad; el alma mira a Dios en las alturas de su bondad), sino una sola. Esta unificación de la mirada, que supone la rotura del esquema bipolar que sostenía la descripción del quinto estado y que causa un claro extrañamiento en el lector-oyente, habla precisamente de una cercanía identitaria: el acto de Dios que mira al alma y se ve reflejado en ella alude a que el proceso de deificación de esta ha llegado a su fin. Si habíamos afirmado que la percepción visual en el *Mirouer* suponía la expresión del conocimiento de la cosa visualizada o la ignorancia de lo que no se ve, podemos decir que aquí el alma ha llegado al conocimiento-experiencia total de Dios, a una cercanía cero en la que el alma ha perdido su entidad de sujeto.[479]

Esta misma imposibilidad de la visión directa que los otros testimonios de la mística de este tiempo transgreden gracias a una *deificatio* la encontramos en Marguerite d'Oingt, quien además proporciona una expresión explícita para ello: la apertura de la visión. Así, el hecho de ver abiertamente hace referencia a la conciencia o al «conocimiento-experiencia» —tal y como lo describe García Acosta— de una unión total con Cristo, realizada a través de la especulación meditativa y la visión, que se manifiesta en diferentes grados de apertura.

Ya al final del *Speculum* Marguerite se escuda ante aquellos que probablemente no sabrán comprender el complejo proceso de visibilidad de los misterios divinos que allí se presentan. Esos envilecidos están «tan llenos de tinieblas que no ven nada» (§38). Esta última expresión le sirve a la narradora para terminar el párrafo 38 con un contrapunto que invertirá en el siguiente con la mentada expresión «veir tot apertament»: «Yo creo firmemente que el hijo de Dios no revela sus secretos a gente impura, y por eso bienaventurados sean los puros de corazón, pues ellos verán a Dios abiertamente»[480].

Esta fórmula remite al pasaje de los peregrinos de Emaús (Lucas 24, 13-35), que evoca el reconocimiento visual interior de una realidad transcendental a partir del concepto de la apertura. En un principio, los ojos aparecen cerrados o, en la traducción literal de la Vulgata, dice, «retenidos»: «Y sucedió que, mientras ellos conversaban y discutían, el mismo Jesús se acercó y siguió con ellos. Pero sus ojos estaban retenidos para que no le conocieran» (Lucas 24, 15-16). Es solo después, cuando Jesús parte el pan, que los ojos de los apóstoles

[479] P. García, *op. cit.*, p. 289.

[480] «Jo croy bein que li fiuz Deu ne revela pas sos secrez a genz qui sont mal netes, et per co sont benatru li net de cuor, quar il verent Deu tot apertament» (§39).

«se abren», reconociendo quién era esa presencia transcendente —nótese la estructura paralela que utilizan la Biblia de Jerusalén y la Vulgata para relatar las dos escenas—: «Y sucedió que, cuando se puso a la mesa con ellos, tomó el pan, pronunció la bendición, lo partió y se lo iba dando. Entonces se les abrieron los ojos y le reconocieron, pero él desapareció de su lado»[481].

La visión *facie ad faciem* de Dios es un *topos* harto reformulado y comentado por la tradición exegética. Partiendo del pasaje de Pablo (1 Corintios 13, 12), Marguerite remite otra vez a la imaginería libresca que había estructurado la mayor parte del *Speculum,* pero que en este tercer capítulo había abandonado. Ver abiertamente evoca de forma clara la revelación del misterio, pero se trata de un concepto que recientemente ha sido analizado por V. Cirlot y que se trenza dentro de un sistema complejo de visión plasmado en el ciclo del Grial. Subrayamos su complejidad porque todo lo referente a la contemplación de la visión intelectual durante la Edad Media está revestido de una ambigüedad notoria. Si bien Ricardo de San Víctor, san Agustín o Bernardo de Clairvaux entendieron este grado superior de la visión como precisamente ausente de imágenes, Rupert de Deutz consideraba la visión apocalíptica como parte de este género: «No hay que ocultar que este es uno de los puntos conflictivos en la comprensión medieval de la experiencia visionaria y en el que no hay total acuerdo entre sus diversos exegetas»[482]. Es en este contexto en el que V. Cirlot sitúa el concepto de la visión abierta. Se desarrolla en *La queste du san Graal,* donde el Grial aparece en la corte del rey Arturo cubierto con seda y genera entre los asistentes un asombroso deseo de ver. Así lo expresa Gauvain, lamentándose de no haberlo podido «ver abiertamente» —«veoir apertament»—, al encontrarse su «verdadera semblanza» —«la vraie semblance»— cubierta por la tela. Entonces el caballero se jura a sí mismo no volver a la corte hasta haberlo «visto más abiertamente»[483].

A. Micha había ya definido la expresión en cuestión como «ver el Grial sin la tela que lo recubre, pero más allá de su "semblanza" material o inmaterial [...], penetrar en los "grandes secretos"»[484]. Por tanto, la apertura de la visión aquí se connota de conceptos de transcendencia tales como lo

[481] Respectivamente, «et factum est dum fabulentur et secum quaererent et ipse Iesus adpropinquans ibat cum illis. Oculi autem illorum tenebantur ne eum agnoscerent» (Lucas 24, 15-16). «Et factum est dum recumberet cum illis accepit panem et benedixit ac fregit et porrigebat illis. Et aperti sunt oculi eorum et cognoverunt eum et ipse evanuit ex oculis eorum» (Lucas 24, 30-31).

[482] V. Cirlot, *La visión abierta*, p. 21.

[483] *Ibid.*, p. 85. *Vid.* también, V. Cirlot, *Grial. Poética y mito (siglos XII-XV)*. Madrid, Ediciones Siruela, 2014.

[484] A. Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*. Ginebra, Droz, 1987, p. 24.

inmaterial, la claridad y el misterio. Además, el mismo Micha aseveró que se trata de la expresión que dota de unidad al ciclo del Grial. En efecto, V. Cirlot explica que podemos encontrar ya la locución en Perceval, concretamente en su aventura inicial con los caballeros, escena que lo impulsa a abandonar el hogar materno y lanzarse a la aventura:

> El joven oye un ruido espantoso, producido por el choque de las armas con las ramas del bosque, pero como no puede ver de dónde procede el ruido, se asusta mucho y piensa que son diablos. Solo cuando salen del bosque y «los ve abiertamente» [et quant il les vis en apert], se queda deslumbrado ante el espectáculo caballeresco: las lorigas relucientes, los yelmos claros y resplandecientes, el blanco y el bermejo reluciendo contra el sol, y el oro y el azur y plata [...]. La desvelación que supone el descubrimiento del misterio nos hace penetrar en el ámbito de lo sagrado, a lo que se ajusta la actitud del Perceval arrodillado, que cree estar ante ángeles o manifestaciones de la divinidad[485].

V. Cirlot indica que el camino iniciático de Perceval en el *roman* se articula a través de la maravilla. En este caso el «vermeille» del caballero rima en el octosílabo pareado con «merveille». Pero más adelante la estupefacción y maravilla continúa en el pabellón de la amiga del Orgulloso de la Landa, ante las armas del Caballero Bermejo, en el episodio de la gota de sangre en la blanca nieve o, evidentemente, ante el cortejo del Castillo del Rey Tullido. Según Cirlot, parece obvio que Perceval actúa estimulado por el impacto cromático de su percepción retinal maravillosa, pero habría que preguntarse si Chrétien concibió algún tipo de percepción superior —abierta—. Al dejar inacabado el *roman,* es imposible conocer las intenciones del escritor de Champaña, pero ante el paralelismo que se establece entre el bosque descubierto de la primera aventura y el desvelamiento del Grial en el Castillo del Rey Tullido, podría conjeturarse que, en efecto, esta experiencia haría referencia a una visión abierta[486].

Las sucesivas versiones y continuaciones del *roman* dan muestra de la validez de tal hipótesis. En el *Perlesvaus* o *Alto libro del Graal* (*ca.* 1210), por ejemplo, se escenifica el misterio de la transubstanciación —en boga en las discusiones teológicas de esa época—, por lo que estaríamos hablando de una visión de una presencia real. En la rama IX de esta obra, se nos cuenta cómo el rey Artús llega al castillo y se le aparece la visión del Grial, que se presenta en el misterio de la misa «según cinco maneras que no se

[485] V. Cirlot, *La visión abierta*, p. 87.

[486] *Ibid.*, pp. 87-88.

deben decir, pues nadie debe revelar abiertamente las cosas secretas del sacramento»[487].

Sin embargo, donde verdaderamente el mito del Grial se convirtió en un mito visionario fue en *La queste del Saint Graal* (*ca.* 1225-1230), en el que dejaron de coexistir pregunta y visión en el episodio del castillo y esta última pasó a convertirse en el elemento central. En tal obra se relatan las aventuras de Galaad, el hijo de Lancelot du Lac, «un héroe que no conoce el fracaso y cuyo comportamiento en el castillo del Grial no consiste en preguntar, sino en "ver abiertamente"». En la *Queste* el mundo celta tan aún presente en el *Perlesvaus* va desapareciendo para poblar el espacio de la aventura caballeresca de influencias de la espiritualidad cisterciense. Así, el camino caballeresco se presenta como la *Scala claustralium:* de grado en grado, de escalón en escalón, el neófito busca la apertura total: «Desde la aparición del Grial en la corte de Arturo hasta la última en el palacio de Sarraz al final del roman, de lo que se trata es justamente de ir abriendo el ángulo de visión»[488]. Resulta de vital interés el modo en el que el autor de la *Queste* relata el episodio de la visión, no solo por utilizar el adverbio «apertement», sino por las evidentes conexiones que se establecen con las visiones trinitarias de las obras de Marguerite. Especialmente en el caso de *Li via,* donde la visión de las luces y el niño acontece en pleno acto de la consagración del cuerpo de Cristo:

> Entonces Josefés hizo como si entrara en el sacramento de la misa.Y cuando hubo estado así un rato, tomó de dentro del santo vaso una oblea que estaba hecha en semblanza al pan.Y al elevarla, descendió del cielo una figura en semblanza de niño, y tenía la cara tan roja y enardecida como el fuego, y llegó hasta el pan, de modo que los que estaban en el palacio vieron abiertamente [virent apertement] que el pan tenía forma de hombre carnal.Y cuando Josefés lo hubo sostenido así mucho rato, lo volvió a colocar en el santo vaso[489].

La visión abierta de Galaad es, según reza el texto, indescriptible, pues, según E. Gilson, aludiría a la penetración en los secretos de Dios a través del éxtasis místico. Por su parte, Lot-Borodine sugirió que lo que se aparecía a la mirada de Galaad era el rostro mismo del Dios trinitario[490]. Las semejanzas con las diferentes visiones de Marguerite, así como con las estrategias retóricas que emplea para exteriorizarlas, son manifiestas. Se trata sin duda de

[487] *Perlesvaus o El alto libro del Graal*, ed. de V. Cirlot. Madrid, Ediciones Siruela, 2000, p. 282; en V. Cirlot, *La visión abierta*, pp. 90-92.

[488] *Ibid.*, pp. 94-95.

[489] *Ibid.*, p. 96.

[490] Citado en *ibid.*, p. 105.

una serie de concepciones respecto al desvelamiento del misterio y de la experiencia extática de la visión de la divinidad que empezaron a circular por el Occidente medieval a partir de los siglos XII y XIII. Una imagen abierta alude a la revelación del misterio, al desencuadernamiento de los volúmenes y del cosmos de *Paradiso* XXXIII (v. 87), pero también al desgarro de la carne de la herida de Cristo. Esta imagen, que está latente en el ciclo del Grial y explícita en las obras de Marguerite, supone una vivencia sensorial máxima de la experiencia mística, que es, al fin y al cabo, el objetivo último del *Speculum:* abrir gradualmente el ángulo de visión para adentrarse en los misterios divinos. La apertura se desarrolla peldaño a peldaño, articulada en un principio por la *lectio* del libro divino, seguida del estudio y la enmienda de los actos de uno mismo —*meditatio*— y culminada con la «desencuadernación» total del libro/cuerpo de Cristo —imágenes que se yuxtaponen— y de la consiguiente *contemplatio* del rostro de Dios.

III

Li via seiti Biatrix d'Ornaciu

1. Una hagiografía de lágrimas

Según N. Nabert han sido básicamente tres mujeres las que han dejado su nombre en la historia espiritual y hagiográfica de la orden cartuja: Roseline de Villeneuve (1263?-1329), religiosa en la cartuja de la Celle-Roubaud; Biatrix de Ornacieux, priora de Parménie, donde murió entre 1303 y 1306 y de la cual el culto fue reconocido por el papa Pío en 1869, y Marguerite d'Oingt[491]. Justamente en un estudio de la primera de estas, Roseline de Villeneuve, se intenta dar una explicación al reducido número de beatas, santas y personajes femeninos de esta orden reconocidos por la misma o por el clero. De este modo, D. Le Blévec y P. Leclercq apuntan a la efímera vida de los monasterios cartujos femeninos como una de las hipótesis más plausibles. En efecto, aunque muchas de estas comunidades sobrevivieron, fue fundamentalmente cambiando de regla y, por tanto, pocas pudieron beneficiarse de una vida larga dentro de la orden cartuja[492].

Como en el caso de Marguerite y Biatrix, poco sabemos de Roseline. Fue considerada santa ya antes de nacer, pues su madre tuvo una visión en la que se le anunció que daría luz a una «rosa sin espinas de olor inalterable». No obstante tan peculiar comienzo, la continuación de su vida fue narrada de forma bastante similar a las otras hagiografías cartujas, es decir, siguiendo el esquema tradicional de tres etapas del camino del *triplicem statum in anima: status inchoantium* —de iniciación—, *status proficientium* —de progreso— y *status perfectionis* —de perfección—. Asimismo, este será el recorrido de la hagiografía que escribe Marguerite sobre la vida de Biatrix.

De la vida de Roseline podemos destacar que, entre los acontecimientos

[491] N. Nabert, «La vie de Béatrice d'Ornacieux», p. 127. Sobre el monasticismo femenino cartujo, es interesante familiarizarse con obras ya clásicas como P. L'Hermite-Leclercq, *Le monachisme féminin dans la société de son temps. Le monastère de la Celle XI^e siècle-début XVI^e siècle.* París, Cujas, 1989; así como P. Leclercq y D. Le Blévec, «Une sainte cartusienne: Roseline de Villeneuve», *Les Cahiers de Fanjeaux*, n.° 23. Privat, 1988, pp. 55-76.

[492] P. Leclercq y D. Le Blévec, *op. cit.*, p. 55.

célebres de su vida, se le adjudica también a ella —igual que a otras visionarias como Elizabeth de Hungría y Elizabeth reina de Portugal— el milagro de las rosas. Así, se nos cuenta que su padre la sorprendió robándole pan para distribuirlo a los pobres. Sin embargo, cuando este le pidió a la santa que abriese su delantal para reconocer el pecado, de él tan solo salieron rosas[493]. Según el relato hagiográfico, Roseline ingresó en La Celle-Roubaud y en 1300 pasó a ser priora, periodo durante el cual el monasterio vivió su apogeo gracias, en parte, a las ayudas de su adinerada familia. Murió unos años más tarde que Marguerite y Biatrix, en 1329. Respecto a ese episodio, su vida también cuenta que durante los tres días después de su muerte el cuerpo inerte permaneció con el tacto suave y los ojos transparentes. El artículo de P. Le Blévec y D. Leclercq subraya los problemas historiográficos, las contradicciones y errores de fuentes de tal hagiografía, que son numerosos. No obstante, igual que la vida de Biatrix, la de Roseline representa una contribución notable a la época más prolífica del monasticismo cartujo, época en la que dos papas, Bonifacio VIII y Juan XXII marcaron fuertemente la evolución de la orden por sus resoluciones al frente de la Iglesia.

Otra de las protagonistas de tal auge de la espiritualidad cartuja es Biatrix de Ornacieux —Biatrix d'Ornaciu—, de cuya vida solo conocemos lo que atestiguó Marguerite d'Oingt en su *Vida*. N. Nabert, quien ha realizado uno de las escasas aproximaciones con profundidad a esta obra, nos habla de una «santidad visionaria». Así, como en el caso de Marguerite, subraya en su estudio el poder de las imágenes y las visiones, centradas en la contemplación eucarística y la mística de la veneración de la sangre y la cruz típica de la espiritualidad occidental de los siglos XIII al XV[494]. De hecho, esta investigadora de la orden cartuja emparenta las visiones de Biatrix con las prácticas y el imaginario de Angela de Foligno (1248-1309), Caterina da Siena (1347-1380), Marie de Ognies y del beguinato renanoflamenco.

Es evidente que el testimonio más cercano a Biatrix es el de Marguerite, partiendo por supuesto del hecho de que todo lo que sabemos de la priora de Parménie es gracias a la de Poleteins. Asimismo, hay que tener en cuenta también la proximidad geográfica entre Izéaux y el valle de Oingt y, por ende, la posible influencia mutua que hubieran podido tener las dos cartujas. Esto sin duda plantea algunos problemas, siendo el mayor de ellos la incertidumbre en el estudio de las imágenes literarias de Biatrix a la hora de determinar el origen de lo que se cuenta en *Li via*. Es decir, hasta qué punto Marguerite transmite fielmente lo que ha oído, lo filtra o, incluso, lo concibe *ex nihilo*. Es por ello por lo que las imágenes recogidas en *Li via* forman

[493] *Ibid.*, p. 57.

[494] N. Nabert, «La vie de Béatrice d'Ornacieux», p. 127.

parte de este estudio, pues por una parte constituyen una de las obras del mismo manuscrito en todas las compilaciones conocidas hasta el siglo XVIII y, por otra, como se expondrá a continuación, la elección de los recursos y estrategias retóricas que Marguerite lleva a cabo para narrar las experiencias de Biatrix tienen un claro eco en las otras obras de la priora de Poleteins. Por consiguiente, no solo la documentación legitima la presencia de la hagiografía en este volumen, sino que también la narrativa misma lo hace. Sin embargo, la clara intromisión del estilo de Marguerite en la narración de las experiencias de Biatrix no implica que la autora no dominara el género hagiográfico. Al contrario, según N. Nabert, Marguerite conoce a la perfección los procedimientos narrativos de las vidas santas, articulando a la manera tradicional el modelo de santidad, con la advertencia de las observancias cartujas —de las que ella es responsable en tanto que priora— y asimismo la sensibilidad personal respecto a la imaginería meditativa y visionaria de la Pasión de Cristo y la eucaristía[495].

De este modo, *Li via seiti Biatrix d'Ornaciu* se presenta al lector de su tiempo a la manera de las grandes vidas de la tradición hagiográfica medieval. Marguerite empieza con un retrato de la cartuja a la manera del arquetipo *puella senex:* una joven devota, pero precozmente ya preocupada por el bienestar de su comunidad, y continúa con el progreso habitual que encontramos en otras obras de este género. Por ejemplo, en la de vida de Saint Hughes, escrita por Guigo I, encontramos el recorrido biográfico y espiritual siguiente: nacimiento, familia —información sobre el padre y la madre—, juventud, carrera político-religiosa, tentaciones, huida al desierto —cartujo, por supuesto—, muerte y milagros[496]. En la del tercer prior cartujo, Anselmo de Chignin, escrita por Guillaume de Portes hacia 1180, aparece la misma estructura: nacimiento, presentación de la familia, elogio de la vida piadosa del monje, su muerte y, finalmente, los milagros[497]. Por consiguiente, si comparamos tales hagiografías a la de Biatrix, vemos que, aunque a grandes rasgos el esquema que las vertebra sea el mismo —en tanto que siguen los mismos acontecimientos vitales—, en la obra de Marguerite se hace especialmente hincapié en la dimensión alegórica y mística de las vivencias de la monja. Este tipo de experiencias, por el contrario, fueron completamente eludidas en las dos biografías masculinas, que priorizaron el elogio de la

[495] *Ibid.*, p. 128.

[496] Guigo el Cartujo, «Vie de Saint Hughes, évêque de Grenoble», trad. de M.-A. Chomel, *Analecta Cartusiana*, 112, 3. Salzburgo, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 1986, pp. 29-69.

[497] Vid. J. Picard, *Saint Anthelme, évêque de Belley, chartreux par son chapelain Guillaume, chartreux de Portes*. Bugey, Belley, 1978.

santidad activa y fundadora. El motivo de ello podríamos encontrarlo en la narrativa hagiográfica femenina del siglo XIII, más centrada en la sensibilidad espiritual y las experiencias extáticas de las religiosas. Este será, por ende, el objetivo fundamental y distintivo de la vida de Marguerite d'Oingt: elaborar un retrato ejemplar, subrayando la naturaleza visionaria, mística y ascética de Biatrix.

Este último rasgo se utiliza por parte de Marguerite para encarecer el compromiso de la santa con los preceptos de la regla. Sin embargo, es también cierto que el tono panegírico muta cuando la narradora evoca la disciplina demasiado dura y las prácticas excesivas que realizaba la joven Biatrix (§43 y §49). Se podría entender que Marguerite, lejos de encomiar la vehemencia de tales actos, los critica por su poca moderación (§46)[498]. No obstante, lo más probable es que se trate simplemente de un modo de resaltar el carácter extraordinario de las experiencias ascéticas de la cartuja. Por ejemplo, el episodio de los estigmas que sufrió Biatrix sí aparece ensalzado en tanto que testimonio de su vida santa:

> Se acordaba tanto de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo que, con un clavo sin punta, se perforaba las manos por las palmas hasta que salía por el dorso. Y cada vez que lo hacía, brotaba de la herida un agua bien clara, nunca mezclada con sangre. En seguida la herida se sanaba y se cerraba tan impecablemente que nadie podía percatarse de ello (§50)[499].

Cabe decir que este fragmento fue reportado por P. Dorland en su crónica de la orden como un caso ejemplar de imitación de estigmas y no de estigmatización, un fenómeno que florecía justo en la Europa de esos siglos[500]. Este episodio lo asocia N. Nabert a un cierto expresionismo místico conformado por una serie de escenarios y alegorías relacionadas con la fábula mística y destinados a impactar a los ojos interiores de sus lectores. Un estilo al cual

[498] Así lo entiende N. Nabert, citando las *Consuetudines* de Guigo: «Or il n'est permis à aucun d'entre nous, à moins que le prieur ne le sache et ne l'approuve, de faire des abstinences, des disciplines, des veilles, ou tous autres exercices de religion qui n'ont pas été institués par nous» (*Consuetudines*, cap. 35), en N. Nabert, «La vie de Béatrice d'Ornacieux», p. 131.

[499] «Illi aveyt en tant grant remembranci la passion de Nostrum Segnour Jhesu Crit que illi se percavet les mans per les parmes tant que oy li respondeit al cueir de sus la main, ha un clavel seins pointa. Et totes veys que illi co fayseyt oy li en sayleyt aygua tota clara que unques en sanc non se meclet et tantot li play se cloyt et sanavet si beyn que persona no se poeyt perceyvre» (§50).

[500] P. Dorland, *Chronicon cartusiense*. Colonia, 1608, pp. 270-271. Citado en N. Nabert, «La vie de Béatrice d'Ornacieux», p. 132.

también pertenecería, según la investigadora francesa, el combate espiritual contra las tentaciones del diablo que se nos relata entre los párrafos 46 y 54.

Tanto el pasaje de los estigmas como el de las apariciones del diablo poseen una carga de elementos sobrenaturales notoria que, por su claro efecto estético o emotivo, podría conciliar con este expresionismo místico destinado a proporcionar una obra impactante de edificación moral para las lectoras. De este modo, las críticas por parte de la narradora a las prácticas exageradas de la cartuja no encajarían con tales objetivos literarios. Es por ello por lo que la diferencia de criterio a la hora de moderadamente enjuiciar unas prácticas y no las otras podría ser en realidad un anacronismo de la interpretación contemporánea. Las prácticas ascéticas aparecen puestas en tela de juicio no por su dramaticidad o poca moderación, sino por la poca «discreción» que exhibe Biatrix. En efecto, la edición francesa traduce «senz grant discrecion» como «a veces sin moderación» —«parfois sans modération» (§46)—. Esta licencia en la traducción adquiere cierta importancia cuando vemos que en el pasaje de los estigmas se relata el episodio en clave positiva porque «persona no se poeyt perceyvre» (§50). Es decir, los tormentos autoinfligidos se basan en un terror indiscreto hacia las tentaciones de los diablos. Sin embargo, el episodio de los estigmas es virtuoso y loable porque ocurrió precisamente de modo discreto. De hecho, en el inicio del texto, Marguerite anuncia que va a relatar «la honesta et saincta et discreta conversation» (§41) —traducida como «pure, sainte et sage vie» por los editores franceses—. Es decir, de los tres adjetivos empleados por la narradora para ilustrar la vida que va a relatar, escoge la discreción como esencial. Por consiguiente, quizá la autoinflicción de los tormentos no sería una práctica criticada por su exceso, sino por su falta de discreción.

Por otra parte, en este recientemente citado inicio de *Li via,* Marguerite no solamente introduce las virtudes que quiere ejemplificar con su escrito, sino que también apunta ya la clave para desvelar el tipo de audiencia a la cual esta hagiografía se dirigía:

> Humilde y devotamente quiero escribir, para vuestra edificación, una parte de la vida pura, santa y virtuosa [discreta] que esta esposa de Cristo llevó en la Tierra, entre sus hermanas, desde los trece años (§41)[501].

De este fragmento podemos entresacar dos cuestiones relevantes. En primer lugar, que el objetivo es claramente la edificación moral del lector,

[501] «Humilment et devotament voil escrire a vostron edifiment, una partia de la honesta et saincta et discreta conversation que citi espousa de Jhesu Crit menet en terra entre ses sorors, deis ly ajo de XIII anz en sus» (§41).

cuestión que, sumada a la redacción en lengua vernacular —como ya apuntamos en el *Speculum*—, directamente nos remite a un público cercano que presumimos cartujo o monástico, probablemente en su mayoría femenino. En segundo lugar, este fragmento nos advierte de que el proyecto no es exhaustivo sino selectivo, pues se trata de «una parte de la vida de Biatrix»[502]. No obstante, parece evidente que tal expresión alude también al tópico de modestia, así como lo hacía ese *briament* o ese *petit* con los que Marguerite misma encabezaba el *Speculum*. De hecho, dicha pretendida biografía parcial se propone presentar todo el itinerario espiritual de Biatrix, sus experiencias y visiones maravillosas, sus milagros y sus vivencias terrenales. Empero, un estilo pretendidamente modesto sería incompatible con tales ambiciones, así que Marguerite se apresta a anunciar que la vida de esta esposa de Cristo —no obstante ser digna de una hagiografía— fue «discreta», virtuosa, sensata o prudente.

Destacamos este punto porque se trata de un factor que contrasta con, por ejemplo, el del autor de la biografía de Anselmo de Chignin, en cuyo prólogo establece el objetivo de ensalzar su figura para que su altitud moral pase a la posteridad:

> Sabemos que los gentiles de la Antigüedad solían realizar esculturas o pintar los retratos de sus ancestros con el fin de que la posteridad, al contemplarlos, fuera estimulada a desear la gloria que el coraje o la honradez dan a los grandes hombres[503].

Cabe decir que el retrato espiritual que presentará Marguerite en *Li via* está, no solo contagiado por su imaginario, sino también íntimamente vinculado a su misma biografía espiritual, expuesta a grandes pinceladas en la *Pagina*. Es un ejemplo de ello el comienzo del relato, en el que se explica cómo Biatrix se propuso escapar de todas las «cosas del mundo». A este primer paso se le sumará, poco a poco, una serie de beatitudes y virtudes que ensalzarán, ya desde el comienzo, la figura de Biatrix: fidelidad (§42), humildad (§43), caridad (§43), rigor en las abstinencias y ayunos (§43), obediencia (§43), devoción (§43) y fervor (§44). Por otra parte, estas virtudes se ven claramente enfatizadas por el componente devocional y dramático de las lágrimas, tan caro a los cartujos. En efecto, estas aparecen ya en el párrafo 43:

[502] J. Picard, *op. cit.*, p. 2.

[503] Traducción propia. «Nous savons que les gentils dans l'antiquité avaient coutume de faire sculpter ou peindre les portraits de leurs ancêtres afin que la postérité en les contemplant fût incitée à désirer la gloire que le courage ou l'honnêteté donne au grands hommes». *Ibid.*, p. 2.

«Ella era completamente obediente, fuertemente asidua a la oración y tenía tan intensa devoción que varias veces temía perder la vista por las lágrimas que derramaba» (§43)[504].

Esta actitud afligida está claramente asociada a las prácticas de devoción y meditación propias de estos siglos. En efecto, como explica M. Carruthers, la lectura en la Edad Media empieza con una actitud anclada en lo mental, así como en lo corporal. La aflicción es la primera de las tres fases del estudio, que prepara las dos siguientes: leer las Escrituras —en las que el alma pasta como si fuera un animal rumiante: *pascitur*—, y componer una oración de compunción y deseo para elevarse hasta Dios. Estos dos últimos pasos son denominados comúnmente *meditación* y *contemplación*[505]. Carruthers, estudiando fundamentalmente la obra de Pedro de Celle, afirma que la emoción era una parte vital en la práctica monástica, vinculada casi siempre a las experiencias sensoriales e íntimamente conectada al fenómeno lacrimal[506]. Pero estas experiencias y las lágrimas que se derivaban de ellas podían ser no solo espontáneas, sino también fruto de un ejercicio mental voluntario dirigido a tal efecto[507]. A estas prácticas profundamente emotivas de meditación, se le añade en el caso que nos atañe la tradición cartuja, que elogia especialmente la devoción lacrimal como una virtud.

De tal modo, podemos entender que en *Li via* las lágrimas ilustren la dedicación a la vida interior de Biatrix en tanto que modelo ejemplar de vida cartuja: humildad, caridad, abstinencia, obediencia y oración[508]. En efecto, las

[504] «Illi eret mout enteriment obedienz et de mout grant oreyson assyduaz et de si grant devocion que pluisor veis illi cuidavet de tot perdre lo veyr per les laygremes que illi gitavet» (§43).

[505] M. Carruthers, «On Affliction and Reading, Weeping and Argument: Chaucer's Lachrymose Troilus in Context», *Representations*, vol. 93, n.° 1 (2006), pp. 1-21 (4).

[506] Carruthers etiqueta tales experiencias como estéticas: «In this essay, I have used the word *aesthetic* in its pre-Romantic sense, with the meaning it had until the late eighteenth century, of "pertaining to things perceptible by the senses", thus having to do with perception, feeling, and experience. [...] "Sense" is understood in this older lexicon as it is in Latin *sentio*, *sentire*, "to feel, to know, to understand through sensory experience", the verb that gives us in English both "sentence" and "sentinent". [...] Among the monks, aesthetic experience is conceived to be an essential cognitive experience, a necessary aspect of the process of human understanding». *Ibid.*, p. 7.

[507] «The tears can be not only spontaneous but also the result of willed mental exercise. They are necessary for the *intellectual method* of meditation. Evagrius writes of ascesis and meditation together when he discuses the method of prayer: "The goal of the ascetic life is charity; the goal of contemplative knowledge is theology"». *Ibid.*, p. 8, n. 34.

[508] Cualidades que en todo momento se señalan como virtuosas en las *Consuetudines*:

virtudes evocadas aquí, nos indica N. Nabert, son las que la tradición cartuja elogia para la vida contemplativa. La obediencia, después de la estabilidad, es la segunda palabra de la profesión de los novicios; la oración pertenece a los ejercicios de la celda y el don de las lágrimas aproxima a Biatrix a los grandes predecesores de la vía de santidad[509]. Guigo I, por ejemplo, ilustrando la perfección de Hugo de Grenoble, precisa: «Si hablamos de rezo, ¿quien era el más ferviente? Si hablamos de torrentes de lágrimas, ¿quién derramó más?», y otras fórmulas parecidas encontramos en la *Vida* de Antelmo de Chignin[510].

El así llamado «don de lágrimas» invade la vida de los espirituales cartujos, así como las páginas de sus escritos:

> Por todas partes lágrimas, por allá lágrimas de gozo, por aquí lágrimas de dolor. En fin, las lágrimas se convirtieron en el pan de cada día; tanto de día como de noche, ni la prosperidad, ni la mala suerte lo agotaban. Apenas podía leer, recitar salmos, meditar sobre las cosas divinas sin llorar; el don de las lágrimas era tan potente en él que, a menudo, incluso cuando comía, sus lágrimas no paraban de caer[511].

Esta sensibilidad lagrimal, este bautismo de lágrimas purifica y exterioriza los estados interiores al tiempo que sobrepasa a la tradición cartuja y se inscribe en el horizonte de la espiritualidad mística cristiana de su tiempo[512]. Incorporándose claramente a la noción de abundancia que hemos

castidad, veracidad, amor hacia Dios y hacia el prójimo, humildad, limosna, plegaria, torrentes de lágrimas, contemplación, paciencia, justicia, prudencia y moderación. *Vid.* Guigo I, *Consuetudines*, 313; y Guigo el Cartujo, *op. cit.*, n.° 112: 3.

[509] N. Nabert, «La vie de Béatrice d'Ornacieux», p. 131.

[510] «S'il s'agit de la prière, qui fut plus fervent? S'il s'agit de torrents de larmes, qui en versa d'avantage?», Guigo el Cartujo, *op. cit.*, n.° 112: 3, p. 5. Para el caso de la *Vida de Anselmo de Chignin*, *vid.* J. Picard, *op. cit.*, p. 6.

[511] Traducción propia. «Partout des larmes, là des larmes de joie, ici larmes de douleur. Bref, les larmes étaient devenues son pain quotidien; de jour comme de nuit, ni la prospérité, ni la malchance ne le tarissaient. À peine pouvait-il lire, réciter les psaumes, méditer les choses divines sans pleurer; le don des larmes était si puissant en lui que souvent, même quand il mangeait, ses larmes ne s'arrêtaient pas de couler». *Ibid.*, p. 43.

[512] Las lágrimas en este contexto han sido consideradas por P. Nagy como un acto de purificación del alma: «Che le lacrime lavino i peccati proviene dalla Bibbia —le sue radici si trovano già nell'Antico Testamento— che raccomanda di piangere spesso. Gli uomini d'Israele piangono *coram Dei* (Jdc. 20, 23 y Jdc 20, 26; Nm. 11, 20): queste lacrime sono una maniera di comunicare con Dio senza parole. Secondo molti testi, piangere in preghiera (I Sn. I, 10), dinanzi a Dio (Jb. 16, 20), garantisce che Dio ascolterà la richiesta (Ps. 38, 13). Già

visto más arriba, el testimonio de Biatrix muestra claros paralelos con otros textos de la época. Caterina de Siena, por ejemplo, inserta en su *Diálogo* una especie de «tratado de las lágrimas» en el que el llanto de perfección es provocado por la dulzura de la contemplación[513]. Así, como asevera P. Nagy, en la Edad Media podemos encontrar una yuxtaposición de dos concepciones diferentes en torno a las lágrimas: exteriorización del dolor y placer de haber trascendido ese dolor precisamente a partir de ellas.[514] Una doble naturaleza que traduce un signo corporal en movimiento del alma y viceversa. Este efecto es de liberación catártica, puesto que permite el pasaje del sufrimiento o la angustia a la serenidad. Así, el cristianismo utilizó esta capacidad de transformación interior para convertir las lágrimas en un don de Dios[515].

P. Nagy explica también la entrada en la vida monástica como un camino de purificación conformado por tres etapas claras: la contrición, el sufrimiento y la conversión. Estas tres fases simbolizan el abandono de la vida terrenal y el renacimiento en la de Dios, simbolizado por el despojo de la capa de novia —vestido de carne mortal— y el revestimiento con la *cuculla ecclesiastica,* signo de la inocencia y la humildad reencontradas. La purifica-

nell'Antico Testamento appare l'idea che la comunicazione più efficace con Dio è quella che si fa attraverso le lacrime. Ritroviamo questa pratica nei Salmi e in altri passi dell'Antico testamento (Tb. 3, 1; Bar. I, 5; Mal. 2, 13; Joel. 2, 12-13). I pianti testimoniano la sincerità del cuore, l'intensità della preghiera, che sembra più efficace se accompagnata dalle lacrime (2 Reg. 20, 5; Ps. 6, 9)». P. Nagy, «Lacrimas quia doloris, suaves quia amoris. La dolcezza delle lacrime religiose nell'Occidente medievale», en C. Casagrande y S.Vecchio (eds.), *Piacere e dolore. Materiali per una storia delle passioni nel Medioevo.* Florencia, Micrologus Library 29, 2009, pp. 49-66 (51). *Vid.* también, de la misma autora, «Il dono delle lacrime medievali. Una metafora di realtà», en F. Mosetti Casaretto y R. Ciocca (eds.), *Lachrymae. Mito e metafora del piante nel Medioevo.* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 1-17.

[513] S. Bezine, *La divine miséricorde, présentation du Dialogue de saint Catherine de Sienne.* París, Libraire St. Paul, 1954, pp. 90-96.

[514] «Mi sembrava importante mostrare qui che le lacrime medievali più conosciute —perché ben descritte nelle fonti— non esprimono solo il dolore, ma servono piuttosto a trascenderlo e ad esprimere il piacere che ne consegue. Queste lacrime sono lacrime religiose, versate per ragioni religiose o spirituali». P. Nagy, «Lacrimas quia doloris», p. 49. Como asegura A.Vauchez, podemos vincular las lágrimas a la *contritio*, es decir, al dolor por los pecados, pero también a un placer espiritual, un «avant-goût de la béatitude». A.Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques.* Roma-París, École Française de Rome, 1988, p. 513.

[515] P. Nagy, «Lacrimas quia doloris», p. 49. Para una exposición más profunda, *vid.* P. Nagy, *Le don des larmes. Un instrument spirituel en quête d'institution.* París, Albin Michel, 2000.

ción que se lleva a cabo mediante estos tres pasos sería, así, inseparable del fenómeno lacrimal. De hecho, como vemos en *Li via,* las lágrimas, a pesar de estar presentes a lo largo de toda la hagiografía, se acentúan sobre todo en el principio, cuando Marguerite presenta los inicios de Biatrix en el monasterio. En lo que se refiere a la contrición, Nagy aclara que las actitudes en este sentido descritas por los autores cartujos fueron hilvanadas a partir de la imagen de la pecadora arrepentida a los pies de Cristo, relatado en el Evangelio de Lucas 7, 38: «Y poniéndose detrás, a los pies de él, comenzó a llorar, y con sus lágrimas le mojaba los pies y con los cabellos de su cabeza se los secaba; besaba sus pies y los ungía con el perfume» —«et stans retro secus pedes eius lacrimis coepit rigare pedes eius et capillis capitis sui tergebat et osculabatur pedes eius et unguento unguebat»—. El descendimiento a los pies de Cristo como gesto preliminar a la expresión de arrepentimiento, así como las lágrimas y caricias que acompañan este gesto expresan el misterio de la gracia purificadora y reparadora de las lágrimas. Su aparición implica una transformación del ser interior.

Por tanto, dicho carácter purificador de las lágrimas no solo está profundamente anclado en la espiritualidad tradicional cartuja y en la hagiografía cristiana en general, sino que también responde al fenómeno de la abundancia líquida asociada a la experiencia de Dios. De hecho, se establece en este contexto una relación analógica y simbólica entre el episodio del bautismo de Cristo y la expresión «torrente de lágrimas». Esta comparación, utilizada ya por Guigo II en la *Lettre sur la vie contemplative,* desarrolla el tema de la unción interior interviniendo en tanto que acto preparatorio en la disposición del alma a la vida contemplativa[516].

Por consiguiente, según Guigo, las lágrimas representan para los cartujos el acto de purificación sensorial, una actitud espiritual de depuración que permite al devoto «ver interiormente»[517]. Asimismo, otros autores relacionan este torrente de lágrimas con el elemento sanguíneo de la Pasión de Cristo, elemento vital para la comprensión de la abundancia divina. Ludolphe le Chartreux, por ejemplo, exclama: «la efusión de sus lágrimas, esa sangre del corazón, mostraba la amargura de su arrepentimiento»[518]. Según N. Nabert,

[516] Guigues du Pont, *Lettre sur la vie contemplative, L'échelle des moines, Douze méditations,* ed. de E. Colledge y J. Walsh. París, Éditions du Cerf «Sources Chrétiennes», n.° 163, 1970, pp. 98-99 (79).

[517] «Ce qui purifie les yeux de l'esprit pour leur permettre de se lever à la lumière véritable, ce sont l'éloignement de la vie mondaine, la mortification de la chair, la contrition du cœur, la confession pure et fréquente des péchés et le bain de larmes» (Guigues du Pont, *Traité sur la contemplation,* I), citado en N. Nabert, *Les larmes, la nourriture, le silence,* p. 24.

[518] «L'effusion de ses larmes, ce sang du cœur, montrait l'amertume de son repentir».

estas lágrimas son aconsejadas a los que se libran a los ejercicios espirituales de las meditaciones sobre la Pasión. Así, la experiencia de la hostia que engrandece en la boca de Biatrix, dejándole sabor de carne y sangre —esto es, recordándole el sacrificio de Jesús—, se asociaría a esta concepción de las lágrimas como fruto de la meditación de la Pasión:

> Cuando los otros con los que ella se encontraba empezaron a dirigirse hacia el altar para comulgar, ella se quedó en su sitio, con tan gran llanto y tan intensas lágrimas y en tan amargo dolor que le pareció que el alma se le escapaba del cuerpo. En este gran dolor pensó en todas sus compañeras, que recibían el Salvador mientras que ella, en ese día en que Él se había dignado a venir y nacer en este mundo para nuestra salvación, no osaba aspirar a ello por las grandes ofensas que pensaba haber cometido. Entonces pensó recurrir a la gran misericordia de su dulce Creador (§89)[519].

Aquí Marguerite nos cuenta cómo, en el momento de la comunión, Biatrix duda a la hora de dirigirse hacia el altar, pues un ataque de lágrimas y dolor la había paralizado. Es el ejemplo de Cristo, su Pasión, lo que provoca en ella un ejercicio de reflexión, de autocrítica y, al encontrarse en estado pecaminoso, no se atreve a realizar lo que sus compañeras hacen, es decir, recibir el cuerpo del Señor. Las lágrimas proceden no solo del dolor de sentirse en pecado, sino de reflexionar sobre el dolor de Jesucristo. Es, por tanto, la reflexión en torno a la figura del hijo de Dios lo que provoca la emanación de tal torrente de lágrimas.

No se trata de un episodio aislado. En muchas otras obras las lágrimas humanas de la compasión del orante y las del hijo de Dios se fusionan en dos sufrimientos especulares: Jesucristo llora por el dolor y las almas de los hombres, mientras que la monja llora por su propio dolor —al sentir su naturaleza corrompida frente a la de Cristo— y por el del suplicio del Hijo de Dios. Este intercambio, por una parte, dota de una intensa sensibilidad un posible tono desabrido de la meditación —es decir, en cierto modo impide

Ludolphe le Chartreux, *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. París, Ernest Thorin, 1870, 2 vols., vol. 1, p. 194.

[519] «Quant les autres avoy cui illi eret se comencarunt trahire vers l'outar per comunier, illi remanit en son siecho en tanz granz plor y en tanz granz laygrimes y en tant grant amara dolour que oy li eret semblanz a bein po que li arma li partit del cors. En ceta grant dolour illi pensiet que totes ses compagnes receviant lor salvour et illi, a tal jor qui el eret dennies venit et naytre en cest mundo per nostra salut, no se osavet presumir per les granz offenses que illi cudavet aveir, se porpensiet que illi recordrit a la grant misericordi de son douz creatour» (§89).

la *acedia*—, y, por otra y como consecuencia de ello, hace partícipe al piadoso de la experiencia de la abundancia mística[520].

2. La *depositio* y el descenso de la cruz

Para demostrar la interesante articulación imagen-texto y la profundidad simbólica que opera también detrás de las descripciones de las visiones de Biatrix, es conveniente analizar el capítulo que relata la visión del lienzo de oro (§68-73). Junto a los dos episodios relacionados con la eucaristía, este conforma el triángulo de imágenes centrales de esta hagiografía.

En el mencionado episodio se nos cuenta cómo Biatrix vio aparecer una serie de personajes celestiales acarreando un paño dorado del cual emergerá posteriormente el cuerpo de Cristo envuelto en luz, con las piernas y los brazos levantados.

> En ese momento ocurrió que, un día, después de vísperas, ella se encontraba frente al altar. Y, casualmente, ese día se había retirado la caja en la que se guardaba el Cuerpo del Señor de la custodia y se la había colocado en una de las ventanas del altar. Ella se giró hacia esa parte durante sus oraciones y pidió fuertemente por su muerte a Nuestro Señor con gran llanto. Entonces, en medio de tales plegarias, oyó la voz de su Creador que le hablaba desde dentro de esa caja que os he dicho que estaba en la ventana (§62)[521].

Se trata del fragmento que ha sido agrupado por el copista como los capítulos tercero y cuarto. El estilo de la redacción se acerca de manera incues-

[520] Abundancia de las lágrimas de Cristo, ejemplo para el piadoso, descritas a la perfección por Ludolphe le Chartreux: «Jésus a pleuré de tendresse sur la mort de Lazare. Il pleure aujourd'hui de pitié à la vue de Jérusalem. Il pleurera de douleur sur l'arbre de la croix [...]. Or, ces larmes qui quatre fois sortent des yeux de Jésus étaient figurées par les quatre fleuves sortant du paradis terrestre, fleuves abondants qui roulent les eaux de la grâce, et par qui le monde entier est purifié, rafraîchi, fécondé, fleuves aux ondes délicieuses où s'abreuvent les saints de la terre et les élus du ciel». Ludolphe le Chartreux, *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, vol. 2, p. 199.

[521] «En cest espacio aventiet que illi un jor apres vesperes fut devant l'outar en oreyson et hon aveyt cel jor per aventura ota la boyta en que hon garde corpus Domini de la custodi, si l'aveyt on mes en una de les fenestres de l'outar. Et illi se viryet cela part en faysanz sa oreyson et querit forment la mort a Nostron Segnour, a mout granz laygremes. Adon en faysent sa preyeri illi oyt y entendit la voys de son creatour qui parlyet en la boyti de que jo ay dit de sus que eret en la fenestra» (§62).

tionable a las descripciones de las visiones de Marguerite que encontramos en el *Speculum* o en las cartas. La narración empieza situando a Biatrix delante del altar, después de vísperas, por tanto, otra vez durante la noche. Por azar, nos dice Marguerite, ese día se había puesto la custodia del Cuerpo del Señor en una de las ventanas del ábside. Con abundantes lágrimas, pidió en oración que, ante las enfermedades que la acechaban continuamente, Dios le ofreciera la misericordia de la muerte. En ese momento escuchó una voz desde dentro de la caja —que entendemos, es el sagrario o tabernáculo—. Después, cuestionada por tal suceso, respondió que era una voz de hombre, pero diferente de todas las de los humanos, un sonido imposible de comprender en su corazón e inexplicable para cualquier boca:

> Sabemos que, entre otras cosas, se le preguntó qué voz y qué palabras le había parecido oír. Y ella respondió que tenía una voz como de hombre, eso le pareció. Pero había una diferencia tan grande que pensaba que ningún humano viviente en la Tierra pudiera concebir en su corazón ni decir mediante su boca nada que pudiera parecerse o compararse a la gran belleza y a la dulzura de esa voz y de esas gloriosas palabras (§63)[522].

La voz le habló y le dijo «abiertamente» que no quería que muriera aún. Y, como sucede después de cada visión de Marguerite, súbitamente su deseo de morir cesó y se sintió reconfortada (§63). Posteriormente, Biatrix le pidió a Dios que la curara definitivamente de su enfermedad para poder cumplir con sus obligaciones, pero la voz de Dios se volvió a dejar oír para declarar que su deber era sufrir como él lo hizo en la Cruz: «Quant que ju te voudroy donar, recéis et suffreis en mon nun». Sin embargo, es ella la que suaviza esta sentencia apuntando que la voz habló en tono alegre —«mout alagrament»—, tanto, que le pareció que lo decía sonriendo, «en sorisanz» (§67).

Es en ese momento cuando acontece la visión. Marguerite empieza relatando que un hermano de Biatrix había ido a la guerra, así que ella se había puesto a rezar para liberarlo de las manos de los enemigos. Estando en oración dentro de la iglesia, se durmió y le pareció ver llegar desde el cielo a dos personas, las más bellas criaturas del mundo:

[522] «Nos entendin que entre les autres choses oy li fut demanda quinta voys et quinta parola oy li eret semblanz que illi oyt. Et illi respondit qu'il la aveit come honz, co ly eret semblanz; mays differenci y aveit si grant que no ly eret vyayres que neguns cors humans qui vivet en terra puir entendre en son cor ne dire de bochi neguna semblanci ne neguna estimacion de la grant beuta et doucour de cella gloriosa voys et parola» (§63).

> Otra vez ocurrió que un hermano que tenía fue a la guerra. Por la gran piedad que sentía por su encarcelamiento, se puso en ferviente oración y en intensa aflicción hacia Nuestro Señor, pidiéndole que liberara a su hermano de las manos de los enemigos. Y tanto fue así que un día en que estaba rezando en la iglesia y realizando sus oraciones cayó dormida. De repente, le pareció que veía llegar como desde el cielo a dos personas, las más bellas criaturas del mundo. Estas se colocaron en la parte derecha del altar y le pareció que ordenaban y secaban ese lugar (§68)[523].

Estas se dispusieron a la derecha del altar y le pareció que se ponían a ordenar y limpiar esa zona diligentemente. Dos personajes más, aún más bellos que los anteriores, bajaron, cabizbajos por el dolor, y empezaron a desplegar un hermoso lienzo de oro (§69).

En este punto, sin embargo, la visión parece contradecirse, puesto que el cuerpo que aparece a continuación en esta sábana se describe como estando en frente de la misma —con el lienzo en vertical— y al mismo tiempo encima de ella —con el tejido en el suelo y la cabeza apuntando hacia el altar—. Entonces dos nuevos personajes llegan y Marguerite detalla cómo estos mantuvieron dos puntas de la sábana en alto, mientras los dos anteriores dejaban las otras dos en el suelo, anteriormente abrillantado por los dos primeros personajes:

> Mientras tanto vio llegar a otros dos que eran mucho más bellos que los demás. Y aquellos que estaban desplegando el lienzo les dieron la extremidad de la parte del altar y la izaron hacia arriba. Y los otros que lo sustentaban por debajo lo extendieron por ese suelo que los dos primeros habían diligente y respetuosamente preparado y lo colocaron por todas partes (§70)[524].

Lo que se desprende de este último fragmento es la importancia de la ordenación simbólica del cuerpo de Cristo. La cabeza se dirige forzosamente

[523] «Una autra veys aventeit que huns frares que illi aveyt fut de guerra. Per la grant pidie que illi en ot de la prison de lui, illi se mit en grant oreyson y en grant affliction vers Nostrum Seignour qui el son frare vosit delivrar de les mans de sos enmis. Et tant que un jor que illi eret en oreyson en l'iglyesi, et en facant sa preeri illi se adormit et tantot oy li fut senblanz que illi veyt venir come devers lo ciel dues persones, les plus beles creatures de tot lo mont et se metiront a la destra part del outar et fut senblanz qui el estramesant et panesant cela place» (§68).

[524] «Entre tant en vit venir duos autros qui furont mout plus bel que li atri. Et cil qui despleavont lo drap lor ballierunt lo chavon qui eret devers l'outar et ytaront cit dui d'amont; et li atri qui lo tineunt d'aval lo estendirunt en terra que li dui premer aviant appareyllia mout diligyament y a grant reverenci il lo arriaront de totes pars» (§70).

hacia el altar. Al mismo tiempo, sus llagas, que como veremos son el objeto principal de veneración en la visión, deben encontrarse de algún modo elevadas por dos razones. Una es de tipo pragmático, pues deben mostrarse como focos de meditación del cuerpo. La otra responde a un cariz más simbólico, puesto que la altura, la cabeza de Cristo, las llagas y el altar comparten una serie de atributos que los asemejan. J. Hani nos recuerda que «el altar se levanta sobre la montaña santa», y su etimología proviene del latín «altus»[525]. Además de eso, este elemento se encuentra influenciado por la orientación, pues el ábside debía encararse hacia Oriente, donde surgía el Sol, que para el cristiano medieval estaría asociado a Cristo. Por tanto, Marguerite está escenificando aquí una yuxtaposición de centros de manifestación de lo sagrado.

Cuando esta coreografía hubo preparado el espacio para la aparición del cuerpo, Biatrix vio llegar un gran agolpamiento de personas que emanaban una luz más resplandeciente que el Sol. A medida que llegaban, se inclinaban hacia el altar, donde estaba ubicado el cuerpo de Cristo, con una actitud de gran piedad. Los primeros y los recién llegados se miraron y se separaron, repartiéndose en dos coros (§71). Fue entonces cuando vio llegar a otros personajes más bellos que todos los anteriores, que se unieron a los dos coros, a lo que estos respondieron inclinándose con gran respeto. Estos últimos, nos dice Marguerite, eran tan numerosos que era imposible contarlos, y asimismo crearon dos grupos más (§72).

De entre estos dos nuevos coros apareció un personaje que era trasladado por otros cuatro, dos lo llevaban por la cabeza y dos por los pies. Le pareció a Biatrix que estos cuatro eran las más nobles criaturas que habían existido jamás. Ellos depositaron el glorioso cuerpo sobre el lienzo de oro. Cuando el cuerpo había sido colocado, los cuatro grupos se arrodillaron delante de él con gran respeto. Otra sábana con trece piedras preciosas se dispuso encima del cuerpo para cubrirlo. Cuatro personas se destacaron y salieron de sus respectivos coros para destapar el cuerpo:

> Entre estos dos coros que se unieron a los dos primeros apareció una persona que iba sustentada por otras cuatro, dos por la cabeza y dos por los pies. [...] Y pusieron ese glorioso cuerpo que mantenían agarrado por las manos sobre el lienzo de oro que los primeros habían preparado. Cuando colocaron ese glorioso cuerpo, los cuatro coros se arrodillaron y se inclinaron ante él con gran reverencia (§73)[526].

[525] J. Hani, *Simbolismo del templo cristiano*. Barcelona, José J. de Olañeta, 1983, p. 109.

[526] «Entre celos dos cuors qui se ajotaront al dos premers cuors, apparisseit una persona loqual teneant quatro atri entre lor mans, li dui devers la teta et li dui devers los pies. [...] Et posaront ycel glorious cors que tineant entre lor mans sus lo drap del or que li premer aviant appareylya. Quant li posaront cel glorious cor, li quatro cor se vant agenolier et enclinar a grant reverenci devant lui» (§73).

La potencia visual y narrativa de la visión es sorprendente. La escenografía busca asombrar al lector con una solemnidad ritual y un ritmo acumulativo cercano a las visiones celestiales de la multitud de santos y ángeles que hemos visto en la Carta III y el *Speculum*. Marguerite explicita que el cuerpo acarreado por los seres luminosos es el de la Pasión, pero esta imagen merece una indagación de más profundidad para intentar encontrar algunos ecos literarios o iconográficos que iluminen esta imagen del lienzo de oro que envuelve el cuerpo de Jesús.

Una de las posibles referencias que escenifica un trozo de tela junto al cuerpo de Cristo es el del momento en el que este debe ser desvestido antes de su tormento. Para evitar la desnudez de la anatomía divina, el tejido fue a menudo utilizado como licencia para cubrir la zona de los genitales del hijo de Dios, acción que normalmente ejecutaba su madre[527]. Sin embargo, esta vía puede ser descartada pues, en primer lugar, se trata de un motivo marginal que raramente Marguerite conoció y, en segundo, esta escena no reviste ningún tipo de solemnidad, mientras que la visión de Biatrix posee una suntuosidad litúrgica de notoria gravedad y ostentación. Lo más lógico sería concebir esta descripción como una escena que arraiga en la imaginería tradicional de la Pasión, y más concretamente en las escenas del Descendimiento de la cruz, la Lamentación sobre el cuerpo de Cristo y la Deposición del mismo. De hecho, la escena del cuerpo de Cristo inerte con el lienzo aparece en los cuatro evangelios (Mateo 27, 57-61; Marcos 15, 42-47; Lucas 23, 50-56)[528]. No obstante, el libro que quizá haya inspirado la visión de Biatrix es el Evangelio de Juan, pues en ese caso el estilo de tal pasaje es mucho más ostentoso, con referencias sensoriales concentradas en la riqueza de aromas que, a su vez, aparecen en muchos casos en las Escrituras asociados sinestéticamente a la riqueza de las gemas preciosas (I, Reyes, 10, 10). No hay que olvidar que en el lienzo dorado en el que Marguerite coloca el cuerpo de Cristo se encuentran hasta trece piedras preciosas de que refulgen gran claridad:

[527] *Vid. Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, Hatje, 1996, p. 93.

[528] «[Hablando sobre la depositio] Elle nous est connue par le récit des Évangiles, particulièrement par celui de Saint Mattieu [...] deux phases préalables, d'abord la déposition du corps du bois de la Croix, ensuite le lavement des plaies et l'onction d'huile et d'aromates, antérieurement à l'ensevelissement dans le linceul apporté par Joseph d'Arimathie». M. Martin, *La statuaire de la mise au tombeau du Christ des XV^e et XVI^e siècles en Europe occidentale*. París, Picard, 1997, p. 15.



55. *Heures*, finales del siglo XIV.
París, Bibl. Mazarine, ms. 0514, f. 50

> Dichos personajes sujetaban un lienzo de oro sobre el cual había trece piedras preciosas, cada una de las cuales emanaba por sí misma tan gran resplandor que le parecía que si todo el mundo estuviera en la oscuridad, habría sido iluminado por el menor de los fuegos que la más pequeña de las piedras emitía (§73)[529].

Por ello, y por la solemnidad que detenta el pasaje de Juan 19 (38, 42), podemos identificar este fragmento como el que subyace en la visión de Marguerite. Se trata del momento en el que José de Arimatea y Nicodemo desclavan y envuelven el cuerpo inerte de Jesucristo para sepultarlo. Véase en la ilustración 53 cómo, mientras uno de estos personajes procede a desclavar las extremidades del hijo de Dios de la cruz, el otro recibe el cuerpo y lo envuelve en la sábana.

Si vinculamos la visión a este pasaje de la Vulgata, entonces podemos identificar los cuatro personajes que sostienen el cuerpo de Cristo y lo depositan en el lienzo de oro como Nicodemo, José de Arimatea, María y Juan, pues la tradición iconográfica del Medievo introdujo a estos dos últimos también en la escena. El único de ellos que viene citado en las Escrituras, no

[529] «Et teneant li dis hun drap d'or en que aveyt XIII peres pretioses de que chacuna per sei rendeyt si grant clarta que oy li ere vyares que se toz li monz fut em pures tenebres que el furet toz enluminaz de la menour resplandour que li plus petita per gitavet» (§73).

obstante, es Nicodemo, pero el Descenso de la cruz es un motivo que deriva plásticamente de la Crucifixión, por lo que en muchas de las composiciones se dispone a la Virgen y a san Juan a ambos lados del cuerpo crucificado[530]. Por otro lado, la presencia de José de Arimatea procede de diferentes fuentes apócrifas, como precisamente el Evangelio de José de Arimatea. Se trata este de un personaje cuya relevancia en el horizonte medieval hizo que paulatinamente se encontrara cada vez más presente en el motivo del Descendimiento de la cruz. La visión de Biatrix procede de manera casi litúrgica: se nos presenta un orden de aparición de los personajes y un proceder ritual muy marcado. Sin embargo, esta característica no debe extrañar, puesto que se trata de uno de los episodios de la Pasión que se escenificaban y conmemoraban en las oraciones vespertinas del Viernes Santo y en otras obras dramáticas religiosas. Esta visión de Biatrix, por ende, podría estar influenciada por los numerosos autos sacramentales, misterios y prácticas paralitúricas medievales, pues las figuras se disponían en composiciones que seguían escenografías teatrales[531]. De hecho, los cuatro personajes aparecían en incontables representaciones no solo performativas, sino también talladas en esculturas, como por ejemplo los santísimos misterios: unos conjuntos escultóricos de grandes dimensiones que, partir del siglo XIV, gozan de una proliferación importante de en toda Europa[532].

Sabemos de hecho que existían representaciones de la Pasión —o misterios, aunque en ese caso también podía tratarse de escenificaciones de martirios de santos— en el Delfinado durante la época de Marguerite y Biatrix. Se tiene constancia de *Passiones* representadas en Grenoble y el Bajo Delfinado al menos desde el siglo XIV. Desafortunadamente, la gran mayoría de los textos originales de estas han desaparecido con los archivos, así que resulta muy difícil encontrar referencias exactas que pudieran inspirar a dichas cartujas[533]. Lo que sí conocemos es que tales obras tuvieron una importancia notoria en esa zona, con textos profundamente influenciados por los evangelios apócrifos, una liturgia y un ambiente singular que se diferenciaba de los del sudeste occitano[534]: si bien podían escenificarse de diferentes modos, la mayoría de las fuentes indican que se trataba de escenificaciones

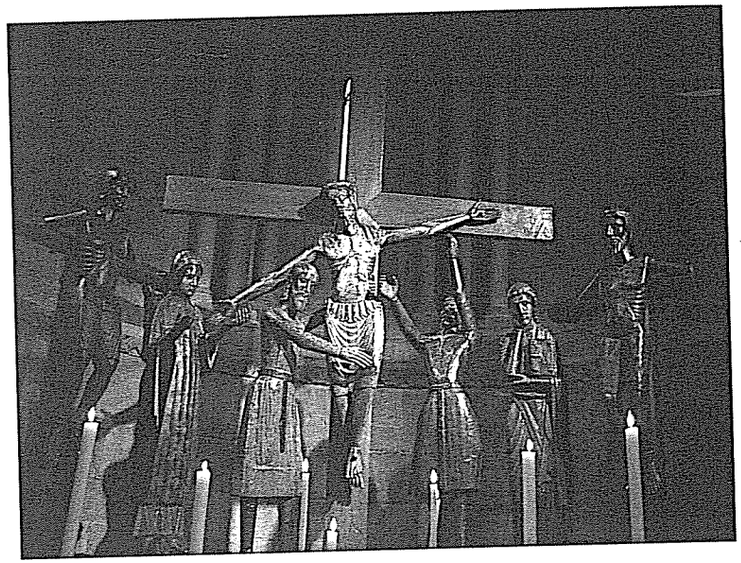
[530] *Vid.* G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. II. Londres, Lund Humphries, 1972, p. 166.

[531] Para el caso de las representaciones en la península ibérica, *vid.* J. I. González Montañés, *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*. Tesis doctoral. UNED, 2002. Disponible en línea: <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/Pdf/Tesis.pdf>.

[532] M. Martin, *op. cit.*, p. 23. Particularmente, M. Michel indica que en la zona de Lyon tuvieron una presencia importante, con una influencia estilística italiana notable (50).

[533] J. Chocheyras, *op. cit.*, pp. 37-38.

[534] N. Henrard, *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc.* Ginebra, Librairie Droz, 1998, p. 51.



56. «Santíssim Misteri» del monasterio de Sant Joan de les Abadesses, *ca.* 1250. Girona

mimadas[535]. De los escasos textos que han llegado hasta nuestros días, podemos encontrar la *Passion Didot,* de fuerte influencia en la zona y la época de Marguerite. Sin embargo, en esa obra precisamente encontramos una omisión de las escenas del Descendimiento de la cruz y de la Deposición del cuerpo de Cristo en el sepulcro. No significa esto, no obstante, que no existiera tal escena, pues por ejemplo José de Arimatea señala, en un pasaje anterior, su intención de sepultar el cuerpo[536]. En este sentido, N. Henrard señala que ninguna indicación —ni en el diálogo ni en la rúbrica— viene a subsanar ese hiato entre el episodio de Longino y la Resurrección, y que, como había advertido J. G. Wright, quizá simplemente deberíamos interpretar esta ausencia como un reflejo de una tradición que impulsaba a representar la sepultura de Cristo en silencio[537]. El argumento que nos lleva a esta

[535] «Il devait s'agir de mystères "mimés" au cours d'une procession, avec arrêt à chaque station, sans doute symbolisée par ces tentures. Nous connaissons beaucoup d'autres exemples de ces mystères "mimés"». J. Chocheyras, *op. cit.*, p. 41. *Vid.* también P. Julleville, *Les mystères,* vols. I y II. Ginebra, Slatkine Reprints, 1968 (1880), pp. 186-216.

[536] «Ades me'n vau dret a la crot, / E levar l'ay d'aquest turment / E pauzar l'ay el moniment» (vv. 1585-1587). N. Henrard, *op. cit.*, p. 51.

[537] Henrard se refiere al estudio de J. G. Wright, *La résurrection du Sauveur. Fragment de jeu.* París, Champion, 1931, p. 40. En N. Henrard, *op. cit.*, p. 52.

conclusión se ajusta perfectamente al ambiente solemne de la descripción de Marguerite. En ella se evoca una potencia simbólica, litúrgica y dramática apreciable.

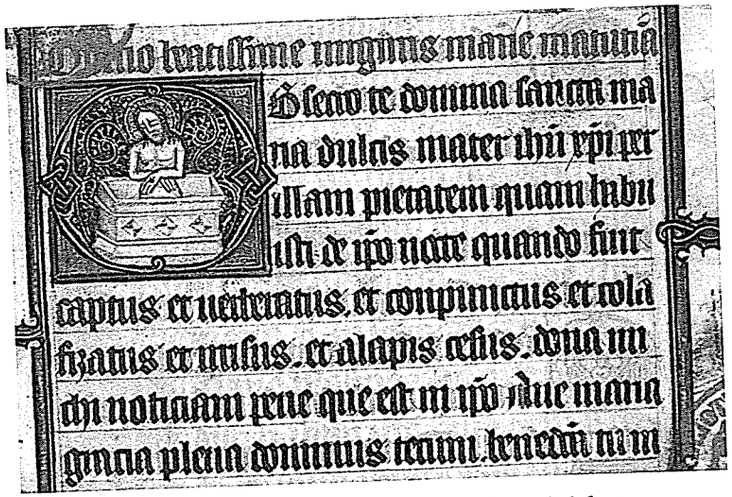
Además, secunda esta vinculación entre las representaciones de las Pasiones o Misterios y la visión de Biatrix el hecho de que las primeras se representaran también dentro de los conventos y de las abadías: «Se trata de un *Misterio de los tres señores,* representado en el patio del convento de los frailes menores el 27, 28 y 30 de mayo de 1509», reza uno de los manuscritos[538]. Al mismo tiempo, parece que estas obras fueran representadas mayormente en occitano o francoprovenzal y no en latín, aunque fueran en muchos casos dedicados únicamente a la edificación moral e intelectual de los religiosos.

Por lo que se refiere al motivo iconográfico de la *Depositio,* debemos englobarlo dentro de la sucesión de las tres escenas del cuerpo inerte de la Pasión: Descenso, Lamento y Deposición. Las primeras representaciones del Descendimiento datan del siglo IX. En ellas la escena se desarrolla con gran sobriedad y está formada por Cristo y los dos discípulos. Así aparece en manuscritos iluminados donde se la suele asociar al Santo Entierro, como en el caso del Codex Egberti (*ca.* 980), una de las primeras muestras del tema en el arte occidental. Parece que esta composición iconográfica seguiría prototipos sirios, aunque en sus variantes derive directamente del arte bizantino[539]. A consecuencia de ello, pronto se incorporaron a ambos lados de la cruz la Virgen y san Juan, probablemente por la influencia de un texto apócrifo del siglo IX[540]. De hecho, en la visión de Biatrix podemos encontrar también un posible contagio iconográfico de otro motivo, también de origen bizantino, el Entierro de Cristo mostrando las llagas (fig. 57). Se trata de una representación que pone en escena el cuerpo difunto levantado del sepulcro junto a la sábana y enseñando las llagas como foco de veneración.

[538] Traducción propia. «Il s'agit du *Mystère des trois doms,* représenté dans la cour du couvent des Frères mineurs, les 27, 28 et 29 mai 1509». J. Chocheyras, *op. cit.*, p. 20. «La représentation de la Passion (et de la *Résurrection*) eut lieu d'une manière digne d'éloges dans le cimetière de l'abbaye Saint-Pierre, hors la porte de Vienne [...]. La représentation eut lieu dans le grand jardin de l'abbaye Saint-Pierre, dans le cimetière de laquelle, un siècle plus tôt, on avait représenté la *Passion*», pp. 39 y 42 respectivamente. Para más pruebas de la existencia de representaciones teatrales en el interior de monasterios femeninos, véanse los resultados del proyecto *Medieval Convent Drama,* dirigido por Elisabeth Dutton y Olivia Robinson, de la Universidad de Friburgo (Suiza).

[539] L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento.* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996 (1955-1959), p. 533. *Vid.* también E. Mâle, *op. cit.*, pp. 101-104.

[540] G. Schiller, *op. cit.*, p. 165.



57. *Office de la Vierge. Livre de prières,* finales del siglo XIV o principios del XV. París, Bibl. Mazarine, ms. 520, f. 57

En un principio, hacia el siglo VIII, los artistas orientales se fijaron al pie de la letra en los Evangelios y, reparando en una representación narrativa explícita, desarrollaron la escena descomponiéndola en cuadros sucesivos: descenso, traslado del cuerpo a cargo de José de Arimatea y Nicodemo, vendaje del cadáver y deposición en el sepulcro. En estas composiciones no aparece aún, sin embargo, ni san Juan ni la Virgen. Será más tarde, como hemos apuntado más arriba, después de la difusión del *Evangelio de Nicodemo* cuando estos empezarán a participar en la ceremonia fúnebre. Las primeras representaciones en Occidente las encontramos en el norte de la península itálica, donde podemos evidenciar el proceso de emancipación del modelo bizantino[541]. Un modelo que había servido para la meditación a partir de la llegada de los iconos en Occidente, pues el cuerpo inerte de la Pasión permitía mostrar las llagas de modo directo para su contemplación y veneración. Este aspecto sería, a nuestro entender, el objetivo y la fuente que da sentido a la elevación del lienzo dorado y del cuerpo que encontramos en los párrafos 74 y 75 de *Li via*. En ellos se explica que Biatrix quería realizar una plegaria ante la visión del cuerpo divino, pero que no se atrevía a dirigir la mirada hacia su rostro. Posteriormente, los cuatro personajes que se encontraban a su alrededor tendieron la figura inerte para que pudiera verse completamente, especialmente las llagas de las manos y las de los pies, que parecían tan rojas y frescas como si hubieran sido hechas el mismo día:

[541] M. Martin, *op. cit.*, pp. 15 y 22.

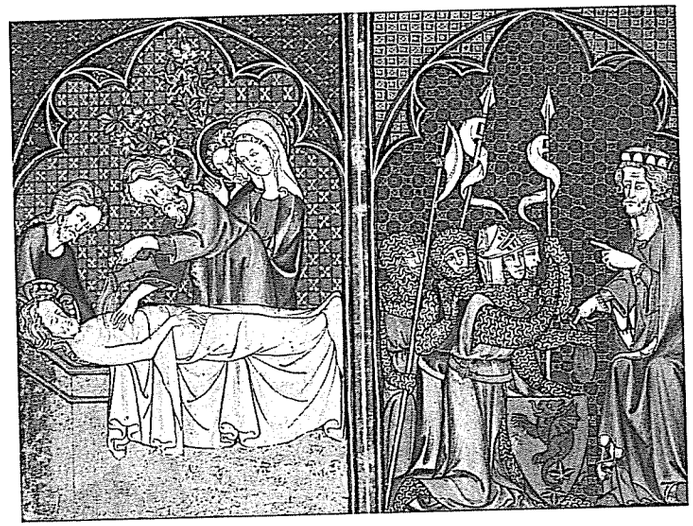
> Y se arrodillaron y cogieron el lienzo que los otros sujetaban por arriba y lo tiraron hacia abajo, más allá de sus pies, haciendo que todo su precioso cuerpo apareciera extendido sobre el lienzo, conservando los pies y las manos en alto. Estos se mantenían tan derechos que las llagas de las manos, de los pies y del costado le parecían tan rojas y tan frescas como en el día y la hora que fueron hechas, y así sucedía también con la corona de la cabeza (§75)[542].

La dramatización de la escena es evidente: no solo los gestos de los protagonistas siguen un proceso ritual, sino que además se levanta y muestra el cuerpo para su contemplación, de manera que el lienzo sirve para elevar a Jesucristo. Al mismo tiempo, sin embargo, esta exhibición es simbólica, pues Biatrix, que se encuentra delante de tal visión, dice que las llagas de pies, manos y costado se mostraban clara y directamente a sus ojos. La imposibilidad de esta realización desde una perspectiva óptica natural nos remite pues a una visión superior y a una ordenación simbólica del espacio que dota de más dramatismo a la escena. M. Martin apunta, a propósito de la posición de Cristo en los conjuntos escultóricos que representaban el motivo de la *Depositio,* que el cuerpo inerte del hijo de Dios era, en un principio, el soporte horizontal de la composición. Sin embargo, de este modo su exhibición era precaria: desde esta posición el espectador solo podía verlo lateralmente de perfil. Por ello, para ofrecer una mejor perspectiva, dicha figura horizontal fue gradualmente inclinada sobre uno de los lados —generalmente el del fondo— para así mostrar de modo más claro las llagas de su tormento[543]. Así, vemos que la ostentación del cuerpo era una preocupación común en este tipo de motivos iconográficos, debido al pretendido dramatismo y la devoción que se suponía que debía generar en el espectador.

Entendemos bajo la óptica de este objetivo no solo la elevación del cuerpo y la exposición de sus llagas, sino también la presencia abundante y acumulativa de personajes que habíamos mentado más arriba en la misma escena. De hecho, L. Rodríguez Peinado afirma a propósito de esta característica en los misterios escultóricos, que

[542] «Et se agenolieront et pridrunt lo drap que li autri li tiniant desus et lo traysiront aval outra los pies de lui, si que toz sos precious cors pariseyt estendus desus lo drap del or qui eret sus la terra, et teneit los pies et les mans en haut. El los teneyt toz drez si que les plaes de les mans et del pies et dels flans li parisant si vermeyles et si freches come lo jor et l'oura que eles li furont faytes et li corona en la testa» (§75).

[543] *Ibid.*, p. 84.

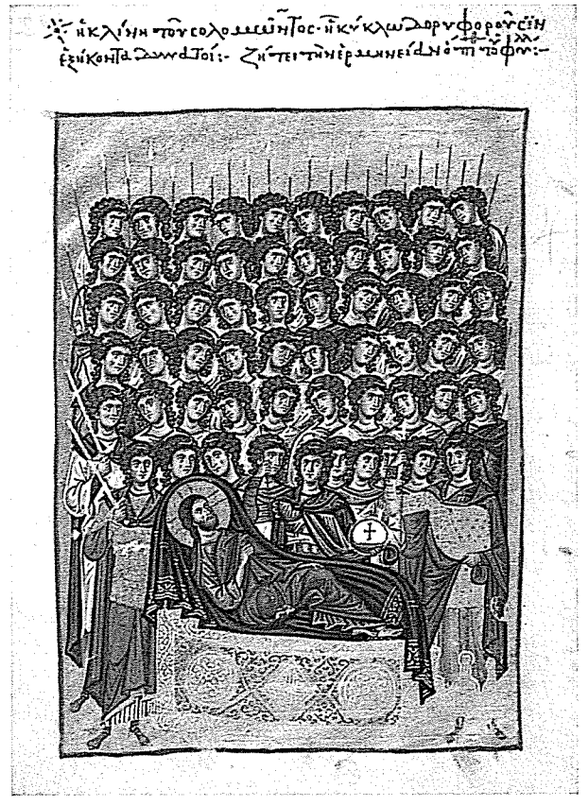


58. *Howard Psalter and Hours, ca.* 1310-1320. Londres, Bristih Library, Arundel 83 II, f. 132v

desde el siglo XIII, se tiende a introducir más figuras en esta escena, aunque no figuren en los relatos evangélicos, lo que incide en la mayor dramatización; así la Virgen pasa de tomar la mano de su Hijo a lamentarse y caer desmayada, teniendo que ser atendida por las santas mujeres, María Magdalena se dispone a los pies de Cristo, incluso junto a José de Arimatea y Nicodemo, una tercera persona ayuda a desenclavar al Crucificado[544].

Son precisamente estas cuatro figuras las que encontramos en la miniatura del manuscrito Arundel de la British Library, realizado justamente durante los últimos años de vida de Marguerite (fig. 58). En cambio, una representación similar de dos siglos antes muestra a Cristo rodeado por el lienzo acompañado de una multitud celestial que recuerda a la descripción de la visión de Biatrix (fig. 59). El patetismo de la devoción popular hizo que esta escena —y especialmente los conjuntos escultóricos de la *mise au tombeau* o *depositio*— se ubicaran en las naves de las iglesias o en capillas accesibles. Tales imágenes se dirigían indistintamente a todos los fieles y eran fácilmente interpretables por todos. Debía, por tanto, responder a una necesidad contemporánea de consolación, de llamada a la meditación sobre la condición humana. No obstante, cabe decir, como indica M. Michel, que

[544] L. Rodríguez Peinado, *op. cit.*, p. 31.



59. *Homilías de Jacobo de Constantinopla,* primera mitad del siglo XII. Roma, Vat. gr. 1162, f. 82

el carácter dramático de la escena hizo que la acogida y recepción fuera más orientada hacia una sensibilidad emotiva que a un razonamiento metafísico. Asimismo, precisamente por este motivo, los conjuntos escultóricos se situaron en contacto directo con la asamblea de fieles, aunque al mismo tiempo dejaban un aislamiento necesario para una contemplación y meditación discreta[545].

Esta separación se constata también en el relato de Biatrix, pues, al contrario de otras místicas coetáneas, no expresa una participación del cuerpo en la unión con Cristo. Nos referimos en particular a la terciaria Angela de

[545] M. Martin, *op. cit.*, p. 64. «Les artistes s'en rendront parfaitement compte qui disposeront ces ensembles sur le côté des nefs, mais dans un renfoncement peu éclairé ou mieux encore sous un enfeu plus o moins profond» (65).



60. Entierro de Cristo. Eichstätt, St. Walburg

Foligno, quien, en una visión acaecida el sábado santo —por tanto, en referencia clara a la muerte de Cristo—, cayó en *excessus mentis* y se encontró dentro del sepulcro del Señor. Allí vio su cuerpo yacente con los ojos cerrados, así que le besó en el pecho[546]. Este contacto físico no existe en la visión de Biatrix, quien ni siquiera participa en la liturgia que se desarrolla frente a sus ojos interiores. Su actividad es simplemente la de contemplación, tal y como se ilustra en la imagen de St. Walburg (fig. 60), en la que las monjas están presentes en la escena y, al mismo tiempo, distantes del contacto con los personajes divinos. En efecto, en la ilustración podemos identificar a Nicodemo y José de Arimatea abriendo el sepulcro, y a María y Juan en un

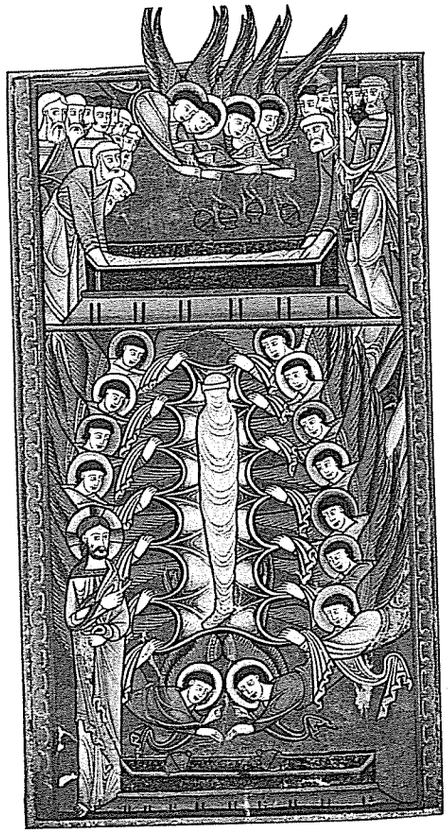
[546] Ángela de Foligno, *Libro de la experiencia*, ed. de P. García Acosta. Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pp. 94-95 (VII, quinto paso, 98-111).

segundo plano velando el cuerpo. Entre estos dos y a la izquierda aparecen las monjas, contemplando la escena sin participar, enfatizando la separación entre visión y sujeto.

Por otra parte, la elevación del cuerpo de Cristo gracias al lienzo dorado expresa una concepción poco naturalista de la corporeidad en su peso y, como habíamos dicho, más bien simbólica. Esto responde a una actitud distinta de la que, a partir del siglo XII, se desarrolla en Francia. Efectivamente, la imagen gótica de Cristo saliendo del sepulcro empieza a reemplazar la del llanto de las mujeres ante el sepulcro. Así, el cuerpo se hace presente en su carácter pesado, natural —las imágenes de su ascenso al cielo empiezan a subrayar marcas, huellas o sombras en el suelo—, lo cual parece paradójico, pues el Evangelio de Juan insiste en la vacuidad del sepulcro. Esta tendencia hacia la corporalización de lo divino se ilustra perfectamente también en las imágenes de la asunción de María. De hecho, entre las referencias al lienzo en la iconografía cristiana, además de la sábana del Descendimiento, el Entierro y la Vera Icona, que hacen referencia a una sucesión del mismo episodio, habría que añadir los modelos de representación de la ascensión del alma, que en muchos casos procede de un contagio iconográfico de la asunción de María o de la de Cristo. Las iniciales de la colecta «Veneranda» referentes a la fiesta de la Asunción que ha estudiado J.-C. Schmitt son un ejemplo paradigmático de ello. En un sentido literal, los términos de la plegaria imponen esta composición, con una presencia significativa de tejidos —lienzos, sábanas—, pues la figura de la Virgen se describe como liberada de los «nudos de la muerte»[547].

En el *Salterio de Hunter,* por otra parte, encontramos el mismo esquema, con parecidas resonancias a la visión que escribió Marguerite. En la parte superior de la imagen, aparece el sepulcro de la Virgen, con una multitud que se apresta a levantar el cuerpo inerte con un lienzo (fig. 58). En ese momento, sin embargo, son los ángeles, representados con una claridad y vitalidad de colores que debía asombrar a los espectadores, los que descienden y diligentemente se encargan del cuerpo. En la parte inferior vemos el momento en el que, bajo la atenta vigilancia de Jesús, que se dibuja en claro gesto de bendición, una miríada de ángeles juntan sus alas y cogen un extremo del lienzo para ascender con María hacia el Paraíso. Se trata de una imagen excepcional que forma parte de las seis miniaturas sucesivas, dispuestas en tres páginas consecutivas y compuestas cada una de ellas de dos registros sobrepuestos, ilustrando los últimos momentos de la existencia de la Virgen en la Tierra. Una obra que se engendró en plena polémica teológica sobre si el cuerpo de María había sido asunto al cielo con el alma o si, por el contra-

[547] J.-C. Schmitt, «L'exception corporelle: à propos de l'Assomption de Marie», en A.-M. Bouché y J. Hamburger (eds.), *op. cit.*, pp. 151-185 (163).



61. *Salterio Hunterian,* hacia 1170. Glasgow, Univeristy Library, ms. Hunter 229 (U.3.2.), f. 19v

rio, solo lo había sido la segunda[548]. Esta escena apuesta de forma literal por la primera de las opciones, pues los arcos que forma el lienzo son una clara manifestación del peso de un cuerpo terrenal.

Por consiguiente, podemos ver que existen constataciones que nos permiten vincular la imaginería de la visión de Biatrix a la de la asunción de la Virgen —y la de la elevación de las almas, pues el primero no sería sino un contagio iconográfico de este—, aunque los ecos se hacen más evidentes con la iconografía de la Deposición del cuerpo de la Pasión. En el primer

[548] *Vid.* J. M. Salvador González, «La iconografía de *La Asunción de la Virgen María* en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patrísticas y teológicas», *Mirabilia. Electronic Journal of Antiquity & Middle Ages*, 12 (2011/12), pp. 237-268 (238-239).

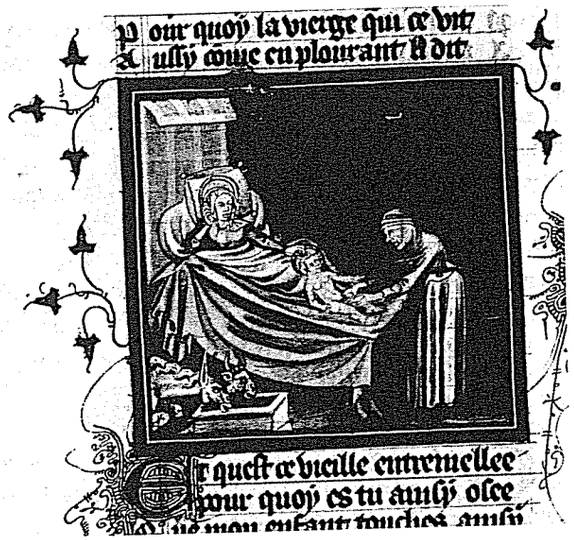
caso, los paralelismos se establecen no solo por el uso del lienzo para elevar el cuerpo, sino también porque, al contrario de la ascensión de Cristo, que sube al cielo *motu proprio,* María es ayudada por los ángeles. No obstante, es imprescindible recalcar que el verdadero sentido de la visión de Biatrix no es la elevación del cuerpo, sino la exhibición del martirio de Cristo, condensado y resaltado en las cinco llagas. Cuando ella contempla el cuerpo desea rezar ante él, y es en ese momento cuando los seres celestiales cogen el lienzo por las cuatro puntas y lo levantan para que pueda verlo entero y con todo su esplendor. Ahí es cuando Biatrix observa las heridas de las manos, las de los pies y la del costado. El cuerpo de Cristo se vuelve hacia ella y le pide que se aproxime sin miedo y que mire y medite sobre los dolores y tormentos que sufrió:

> Estos se mantenían tan derechos que las llagas de las manos, de los pies y del costado le parecían tan rojas y tan frescas como en el día y la hora que fueron hechas, y así sucedía también con la corona de la cabeza (§75).
>
> Piadosamente volvió su dulce mirada hacia ella y y le dijo: «Oh mi querida hija y esposa, ven hacia mí y no temas nada, mira a tu verdadero Creador y conoce a tu Salvador. Y considera con segura diligencia lo que verás de los terribles sufrimientos y tormentos que sufrió tu buen Creador» (§76)[549].

Por consiguiente, en toda esta exposición del cuerpo opera un contagio de diferentes escenas de la Pasión: la Verónica, la *Depositio* o también el Lamento y la Resurrección. Todo ello articulado por la presencia de los cuatro personajes, los otros seres lumínicos de los demás coros y del lienzo de oro y piedras preciosas. Este último debe ser considerado, en todo caso, en tanto que sábana de la *Depositio,* pues la relevancia que posee un elemento así en la iconografía crística está en todo momento vinculada a la escena del sepulcro. Como vemos en las ilustraciones 62 y 63, en el contexto de la vida de Cristo, incluso la ropa usada en la secuencia del primer baño —y su circuncisión— se conecta con el lienzo del sepulcro.

Por otra parte, es necesario prestar atención al hecho de que tal pieza de ropa aparezca descrita en la visión de Biatrix como continente de una serie de piedras preciosas. Ello implica relacionar este elemento con la imaginería

[549] «El los teneyt toz drez si que les plaes de les mans et del pies et del flans li parisant si vermeyles et si freches come lo jor et l'oura que eles li furont faytes. [...] Il viriet mout pidousament son douz regart ver lyey et dit li: "O ma tra chieri fili et espousa, venez avant et ne dotas rent, mays regardaz vostrum veray creatour et cognoyssiez vostrun salvour. Et consideras a grant diligenti sure co que vos vereys de les gries dolors et tormenz que suffrit vostri bons creares"» (§75-76).



62. *Pèlerinage de Jésus-Christ*, Remiet, 1393.
París, BnF, fr. 823, f. 185v



63. *Pèlerinage de Jésus-Christ*, Remiet, 1393.
París, BnF, fr. 823, f. 235r

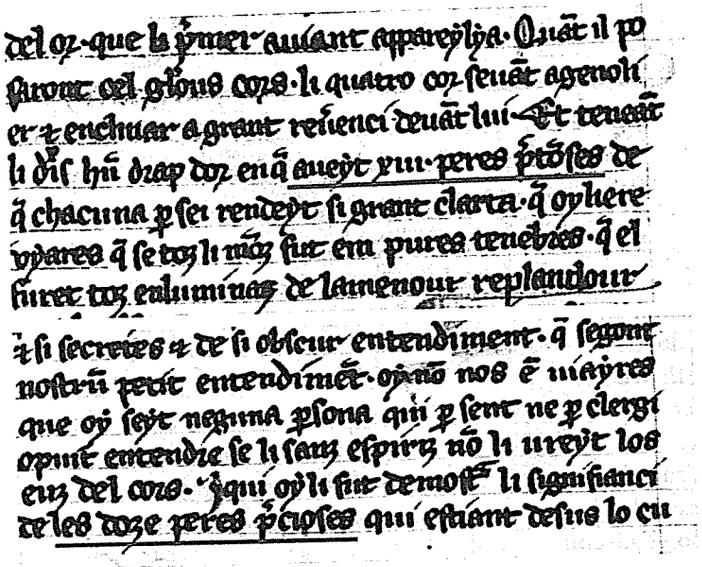
de la luz y el color que se desprende de algunos pasajes de las Escrituras, fundamentalmente del muro del Paraíso terrestre o de la Jerusalén Celestial (Ezequiel 28, 13; Tobías 13, 20-22 o Apocalipsis 18, 16).

Las piedras preciosas aparecen en dichos fragmentos de la Vulgata en tanto que signos de gloria y triunfo. Además, en la época medieval encontramos, por una parte, la correspondencia analógica entre estas y las virtudes del alma y, por otra, una estética espiritual de la luz y los colores. Por ello, no sería aventurado pensar que las piedras preciosas tienen en la visión de Biatrix un doble objetivo muy claro: por un lado, atraen la atención del lector con su potencia lumínica y su impresión cromática; y por otro, destacan la naturaleza espiritual del cuerpo de Cristo, exponiéndolo como objeto de veneración.

Es Marguerite misma la que, unos párrafos más adelante, detalla la interpretación alegórica de toda la visión. Esta la encontramos en el capítulo octavo, donde se nos cuenta que, después de un silencio de dos años durante el cual Biatrix no obtuvo ninguna gracia del Señor, sintió su presencia un día indeterminado entre la festividad de San Antonio y la segunda semana de Cuaresma[550]. Esa experiencia ocurrió durante la madrugada, «entre la noyt et lo jor», cuando Jesucristo confió un secreto maravilloso a la religiosa (§100). Tal secreto lo desvela posteriormente la narradora, señalando que Biatrix vio todo el advenimiento de Cristo en la Tierra: su Pasión y Resurrección, su Ascensión y la acogida a la derecha del Padre. Este misterio «no parece que nadie pueda entenderlo, ni por el discernimiento ni por el saber, a menos que el Espíritu Santo le abra los ojos» —«oy non nos est viayres que oy seyt neguna persona qui per sent ne per clergi o puit entendre se li sanz espiriz non li ureyt les euz del cors» (§101)—, es decir, son cuestiones que ni la inteligencia ni el saber pueden comprender, sino que tan solo los ojos del corazón son capaces de asimilar. A continuación, Marguerite prosigue explicando al lector que, junto a esa visión de la historia de Cristo, también se le reveló a Biatrix el significado de las doce piedras preciosas del lienzo. Aparece aquí una imprecisión de cierto relieve, pues en el párrafo 73 se especificaba que eran trece y no doce las piedras preciosas dispuestas en el lienzo de oro (fig. 64).

Si no se trata de un error del copista, es probable que tal inexactitud haga referencia a la posible inclusión de Jesucristo dentro del grupo de los doce apóstoles, puesto que, dadas las alusiones iconográficas y escriturales manifestadas anteriormente, parece el simbolismo más previsible. Sin embargo, el testimonio de Biatrix no soluciona ningún tipo de ambigüedad, puesto que la narradora no explicita en qué consistía el significado de las

[550] Cabe incidir en la importancia simbólica de este periodo. Como apunta M. Boskovits, el periodo entre Navidad y la Cuaresma parece ser especialmente propicio para las visiones relativas al nacimiento y la Pasión de Cristo. M. Boskovits, *op. cit.*, p. 100. Una de las razones sería la influencia que pudiera proporcionar la liturgia al imaginario visionario. *Vid.* A. Benz, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwert*, Stuttgart, Ernst Klett, 1969, pp. 467 y ss.



64. *Obras de Marguerite d'Oingt,* siglo XIV. Grenoble, Bibliothèque de Grenoble, antiguo ms. 5785r, actualmente bajo la cota 410, ff. 21r y 26v

piedras preciosas revelado a Biatrix. Es decir, se anuncia que se le explicó el significado de tal visión, pero este no se proporciona al lector. El proceder de la escritora vuelve a ser el mismo cuando a continuación anuncia que Dios desveló qué quería decir cuando le propuso a la religiosa «que mirara a su Creador y conociera a su Salvador y que considerara con gran esmero la altura, la profundidad y la amplitud de los terribles sufrimientos y tormentos que padeció»[551]. Marguerite no revela exactamente la significación de tales palabras y simplemente manifiesta que a la visionaria se le dijo que encontraría en esa meditación todo lo que podría desear en su vida. Por consiguiente, ninguno de los secretos se confiesa, aunque lo que sí se pone de manifiesto —ratificando, por extensión, nuestra interpretación— es que el sentido último de la visión es la importancia de la *compassio* y la *meditatio* en el cuerpo de la Pasión de Cristo.

[551] Se trata de una expresión presente en la Carta de San Pablo a los Efesios: «ut possitis comprehendere cum omnibus sanctis quae sit latitudo et longitudo et sublimitas et profundum» (3, 18). Estas cuatro nociones de las dimensiones del universo se convierten en símbolo de las cuatro formas de contemplación: Dios es longitud, altura, amplitud y profundidad. Respectivamente, estas hacían referencia a la eternidad, la potencia de Dios, la caridad y la sabiduría de Dios.

Más adelante, en este mismo capítulo, Marguerite apunta que cada noche que Biatrix iba a su cama, después de la oración de completas, durante este periodo entre San Antonio y la segunda semana de Cuaresma, la religiosa se adentraba cada vez más en esa visión secreta y en ella se quedaba sumida hasta el mediodía del día siguiente. El resto de la jornada permanecía en un estado de fruición tal que no sentía su propio cuerpo y le parecía estar presente solamente en espíritu (§103-104).

Pero el relato no termina aquí. El día después de recibir esas revelaciones tuvo otro tipo de visión, esta vez una serie de imágenes de carácter doloroso y turbador que la hicieron sumirse en el desespero y la afligieron profundamente (§105). Durante esa experiencia vio las terribles penas que sufren los pecadores. Se advierte en dicho pasaje una posible correlación entre gravedad de la pena y tipo de pecado, como es común en las representaciones infernales de este tiempo: «y a la gran diversidad de los terribles castigos respondía la diversidad de los pecados graves» —«y en les diversites de les granz offenses estiant les granz diversites de les gries peynes» (§106)—. A continuación, Biatrix pasaría a hablar de cómo la cólera de Dios se abalanzó hacia los condenados y de qué manera después se convirtió en piedad y misericordia a través de la encarnación. Así, tal articulación le sirve para recordar las *arma Christi* y, por extensión, la Pasión de Cristo (§107).

La mención al Infierno podría operar aquí en doble sentido: advertencia ejemplar para los lectores y elemento sugestivo que capta la atención y vehicula el Infierno al tormento de Cristo. En todo caso, vemos que desde el inicio de la visión del lienzo (§62-§82) hasta la interpretación en forma de visión que recibió posteriormente (§99-§108), la obra gira en torno a la importancia de la meditación en la Pasión, con una imaginería centrada en el cuerpo y las llagas de Cristo en tanto que objetos de veneración. Esta sucesión viene interrumpida solo por una visión relativa a la eucaristía (§82-§99), por lo que, en realidad, no significa una verdadera ruptura temática, sino una continuidad de una misma idea basada en el énfasis de la veneración de la corporalidad divina.

3. *Globus hystericus*: la eucaristía atragantada

El capítulo sexto de *Li via* nos relata la visión de las luces de colores que se entremezclan y dejan ver en su seno la aparición de Jesús niño durante la elevación del cuerpo de Cristo. Una imagen que ya ha sido analizada más arriba, a propósito de la luz trinitaria del *Speculum*. En el siguiente capítulo de la hagiografía la temática no se interrumpe, sino que la narradora nos sitúa en el mismo contexto, esto es, en la elevación de la hostia. Como en to-

dos los relatos de experiencias transcendentales, Marguerite ubica también la escena en un instante determinado, durante el Adviento, un momento de crisis para Biatrix, pues pensaba que Dios la había olvidado y no sentía, durante sus oraciones, el mismo fervor que antes (§88). Cuanto más se aproximaba la Navidad, más aumentaba su dolor. Durante la vigilia de ese día, se esforzó en confesar absolutamente todos sus pecados. No obstante, ni siquiera entonces se atrevió a comulgar (§88). Este miedo desencadena una visión de gran intensidad para Biatrix. Cuando las otras hermanas empezaron a dirigirse hacia el altar, ella se quedó en su lugar, con un amargo dolor y ahogándose en lágrimas, pues no se sentía digna de recibir el cuerpo de Cristo por las grandes faltas que creía haber cometido. Sin embargo, fruto de un gran anhelo de recibirlo, finalmente decide dirigirse hacia el altar, casi desfalleciendo de tan gran conmoción que sentía. Es un instante después, en el momento en que ya ha comulgado, cuando le acaece una experiencia espantosa. Es interesante, como señala N. Nabert, que Biatrix y Marguerite compartan toda la misma imaginería en torno a, por ejemplo, el libro, el Apocalipsis o la Pasión de Cristo, pero que en cambio la presencia de la hostia en la escritora cartuja sea inexistente. Tanto más cuanto que tres de las visiones de más relieve de *Li via* se desarrollan en torno a ella: dos durante la elevación y una tercera en el momento de la manducación.

Respecto a las primeras, cabe decir que su presencia en una hagiografía de esta época no resulta nada extraña. La elevación de la hostia empezó a formar parte de manera regular de la misa a partir del inicio del siglo XIII y, debido a la trascendencia que representa tal ritual, hizo florecer una gran cantidad de experiencias extáticas relacionadas con la exhibición del cuerpo y de la sangre de Cristo —el motivo de la misa de San Gregorio es un ejemplo de ello[552]—. De hecho, podemos ubicar el desarrollo del culto del *Corpus Domini* desde este momento hasta principios del siglo XIV, periodo durante el cual se muestra la hostia durante la consagración, pero aún no se exhibe en procesiones y fuera del templo[553]. En los siglos ulteriores la relevancia de tal acto no disminuyó, pues la controversia sobre la presencia real o no del cuerpo de Cristo generó una atención constante que se manifestó en una gran cantidad de imágenes y testimonios, plasmados a menudo en torrentes de sangre que brotaban directamente de la hostia[554]. La liturgia también contribuyó a ello. La

[552] Vid. C.W. Bynum, «Violent Imagery»; de la misma autora: «The Body of Christ in the Later Middle Ages: A reply to Leo Steinberg», *Renaissance Quarterly*, vol. 39, n.° 3 (Autumn, 1986), pp. 399-439; y «The Blood of Christ in the Later Middle Ages», *Church History*, vol. 71, n.° 4 (December, 2002), pp. 685-714.

[553] H. Belting, *op. cit.*, p. 80.

[554] «Cependant, la piété exacerbée du XV[e] siècle continua à attacher à la controverse sur

así llamada comunión espiritual, es decir, la obligación de establecer contacto visual con la hostia en el momento de la consagración y de la elevación, provocó el desarrollo de toda una devoción eucarística de gran transcendencia[555].

Por otro lado, además de la elevación —momento que provoca en Biatrix la visión de las luces de colores—, el segundo episodio que desencadena una visión significativa dentro de *Li via*, como hemos visto, es el de la *manducatio*[556]. En efecto, retomando el hilo de la narración que dejamos con Biatrix habiendo comulgado, Marguerite nos cuenta que, justo en el momento en el que la religiosa volvía a su sitio, la hostia que tenía en la boca empezó a ensancharse. Tanto crecía que quiso sacársela de la boca, pero algo o alguien se lo impidió. El cuerpo que llenaba ya su boca hasta casi estallar tenía sabor de carne y de sangre:

> Cuando volvió a su sitio, lloró tan intensamente que perdió la vista y la hostia que tenía en la boca empezó a crecer hasta que tuvo toda la boca llena. Y por la gran turbación que sufrió al sentir la boca tan llena, aproximó su mano e intentó quitársela de la boca. Y le pareció que algo [un no sé qué, *nossayque*] se lo impedía y sentía un sabor como de carne y de sangre. El temible miedo que padeció nadie se atrevería a explicarlo (§93)[557].

Después de rezar a Dios para que la ayudara en ese tormento, consiguió engullir ese cuerpo dilatado. Poco después sintió cómo aquello penetraba en su corazón y le proporcionaba júbilo y un plácido consuelo (§95). C.W. Bynum vincula dicha experiencia de Biatrix al fenómeno del *globus hystericus*,

la Présence réelle une très grande importance, comme l'attestent deux fragments du retable peint par Sassetta pour l'*Arte della Lana* entre 1423 et 1426: la vision du Christ ensanglanté confirmant saint Thomas d'Aquin qui rédige l'office de la Fête-Dieu, et un miracle du Saint Sacrement où le sang jaillissant violemment de l'hostie entraîne la mort de l'incrédule qui s'apprêtait à communier». T. Crépin-Leblond, «Les préfigurations du pressoir mystique dans l'art médiéval», en D. Alexandre-Bidon (ed.), *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses*. París, Éditions du Cerf, 1990, pp. 79-89 (86).

[555] C.W. Bynum, «The Blood of Christ», p. 689.

[556] Dentro del contexto cartujo encontramos algunas obras que reflexionan sobre la importancia de la manducatio. Particularmente son efusivas las notas que dedica Guigo II en las meditaciones X y XI. Guigues du Pont, *op. cit.*, pp. 179-197.

[557] «Quant illi fut en son secho, illi ploret si forment que illi perdit de tot lo veir et li oti que illi aveyt en la bochi se vayt si creytre que illi ot tota la bochi pleyna. Et per lo grant esperdiment que illi ot, quant illi sentit de co si pleyna la bochi, se paret la man et cudyet metre fors de la bochi. Et fut li senblanz que nossayque la tirat arriere et li aveyt tal savour come de cher et de san. La grant pour que illi aveit neuns n'oserit recontar» (§93).

reacción asociada a la histeria o a la ansiedad aguda a partir de la sensación de hinchazón o curvatura de alguna parte de la anatomía[558]. Ella misma insiste en que los periodos de ayuno son los que pueden derivar en este tipo de trastornos como la depresión o la histeria, aunque admite de antemano los problemas que suscita una interpretación de este calado: «Nuestra información sobre el comportamiento de estas mujeres es, por lo general, demasiado fragmentario para permitirnos "diagnosticarlas" (o clasificarlas) de manera rigurosa o incluso para extrapolar de un comportamiento una causa»[559].

Sea cual sea la posible vinculación de este tipo de trastornos a los relatos que se nos han legado de las visiones, lo que se pone de manifiesto en estos textos es un énfasis especial en la experiencia sensorial durante la comunión. La corporalidad de Cristo implica una receptividad sensual significativa entre las religiosas que, en el caso de Marguerite, se plasmó en primer lugar a partir de la vista —en la elevación— y, posteriormente, a partir del gusto. Según C. W. Bynum, en la devoción femenina la hostia precisamente tomó especial importancia por su relación con la comida, con la carne de Cristo[560]. La devoción eucarística y su imaginería aparecen en muchas *vitae* en lengua francesa y alemana del siglo XIII. Algunos ejemplos de ello se encuentran en las obras de místicas como Maria de Oignies (1177-1213), Lutgarda de Aywières (1182-1246) o Ida de Louvain (1062-1139).

Este vínculo entre ingestión y cuerpo divino se advierte no solo en la *manducatio,* sino también en el ayuno posterior que se deriva. En efecto, justo después de este episodio, Marguerite cuenta que la monja de Parménie no fue a comer con sus hermanas. En el momento, pidió permiso para ello y, una vez en el refectorio, intentó comer para no levantar sospechas, pero no pudo de ninguna manera. Incluso tuvo que sacarse de su boca un trozo de pan que, según dice, «no tenía más sabor para ella que la tierra yerma» (§97). Así continuó, sin hambre y sin sueño, durante los tres días de Navidad. En esta visión, pues, la nutrición divina entorpece la naturaleza humana con un fenómeno desbordante de sobredosis alimenticia. Se trata de una sensación recurrente en diferentes vidas de religiosas de estos siglos[561].

[558] «The term *hysterical* seems to fit at least some of the behavior of Beatrice of Ornacieux and Beatrice of Nazareth, who experienced the kind of choking sensations, known as *globus hystericus*, often characteristic of hysteria or acute anxiety». C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast*, p. 203.

[559] Traducción propia. «Our information about the behavior of these women is often too fragmentary to allow us to "diagnose" (or classify) them properly or to extrapolate from behavior to cause». *Ibid.*, p. 204.

[560] *Ibid.*, p. 203.

[561] *Ibid.*, p. 133.

El ayuno podía, de hecho, ser consecuencia de la nutrición espiritual, pero también podía ser una preparación para la eucaristía, en tanto que imitación de la agonía de Cristo. De hecho, Bynum asegura que en algunos casos el ayuno era llamado directamente *imitatio Christi*. Otras religiosas, como Douceline de Digne (1214-1274) o Jeanne-Marie de Maillé (1331-1414), realizaron el sacrificio del ayuno como un aspecto de la preparación devocional a la eucaristía, que desencadenó visiones del cuerpo de la Pasión[562]. No sería de extrañar que tal concepción estuviera detrás de la experiencia de Biatrix de Ornacieux, pues el relato ubica tal episodio en el Adviento, periodo de penitencia en el que la atención y la diligencia hacia las prácticas devotas debe ser más constante de lo habitual con el fin de lograr una purificación interior que preparare al religioso para el misterio de la Natividad. Por otra parte, la *lectio* sobre la manducación eucarística, desarrollada por los padres de la Iglesia, se encuentra muy presente en la tradición cartuja y no sería difícil que Marguerite y Biatrix estuvieran familiarizadas con tales textos[563]. En la meditación x de Guigo II, por ejemplo, el hombre que está muriendo de hambre es alimentado por la visión del cuerpo de Cristo, por las meditaciones saboreadas como si fuera el pan eucarístico[564].

La experiencia de Cristo, tanto en estos testimonios como en el de Biatrix, pasa por la sensibilidad, en este caso, el gusto. N. Nabert asegura que esta escena participa de la noción del hombre interior y exterior, articulada a través de la imitación de Cristo[565]. Esta se podía realizar simbólicamente a través del acto de ingerir el cuerpo crucificado o de la emulación de su suplicio —ayuno—[566]. El relato empieza describiendo la sequedad del alma de Biatrix, quien no siente el mismo fervor que solía durante la misa. A través de la experiencia del *globus hystericus* encontrará la irrigación o nutrición que necesitaba para sus sentidos espirituales, que serán revitalizados, y, como consecuencia, no necesitará ya ningún tipo de alimento terrenal. Es, pues, a través del sentido del gusto como Biatrix llegará a percibir las delicias divinas, es decir, experimentará a Cristo a través de su boca para introducir la vivencia de la Pasión en su interior.

[562] El fenómeno de la privación de la comida se repite en muchas otras vitae, como la de Flora de Beaulieu. *Vid. ibid.*, p. 131.

[563] N. Nabert, «Les larmes, la nourriture, le silence», p. 71.

[564] Guigo II, *Méditation X*, *op. cit.*, pp. 182-183. *Vid.*, para otras referencias, las meditaciones IX y XI del mismo u otro ejemplo en Ludolphe le Chartreux (*op. cit.*, t. I, p. 142).

[565] N. Nabert, «Les larmes, la nourriture, le silence», p. 73.

[566] C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast*, p. 256.

IV
El díptico textual

1. Las cartas IV y V

A lo largo de este volumen han aparecido ya algunas referencias a fragmentos de las misivas que se conservan de Marguerite d'Oingt, debido a los paralelismos que presentan con las otras obras que la priora escribió. No obstante, son fundamentalmente las imágenes contenidas en las cartas IV y V del manuscrito A las que merecen una atención especial, por su contenido metafórico y teológico, de una originalidad manifiesta[567].

Si bien las tres primeras epístolas están dirigidas a un «dulce padre» (§133, §140) o un «querido hermano» (§126) —figura que, como ya ha sido comentado, entroncaría con la práctica, de vital relevancia en este contexto, de la *cura monialum*[568]—, en el cuarto de estos textos, no obstante, no encontramos remitente alguno y en el quinto aparece solo en el encabezamiento una referencia a una «cara y respetuosa dama» (§147) de la que no se nos ofrece más información. Las cinco cartas aparecen escritas en franco-provenzal y en todos ellos encontramos imágenes de una profundidad simbólica excepcional al tiempo que poseen una evidente voluntad doctrinal. En la primera encontramos el desclavamiento de Cristo, un pasaje nada ortodoxo de la Pasión en la segunda y una imagen de Dios en gloria en la siguiente —todas ellas analizadas más arriba—. En el caso que aquí nos atañe, se centrará el estudio únicamente en los textos IV y V, dos escritos que nos proporcionan unas imágenes literarias que despuntan por su particular fuerza visual, una destacada agencia semántica que abre la

[567] Es necesario especificar que aquí se aludirá a estas dos cartas como, efectivamente, cuarta y quinta, como han sido consideradas tradicionalmente. Por tanto, no se tomará en cuenta la fragmentación de la segunda de las epístolas, tal y como ha sido conjeturado en otro trabajo: S. Sancho Fibla, «*Quando bene respicio*»: *Palabra, imagen y meditación en las obras de Marguerite d'Oingt*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, 2015, pp. 101-107.

[568] Para una introducción sintética a este fenómeno, destronando viejos mitos y vinculándola a la cultura visual, vid. J. Hamburger, J., «Art, Enclosure and the Cura Monialium: Prolegomena in the Guise of a Postscript», *Gesta*, 31 (1992), pp. 108-134.

posibilidad a diferentes interpretaciones más allá del significado alegórico tradicional[569].

La Carta IV contiene una visión en la que se describe una montaña situada en un lugar desértico. Al pie de esta, se halla un árbol invertido y seco que presenta, en cada una de sus ramas, los cinco sentidos inscritos o grabados. Tanto las ramas como las raíces cuelgan hacia el suelo al tiempo que un gran redondel —«rondel»— cubre por arriba todo el árbol, impidiendo que la luz del Sol y el rocío puedan nutrirlo. Posteriormente, la imagen se anima, dando paso a un torrente de agua que desciende desde la montaña y que, con fuerza revitalizadora, endereza el árbol. Esta energía provoca asimismo que las ramas y raíces reverdezcan y que, al instante, se encaren hacia el cielo. El texto siguiente describe una puerta en el cielo con cinco rubíes estratégicamente situados. De igual forma que la carta anterior, dicha imagen adquiere movimiento cuando cada una de estas piedras preciosas se convierte en una de las heridas de Jesucristo, con lo que el cuerpo de este aparece en el fondo y sustituye a la puerta.

La primera de estas dos cartas es quizá uno de los documentos más excepcionales que nos quedan de Marguerite. Como el *Speculum,* presenta una imagen de una fuerza simbólica singular y al mismo tiempo articula toda una serie de estrategias visuales y discursivas de notable calidad. No obstante ser un texto extremadamente breve, ha recibido mucha atención en cada uno de los trabajos críticos que se han dedicado a las obras de Marguerite. De entre los estudios que han hecho alusión a esta carta, debe hacerse especial mención a C. W. Bynum, que aludió a ella en un estudio que ilustra la complejidad de la idea de corporalidad femenina en la Baja Edad Media. En su análisis defendía, entre otras cosas, el carácter casi indisociable entre cuerpo y alma, así como la vinculación del primero a la experiencia de lo sagrado[570]. Precisamente, uno de los ejemplos que saca a colación esta historiadora norteamericana para ejemplificar la notoria presencia de lo corporal en la devoción popular femenina es esta visión de Marguerite d'Oingt. El desbordamiento de agua vivificante que vio Marguerite representa, para Bynum,

[569] Todos los que se han ocupado de las obras de Marguerite han subrayado la peculiaridad de estas dos cartas. Leclerc habla en este caso de una «imaginación naíf y graciosa» destacando la visión del árbol como la más «singular», V. Leclerc, *op. cit.*, p. 321. B. McGinn, más enfático, tilda este mismo texto como «fascinante por su simbolismo particular» y como «un relato extraño», B. McGinn, *op. cit.*, p. 292. En cambio, V. Cirlot nos habla de un relato que ilustra una auténtica floración del símbolo. V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 171.

[570] «La actitud según la cual lo corporal facilita el acceso a lo sagrado parece haber crecido dramáticamente durante el siglo XII y haber sido más característica de las mujeres que de los hombres». C. W. Bynum, «El cuerpo femenino y la práctica religiosa», p. 167.

a Cristo hecho «cuerpo, recibido y acogido como cuerpo», lo que lleva a la historiadora a interpretar la imagen como una escenificación de la recepción mística a través de la *imitatio* del cuerpo de Cristo en la propia anatomía de la visionaria. De hecho, concluye su análisis declarando: «Es difícil imaginar una manera más inequívoca de indicar que el efecto de experimentar a Cristo equivale a "encender", como si dijéramos, las dimensiones corporales de la recepción mística»[571].

En efecto, como veremos a lo largo de esta cuarta parte, la visión en cuestión responde a una idea precisa de vivificación de los sentidos espirituales procedente del contexto de la espiritualidad medieval. Sin embargo, este pasaje no siempre ha sido leído desde la misma perspectiva. Podemos encontrar comentarios que realizan una aproximación más bien alegórica, como la de K. Ruh, quien, siguiendo a D. Zorzi, expuso que el torrente representaba la gracia divina que convierte, con su energía vital, a la naturaleza humana caída[572]. V. Cirlot recoge estos dos testimonios y, aunque afirma que la interpretación alegórica es indudablemente correcta, reivindica en Marguerite una interpretación arquetipal, una reformulación específica de un símbolo tradicional, el árbol, que al mismo tiempo recoge ese papel principal de la corporalidad que defiende C. W. Bynum[573]. Por último, R. Maisonneuve concibe la visión como una parábola que, siguiendo una tradición neoplatónica, representa al hombre como un árbol invertido, pues encuentra sus bases celestes a través de las raíces levantadas hacia lo alto. Con ello, Maisonneuve hace hincapié solo en el acto de regeneración del vegetal, para así hablar de una «divinización del hombre», ignorando el movimiento de reinversión que describe la visionaria. En ese caso, el crítico ve un proceso de espiritualización del «hombre carnal» al «hombre pneumático», representado por esta forma ascensional del árbol permutado y reverdecido[574].

Si bien estas interpretaciones no se desvían del sentido que defendemos en este trabajo, es cierto que en ocasiones pueden ser perspectivas reduccionistas que eluden la importancia iconográfica del cuerpo-árbol y la relevancia teológica de los sentidos dentro del imaginario de Marguerite. Intentando evitar realizar solamente exégesis alegóricas, intentaremos demostrar cómo,

[571] *Ibid.*, p. 173.

[572] Respectivamente, D. Zorzi, *op. cit.*, p. 516; y K. Ruh, *Frauenmystik und franziskanische Mystik der Frühzeit*, vol. II de *Gesichte der abendländischen Mystik*. Múnich, C. H. Beck, 1993, pp. 175-185.

[573] V. Cirlot y B. Garí, *La mirada interior*, pp. 172-174.

[574] «Mais ici l'arbre a un sens figuré complémentaire. Il représente l'homme charnel (figuré par l'arbre desséché), l'homme spirituel, pneumatique (figuré par l'arbre reverdi)». R. Maisonneuve, «L'expérience mystique et visionnaire de Marguerite d'Oingt», pp. 93-94.

desde un análisis atento del texto y de sus ramificaciones en lo que podríamos llamar la cultura visual de su tiempo, se puede intuir la voluntad de escenificar, a través de referencias al bautismo y a los sentidos corporales y espirituales, una participación de lo sensible en la meditación y la contemplación divina. A través de dos elementos clave en estas dos cartas, el árbol y la puerta, veremos cómo se trenza en estos breves textos toda una red de imágenes que, mediante un modelo diagramático de simetría, da forma a una visión que materializa una orientación de la figura del cuerpo-árbol como vía de aproximación a lo divino.

La Carta IV empieza con una escena doméstica en la que «bones genz» se encuentran hablando sobre Dios (§143). En ese mismo lugar, una de estas personas relata una anécdota según la cual ella misma le preguntó a una dama cuál era el significado de la palabra *vehemens,* a lo que ella respondió «fort». La narración vuelve entonces al primer escenario —«en cele place»— describiendo cómo dicho término sobrecogió el corazón de una persona presente, aunque esta no se atrevió a preguntar por el significado real del concepto. Ella misma, poco después, preguntó a otra gente, sin que nadie supiera responderle. Tampoco encontró la solución en soledad, en sus espacios de meditación, por lo que rogó a Dios que le enseñara qué significaba esa palabra que tan clavada estaba en su corazón. Fue precisamente allí, en la intimidad de su celda, donde la divinidad escuchó sus plegarias y dio «confort» a su angustia, mostrándole la siguiente visión[575]:

> Le pareció que estaba en un gran lugar desierto, donde no había más que una gran montaña, a cuyo pie había un árbol muy maravilloso. En ese árbol había cinco ramas que estaban completamente secas y todas inclinadas hacia el suelo. Y en las hojas de la primera rama estaba escrito «vista», en la segunda estaba escrito «oído», en la tercera estaba escrito «gusto», en la cuarta estaba escrito «olfato», en la quinta estaba escrito «tacto». En la cima del árbol había un redondel como si fuese un fondo de tonel, tan grande que el árbol estaba enteramente cerrado por encima de tal modo que ni el sol ni el rocío podían alcanzarlo por arriba (§145)[576].

[575] El personaje aparece como abrumado, desesperado. B. McGinn ha sabido ver que la fuerza semántica del concepto relatado en la visión de Marguerite entronca con el amor vehemente de San Bernardo: «O amor praeceps, vehemens, flagrans, impetuose, qui praeter te aliud cogitare non sinis, fastidis cetera, contemnis omnia prae te, te contentus! Confundis ordines, dissimulas usum, modum ignoras» (Sermón 79, I). Bernardo de Clairvaux, *Obras completas*. Madrid, Católica, 1987, p. 980. B. McGinn, *op. cit.*, p. 292.

[576] «Li fut semblanz que illi eret en un grant leu desert, ou ques en avoyt maque una grant montaygne et au pie de cele montaygne aveit un arbre mout meravillous. En cel arbre

A partir de este fragmento podemos ya señalar una serie de directrices que nos ayudarán a definir nuestros propósitos. En primer lugar, se hace patente que la palabra *vehemens* es aquello que hace germinar la visión, aunque la primera simiente la introduce el personaje que relata la historia y pronuncia por primera vez el término. Este representa la parte activa que saca a colación la palabra que desencadenará posteriormente toda la visión. Sin embargo, lo más relevante en este sentido es que el significado *fort* proporcionado por la dama del relato no sirve al personaje que escucha la fábula. Más bien al contrario, *vehemens* incide en su corazón y le provoca una especie de ansiedad que tan solo podrá ser aliviada a través de la visión del árbol. Así, será un tipo determinado de imagen el único que podrá transmitir ese otro significado de la palabra —divino, turbador—, el que no se dirige a la mente mediante conceptos, sino como reza el texto, al espacio de interioridad, al corazón[577]. El mismo procedimiento lo encontramos también en el *Speculum*, donde, recordemos, Dios inscribe en el corazón de Marguerite la imagen de un libro con frases relativas a la vida de Jesucristo. A continuación, la visión del interior de este libro le procurará el significado verdadero de esas sentencias. En los dos casos, por tanto, la visión recibida desde otro plano de realidad es la que viene a ofrecer el significado verdadero que las palabras no consiguen conocer. En ambos, también, el corazón se muestra como el órgano de contacto con lo divino, el espacio intersticial de floración de la imagen. El árbol, que Marguerite nos describe seco, invertido y con sus ramas y raíces colgando hacia abajo, reverdece y se endereza fruto de ese torrente que desciende desde la montaña con «grant forci» y lo embiste. Sin forzar la interpretación de los textos, aparece aquí una analogía entre el libro cerrado que se abre y descubre el espejo paradisíaco de luz, y el árbol invertido que se endereza especularmente y reverdece al tiempo que recibe finalmente la luz del Sol:

> En cuanto hubo mirado con atención el árbol, levantó sus ojos hacia la montaña y vio un gran arroyo que descendía con tan gran fuerza que parecía un mar. El agua se precipitó con tanta violencia sobre el pie de ese árbol que las raíces se volvieron hacia arriba y la cima se metió en tierra y las ramas que estaban inclinadas hacia el suelo se enderezaron hacia el cielo, y las hojas que estaban secas reverdecieron. Las raíces que estaban enterradas se extendieron hacia el cielo y fueron enteramente reverdecidas y cubiertas de hojas cual si fueran ramas (§146)[578].

aveit cinc branches que estoyent totes seches et totes enclinavunt ver terra. Et es feuylles de la premere branche avoyt escrit: visu, en la seconde avoyt escrit: auditu, en la tierci avoy escrit: gustu, en la quarta avoyt escrit: odoratu, en la cinquiesma avoyt escrit: tactu. Sus la cime de l'arbre avoyt un grant rondel, come se fut un fonz de vayssel, si que li arbres estoyt toz clos par desus en tel maneri que li selouz en la rosee en poyent ferir per desus» (§145).

[577] «Marguerite d'Oingt's climactic moment of visionary comprehension is realized through the proper understanding of a single word's meaning, a meaning that is only available through a viscerally experienced allegorical vision. Her quest for the meaning of *vehemens* and its fulfillment indicate the potentially edifying role of language in visionary knowing — but only when language refers to its proper, i. e. divine, referent». J. Barr, *op. cit.*, p. 238.

Así termina la Carta IV, como podemos comprobar, sin ninguna interpretación alegórica por parte de la autora. Resulta ahora imprescindible, antes de pasar al estudio de los elementos presentes en esta visión, subrayar la diferencia que radica entre las imágenes evocadas en el comienzo de la carta —la casa, el prohombre, la dama— y la visión interior.

El primer elemento que describe Marguerite en su visión es el desierto. En este espacio, cargado de connotaciones simbólicas, la narradora sitúa la imagen del árbol-cuerpo. Se trata, sin lugar a dudas, de un elemento clave en tanto que referente al espacio monacal cartujo y antítesis, por su naturaleza árida, del otro componente importante de la visión, el torrente reverdecedor que desciende desde la montaña[579]. En efecto, ya desde los textos de los Padres de la Iglesia, el desierto ha jugado un rol muy importante en el horizonte simbólico cristiano. No obstante, como señala B. McGinn, en muchas ocasiones fue considerado dentro de un marco de connotaciones positivas: *vastitas, solitudo* —«En tierra desierta le encuentra, en la soledad rugiente de la estepa. Y le envuelve, le sustenta, le cuida, como a la niña de sus ojos» («invenit eum in terra deserta in loco horroris et vastae solitudinis»), Deuteronomio 32, 10—. No es menos cierto, sin embargo, que sus atributos negativos también se plasmaron en gran cantidad de obras, fundamentalmente vinculándolo a la esterilidad sensible: «el desierto de esta vida»—[580]. Dicho aspecto ambivalente conforma un símbolo tradicional de una gran

[578] «En tant quant ele o regarda l'arbre diligiament, ele leva ses euz sus la montaygne et vit un grant ruysel qui descendit a si tres grant forci que co semblavet una mer. Cele yeve chisi si tres duremant au pie de cel arbre que les ragies se viraront totes desus et la cime se metit en terra et les branches que enclinavont ver terra furont totes drecies ver lo ciel, et les foylles que erant totes seches furont totes reverdies, les ragies que erant devant fichies en terra furont totes espandues et drecies ver lo ciel et foront totes reverdies et follyes en maneri de branches» (§146).

[579] Para una introducción al concepto de desierto en el ambiente cartujo femenino, *vid.* Q. Rochet, *op. cit.*, pp. 22-24. Para un análisis desde un punto de vista simbólico, *vid.* J. Le Goff, «The Wilderness in the Medieval West», en *The Medieval Imagination*. Chicago, University of Chicago Press, 1988, pp. 47-59.

[580] B. McGinn, «Ocean and Desert as Symbols», p. 160.

potencia plástica y una asociación clara con lo sagrado. La experiencia del desierto de, por ejemplo, el asceta Eucherius de Lyon (370-449), es una viva muestra de la idea que radica detrás de la imagen de Marguerite. Este obispo del siglo V situó el pasaije desértico en la historia de la salvación, demostrando que después de la expulsión del Paraíso, el único modo de ganarse otra vez el Cielo era a través de la experiencia del desierto. Su importancia es tanto más notable cuanto que es a partir de este testimonio cuando empezamos a ver la noción del desierto interior en el Occidente latino, esto es, la descripción del alma desarraigada de las voluntades del mundo y encontrando la soledad y el silencio, antesala del Paraíso[581].

Esta es la noción que sobrevivirá hasta la implantación del término en los contextos monásticos. Así, Guillermo de Saint-Thiery, un gran admirador de los cartujos, rezaba junto a estos y los cistercienses para así revivir el fervor de los padres del desierto, es decir, para experimentar el silencio y la soledad[582]. Fue, sin embargo, el misticismo occidental de los siglos de Marguerite el que fundamentalmente desarrolló literariamente la idea del desierto. B. McGinn duda en establecer la fuente de ello en Eurígena (810-877) o Isaac de Stella (*ca.* 1105-*ca.* 1178), pero en todo caso asegura que este elemento se combinó con el interés renovado por parte de los victorinos en Dionisio Aeropagita para construir un *topos* místico de gran potencialidad metafórica. La beguina Mechthilde de Magdeburgo, por ejemplo, escenifica en varias ocasiones el desierto en las visiones de *Das Fließende Licht der Gottheit,* testimonio que parece cercano a la posterior concepción del mismo por parte del Maestro Eckhart y sus seguidores[583]. Estos concebían la nada como el lugar de recepción de la divinidad, por lo que el desierto se usaba metafóricamente para darle forma: el espacio sin espacio donde el tiempo no es tiempo. En el caso de Marguerite, el desierto está claramente confrontado a los elementos agua y luz, procedentes de lo alto de la montaña y del astro solar. Estas dos fuentes de gracia divina se manifiestan como dos representaciones paradigmáticas de la abundancia líquida de lo divino de la cual ya se ha hablado en los capítulos anteriores y asimismo reverbera también en la luz acuosa del Paraíso descrita en el *Speculum*. Por ello, el torrente de agua y los rayos del Sol serían en este texto manifestaciones de lo divino relativas a un carácter fecundo y desbordante que se opondría a la sequedad sensorial y espiritual del desierto.

[581] «Hic interioris hominis pratum et uoluptas, hic incultum desertum, illic mira amoenitate iucundum est, eademque corporis est heremus animae paradisus», *De laude heremi* 39, 191.20-22. Citado en *ibid.*, pp. 160-161.

[582] *Ibid.*, p. 164.

[583] *Ibid.*, p. 167, n. 44.

El escenario de la visión de la Carta IV se inscribe en esta voluntad de proporcionar un fondo metafórico al lugar sagrado de aparición de lo divino, al mismo tiempo que probablemente remite al espacio monástico. En este paisaje desértico aparece otro componente que conforma esta visión y que juega su rol desde un punto de visto simbólico. Se trata de la montaña, el elemento que rompe la homogeneidad del espacio, provocando el establecimiento hierofánico de un centro, un punto de comunicación con la divinidad. Estamos hablando, pues, de un *axis mundi,* pilar de representación del centro del universo que es, por tanto, lugar de acontecimiento de lo sagrado[584].

Por otra parte, en la Carta V se presentan otros elementos que articulan básicamente la dialéctica espacio interior-exterior a través de la puerta y del cuerpo de Cristo. Sin embargo, se manifiestan algunas similitudes importantes con la carta anterior en cuanto a estructura que resultan interesantes para este estudio. Ambas empiezan con una fórmula inicial típica del género narrativo y pasan a describir el espacio íntimo de la celda «en son lit» donde emerge la imagen. Esta viene siempre introducida por la fórmula «li fut semblanz», que actúa como bisagra de dos planos de realidad que traduce las formas que percibe el ojo interior a formas semejantes con referentes terrenales[585]. Asimismo, la visión expuesta sirve de consuelo en las dos ocasiones, transmite «confort», unas veces por una ansiedad inicial, aquí por enfermedad: «Notre Segnour que per sa graci li donat acun confort» (§148)[586]. Además, podemos saber, gracias a esta Carta V, que la cura se realiza mediante la transmisión de ese «dulzor» y esa «piedad» (Carta IV, §145) de los que Dios

[584] Ya V. Cirlot se refirió a la montaña de la visión de Marguerite como representación simbólica del centro del mundo: V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 172. Para un estudio más profundo de esta vinculación, *vid.* M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 32 y ss.; así como, del mismo autor, *Traité d'histoire des religions*: «Au centre du monde se trouve la "Montagne sacrée", c'est là que se rencontrent le Ciel et la Terre; tout temple ou palais et, par extension, toute ville sacrée et toute résidence royale sont assimilées à une "montagne sacrée" et sont ainsi promus chacun "centre"» (316).

[585] V. Cirlot ha vinculado esta noción intermedia al espacio de floración de la mística iraní, estudiada por H. Corbin: «El fenómeno de la visión tal y como magníficamente estudiara Henri Corbin, no sucede ni en la tierra ni en el cielo, sino en la tierra de nadie que es la de en medio: la tierra visionaria. Allí, ni las formas son puras como en la tierra, ni se penetra en el espacio de lo informe, que es el cielo. Lo que se presenta solo tiene la apariencia de la forma. Es, propiamente hablando, un símbolo». V. Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria*, p. 20.

[586] Lo mismo sucede en muchos otros fragmentos de las obras de Marguerite: «Illi sentivet si grant graci et si grant glory en son cuor de la amour de Nostrum Segnour que a peynes que illi la poet sustinit» (*Li via*, §45). *Vid.* también los párrafos 65-67, 94-95, 140 y 142.

aparecía lleno en la Carta IV y que ahora Marguerite encuentra en su corazón al despertarse de la visión de la puerta: «Cele se esvelia et ot mout grant joe en son cuer et grant doucour et grant pidie» (Carta V, §150).

La visión de esta Carta V viene pues a aliviar la angustia de la religiosa, proporcionando una imagen de una puerta resplandeciente, aparecida en el cielo, hacia Oriente. En ella se pueden distinguir hasta cinco piedras preciosas, rojas como rubíes, dispuestas en la puerta con minuciosa precisión:

> Hace ya cinco años que una religiosa estaba gravemente enferma, tanto, que no podía ir a la iglesia para realizar sus plegarias como solía hacer. Para su disgusto, se encontraba en la cama rezando con insistencia a Jesucristo para que le diera, por su gracia, algún consuelo. Así se durmió y le pareció que miraba al cielo, hacia Oriente, y que veía una bella puerta, tan resplandeciente como el Sol. En esa puerta había cinco piedras preciosas, todas rojas como bellos rubíes: dos estaban separadas una de otra por seis pies [*teysa*] de distancia, la tercera estaba en el centro de la puerta, mientras que las otras estaban por debajo, separadas por un pie (§148)[587].

El texto continúa con esta aparición de Jesucristo en el centro de la puerta, transformando los cinco rubíes resplandecientes en sus cinco heridas:

> Ella pensó cuán dichoso sería el que pudiera entrar por esa puerta. Cuando no se dio cuenta, le pareció ver a Jesucristo en el centro de la puerta, con los brazos y las manos extendidos: las dos piedras rojas que estaban arriba penetraron en sus benditas manos, la piedra del medio penetró en su bendito costado, y las dos que estaban por debajo penetraron en sus benditos pies (§149)[588].

[587] «Il a bein V anz que une dame de religion estoyt forment malade, si que ele en poyt aler au mostier en fayre ses preeres ensi come ele aveyt acostume. Si en fut en son lit mout a mesayse et priat forment a Nostre Segnour que per sa graci li donat acun confort. En co ele s'endormit et li fut semblanz que ele regardoyt ou ciel dever Orient et li sembloit que ele y veit une tre bele porte qui estoyt assi resplendissenz come li selouz. En cele porte avoit V peres preciouses totes vermeilles come beau rubiz: les dues peres estoyent de bien una teysa loins l'una de l'autra, la tierci estoyt ou milua de la porte, les autres estoyent desoz en la porta pres du pie l'une de l'autre» (§148).

[588] «Cele se pensa que benastruz seroyt cil qui porroit entrer per cela porta. Quant ele en se prit garda, yo li fut semblanz que ele vit Jhesu Crit ou miliua de la porta, qui avoyt los braz et les mains estendues; les dues pieres vermeilles qui estoient desus s'aventieront dedenz les benoytes mans, la piera du miliue s'aventoyt endroyt son beneyt flan, et les dues qui estoyent per desoz s'aventaront en ses beneyt pies» (§149).

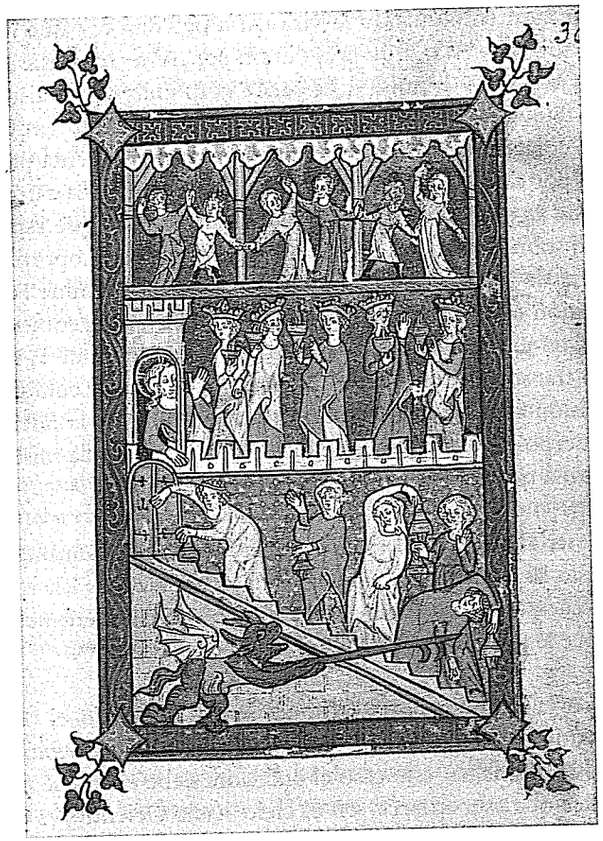
Es en ese momento cuando la visionaria oye una voz que le dice: «Soy Jesucristo y soy la puerta, si quieres entrar, por mí te conviene pasar» —«Je sui Jhesu Criz qui soy li huis, se tu caenz vous entrer par mi te conveniet passer»— (§150). Con esta sentencia despierta la religiosa y empieza a sentir alivio en su corazón, por lo que se propone rezar cincuenta padrenuestros al día, cinco por cada parte del cuerpo de la Pasión. Pero la carta no finaliza aquí, sino que sigue explicando que justamente un día que estaba rezando y meditando sobre tales consideraciones, pensó que sería oportuno lavar las llagas del hijo de Dios y ungir su cuerpo. La escena termina con un testimonio de unión con el cuerpo divino, que se transforma, como ya apareció en la *Pagina,* en una gran llaga, la apertura hacia el lugar de la revelación y del misterio transcendental. Esta es la imagen con la que culmina la quinta carta, una visión circular que termina como empezó: de la puerta pasa a la visión del cuerpo de Cristo, que se consuma con la entrada mística hacia su conocimiento a través de la herida-puerta.

> Pensó que sería bueno que, después de haber lavado espiritualmente las llagas de Jesucristo, las untase con algún ungüento tal y como Magdalena hizo. Las llagas del cuerpo de Jesucristo se le habían clavado tan fuertemente en su corazón que le pareció verlo todo llaga delante de sí (§152)[589].

Si bien en la primera de las visiones se ha destacado el desierto y la montaña como elementos base para el estudio de la construcción espacial y simbólica de la misma, en este caso el encuadre debe centrarse en la puerta. El texto indica que esta aparece «en el cielo, hacia Oriente», es decir, en un plano superior y al Este. Se advierte pues, que también florece aquí una marcada ordenación simbólica del espacio según la cual la puerta se dispone no solo señalando hacia Oriente, sino ante él, marcando claramente un confín liminar. Según la concepción medieval de la geografía terrestre, en el Este estaba situado el centro del mundo, donde se localizaba el Jardín del Edén y donde debía descender la Jerusalén Celeste en el final de los días.

Por ello, y por su situación en el plano superior, podemos identificar esta puerta como umbral del espacio sagrado, la entrada al templo, al Paraíso terrestre o a la ciudad celeste del Apocalipsis. Es en este sentido, en tanto que elemento que permite o impide el paso hacia el espacio celestial, que podemos relacionar su apertura con la del libro que desvela los misterios de

[589] «Pensoyt que co fut bone chose que, apres co que l'en aveyt lave les plaes Jhesu Crit espiritualment, que l'en les ognit d'acun precious goniment ausi come la Magdalena fit. Se le avoy fichie fort en son cuer les playes Jhesu Crit que yo li eret semblanz que ele le veoit tout plaie devant si» (§152).



65. *Rothschild canticles, ca.* 1300. New Haven, Yale University Library, Beinecke, ms. 404, f. 30r

las Escrituras en el *Speculum*. Cristo es, en las dos obras, así como en toda la imaginería cristiana, la puerta de entrada hacia la salvación: «Yo soy la puerta; si uno entra por mí, estará a salvo; entrará y saldrá y encontrará pasto» —«Ego sum ostium per me si quis introierit salvabitur et ingredietur et agredietur et pascua inveniet»— (Juan 10, 9). Esta puerta del cielo abierta a la salvación aparece en un primer momento iluminada por cinco rubíes que, posteriormente, pasarán a adentrarse en el cuerpo de Cristo, simbolizando las cinco llagas. La figura divina se muestra pues como verdadero umbral, como juez supremo que permite la entrada o la impide. Se trata de una escena harto representada en el arte medieval. En la parábola de las vírgenes necias y las sabias o en diferentes ilustraciones vinculadas a vicios y virtudes podemos ver esta figura cual centinela del espacio divino que atesora detrás

de sí. Como vemos en la figura 65, Cristo no solo es el elemento bisagra, sino que la misma puerta se representa abierta o cerrada, dependiendo del destino de las almas presentes. Así, el ilustrador de los *Rothschild Canticles* sitúa a las cinco vírgenes sabias en un plano superior, detrás de la puerta abierta que custodia el hijo de Dios; mientras que las cinco necias aparecen en un plano inferior, intentando escalar hacia las primeras, una empresa imposible puesto que la puerta permanecerá cerrada para ellas. El diablo empieza a hacerse con la primera y gradualmente tendrán que sucumbir todas. Nótese que la separación de los dos espacios —anterior y posterior a la puerta— se acentúa con los colores rojizos del primero y el color dorado del segundo, claramente asociado a la gloria celestial.

La imagen de la puerta celeste tiene asimismo vínculos con la imaginería escatológica —«et vidi caelum apertum»— que justamente anticipa la visión del juez: «Entonces vi el cielo abierto, y había un caballo blanco: el que lo monta se llama "Fiel" y "Veraz"; y juzga y combate con justicia» —«et qui sedebat super eum vocabatur Fidelis et Verax vocatur et iustitia iudicat et pugnat»— (Apocalipsis 19, 11). En estas dos ilustraciones, ya sea para representar la parábola de las vírgenes como la del Libro de las Revelaciones, la articulación dentro-fuera relativa a la puerta y a las dos realidades que ella misma separa se escenifica mediante el eje vertical. Esta disposición responde a un carácter simbólico, puesto que la puerta opera en un evidente esquema horizontal en el que este elemento funciona como umbral del espacio exterior e interior: «Tú que entras, vuélvete hacia el cielo», reza una inscripción que hay por encima de la puerta de la iglesia de Mozat. Así, la entrada en la puerta celestial reverbera, simbólicamente, en una subida en el eje vertical —*axis mundi*— que también marcaba la montaña del desierto en la primera visión.

2. La mujer-árbol. Dafne y las fuentes clásicas

Más allá de los elementos ya mencionados, resulta evidente que, de todos los componentes que aparecen en las dos cartas, el que más revuelo ha causado entre los críticos ha sido la imagen de la mujer-árbol, hecho que no sorprende, pues se trata de un motivo excepcional en el contexto místico y muy raro en la historia de la literatura.

De entre los posibles referentes de tal figura, el más claro y célebre es inevitablemente el de Dafne. Este relato mitológico fue recibido en el Medievo a través de las múltiples traducciones de Ovidio. El texto cuenta cómo Cupido, después de ser ridiculizado por el dios Febo a causa de la escasa

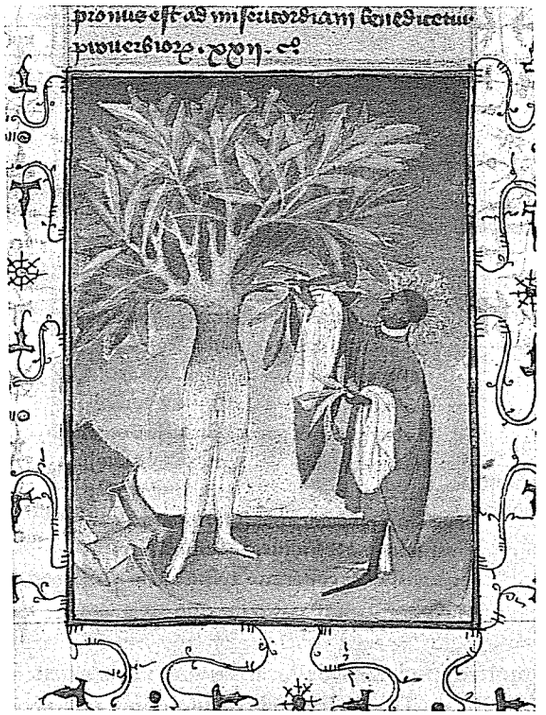
potencia de sus flechas, decidió vengarse. Para hacerlo, el hijo de Venus escogió de entre las flechas de su carcaj dos de efecto opuesto: una provocaba el amor desenfrenado, y la otra, el desafecto. El primer dardo lo recibió el dios Apolo, mientras que el segundo, la hija del río Peneo, Dafne. Súbitamente Apolo quedó prendado de esta, escena que conformará el célebre motivo de la persecución del dios a la ninfa en el que uno viene empujado por la esperanza y la pasión, y la otra, por el miedo. Cuando el primero estaba a punto de conseguir su objetivo, Dafne, sintiendo el hálito de su perseguidor en la nuca, pidió ayuda a su padre. Le imploró que desfigurase su aspecto para que la belleza de su cuerpo desapareciera. El ruego fue escuchado por Peneo, quien convirtió a su hija en un laurel. La escena en la que Apolo consigue rozar el cuerpo de la ninfa —cuyas extremidades empiezan ya a transformarse en ramas y hojas— ha sido fundamentalmente la más representada en el arte plástico:

> Apenas la plegaria acabó un entumecimiento pesado ocupa su organismo,
> se ciñe de una tenue corteza su blando tórax,
> en fronda sus pelos, en ramas sus brazos crecen,
> el pie, hace poco tan veloz, con morosas raíces se prende,
> su cara copa posee: permanece su nitor solo en ella[590].

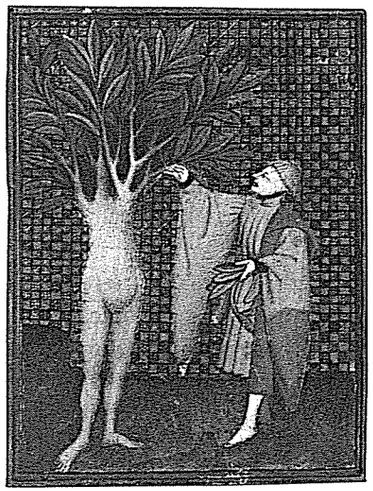
En este texto de Ovidio, solo cinco versos son suficientes para dar forma a la metamorfosis. El poeta decide articular una serie de analogías entre el cuerpo humano y partes del vegetal, recurso del cual se ha nutrido la iconografía para dar forma al momento híbrido de la transformación, y asimismo combinar el movimiento horizontal de la persecución con el ascensional que inevitablemente evoca el árbol[591]. De entre las representaciones medie-

[590] Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, trad. de Ana Pérez Vega, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html> [última consulta: 01/02/2017]. Original: «Vix prece finitā torpor gravis occupat artūs, / mollia cinguntur tenui praecordia libro, / in frondem crinēs, in ramos bracchia crescunt, / pes modo tam velox pigris radicibus haeret, / ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa (Metamorfosis I, 548-552). Telemachos, «Wie klangen Ovids *Metamorphosen*?», <http://www.telemachos.hu-berlin.de/materialien/ovidprojekt/ovid_texte/apoll_und_daphne_latmit.htm> [última consulta: 01/02/2017]. Las siguientes citas a esta obra proceden de las mismas ediciones, original y traducción.

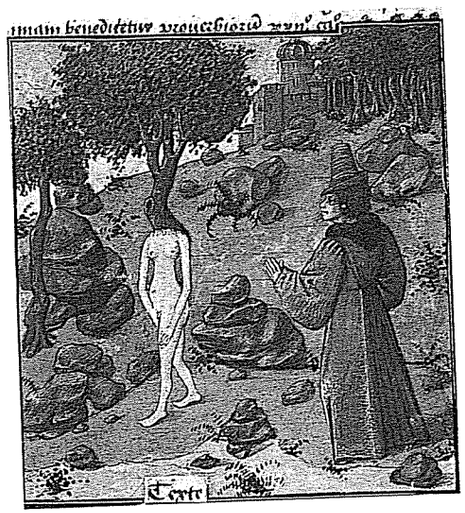
[591] Se trata de una escena que, asimismo, ha superado su referente explícito, siendo representada en otros contextos distintos. Un ejemplo de ello es la ilustración de Cigoli (Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizzi) en la que la figura de Dafne pasa a ser una alegoría de la Envidia.



66. Christine de Pizan, *L'Epistre Othéa*, *ca.* 1400. París, BnF, fr. 606, f. 40v



67. Christine de Pizan, *The Book of the Queen*, 1410-1414. British Library, Hailey, ms. 4431, f. 134v



68. Christine de Pizan, *L'Epître d'Othéa*, 1450-1475. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. 74 G 27, f. 83r

vales de este motivo, podemos destacar las encontradas en *L'épître d'Othéa* de Christine de Pizan. Tres manuscritos diferentes nos proporcionan tres versiones distintas, pero arraigadas en la misma descripción literaria (figs. 61, 62 y 63).

Sin embargo, Ovidio no es la única fuente clásica con la cual podemos vincular la figura del árbol humanizado. En primer lugar, Virgilio proporciona una imagen de igual calibre en el episodio del monstruo del mirto de la *Eneida*. En segundo, también podríamos encontrar un árbol que habla y gotea sangre en el «Inferno» de la *Commedia* (XIII, 32-39). Finalmente, aunque sean ejemplos posteriores a Marguerite, el hombre-planta aparece asimismo en el libro v del *Filocolo* de Boccaccio, así como en Ariosto y Tasso —respectivamente, en el canto VI del *Orlando furioso* y en el canto XIII de la *Gerusalemme Liberata*).

C. Confalonieri ha estudiado todas estas referencias literarias y apunta que, a pesar de que todos estos autores declaran con mayor o menor medida referirse a Virgilio en los fragmentos en cuestión, es cierto que hay otras fuentes que podrían ser fundamentales para su comprensión[592]. El punto de referencia de la *Eneida* lo encontramos en el episodio en el que Eneas, necesitando un pequeño ramo de hojas para ornar el altar del rito sacrificial, se aproxima e intenta arrancar una rama de un mirto. Justo en ese momento, se revela a sus ojos un extraño y horrible prodigio —«horrendum et dictu uideo mirabile monstrum» (*Aen.*, III, 26):

> Pues en cuanto arranco del suelo cortando sus raíces
> el primer tallo, destila este gotas de negra sangre
> que ensucia la tierra con su peste. Un helado espanto
> sacude mi cuerpo y mi sangre helada se me cuaja de miedo (*Aen.*, III, 27-30)[593].

La tierra se impregna de la sangre que se escurre, fenómeno que se repite otra vez cuando el héroe arranca de nuevo otra hoja. Entonces este entiende que se encuentra ante un presagio y se dirige a los dioses para pedir que sea provechoso, pero ello no le impide realizar la acción una tercera vez. Entonces, nos dice C. Confalonieri, nos situamos ante el momento de más dramaticidad: un gemido indistinto se transforma paulatinamente en una voz humana hasta hacerse comprensible —«gemitus lacrimabilis imo auditur et vox reddita fertur ed auris» (*Aen.*, III, 39-40):

> ¿Por qué desgarras, Eneas, a un desgraciado? Deja ya en paz a un muerto,
> deja de profanar tus manos piadosas. Troya no me hizo
> extraño a ti ni mana esta sangre de la madera.
> Huye, ¡ay!, de esta tierra despiadada, huye de una costa tan avara,
> que soy Polidoro. Aquí, atravesado, férrea me sepultó
> mies de lanzas que aumentó con agudas jabalinas (*Aen.*, III, 41-46)[594].

Estas son las únicas palabras que intercambian la criatura monstruosa y el héroe virgiliano. Es, en todo caso, una escena de profanación, de un *fatos* difícilmente descifrable, pero que podríamos comprender como una escena

[592] C. Confalonieri, «Alle radici dell'uomo-pianta. Fonti classiche per Dante, Boccaccio, Ariosto e Tasso», *Campi immaginabili*, 38-39 (2008), pp. 24-36 (25).

[593] Virgilio, *Eneida*, introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid, Alianza, 1986, p. 39. Original: «Nam quae prima solo ruptis radicibus arbos / Vellitur, huic atro liquontur sanguine guttae / Et terram tabo maculant. Mihi frigidus horror / Membra quatit gelidusque coit formidine sanguis». Bibliotheca Augustana, <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Vergilius/ver_ae03.html> [última consulta: 01/02/2017]. Las siguientes citas de esta obra proceden de estas mismas versiones, original y traducción.

[594] *Ibid.*, p. 39. «Quid miserum, Aeneas laceras? Iam parce sepulto, / parce pias scelerare manus. Non me tibi Troia / externum tulit aut cruoc hic de stipite manat. / Heu fuge crudelis terras, fuge litus avarum, / nam Polydorus ego; hic confixum ferra texit / telorum seges et iaculis increvit acutis».

de contagio: la sangre cae para infectar una tierra ya profanada. El encuentro con el Polidoro convertido en mirto le da a entender al protagonista que no se debe detener ahí. Por otra parte, vemos que en el texto clásico se advierte que en el primer intento de arrancar las ramas caen las gotas de sangre oscura hasta manchar la tierra, mientras que es en el tercer conato que se repara en el gemido que se transforma en voz. Será esta la estructura que retomarán Dante, Boccacio, Ariosto y Tasso para sus respectivas obras, ya sea copiándola o distanciándose de ella, pero, en todo caso, mutando su vínculo con la *pietas* divina romana y adaptándolo a su horizonte cultural[595]. Este es el caso de Boccaccio, en quien también se advierte una gran influencia de Ovidio, pues el fragmento aparece impregnado de una rica descripción de la metamorfosis antropo-arbórea (véase *Filocolo*, V, 9).

En Ovidio, no obstante, no es el tema de Dafne el único en el que se combinan las formas humanas y vegetales. También podemos encontrar tal figura en el episodio de Faetón, hijo de Climene y del Sol (*Met.*, II, 346-366). Ovidio nos explica que Faetón había obtenido de su padre el poder de guiar el carro como prueba de la paternidad. Incapaz de conducirlo, el joven cayó, perdió su vida precipitado en el aire y provocó el incendio del mundo. Cuando aterrizó en las ribas del río Erídano —Po—, fue sepultado por las ninfas Hespérides. El Sol estuvo por ello de luto todo un día y se escondió dejando que los incendios provocados por su hijo iluminaran la faz de la Tierra. Climene, su madre, bañó de lágrimas el sepulcro, lo mismo que sus hermanas, las Heliades. Estas, mientras se estaban lamentando sobre la tumba de su hermano, empezaron a sentir rígidos los pies. Faetusa y Lampetie percibieron cómo sus extremidades inferiores se arraigaban en la tierra. Una tercera, creyendo arrancarse los cabellos, encontró en sus manos hojas, otra se dio cuenta de que sus piernas se habían quedado inmovilizadas por la madera. La última vio que sus brazos se convertían en ramas. Su madre, Climene, intentó extraer los cuerpos de sus hijas de los troncos, como si estuvieran presos en ellos, pero solo provocaba en ellas mutilaciones, heridas que, aunque salieran de la madera, goteaban sangre. Aquí pues, el mismo motivo tiene una función diferente de la *Eneida*. Si bien allí la sangre aludía a la profanación de la tierra, aquí es un elemento que confirma la continuidad entre las dos formas: el álamo y el cuerpo humano.

Otro caso célebre de mujer-árbol en el corpus de Ovidio viene representado por la historia de Dríope, relato que Íole, su hermana, explica a Alcmena, madre de Hércules (*Met.*, IX, 334-393). Testimonio ocular de la tragedia, Íole explica que su hermana, el bebé Anfisio y ella fueron a un lago que se encontraba rodeado de márgenes inclinados formando una suerte de playa.

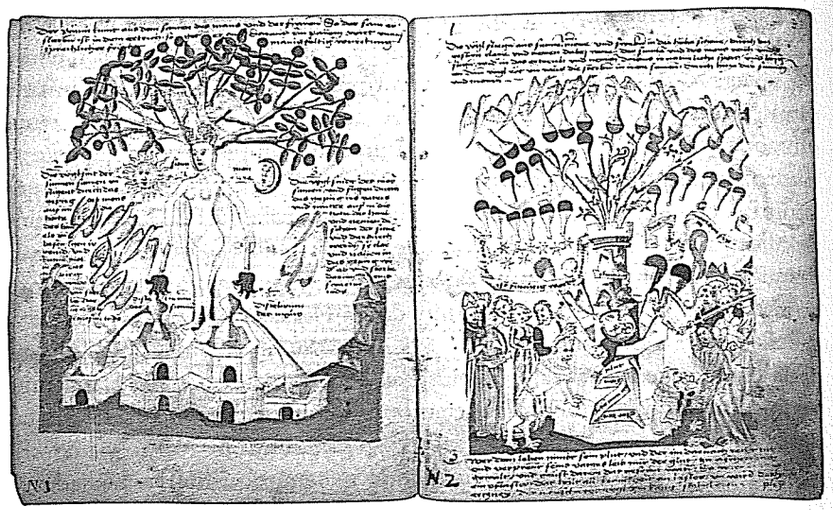
[595] C. Confalonieri, «Alle radici dell'uomo-pianta», p. 28.

En esta, que tenía una fuerte pendiente y estaba coronada de mirtos (334-335), Dríope intentó recoger unas flores para ofrecerlas a las ninfas. Con ese fin se acercó a un loto acuático de color púrpura. Íole, intentando imitarla, vio destilar gotas de sangre de los tallos cortados, al tiempo que las ramas vibraban y se turbaban. En ese momento interrumpió repentinamente su labor, pero era demasiado tarde. Los campesinos de la zona le explicaron que la ninfa Loti se había transformado en ese árbol para huir de la persecución del dios Príapo. Dríope, ignorando este hecho, intentó alejarse aterrorizada, después de haber rogado el perdón a las ninfas, pero los pies se le atrancaron, arraigados ya en la tierra. Como una de las Heliades, intentó arrancarse el cabello, pero las manos se le llenaron de hojas. Su hijo Anfisio buscó el seno de la madre que lo nutría, pero sintió el pecho endurecido. Íole, al mismo tiempo, intentó interrumpir la metamorfosis con un abrazo, pero esta ya era inevitable.

Vemos pues que la distribución de la metamorfosis de las Heliades se encuentra en este caso, como el de Dafne, centralizado en una única figura, Dríope. En los tres relatos, sin embargo, la transformación se desarrolla siguiendo un mismo esquema: desde la parte inferior hasta la superior, describiendo los pies-raíces, el cabello-hojas y por último las ramas-brazos. Asimismo, los órganos correspondientes a los sentidos son lo último que viene transformado por la metamorfosis: la boca permanece intacta, permitiendo los gritos de auxilio; de igual manera, no pierde la percepción del tacto, pues Dríope percibe cuando su padre Eurito y su marido, Andremone, se abalanzan hacia su cuerpo para cubrir de besos el tronco. A raíz de tal reacción, Dríope emite las últimas palabras, en las que jura sobre su propio cuerpo: «Si miento, que árida pierda / las frondas que tengo y cortada a segures se me queme» —«si mentior, arida perdam, quas habeo, frondes, et caesa securibus urar»— (*Met.*, IX, 373-374)[596].

Dichos testimonios latinos se diferencian en múltiples aspectos de la descripción de la figura que presenta Marguerite. Sin embargo, es evidente que todos comparten una misma fijación en el carácter corporal y sensorial de la transformación. Ovidio va más allá que Virgilio, no respecto al estilo o a la calidad con la que pudiera escribir las *Metamorfosis,* sino en cuanto a la habilidad en describir los momentos bisagra, los instantes de metamorfosis de las dos naturalezas: la barrera que bloqueaba a Eneas ante el *mirabile monstrum* —recordemos que también Marguerite tilda al árbol híbrido de «maravillo-

[596] Existen otros ejemplos de metamorfosis antropo-vegetales procedentes de los textos clásicos que tuvieron une recepción importante durante la Edad Media. Los casos de Leuké, Karya, Pitys, Mirra y tantos otros ilustran relevantes aspectos para un estudio comparativo que no parece haber sido realizado aún para el periodo medieval.



69. *Buch der heiligen Dreifaltigkeit*, siglo XV.
The University of Manchester Library, Rylands Collection, German, ms. 1, 2v-3r

so»— aquí parece desaparecer. La descripción precisa de Ovidio de los rasgos antropomórficos del árbol produce una proximidad de la experiencia de mutación que será aprovechada en los epílogos de Dante, Boccaccio o Ariosto. En efecto, las versiones que la literatura del Trecento y del Quattrocento italianos desarrollaron de la mujer-vegetal vienen a retomar claramente estos motivos[597]. Así, por ejemplo, en el Bosque de los suicidas del *Inferno,* se nos cuenta cómo Dante rompe una ramilla de un ciruelo. Apenas realiza tal acto, la planta empieza a hablarle y se lo reprocha, explicando que en un tiempo pasado fueron también humanos (*Inferno,* XIII, 33-39)[598].

Se manifiesta pues la presencia de Virgilio y, fundamentalmente, Ovidio, en el ambiente literario italiano de los siglos XIV y XV. Las *Metamorfosis* gozaron de una popularidad excepcional durante el Medievo, aunque aludir a algún tipo de vinculación explícita con Marguerite sería, como poco, arriesgado. A pesar de que K. Ruh apunta que las fuentes de la imagen de

[597] *Vid.* C. Confalonieri, «"Perché mi schiante?": L'uomo-pianta nella letteratura italiana», *Critica Letteraria*, 3 (2008), pp. 1-19.

[598] «E'l tronco suo gridò: "perché mi schiante?". / Da che fatto fu poi di sangue bruno, / rimconiciò a dir: «Perché mi scerpi? / Non hai tu spirto di pietade alcuno? / Uomini fummo, e or siam fatti sterpi: / ben dovrebb'esser la tua man più pia, / se state fossimo anime di serpi» (*Inferno*, XIII, 33-39). N. González Ruiz, *Obras completas*, p. 82.



70. París, Bibl. Sainte Geneviève, ms. 2000, f. 172r

la mujer-árbol de Marguerite provendrían de medios de transmisión oral y que, por tanto, tal imagen podría tener un origen literario arraigado en las fuentes clásicas, una lectura atenta del manuscrito de la cartuja nos hace abogar por otro tipo de interpretación[599].

El árbol de Marguerite tiene, en efecto, una vinculación clara con el de Ovidio respecto al carácter maravilloso de la figura, la relevancia que posee la corporalidad y el detallismo de la metamorfosis: la descripción de la hi-

[599] «Die Baumallegorie sagt auch etwas über Marguerites Bildung aus. Sie muss ihr als faszinierendes Bild bekannt geworden sein, und zwar durch eine sehr kompetente Instanz, denn die arbor inversa hat Seltenheischarakter. Die Vermittlung ist hier nur auf mündlichem». K. Ruh, «Marguerite d'Oingt. Eine Frankprovenzalische», p. 324.

bridación de los brazos-ramas o de las raíces-piernas, por ejemplo. También, no es menos cierto que son figuras que están estrechamente ligadas a la sensualidad femenina. Sin embargo, no hay evidencias plausibles de ninguna relación de intertexto clara entre las fuentes clásicas y la carta de la autora. Además, el movimiento que vertebra la imagen de la escritora cartuja es el vuelco y reverdecimiento del árbol decaído/invertido, no la transformación de su naturaleza. Por todo ello, la incierta hipótesis de una relación entre los dos textos debería quedarse en, como máximo, una mera posibilidad de eco común en tanto que motivo folklórico de representación de la corporalidad femenina.

De hecho, este aspecto es digno de mención, pues la tendencia a la feminización de las figuras vegetales antropomórficas se perpetúa a lo largo de los siglos en diferentes ambientes alejados del relato mitológico de Dafne. Un ejemplo de ello es la obra de alquimia *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit,* escrito un siglo después de los textos de Marguerite, y donde podemos ver a una reina desnuda cuyo cuerpo parece tomar la forma del árbol que se encuentra justo detrás (fig. 69). Con los astros a ambos lados y rodeada de elementos alquímicos, parece simbolizar la profusión y la fertilidad, asociando la blancura del cuerpo-tronco de la mujer a las ramas cargadas de frutos que, cual cabello de Dafne, sobresalen por encima de su cabeza. Esta misma idea de fecundidad la podemos encontrar asimismo en otra miniatura del siglo XIII en la que un olmo engendra a un hombre, acto que claramente asigna atributos femeninos al vegetal y que entronca con las representaciones medievales de mitos clásicos en las que los árboles aparecen dotados de una protuberancia que simboliza la barriga del árbol embarazado. *Vid.*, por ejemplo, la ilustración del *Ovide moralisé en prosé* de 1480 (BnF, fr. 137, f.142r). (fig. 70).

Existen otros ejemplos de vegetales antropomórficos de la época de Marguerite relacionados con la fertilidad. El primero de ellos es el caso de las «muchachas-flores» que aparecen en el *Roman d'Alexandre,* concretamente en un episodio vinculado al célebre motivo de la fuente de juventud[600]. El autor imagina un bosque virgen capaz de restituir la virginidad a las mujeres que la han perdido. El lugar está poblado de hermosas jóvenes prestas a complacer los deseos amorosos de los griegos, pues «aman más a los hombres que a cualquier otra cosa viviente» (v. 3358). No obstante,

[600] La imagen de una mujer naciendo de una flor es típica de la mitología celta. Blodeuwedd, por ejemplo, que significa «apariencia de flor», había estado concebida por dos magos a partir de flores de roble, de retama y de ulmaria para dar una esposa a Llew, quien no podía esposarse con una mortal. C. Noacco, *La métamorphose dans la littérature des XII^e^ et XIII^e^ siècles.* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 149, n. 5.

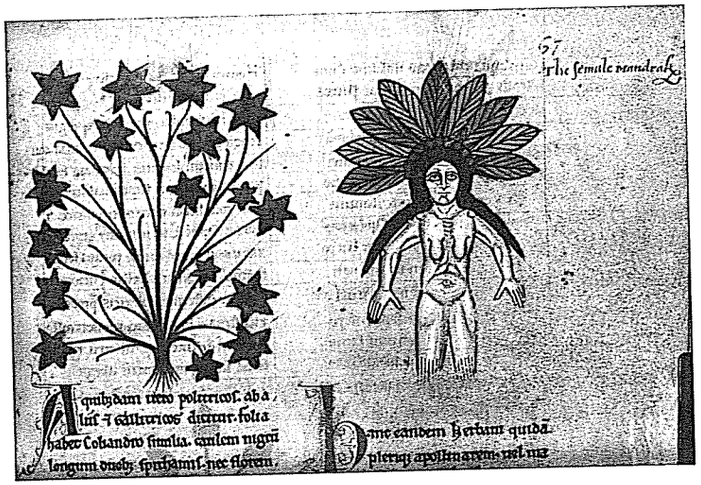
cuando Alejandro quiere llevarse a una de ellas, ansioso por casarse con ella, la *fille-fleur* le implora piedad, pues no puede conservar su juventud eterna sino quedándose a la sombra del bosque[601]. A continuación, la joven explica esta ley misteriosa, que no es otra que la de la metamorfosis corporal siguiendo el tiempo circular de la naturaleza[602]. Dependiendo del ritmo de las estaciones, estas criaturas se transforman en flores o jóvenes doncellas, seres híbridos propios de un lugar maravilloso como Oriente. Durante un tiempo son mujeres, pues pueden amar e ir engalanadas (vv. 3354, 3382-3384), pero también son de naturaleza vegetal y, aunque no están arraigadas al suelo, no pueden ir demasiado lejos[603]. Se trata, en todo caso, de un retrato de la fragilidad, la vacuidad y la precariedad de la vida, en un entorno de ensueño erotizado que, no obstante, el autor asocia al ritmo de las estaciones en clara alusión a lo perecedero. Además, se trata de un pasaje asociado a la idea ambigua del mundo sensual, feérico y maravilloso de Oriente, que no puede ser comprendido a plena luz, sino en la sombra de la ambigüedad y de lo híbrido.

Por último, es necesario revisar algunas de las múltiples representaciones de otra de las figuras arbóreas con forma humana más célebres del Medievo: la mandrágora. Se trata de un vegetal profundamente arraigado en el imaginario mágico y supersticioso. Su aparente semejanza con la figura humana la convertía en una planta preciada para todo tipo de remedios o rituales. Además, diferentes leyendas hacen referencia al sonido que emitía al ser arrancada de la tierra, al parecer, semejante al grito de un humano. Tal característica contribuyó a que este vegetal fuera representado, en la mayoría

[601] «Gentieus rois, ne m'oci, franche chose honoree, / car se g'iere plain pié de la forest getee, / qu'eüsse une des ombres seulement trespassee, / sempre seroie morte, tels est ma destinee (vv. 3501-3504). Citado en *ibid.*, p. 122.

[602] «A l'entree d'yver encontre la froidure / entrent toutes en terre et müent lor faiture, / et qan testés revient et li biaus tans s'espure, en fuise de flors blanches vienent a lor droiture» (vv. 3531-3534). *Ibid.*, p. 122.

[603] En la confección de sus vestidos elegantes reside la maravilla asociada a su metamorfosis: su corola blanca se despliega y roza el suelo, transformándose —al mismo tiempo que el interior de la flor, que toma formas anatómicas femeninas— en un precioso vestido: «Celes qui dedens naissent s'ont de cors la figure / et la flors de dehors si est lor vesteüre, / et sont si bien taillies, chascune a sa mesure, / que ja n'i abra forcé ne cisel ne costure, / et chascuns vestemens tresq'a la terre dure» (vv. 3535-3539). *Ibid.*, p. 149, n. 6. Para el aspecto oriental y maravilloso de estas «muchachas-flor», vid. D. Boutet, «L'arbre et l'Orient, entre mythe et réalité: des sources livresques aux récits de voyageurs», en V. Fasseur, D. James Raoul, J.-R. Valette (ed.), *L'arbre au Moyen Âge.* Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne (Culture et civilisations médiévales, 49), 2010, pp. 53-64.



71. *Miscelaneous medical and herbal texts*, siglo XII. Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 1462, f. 67r

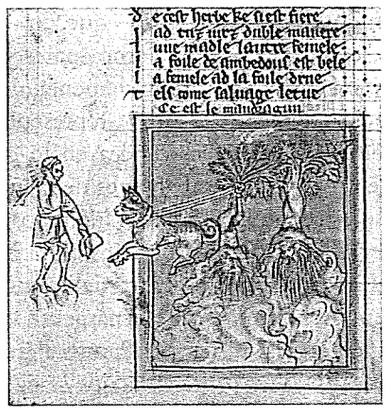
de los casos, de forma antropomórfica, similar a las imágenes derivadas del motivo de Dafne del que se ha hablado anteriormente.

No podemos catalogar aquí todas las representaciones conocidas de este vegetal maravilloso, pues son casi incalculables, pero sí resulta interesante sacar a colación algunos ejemplos en los que no solo encontramos la figura de la naturaleza mixta vegetal-mujer, sino que además esta se encuentra invertida, con ramas brotando de los pies y raíces del pelo[604]. En la primera de estas, la forma de este vegetal aparece representada de manera similar a como Marguerite describe el de su visión. Este se encuentra del revés, arraigado a la tierra con raíces que germinan de la cabeza y asimismo surgen de sus pies las ramas que se dirigen hacia el cielo (fig. 71). Hay que decir, sin embargo, que en la descripción de Marguerite ramas y raíces siempre van a una: ora hacia abajo, ora hacia arriba, pero en todo caso los paralelismos con esta ilustración son manifiestos. Las mismas particularidades encontramos en el detalle de la miniatura del Salterio de principios del siglo XIV de la BnF (fig. 73). En este caso se presentan los dos géneros: una mandrágora femenina

[604] Entre otras, podemos destacar: British Library, Royal, ms. 2 B, f. 119v; Yale Medical Library, ms. 18, f. 49v; BnF, fr. 1444b, f. 255v; Bodleian Library, ms. Ashmole 1462, f. 45r; Bodleian Library, ms. Laud Misc. 247, f. 163v; British Library, Harley ms. 1585, f. 57r; British Library, Royal ms. 2 B.VII, f. 120r; British Library, Sloane ms. 278, f. 48v; British Library, Sloane ms. 1975, ff. 49r y 57r. Todos los manuscritos pueden ser consultados en las respectivas páginas webs de las bibliotecas.



72. *The Hereford Mappa Mundi*, *ca.* 1285. Hereford, catedral de Hereford



73. Mandrágora, *Bestiario divino*, Guillaume le Clerc, tercer cuarto del siglo XIII. París, BnF, fr. 14969, f. 61v

y otra masculina, ambas enterradas bocabajo. En la imagen se escenifica la supuesta técnica de recolección de este tipo de vegetal, basada en utilizar sabuesos a los que se les ofrecía un trozo de carne al tiempo que se les ataba a las ramas de la mandrágora. De tal modo, el animal, en su anhelo de atrapar la comida, arrancaba desde las raíces el vegetal, permitiendo a su amo estar a salvo del quejido sonoro que, como popularmente se creía, podía provocar la locura o la muerte.

3. El árbol invertido

Más allá de la figura híbrida entre el vegetal y el humano, el árbol de la Carta IV posee otro atributo que destaca por su singularidad. Se trata de la posición invertida en la que lo describe Marguerite, que conforma una figura que encuentra toda una serie de reverberaciones de especial relevancia en el horizonte cultural del siglo XIII. Ahora bien, la posición revertida de la figura híbrida de la mujer-árbol no se encuentra especificada de manera explícita en el texto, en el que ramas y raíces se dirigen conjuntamente ora hacia abajo, ora hacia arriba. Sin embargo, la inversión global del cuerpo se intuye gracias al redondel que en un primer instante Marguerite describe encima del árbol —y que impide que pueda nutrirse de agua y luz— y que luego, dice, fruto del embiste del torrente de agua, se vuelca y se sitúa debajo. Parece pues evidente que la fuerza cinética de la corriente da la vuelta al vegetal, una inversión que permite el reverdecimiento posterior.

Esta imagen del árbol invertido es un célebre arquetipo microcósmico presente en textos de diferentes religiones, a menudo asimilado a un Sol —motivo macrocósmico asociado a la raíz— que, con sus rayos —ramas—, fecunda el mundo generándolo, esto es, como representación de la génesis del mundo. Así ocurre en el *Zohar,* libro fundamental de la cábala judía en el que se expone la creación mediante la *Sefirot,* representada como un vegetal invertido que, manteniendo sus raíces-cabeza en lo celestial, expande sus ramas-extremidades en forma de emanaciones de la creación del mundo[605]. En otras mitologías se encuentran esquemas idénticos, como en el caso de los antiguos textos escandinavos, donde se nos describe el árbol Yggdrasill como imagen del cosmos y asimismo centro del mundo y punto de apoyo del universo. Este fresno tiene tres raíces eternamente verdes que se dirigían hacia el cielo[606]. También en el islam encontramos algunos ejemplos de esta figura, como en la sura «En-Nûr», obra en la que se cita un árbol bendito, o sea, lleno de influjos espirituales, un olivo retrogradado cuyo aceite alimenta la luz de un candil situado en sus raíces[607]. La luz es Allah, pues como dice

[605] En particular, nos referimos al «Beha'Alotheka» del *Zohar, vid.* el análisis de esta figura en A. K. Coomaraswamy, *L'arbre inversé*. Milán, Archè, 1984, p. 21. En el contexto judío español, se puede también destacar a Abraham Ibn Ezra, astrónomo y filósofo toledano del siglo XII que, en uno de sus viajes a Francia, intercambia poemas con Rabbi Jacob Ben Mei Tam, poeta. Una de esas composiciones es un *carmen figuratum* bajo la forma de un árbol invertido. U. Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausang des Mittelalters*. Colonia, Bohlau Verlag, 1991, p. 775.

[606] R. Boyer, Yggdrasill: *La religion des anciens Scandinaves*. París, Payot, 1981, pp. 208-212.

[607] En las Escrituras islámicas aparecen diferentes vegetales de este tipo, como por ejemplo el árbol Tuba. Esta imaginería es lo que ha impulsado a M. Asín Palacios a entroncar el árbol invertido que aparece en el *Purgatorio de la Commedia* con la mística musulmana: M. Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Commedia*. Madrid, Hiperión, 1984, pp. 233-236.

el principio del mismo versículo, «Allah es la luz del cielo y de la tierra»: «ُ ُ ُ ُ»[608]. Los otros libros sagrados en los que encontramos tal tradición son las Upanishads y los Vedas, donde el árbol *Açvattha* —o *Ashwattha*— representa la manifestación lumínica y creadora del Brahmán en el cosmos, la creación en su movimiento descendiente a través de las ramas-rayos[609].

Sin embargo, la verdad es que no hace falta alejarse tanto del horizonte cristiano de Marguerite para encontrar casos similares. En concreto, el cristianismo primitivo retoma el simbolismo de este árbol invertido, pues en un salmo maniqueo se describe un vegetal cuya raíz es «el Dios de la verdad, sus ramas la potencia y su fruto, Cristo, que está en la Iglesia»[610]. Asimismo, en el *Evangelio de la verdad,* testimonio que refleja el pensamiento de Valentino, uno de los místicos del siglo II, se utiliza la misma metáfora:

> Pues el que no tiene raíz allá arriba, tampoco tiene fruto [...] ya que el lugar hacia el cual elevan su pensamiento, ese lugar es su raíz, que los lleva hacia lo alto, al más alto cielo, hasta el Padre.[611]

A partir de una derivación de esta perspectiva macrocósmica de la imagen del árbol invertido, encontramos también su visión microcósmica. Así, el hombre sería como un vegetal que estratifica de forma alegórica los

[608] Corán, XXIV, 35. Citado en R. Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona, Paidós Orientalia, 1995, p. 245.

[609] En particular, en la *Bhagavad-Gîtâ* se nos habla de «un figuier sacré impérissable dont les racines sont en haut et les branches en bas, dont les feuilles sont les mètres védiques. Celui qui le connaît, connaît le Veda». M. Stanesco, «La fleur inverse et la "belle folie" de Raimbaut d'Orange», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 40 (1997), pp. 233-252. Asimismo, el árbol del mundo es llamado en sánscrito *nyagrodha*, que significa literalmente «creciendo hacia abajo». R. Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*. París, Gallimard, 1962, p. 332. *Vid.* también O. Viennot, *Le culte de l'arbre dans l'Inde Ancienne. Textes et monuments brahmaniques et bouddhiques*. París, PUF, 1954; y A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*

[610] M. Stanesco, *op. cit.*, p. 239.

[611] Traducción propia. Original: «Car celui qui n'a pas de racine là-haut, n'a pas non plus de fruit, [...] car le lieu vers lequel ils élèvent leur pensée, ce lieu est leur racine, laquelle les porte vers le haut, au plus haut des cieux, jusqu'au Père». Citado en H. Ringgren, «Der umgekehrte Baum und das Laben als Traum», en *Hommages à Georges Dumézil*. Bruselas, Latonus, 1960, p. 172.

planos de la realidad a través del eje vertical que conforma su figura[612]. Es decir, la cabeza se asocia a lo celestial, mientras que las extremidades, en particular las inferiores, a lo terrenal. Es así como interpreta la visión de la Carta IV R. Maisonneuve, quien habla de una progresión ascendente desde la raíz hasta las ramas que, siguiendo la forma invertida del vegetal, simbolizaría el paso de la pureza celestial hasta las ramas terrenales[613]. Se trata, sin embargo, de una noción antigua que ya apuntó Platón en un texto ahora perdido, pero que transcribió el historiador del siglo X 'Alī al-Mas'ūdī. En ella se asemejaba de un modo directo la imagen del árbol invertido con la del hombre, manifestando así la pertenencia de los humanos a las raíces del mundo de las ideas, que estarían en lo alto, y el deber de volver allí subiendo desde las ramas hasta las regiones celestes[614]. Asimismo, de manera quizá no tan explícita, la misma imagen ha sido legada a través del *Timeo*. En él, discutiendo sobre el origen de los hombres, se nos dice:

> [El alma] ocupa la cumbre del cuerpo, y merced a su parentesco con el cielo, nos eleva por cima de la tierra, como plantas que nada tienen de terrestres, y que pertenecen al cielo. Dios, al dirigir hacia los lugares en que tuvo su primer origen a nuestra alma, que es para nosotros como la raíz de nuestro ser, dirige igualmente nuestro cuerpo todo[615].

De este fragmento procedería pues el símil *homo arbor conversa*, el hombre es un árbol invertido. M. Stanesco indica que, aunque fuera parcial, la traducción latina del *Timeo* redactada por Calcidio fue objeto de verdadera veneración durante el Medievo. En particular, en el ambiente cultural del siglo XII, la autoridad del *peritissimus philosophorum* era tan grande que incluso se adaptó la cosmología de la Biblia a la obra griega[616]. No obstante, la verdad es que las comparaciones del vegetal invertido con el organismo

[612] L. Bolzoni nos muestra con el ejemplo de Jacopone da Todi (1236-1306) cómo el esquema del árbol se vincula a menudo con el de la escalera, pues comparten los dos un sentido ascensional hacia lo divino. L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, p. 101.

[613] R. Maisonneuve, *op. cit.*, p. 94.

[614] Esta noción platónica procede de una tradición sabeana que transcribió 'Alī al-Mas'ūdī (Morug-el-Dscheb, 64, 6) y que encontramos por primera vez citada en U. Holmberg, *Der Baum des Lebens*. Helsinki, Universitätsvertlag, 1923, p. 54. A partir de este estudio, muchos otros han comentado dicho aspecto, por ejemplo, M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p. 237. Para un estudio en profundidad de la figura del árbol invertido en Platón y Aristóteles, vid. A. B. Chambers, «I was but an Inverted Tree», *Studies in the Renaissance*, vol. 8 (1961), pp. 291-299.

[615] Platón, *Obras completas*, ed. de Patricio de Azcárate, t. 6. Madrid, 1872, p. 260.

[616] M. Stanesco, *op. cit.*, p. 237.

humano constituían ya un *topos* antes de la existencia de las obras de Platón. Como ha estudiado C.-M. Edsman, pensadores como Heráclito, Alcmeón o Empedócles ya habían utilizado tal figura, fundamentalmente en torno a la teoría del *pneuma*. Apunta este investigador que tal comparación podría haber nacido con carácter lúdico a partir de una reflexión antropológica más primitiva. No obstante, con Heráclito y posteriormente con los estoicos, recibió un contenido epistemológico y religioso evidente[617]. De tal modo algunos filósofos y teólogos recuperaron la imagen y la reelaboraron a lo largo del siglo XII. Así, san Buenaventura, —conocido por precisamente utilizar las imágenes arbóreas en sus obras de meditación— recordaba que las raíces del hombre, es decir, sus pensamientos y afectos, se dirigían hacia lo alto, hacia el cielo, dando forma al *arbor eversa*[618].

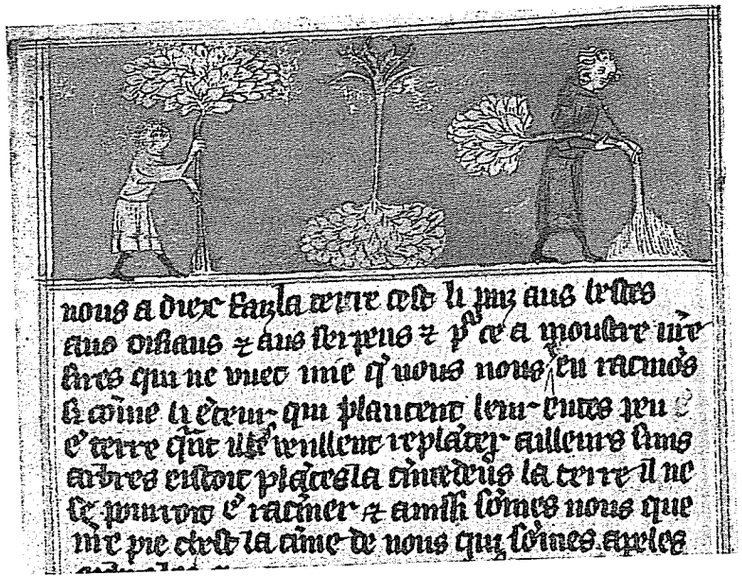
El carácter alegórico de dicha asimilación tuvo un éxito relevante también como figura pedagógica y, por consiguiente, fue harto usada no solo por parte de los teólogos, sino también entre médicos y naturalistas[619]. En este sentido, ya Varron, por ejemplo, en el siglo II evocó tempranamente la idea aristotélica de la función vegetativa del alma como energía de crecimiento del cuerpo humano: «Los pies y los miembros del árbol son ramas, su cabeza es el tronco y el tocón»[620]. Otra representación con voluntad instructiva que gozó de

[617] C. M. Edsman, «*Arbor invers.* Heiland. Welt un Mensch als Himmelspflanzen», en *Festschrift Wlater Baetke*. Weimar, Böhlau, 1966, pp. 85-109 (101-102).

[618] *Ibid.*, p. 325, n. 94. Asimismo, en *De contemptu mundi*, el papa Inocencio III declaraba: «Quid est enim homo secundum formam nisi quaedam arbor inversa» (n. 16). También Alain de Lille se sumó a tal parangón: «Arbor, proprie, dicitur homo, unde Graece anthropos dicitur, id est arbor conversa; quid, sicut caput arboris terrae adhaeret, et membra superius ita per contrarium homo habet caput superius et membra inferius» (*Liber in distinctionibus dictionum theologicalium*, PL, 210, col. 706-707). Citado en H. Shadt, *Die Darstellungender Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitiatis*. Tubinga, E. Wasmuth, 1982, pp. 324-325.

[619] Pierre de Tarentaise comparaba a finales del siglo XIII el esperma humano a la savia vegetal para poder comprender mejor el fenómeno de la consanguinidad. Por su parte, Henri de Mondeville, médico de Philippe le Bel, que se mostraba fascinado por las analogías entre los árboles, por un lado, y la anatomía y la psicología humanas por el otro. Vid. M.-C. Pouchelle, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge. Savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel*. París, Flammarion, 1983, pp. 277-283. Las metáforas vegetales utilizadas para mencionar partes del organismo humano tienen un largo recorrido desde la Antigüedad hasta nuestros tiempos. Sin duda, sería imposible proporcionar aquí una lista exhaustiva de tales ejemplos, ni siquiera acotándolos a la Baja Edad Media. En este caso nos centramos únicamente en aquellos que siguieron la mencionada comparación neoplatónica del árbol invertido en sus escritos.

[620] «Pedes cruraque arboris "ramos" appellat, caput "stirpem" atque "caudicem"». Varron,



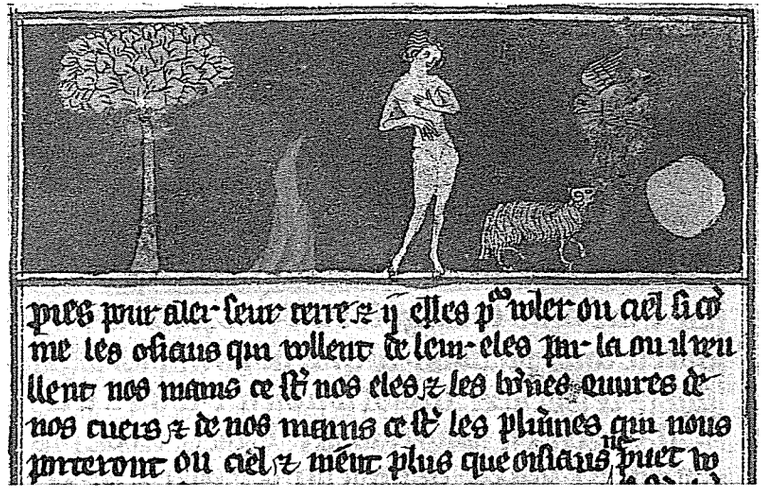
74. *Ci nous dit,* **inicios del siglo XIV.**
Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 4v

cierto éxito durante la Edad Media —fundamentalmente en manuscritos árabes— es la de un embrión enraizado en la matriz de su madre como si fuera un árbol invertido[621]. Unos siglos más tarde, ya a mediados del XV, Corniolo della Cornia retoma dicha imagen describiendo «la piel, la carne, los nervios, las venas, los huesos, la médula y la grasa» de los humanos que uno puede reconocer en el cuerpo de los árboles, mientras que algunas décadas antes el agrónomo boloñés Pietro de Crescenzi (*ca.* 1233-1320) realizaba tal comparación mediante la función nutritiva que realizan las raíces y la de la boca humana[622]. Otro ejemplo es el de Carolus da Gonda, quien, en un tratado inédito de finales del siglo XV, sugiere que la disposición de la *arbor* remite

Fragmenta, 145; citado en H. Funaioli (ed.), *Grammaticae romanae fragmenta*, vol. I, Leipzig, Teubner, 1907, p. 145.

[621] D. Jacquart y C. Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*. París, PUF, 1985, pp. 37 y 40.

[622] «La terre sert de ventre [...] et ceci est la raison pour laquelle les plantes envoient leurs racine dans la terre un peu comme la bouche suce et tire sa nourriture d'un ventre». Pietro di Crescenzi, *Trattato della agricoltura*. Bolonia, Istituto delle Scienze, 1784, pp. 43 y 48. Respecto a Corniolo della Cornia, *vid. La divina villa*, éd. de L. Bonelli Conenna. Siena, Accademia de' Fisiocritici, 1982, pp. 38 y 41.



75. *Ci nous dit,* **inicios del siglo XIV.**
Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 3r

a la doble filiación, divina y carnal, del hombre, casi citando las palabras del *Timeo:* «El hombre que ha sido modelado a imagen de Dios es un árbol invertido, cuya raíz está situada en alto y cuyas ramas se extienden hacia abajo. La cabeza de este hombre es la raíz del árbol, de la cual los otros miembros sacan su fuerza»[623].

Por consiguiente, vemos que esta imagen será asiduamente utilizada en tratados científicos hasta la Modernidad. En un ejemplo muy posterior, la edición holandesa del *Libro anatómico de Remmelin,* de 1667 —la primera edición data de 1619 y llevaba el nombre de *Catoprum microcosmicum*—, podemos observar tres láminas a página completa representando decenas de imágenes anatómicas superpuestas, de forma que la lectura se asimila a una disección gradual del cuerpo humano. En la ilustración de la anatomía femenina, constatamos que el órgano encargado de nutrir el útero femenino está representado como un árbol invertido o, en todo caso, como un árbol sin copa y con unas raíces extremadamente desarrolladas[624].

[623] Traducción propia de la versión francesa, citada en H. Schadt, *Die Darstellungen der Arbores consanguinitatis und der Arbores affinitatis: Bildschemata in juristischen Handschriften*. Tubinga, Wasmuth, 1982, p. 324 y n. 91: «L'homme qui a été façonné à l'image de Dieu, est un arbre renversé, dont la racine est située en haut et dont les branches s'étendent vers le bas. La tête de cet homme est la racine de l'arbre, dont les autres membres tirent leur force».

[624] Johan Remmelin, Ámsterdam, 1667. US, National Library of Medicine, 000511, p. 21,

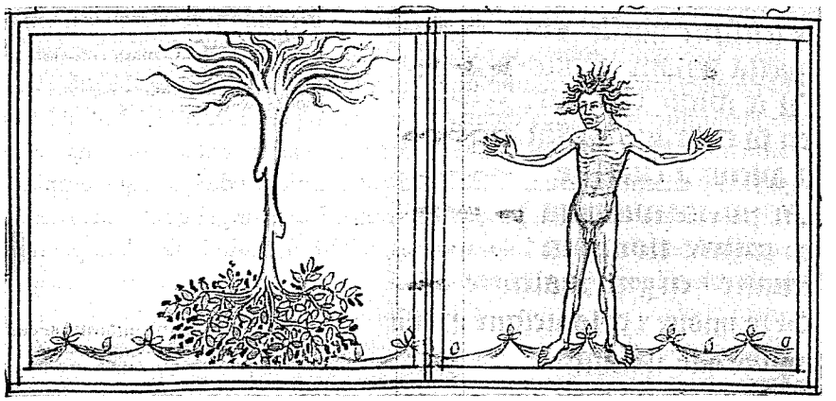
Asimismo, podemos constatar que tal noción o imagen estaba vigente en territorio francés durante los siglos de Marguerite. Concretamente lo encontramos en el manuscrito *Ci nous dit* de Museo de Chantilly, un *exempla* de inicios del siglo XIV. En él se muestra, al principio de cada página, una miniatura que ilustra los argumentos del discurso como si fueran fotogramas. En el verso del cuarto folio se observan tres árboles: uno enderezado, otro invertido y otro siendo doblado por un personaje en principio desconocido (fig. 74).

Las claves de la imagen nos las da el texto, el cual, ya desde el folio anterior, empieza explicando que «el hombre está hecho como un árbol puesto del revés». Esto es, a diferencia de estos vegetales, nuestros miembros están vueltos hacia abajo y las raíces —cabellos— se dirigen hacia el cielo. Así como hace el fuego, que intenta volver a su patria elemental elevándose eternamente, el hombre camina tan solo con dos pies para aproximarse a lo divino (fig. 75). Esto es lo que lo diferencia de las bestias, quienes, con sus cuatro patas, pertenecen al mundo terrenal. Igualmente ocurriría con la piedra, pues siempre que es lanzada vuelve a su origen mundano. En cambio, no ocurre de este modo en el caso de los pájaros, que pueden volar gracias a sus plumas, asemejadas a «las manos que realizan buenas obras». Las de los humanos, por lo contrario, solo hacen el mal, son como flores de un árbol, destinadas a caer sempiternamente. El texto hilvana de este modo todas las figuras presentes en la imagen. Respecto al folio 4v, el texto señala que el jardinero que dobla los troncos es Dios, a quien se compara con alguien que planta un vegetal a poca profundidad para después replantarlo —de hecho, en la imagen lo está descepando—: «Así Dios creó al hombre para que no enraizara en el mundo, sino en el cielo»[625]. Por consiguiente, el progreso de la lectura de este folio 4v sería: izquierda-derecha-centro, es decir, el proceso contrario al de la visión de Marguerite, una inversión del árbol-cuerpo humano.

Un ejemplo muy parecido a esta ilustración lo encontramos en un manuscrito del siglo XIV que contiene una traducción en francés —*Double lay de la fragilité d'humaine nature* de Eustache Deschamps— de la obra de Inocencio III *De miseria humanae conditionis.* Como podemos observar en la miniatura (fig. 76), se ilustran a la perfección los argumentos mencionados en el *Ci nous dit* mediante un esquema simétrico de un árbol y una figura humana completamente desnuda. Esta aparece incluso representada con los cabellos en punta para reforzar aún más el vínculo con el vegetal. De igual

<http://www.nlm.nih.gov/hmd/happening/acquisitions/recentacquisitions08.html> [última consulta: 01/02/2017].

[625] *Vid.* G. Blangez (ed.), *Ci nous dit. Recueil d'exemples moraux*, 2 vols. París, Société des Anciens Textes Français, 1979-1986.



76. *De miseria humanae conditionis,* Lotario de Segni, 1380-1390. París, BnF, fr. 20029, f. 9v

forma, el tronco del árbol tiene protuberancias que intentan emular el relieve de los genitales del hombre: «El hombre puede ser comparado / a un árbol invertido: / raíces son los cabellos» —«Homs peut estre compares / come uns arbres reversez: / racine en sont li chevel»[626].

A propósito de esta miniatura, M. Camille apunta que, si bien la imagen frontal del ser humano desnudo representó en los manuscritos de principios del siglo XII la unión elemental con el cosmos, esta figura se aleja de dicha concepción, pues se encuentra literalmente enraizada en la tierra. Así, la visión neoplatónica del macrocosmos se ilustra aquí en el microcosmos de la prisión de la carne[627]. No se trata, dice M. Camille, del motivo del árbol malo y el árbol bueno del Evangelio de Mateo; ni tampoco del árbol lleno de pájaros y frutos de la poesía amorosa, el del *locus amoenus.* Es, evidentemente, el árbol del *Timeo,* del *Ci nous dit* y de los ejemplos similares que acabamos de sacar a colación.

Un caso semejante a este dentro de la literatura del mismo periodo nos lo brinda la beguina del siglo XIII Hadewijch de Amberes (?-*ca.* 1248), quien, en su primera visión, nos describe un recorrido por «el jardín de perfectas virtudes», claramente asociado al vergel edénico[628]. En él se encontrará hasta

[626] M. Camille, *Master of Death. The Lifeless art of Pierre Remiet, Illuminator.* New Haven y Londres, Yale University Press, 1996, p. 86.

[627] Para una explicación magistral de este cambio en la posición del cuerpo humano en el universo, *vid.* F. Saxl, «Microcosm and Macrocosm in Mediaeval Pictures», en *Selected Lectures*, vol. 1. Londres, The Warburg Institute, 1957, pp. 58-72.

[628] Ya V. Cirlot y R. Maisonneuve apuntan esta relación del árbol de Marguerite y el de

siete árboles diferentes que irá describiendo e identificando alegóricamente gracias a las explicaciones que le anuncia el ángel que la acompaña. Así, el sexto de ellos lo presenta como un árbol con las raíces hacia arriba y la cima hacia abajo que, según nos dice la visionaria, representaría el árbol del conocimiento: «Ahí había un árbol con sus raíces hacia arriba y su cima hacia abajo [...] y entendí que era el árbol del conocimiento de Dios, que empieza con la fe y acaba con el amor»[629]. Efectivamente, el ángel que la acompaña por este vergel la alienta a subir a través del árbol desde la fe y la esperanza hasta las raíces incomprensibles de Dios:

> ¡Oh, querida, sube a este árbol desde el principio hasta el final, todo el itinerario hasta las profundas raíces del Dios incomprensible! ¡Entiende que esta es la vía de los principiantes y de los que perseveran hasta la perfección! (§185)[630].

Hemos visto, por tanto, que la imagen del árbol invertido atraviesa una variedad considerable de géneros y épocas: desde la imagen cosmológica de las mitologías, las metáforas platónicas y sus reformulaciones, los usos pedagógicos dentro del campo médico y, por último, la alegorización que se intuye en los textos religiosos. Por otra parte, del testimonio de Hadewijch se extrae una vinculación de tal figura con la iconografía edénica que, como veremos más adelante, también existe en la Carta IV. No obstante, estos dos casos y los anteriores difieren del de la priora cartuja en un aspecto ciertamente relevante. Si bien aquí, siguiendo la tradición neoplatónica, el árbol se manifiesta como figura positiva que dirige la naturaleza humana hacia las raíces de lo divino, en Marguerite el sentido aparece completamente reformulado. Cuando el vegetal se presenta invertido, está seco, pues no puede nutrirse de la luz de Dios. Se encuentra, pues, en un estado negativo, que viene resuelto solo por la reinversión que le procura la acometida del torrente de agua. Solo entonces aparece un cuerpo-árbol revivificado, divinizado.

Ampliando la óptica al concepto visual que radica detrás de estas imágenes neoplatónicas, podemos percibir que existe un esquema alegórico

Hadewijch von Antwerpen. Respectivamente, V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 173; y R. Maisonneuve, *op. cit.*, p. 94.

[629] Traducción propia. «There stood a tree with its roots upward and its summit downword [...]. And I understood that it was the tree of the knowledge of God, which one begins with faith and ends with love». *Hadewijch von Antwerpen, Hadewijch, the Complete Works*, trad. de Mother Columba Hart. Nueva York, Paulist Press, 1980, p. 266 (§185).

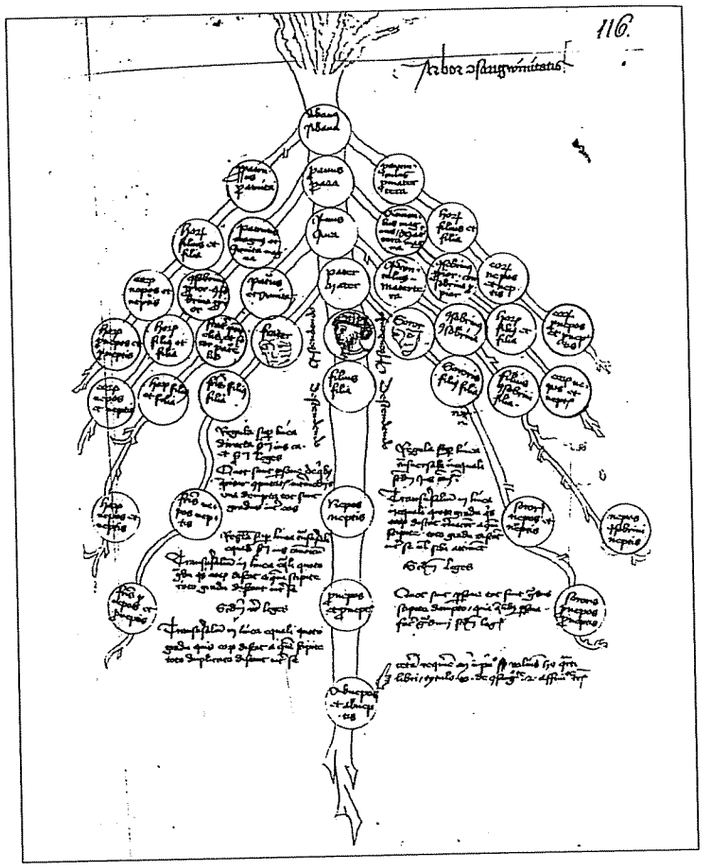
[630] Traducción propia. «O mistress, you climb this tree from the beginning to the end, all the way to the profound roots of the incomprehensible God! Understand that this is the way of beginners and of those who persevere to perfection!». *Ibid.*

común articulado a partir de la simetría *a contrario,* y que estuvo fuertemente presente en el Occidente medieval bajo distintas manifestaciones. Un ejemplo claro lo encontramos en los *arbor consanguinitatis* o árboles genealógicos, los cuales, como nos demuestra C. Klapisch-Zuber, en un principio se organizaban mediante un esquema de sucesión que era llamado *arbor,* pero que no se representaba de manera naturalista, sino retrogradada[631]. En un mundo en el que la evolución de la estirpe era generalmente considerada como una degeneración, se situaba al o a los fundadores en la cima del esquema genealógico. El orden de la lectura traducía pues el orden descendiente de las generaciones y la anterioridad cronológica iba de la mano de una posición espacial superior. Así, el punto de origen, y por tanto el punto más relevante, tenía que estar situado en lo alto del esquema —como en los árboles macrocósmicos que acabamos de mencionar—, mientras que las generaciones se ramificaban hacia el plano inferior. Por consiguiente, se optó por una forma de árbol invertido que se adaptaba a la perfección a tales requerimientos. Tal distribución gozó de mucha fortuna desde el siglo XII hasta el XV (fig. 77)[632].

Los *arbores iuris* eran figuras llamadas también *stemmata* por los juristas y utilizadas para organizar las relaciones parentales ya en el siglo IX. Hubo que esperar, no obstante, hasta el siglo XIII para que el término árbol fuera aplicado concretamente a la geneaología. C. Klapisch-Zuber afirma que el ejemplo más antiguo de un *stemma* calificado como *arbor* se remonta a alrededor del año 800. Sin embargo, la figura aún no se encuentra decorada con ningún

[631] Sobre los modelos de visualización de la genealogía en el Medievo, vid. A. Worm, «*Arbor autem humanum genus significat*: Trees of Genealogy and Sacred History in the Twelfth Century», en P. Salonius y A. Worm (eds.), *The Tree, Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*. Turnhout, Brepols, 2014, pp. 35-67; M. Bouquet, «Family Trees and their Affinities: the Visual Imperative of the Genealogical Diagram», *Journal of the Royal Anthropological Institute of London*, vol. 2, n.° 1 (1996), pp. 43-66; A. Guerreau-Jalabert, «L'Arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté», en D. Iogna Prat, E. Palazzo y D. Russo (eds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. París, Beauchesne, 1996, pp. 137-170; S. Albert, «L'arbre et le sens de la lignée: L'exemple du Roman de Guiron», en V. Fasseur, D. J. Raoul, J.-R. Valette, *op. cit.*, pp. 153-167. y C. Klapisch-Zuber, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*. París, Fayard, 2000.

[632] Incluso existen testimonios que vinculan el árbol genealógico a la figura humana. El jurista Olivier Textor, por ejemplo, a principio del siglo XVI declaraba: «Parlant de cette manière, on doit ainsi désigner l'arbre de consanguinité non pas par référence à un arbre naturel, comme on le pense couramment, mais par comparaison avec l'arbre humain, autrement dit l'homme, parce que celui-ci est un arbre renversé et qu'il a ses racines dans la tête; et c'est bien pourquoi il est appelé arbre de consanguinité». Citado en C. Klapisch-Zuber, *op. cit.*, pp. 238 y 239.



77. *Arbor consanguinitatis,* siglo XIV. Innsbruck, Universtiätsbibliothek, 590, f. 115r

tipo de motivo vegetal. Será a partir del siglo X cuando tales figuras pasarán a llamarse *arbores* y se ornamentarán con motivos naturalistas. A finales del siglo XII y principios del XIII, cuando las expresiones *arbor iuris, arbor consanguinitatis* o *affinitatis* se implantaron de manera sólida en el lenguaje del clero y de los juristas, las apariciones del árbol en pie —no invertido— devienen extremadamente escasas e incluso la decoración vegetal parece menguar[633].

La forma invertida es, por tanto, una elección formal para la visualización de la información. Al contrario de, por ejemplo, otros motivos similares, como el árbol de Jesé, esta satisfacía mejor los requerimientos simbólicos de la ordenación genealógica, pues la ubicación en el plano superior resaltaba

[633] *Ibid.*, pp. 37-38.

la zona de las raíces como el núcleo, el origen y el centro. Quizá a la luz de tales ventajas, no solo se utilizó para la descendencia mitológica, sino que a partir del siglo XV también se difundió en el ámbito familiar. Incluso algunos linajes que cultivaban orígenes legendarios —paganos y troyanos— se sirvieron de las *Genealogías* de Boccacio, que adoptaban en muchas ocasiones esta forma de *arbor conversa,* para arborizar la descendencia de los dioses griegos[634].

De todas maneras, la figura metafórica del árbol invertido pronto se reveló como provisional y frágil, incapaz de resolver de manera convencible las contradicciones heredadas del *arbor.* Así, paulatinamente, la situación dominante de los ancestros en estos *arbor conversa* se invertirá para situarlos en un plano inferior, haciendo predominar el porvenir de las generaciones futuras ubicadas en la copa del vegetal, dirigiéndose hacia el cielo. Es importante asimismo subrayar que esta nueva manera de representar la sucesión genealógica con el árbol enderezado vino también de la mano de la espectacular floración de esta figura en muchos otros ámbitos. En el caso de la meditación, el apogeo de la figura vegetal se entiende gracias a las técnicas de pedagogía visual que gozaron de tanto éxito durante la Baja Edad Media: herramientas visuales que no solo estructuraban el contenido, sino que servían como máquinas retóricas y ayudaban a crearlo:

> A principios del siglo XII los *arbores* son, entre otras figuras, erigidos como medios de conocimiento, didácticos y hermenéuticos al mismo tiempo [...] y estas figuras, mentales o materializadas, no tienen únicamente valor pedagógico. Sus autores alientan a los estudiantes a reflexionar sobre ellas porque están convencidos de que, mediante ellas, pueden profundizar mejor en una idea que a través de una exposición discursiva. La imagen se convierte en el siglo XII en un instrumento de exégesis autónomo[635].

El árbol aparece a lo largo de la Edad Media como imagen clasificadora y exegética, un recurso de distribución y creación de contenidos que sí

[634] *Ibid.*, pp. 242-247. *Vid.* Giovanni Boccaccio, *Genealogiae deorum genitilium*, en V. Branca (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio,* 10 vols., vol. 7-8, t. I-II. Milán, Mondadori, *1964-1998*; y, asimismo, un estudio sobre el tema: V. Branca, *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento,* vol. 2: *Opere d'arte d'origine italiana.* Turín, Giulio Einaudi, 1999.

[635] Traducción propia. «Au début du XII^e siècle, les *arbores* sont, avec d'autres figures, érigés en moyens de connaissance, à la fois didactiques et herméneutiques [...] et ces figures, mentales ou matérialisées, n'ont pas seulement valeur pédagogique. Leurs auteurs encouragent les élèves à réfléchir sur elles parce qu'ils sont convaincus que ces figures peuvent mieux approfondir une idée qu'un exposé discursif. L'image devient au XII^e siècle un instrument d'exégèse autonome», C. Klapitsch-Zuber, *op. cit.*, p. 43.

estuvo de algún modo vinculado a los *arbor consanguinitatis* en cuanto al uso de la misma gramática visual desplegada en el folio. El diseño del vegetal distribuye los elementos en el plano de forma simbólica, por lo que en realidad estos esquemas se adhieren a la lógica neoplatónica que hemos visto anteriormente: la raíces se hunden en el cielo en tanto que esencia y origen de todo, mientras que el movimiento de extensión de las ramas por el mundo representa inevitablemente una degeneración de ese punto nuclear. No obstante, como hemos comentado, este no es el caso de Marguerite, en cuya carta se explicita que lo invertido está vinculado a una naturaleza humana adversa. De hecho, se trata de una idea que se aproxima a otra lógica visual distinta: lo invertido como degradación del orden establecido. Un modelo que encontramos en las Escrituras, ya se trate de los árboles invertidos que produce el terremoto del Apocalipsis[636] (fig. 28), los motivos iconográficos de la caída de la escala de Jacob o, incluso, en un caso aún más ilustrativo: el sueño de Nabucodonosor.

La figura de este árbol que recoge el episodio onírico del libro de Daniel se sitúa en la línea interpretativa del árbol cósmico, como representación de un reino universal al que se acogen todos los hombres. Es una de las pocas referencias bíblicas a esta figura, y mayormente ha sido interpretada como un símbolo de la fe en el Dios de Israel y de la insignificancia de los hombres, pues la interpretación del profeta Daniel termina con una llamada a la conversión del rey y al reconocimiento de la autoridad de Yahveh como único soberano[637]. En lo que respecta la figura, es particularmente interesante para

[636] «Y seguí viendo. Cuando abrió el sexto sello, se produjo un violento terremoto; y el sol se puso negro como un paño de crin, y la luna toda como sangre, y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra, como la higuera suelta sus higos verdes al ser sacudida por un viento fuerte; y el cielo fue retirado como un libro que se enrolla, y todos los montes y las islas fueron removidos de sus asientos; y los reyes de la tierra, los magnates, los tribunos, los ricos, los poderosos, y todos, esclavos o libres, se ocultaron en las cuevas y en las peñas de los montes. Y dicen a los montes y las peñas: "Caed sobre nosotros y ocultadnos de la vista del que está sentado en el trono y de la cólera del Cordero. Porque ha llegado el Gran Día de su cólera y ¿quién podrá sostenerse?"». «Et vidi cum aperuisset sigillium sextum et terremotus factus est magnus et sol factus est niger tamquam saccus cilicinus et luna tota facta est sicut sanguis. Et stellae caeli ceciderunt super terramsicut ficus mittit grossos suos cum vento magno movetur. Et caelum recessit sicut liber involutus et omnis mons et insulae de locis suis motae sunt. Et reges terrae et principes et tribuni et divites et fortes et omnis servus et liber absconderunt se in speluncis et petris montium. Et dicunt montibus et petris cadite super nos et abscondite nos a facie sedentis super thronum et ab ira agni. Quoniam venit dies magnus irae ipsorum et quis poterit stare» (Apocalipsis 6, 12-17).

[637] Vid. W. L. Petingill, *Estudios sobre el libro de Daniel*. Barcelona, Clie, 1985.



78. *Ars moriendi. Speculum humanae salvationis*, 1470-1480. Marsella, Bibliothèque municipale, ms. 0089, f. 85r

nuestro estudio porque denota una vinculación clara entre el árbol caído y la posición retrogradada (fig. 78). Sin embargo, si nos fijamos en las Escrituras, en ningún caso se señala que el vegetal se encontrara invertido. En el texto se describe la visión que tuvo Nabucodonosor en su cama. En ella vio un imponente árbol en el medio de la tierra. La copa llegaba hasta el cielo, las hojas eran bellísimas, las ramas se encontraban llenas de frutos y pájaros y en su sombra cobijaba un gran número de animales. A continuación, el pasaje describe cómo un personaje celeste descendió y le anunció que el árbol debía ser derribado y cortado a pedazos. Los pájaros y los otros animales debían irse, los frutos debían ser derramados y solo las raíces debían quedarse como testimonio de su existencia (Daniel 4, 2-14). En la miniatura del *Speculum*

humanae salvationis observamos que esta escena de castigo se encuentra representada por un árbol en posición invertida. Los personajes están podando las ramas, cortando el tronco, derramando los frutos al suelo. Al contrario de los ejemplos que hemos visto anteriormente, este modo de representación del vegetal sí entronca con la idea de Marguerite en tanto que imagen negativa de un modelo que, siguiendo un esquema especular, debería mostrarse en posición vertical y recta.

4. Un juego de simetrías

Ante la incapacidad de establecer vínculos sólidos entre las imágenes plásticas o literarias de la mujer-árbol o del vegetal invertido analizadas hasta el momento, es necesario reorientar nuestra perspectiva hacia los mínimos indicios que se presumen apropiados para el estudio de la Carta IV. De las diferentes representaciones de la hibridación entre la anatomía femenina y la naturaleza vegetal, ha sido rebatida la posibilidad de un contagio iconográfico de las fuentes clásicas —aunque de ello hayamos podido extraer una idea común de fondo relacionada con la fecundidad y lo sensible—. Por su parte, de los diferentes casos enumerados respecto al árbol neoplatónico, hemos podido inferir que la imagen de la Carta IV no se adhiere al esquema cósmico, a pesar de compartir un mismo marco simbólico: el eje vertical entre el mundo celestial y el terrenal. En el modelo neoplatónico la posición invertida responde a un formalismo que asocia el punto nuclear del vegetal —raíces— a la realidad superior celestial. Sin embargo, la formulación de Marguerite se articula a través de un esquema simétrico en el que lo invertido se presenta en posición opuesta a la apropiada o pertinente. El árbol se encuentra invertido, con las raíces y las ramas secas e inclinadas hacia el suelo. Cuando esta condición adversa se subsana con la rectificación de la posición del vegetal, ramas y raíces reverdecen y se vuelven hacia el cielo. Por tanto, se presenta aquí una configuración simétrica de dos modelos complementarios: uno referente a la naturaleza sensible negativa y otro que hace alusión a una revivificación de los sentidos.

Tales conclusiones nos llevan a buscar modelos análogos a la imagen de la Carta IV más plausibles que los presentados hasta el momento. La clave para interpretar esta tercera vía nos la proporciona una carta que Petrarca envía durante el verano de 1355 a dos amigos genoveses: Giovanni Fedolfi de Parma y Lucchino delVerme. Esta carta es, a priori, una respuesta a una pregunta simple y clara propuesta por los dos amigos: ¿cómo defenderse de los calores estivales? No obstante, la respuesta de Petrarca deja entrever que la pregunta era, de hecho, más compleja de lo que parecía y que, en efecto, escondía otro mensaje relacionado con la autorrepresión frente a los deseos carnales o los vicios.

La misiva que Petrarca escribe como remedio a ello empieza con la descripción de un árbol verde, situado en un lugar alpino agradable, pero de difícil acceso. A continuación, el poeta efectúa una exposición mucho más analítica y didáctica, «para que nadie lo confunda con otras imágenes» —«Quam ut nosse possitis, neu similitudine aliqua forte fallamini, signis hanc describam suis» (Carta 30, 24-25)[638]—. De este modo, nos dice que el árbol tiene tres ramas principales, en cuya sombra yacen los pastores. Por encima y derivadas de estas tres, cuatro ramas más forman la copa del árbol. En la cima, unos pájaros hacen su nido y al lado un campesino surca la tierra. La descripción continúa con minuciosidad, fragmentando todas las partes de la imagen para que, como asevera L. Bolzoni, el lector pueda reconstruirla con detalle en su mente[639]. El poeta de Arezzo acentúa así los elementos de manera muy precisa puesto que son signos visuales —*signis*— que diferencian este árbol de otras posibles representaciones —*similitudine*—, tal y como había advertido el mismo poeta antes de la descripción.

Petrarca termina con unos consejos sobre cómo debe uno comportarse ante tal árbol: «rodeadlo con los brazos, apretadlo contra vosotros, amadlo»[640]. De tal modo, el poeta revela, en la conclusión de su texto, una serie de actividades mentales que el lector debe asumir y que no pueden ser realizadas de otra forma sino reconstruyendo mentalmente la imagen del árbol en su interior. La carta se termina aquí, pero, como subraya L. Bolzoni, solo se trata de una primera parte de un díptico[641]. La otra mitad está representada por la respuesta de los dos amigos genoveses que encontramos parafraseada a grandes rasgos en otra carta del poeta aretino fechada entre el mes de octubre y noviembre del mismo año. La reacción de Giovanni y Lucchino es doble. Por una parte, piden a Petrarca que les envíe una interpretación del árbol que ha descrito, pero, por otra, ya se adelantan y proporcionan una posible explicación en forma plástica. Le envían, de hecho, dos imágenes «magníficamente dibujadas en el pergamino», según el poeta, que intentan interpretar el texto. Por consiguiente, podemos entender que los dos compañeros piden la ratificación o corrección de una exégesis visual de las palabras del aretino. Lucchino delVerme perfila un árbol que representa la figuración gráfica literal del que el poeta había descrito. Al lado, sin embargo, se encuentra el dibujo

[638] Francesco Petrarca, *Lettere disperse varie e miscellanee*, ed. de A. Panchieri. Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1994, cartas 30 y 31, pp. 245-257.

[639] L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, p. 111.

[640] «Haec igitur summa consilii mei est. Arborem hanc quaerite omni studio ut facitis; inventam cupidis ulnis arripite, et tenete, et colite, et amate» (30, 42).

[641] «La lettera si conclude poco dopo, ma si tratta solo della prima puntata, o, se vogliamo, della prima parte di un dittico». *Ibid.*, p. 109.

de Giovanni Fedolfi, quien pinta «lo contrario» del árbol, es decir, «la arena de esta vida que es el lugar de los mortales, donde temporalmente una cosa y la otra se confunden sin iguales proporciones y así hasta el final de los tiempos, cuando la arena será diseminada por el aliento del juez supremo»[642]. Hacia el final de la carta entendemos, de hecho, que la ilustración del árbol estaba acompañada del dibujo de un globo terráqueo desierto, una imagen cercana a, por ejemplo, la que podemos encontrar en la parte exterior del célebre tríptico *El jardín de las delicias* de Hyeronimus Bosch. Como lo confirma L. Bolzoni, esta doble representación visual muestra, como de hecho lo subraya Petrarca en su respuesta, que los dos amigos habían reconocido el modelo del árbol descrito a través de sus palabras[643]. Se trata, efectivamente, del árbol de las virtudes, y de tal manera, el poeta empieza a interpretar cada uno de los elementos descritos —*signa*—: cuatro ramas que hacen referencia a las virtudes cardinales, cultivadas por los ancianos representados como pastores descansando bajo su sombra; tres ramas aludiendo a las virtudes teologales, Cristo simbolizado por el campesino que surca y riega la tierra con su sangre sacrificial, y así sucesivamente. De este modo, dice Petrarca, podemos defendernos de las pasiones humanas que perturban el alma. La totalidad de la descripción parece adoptar una fuerza persuasiva notable gracias a la *imago agens,* respaldada, por cierto, por la cita horaciana que el autor introduce (*Ars poetica,* 180-181) y que parece un principio metodológico común entre autor y lector[644]:

> El árbol que con palabras te describí me lo mandaste pintado con bellos colores, recordando esa sentencia de Horacio «Lo que escuchamos tendrá menos impacto en el corazón que lo que veamos fielmente con los ojos». Tú me hiciste presente a la vista aquello que te había mandado por el oído[645].

[642] «Huius vitae arenam habitatam mortalibus addidisses: ubi ad tempus utrumque permixtim, et heu! Non aequis portionibus confusa sunt omnia, discernenda novissime, et supremi flabro iudicii ventilanda» (31, 7-11).

[643] «La duplice rappresentazione visiva dimostra, dice Petrarca, che i suoi amici hanno riconosciuto l'albero da lui descritto, anche se si dicono dubbiosi e chiedono la sua interpretazione». *Ibid.*, p. 109.

[644] Esta es la conclusión a la que llega L. Bolzoni: «Si costruisce un'immagine che può affidarsi solo alle parole, o può essere tradotta in termini visivi: "L'albero che ti avevo descritto col moi stile tu lo hai disegnato a vari colori, e memori di quella sentenza [...]" scrive Petrarca, e la citazione di Orazio contribuisce a ingentilire un principio pedagogico piuttosto comune». *Ibid.*, pp. 110-111.

[645] «Arborem quam stilo descripseram coloribus designasti ac memorem Horatianae sententiae ubi ait: "Segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus", quod auribus ingesseram oculis subiecisti» (31, 1-6).

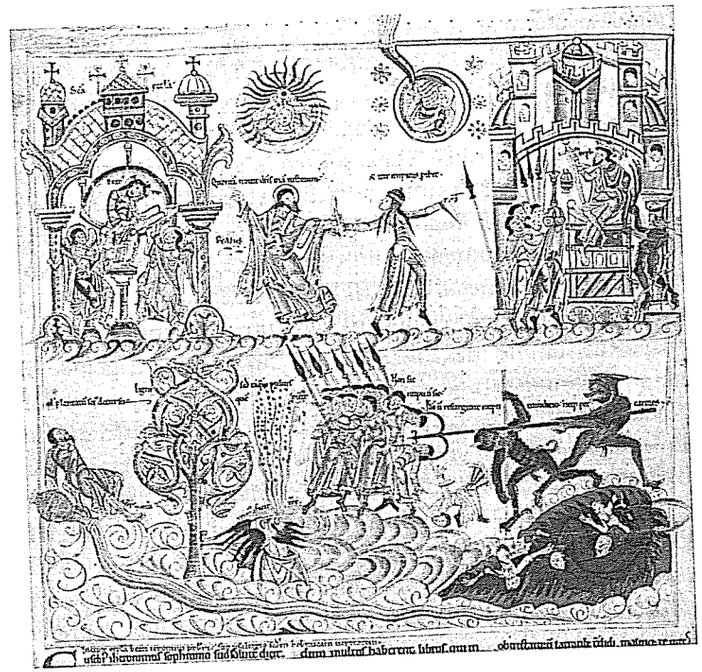
En todo caso, como apunta L. Bolzoni, se crea, ya sea con la miniatura o con las palabras, un producto cuyo orden de la *dispositio* viene acompañado con las instrucciones de uso. Los *signa* que establece la descripción central de la carta proporcionan una serie de atributos que pueden colocarse —mental o físicamente, recalca Bolzoni— en las diferentes partes de la imagen[646]. Esta *dispositio,* junto a sus instrucciones de orden y uso, conforma un recorrido mental que, mediante una red de referencias y significados alegóricos tradicionales, se vincula claramente a un recorrido también moral. No solo se trata de un ejemplo de *brevitas,* del cual hace alarde Petrarca en el *incipit* de la segunda carta: «Una pequeña semilla ha dado una gran cosecha» —«Uberem messem parvo de semine messui» (31, 1)—, sino de una imagen-semilla que ha producido dos miniaturas didascálicas y una carta de respuesta. Por consiguiente, estamos ante un caso ejemplar de una imagen textual que funciona como esquema de *dispositio* visual reconocida por los lectores. Ellos ordenan mental o físicamente los *signa,* proceso que les impulsa a comprender, interpretar e incluso a crear su contrario, siguiendo los motivos iconográficos de la época o, como en este caso, creando un contrario de más singularidad[647]. Como veremos más adelante, la imagen contraria al árbol de la virtud de Petrarca debería haber sido la del árbol invertido o marchito, representación tradicional del árbol de los vicios. Esto, por supuesto, si el lector hubiera seguido con la misma lógica del *arbor* en tanto que imagen taxonómica de base simétrica[648].

Es por ello por lo que, aun sin negar de modo absoluto la posible conexión simbólica con la red de imágenes analizada en los apartados anteriores, creemos que el motivo del *arbor bona/arbor mala* subyace detrás de la composición de la visión de Marguerite. Se trata de una representación con base

[646] *Ibid.*, p. 111.

[647] Se trata de un esquema simétrico cognitivo utilizado de forma recurrente en el arte de la época. *Vid.*, por ejemplo, un estudio que resalta esta estructura conceptual en el fresco de Ambrogio Lorenzetti de la *Alegoría del buen y el mal gobierno*, en el Palazzo Pubblico de Siena, en el que el pintor dibuja utrinque, es decir, como subraya P. Boucheron, «de part et de l'autre». Se trata de un recurso de retórica visual y persuasiva con una carga política evidente. P. Boucheron, *Conjurer la peur. Sienne, 1338, Essai sur la force politique des images*. París, Seuil, 2013, pp. 81 y ss.

[648] Aquí encontramos sin duda la obra de una voluntad inventiva que no solo había reconocido el árbol de las virtudes, sino que amplió el juego hermenéutico utilizando la creatividad para mostrar el contrario del primer árbol —no otro árbol, sino el globo terrestre desértico—. Así, en la segunda de las cartas Petrarca se une al juego y describe la imagen recibida a través de una serie de términos asociados al desorden, a la precariedad o a la mezcla caótica.



79. *Salterio Eadwine*, 1160-1170.
Cambridge, Trinity College, ms. R. 17.I, f. 5v

escriturística en diferentes pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento y, por tanto, probablemente surgida a partir de la exégesis bíblica, pero que pasó a utilizarse como molde de organización de ideas contrapuestas[649]. Es decir, no se trata de un modelo de representación —esquemático o iconográfico— con contenido ya preconfigurado, sino que funcionaba como un diagrama dicotómico que podía ser dotado de diferentes mensajes.

En la figura 79 se ilustra claramente una de las referencias de las Escrituras que laten detrás del esquema *arbor bona/arbor mala*. Se trata de la asociación presente en el salmo «Beatus vir» entre el hombre dichoso y el árbol de hoja perenne y de abundantes frutos:

[649] «Sic omnis arbor bona fructus bonos facit mala autem arbor fructus malos facit» (Mateo 7, 17). Para esta misma parábola, vid. también Lucas 6, 43-44. Para la de la higuera estéril, Mateo 21, 18-19. Existen muchos otros textos de las Escrituras que se prestaban a este tipo de interpretación. H. Toubert, «Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de *l'Arbor bona-ecclesia, arbor mala-synagoga*», *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen-Âge*, 19 (1969), pp. 167-189 (177, n. 26).

> Es como un árbol plantado junto a corrientes de agua, que da a su tiempo el fruto, y jamás se amustia su follaje; todo lo que hace sale bien. ¡No así los impíos, no así! Que ellos son como paja que se lleva el viento. Por eso, no resistirán en el Juicio los impíos, ni los pecadores en la comunidad de los justos. Porque Yahveh conoce el camino de los justos, pero el camino de los impíos se pierde (Salmo 1, 3-6)[650].

En este caso, la estructura fragmentaria de las glosas provocó la desmembración de la comparación entre el hombre dichoso y el árbol de hojas frondosas plantado al lado de un río. Tal y como lo indica R. Sánchez Ameijeiras, el *Psalterio de Eadwine* mantiene la disposición paratáctica propia de la figura retórica, pero cada elemento se independiza como si se tratara de una serie de pictogramas, originando nuevos tropos visuales[651]. Sin embargo, en este caso no aparece el modelo opuesto del árbol que el texto sí evoca: «Quoniam novit Dominus viam iustorum et iter impiorum peribit». Quizá es la personificación del Viento de la Tierra —*ventus facies terrae*— del versículo 4 la que viene a sustituir esta ausencia, necesaria para mantener la simetría, pues el viento aparece simbolizado por el busto de un hombre barbado con cabello alborotado, cuyo soplo se encuentra representado como si tomara la forma de las ramas del árbol.

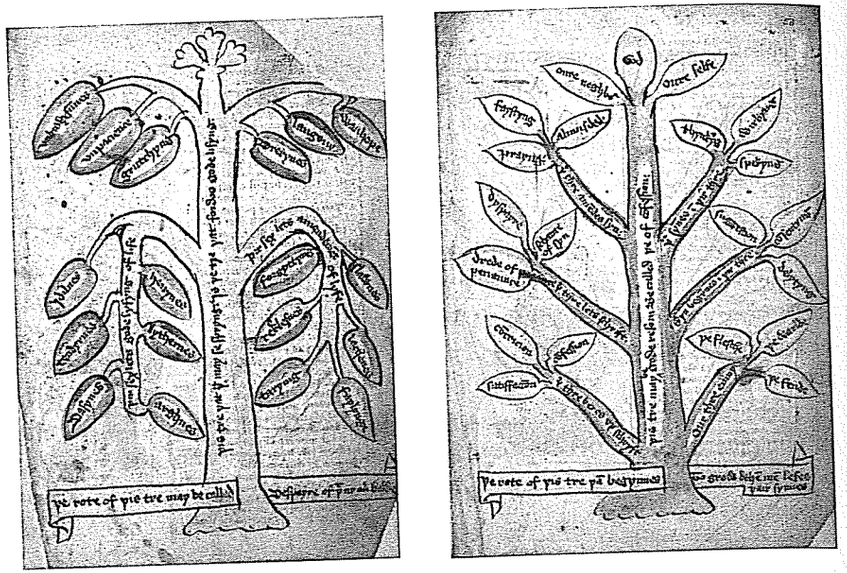
El esquema de simetría entre dos árboles permitía, quizá con más fuerza que las palabras, asociar con mucha facilidad contenidos dogmáticos abstractos, directamente escritos en las ramas o en medallones y filacterias, a unas formas concretas. De hecho, los cinco sentidos inscritos en las ramas del árbol invertido que describe Marguerite reverberan claramente en este tipo de visualización de la información. Así, podemos encontrar el esquema *arbor bona/arbor mala* aplicado a todo tipo de dualidades: vicios y virtudes, Antiguo y Nuevo Testamento, jerarquización genealógica —árbol de Jesé— o cronológica —árboles de Gioacchino da Fiore—, *ecclesia* y sinagoga, entre otros (fig. 80).

La contraposición que se pretende representar puede aparecer, como en el caso de Marguerite, mediante la oposición de sequedad/verdor[652] y de

[650] «Et erit tamquam lignum transplantatum iuxta rivulos aquarum quod fructum suum dabit in tempore suo et folium eius non defluet et omne quod fecerit prospoerabitur [...] propterea non resurgent impii in iudicio neque peccatores in congregatione iustorum. Quoniam novit Dominus viam iustorum et iter impiorum peribit».

[651] R. Sánchez Ameijeiras, *op. cit.*, p. 206.

[652] Las obras, ya sean literarias o pictóricas, de estos siglos del primer Renacimiento tomaron el tema del reverdecimiento como tópico. Así, M. Zink nos habla del contexto trovadoresco y las «chansons de reverdie»: «Les chansons des troubadours occitans et des trouvères



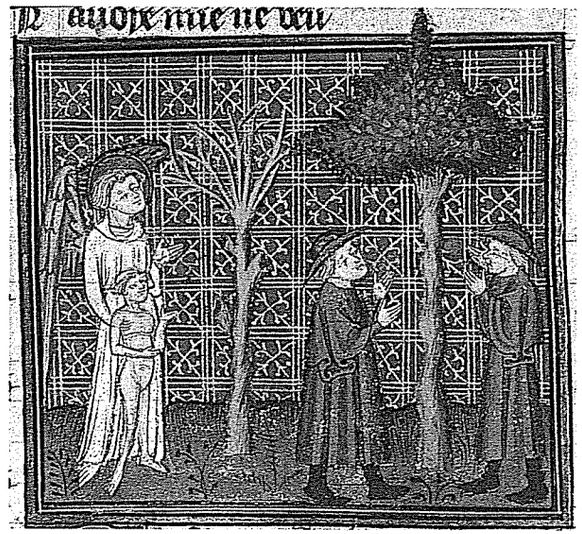
80. *Miscelánea de obras cartujas*, 1460-1500. Londres, British Library, Add ms. 37049, ff. 58r y 59r

elevación/caída, aunque en la mayoría de los casos solo se presenta una de estas divergencias. Para ilustrar el primer caso, podemos fijarnos en el ejemplo que nos ofrecen las miniaturas de Guillaume de Digueville en su poema *Peregrinación del alma* (fig. 81).

Dentro de un recorrido alegórico, en la miniatura nos encontramos con dos árboles, uno seco sin humor y el otro verde y deleitable. Ambos se vinculan a la salvación a través de evidentes reminiscencias a los árboles del Paraíso y a la cruz —en la siguiente miniatura (f. 127v) el manzano custodiado por una figura femenina y, en la ulterior, Jesucristo en la cruz (f. 130v).

Esta miniatura encuentra una clara correspondencia en un fresco de Maredueloque escenifica el episodio del «Génesis» (fig. 82). Este muestra, por una parte, la creación de Adán con un árbol vigoroso a su lado; y en la parte derecha, a este con Eva, justo en el momento de coger el fruto pro-

français commencent systématiquement par une strophe "printanière" (qui peut d'ailleurs être une strophe automnale ou hivernale) [...] mais certaines pièces, que Gaston Paris appelait les "chansons de reverdie", portent tout entières sur le renouveau printanier». M. Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*. París, Fayard, 2006, p. 11. Zink cita aquí el artículo de G. Paris: «Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge», en *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*. París, Champion, 1912, pp. 539-615.

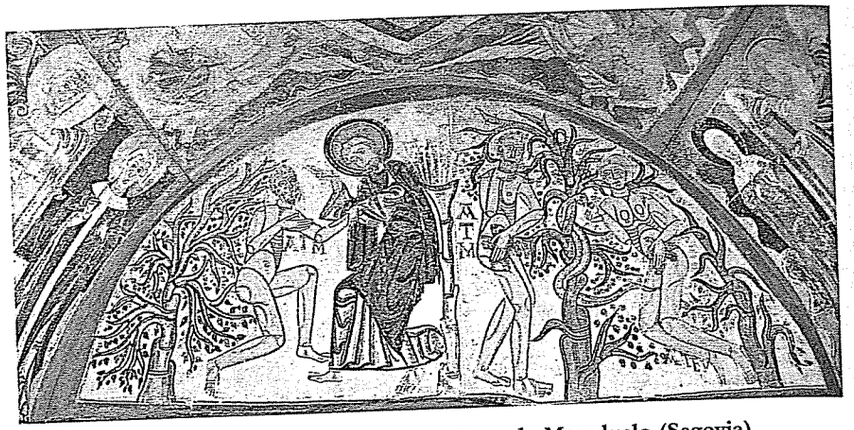


81. Guillaume de Digulleville, *Le Pelerinage de l'Âme*, tercer tercio del siglo XIV. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1130, f. 126

hibido. Siguiendo un recorrido temporal de izquierda a derecha, el vegetal aparece ya muerto detrás del cuerpo de Eva, representando el momento posterior al pecado original. Por otra parte, H. Toubert añade a esta comparación un tercer componente, un mosaico de Valencia, ahora ya perdido, en el que se podía ver, como en la imagen anterior, la figura de Eva cogiendo la manzana entre dos árboles. Uno, el que tenía el fruto, estaba verde, y el otro, a la espalda de la figura femenina —por tanto, en un momento posterior—, mustio y deshojado[653]. Toubert vincula así las composiciones del manuscrito de Digueville, el fresco de Maredueloy el mosaico de Valencia con, en un primer momento, el motivo *arbor bona/arbor mala* y, en un segundo, con un pasaje del *Apocalipsis de Moisés* en el que Eva explica el gran error a sus hijos, describiendo cómo, en cuanto hubo mordido la manzana, vio caer las hojas de todos los árboles menos del que había comido[654]. Según esta historiadora del arte, en los casos mencionados operaría una reconfiguración de este pasaje, asociando lo anterior al pecado con lo verde y positivo; mientras que lo pecaminoso se representaría marchito y negativo.

[653] Figura 10 de H. Toubert, *op. cit.*, p. 178.

[654] *Vid.* R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, vol. II. Oxford, Clarendon Press, 1913, pp. 145-146.



82. Fresco de la Ermita de la Vera Cruz de Maredueloo (Segovia), siglo XII. Madrid, Museo del Prado

En efecto, a las fuentes de las que bebe tal motivo cabe añadir otros textos apócrifos que dieron lugar a una serie de relatos que gozaron de gran divulgación durante la Baja Edad Media. Ejemplos de ello son la Leyenda de la cruz o la de Seth, íntimamente relacionadas entre ellas. En esta última se contaba cómo Adán, ya anciano, enfermó y pidió a su hijo Seth que fuera a buscar el «aceite de la misericordia», elixir prometido por Dios para el fin de los tiempos que se encontraba en el Paraíso terrestre. Obviamente el querubín que guardaba la entrada a tal recinto le impidió tal cometido, pero en cambio le permitió que introdujera la cabeza un instante por la puerta para echar una ojeada rápida al espacio paradisíaco. En ese momento Seth vio un gran árbol que hundía sus múltiples ramas en el cielo y sus raíces en el Infierno. Un vegetal imponente que, sin embargo, se encontraba sin corteza y desprovisto de hojas. Seth entendió inmediatamente que ese era el árbol del pecado y adivinó entre sus ramas a un niño envuelto en pañños. El ángel le explicó entonces que ese niño era Jesús, el aceite de misericordia prometido por Dios, y le ofreció a Seth tres semillas procedentes de dicho árbol que debía plantar en la boca de su padre Adán en el momento de su muerte. Seth obedeció y cumplió las instrucciones del ángel. De esas tres semillas nacieron tres árboles de tres esencias diferentes simbolizando la Trinidad y que, después de vivir múltiples peripecias, llegaron a convertirse en la madera usada en la elaboración de la cruz de Cristo[655].

[655] Para el desarrollo de la leyenda de Seth en la Baja Edad Media, *vid.* B. Baert, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden-Boston, Brill, 2004. Para un estudio de algunas imágenes referentes a tal relato, *vid.* M. Delsouiller, «Images de l'arbre

Podemos ver esta relación en múltiples obras literarias medievales, por ejemplo, en el *Inferno* de Dante, donde, en clara contraposición al jardín edénico, el bosque de los suicidas aparece lleno de árboles oscuros, de nudosas, enredadas y secas ramas: «El follaje no era verde, sino de color obscuro. No había ramas esbeltas, sino nudosas y retorcidas; ni había frutos, sino espinas y veneno» —«Non fronda verde, ma di color fosco; non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco»— (*Inferno,* XIII, 4-7).

Sin embargo, la imagen que parece ser más cercana al caso que nos ocupa, esto es, un árbol invertido y seco junto con su opuesto, la encontramos fundamentalmente en diagramas de árboles como las genealogías del *Liber floridus* de Lambert de Saint-Omer (fig. 83), donde no solo *arbor bona* y *arbor mala* están especularmente invertidos uno respecto al otro, sino que además también se diferencian por el follaje vigoroso de uno y la esterilidad del otro[656]. Así, los vicios adoptan la forma de un árbol caído y mustio, mientras que las virtudes aparecen con tallo firme y verdoso. Ambos árboles emergen del margen interior de la página donde las páginas se encuentran. El árbol bueno se arraiga en la virtud principal, *caritas,* mientras que el malo lo hace en *cupiditas vel avaritia.* Por añadidura, deberíamos subrayar la relación que se establece entre los textos escritos en los medallones de estos dos últimos ejemplos y los sentidos grabados en las ramas del árbol sensual de Marguerite, denotando una posible influencia de estos modelos diagramáticos en el proceso de composición de la visión. El diseño simétrico de los dos árboles enfrentados establece una jerarquía visual que se prestaba a ser recordada. Asimismo, la disposición paralela de los medallones y los contenidos incitaba al espectador a reflexionar, comparar y establecer conexiones entre los dos[657].

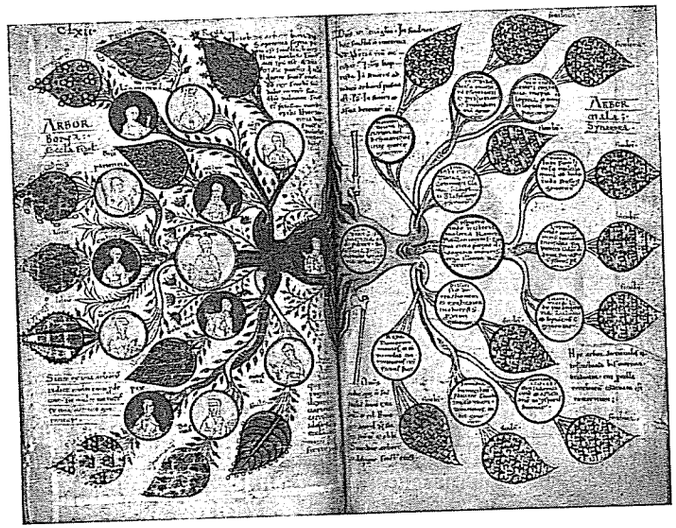
Ya en 1965 O. A. Dieter señaló la importancia de la figura del árbol en la estructuración de los sermones en la Edad Media[658]. Se trataba, según el mismo, de una herramienta retórica y visual «tan útil para predicadores cultivados como para oyentes». En este célebre estudio Dieter analiza un manuscrito en el que se alude hasta cuatro veces a una figura de un vegetal: «Arbor conscripta

sans feuilles des cathédrales de Tolède et de Barcelone (XIV^{e}-XV^{e} siècles)», en V. Fasseur, D. J. Raoul, J.-R. Valette, *op. cit.*, pp. 85-99.

[656] Para una explicación desarrollada de la imagen, *vid.* C. Klapisch-Zuber, *op. cit.*, p. 46.

[657] Así lo manifiesta S. Wittekind en «Visualizing Salvation: The Role of Arboreal Imagery in the *Speculum Humanae Salvationis* (Kremsmünster, Library of the Convent, Cod. 243)», en P. Salonius y A. Worm (eds.), *op. cit.*, pp. 117-142 (123).

[658] O. Dieter, «*Arbor picta*: The Medieval Tree of Preaching», *The Quatertly Journal of Speech*, vol. LI, n.° 2 (April 1965), pp. 123-144. Para otro ejemplo de este tipo de sermones «a la manera de árboles», *vid.* M. Zink, «Sur le sermon du Palmier», en V. Fasseur, D. J. Raoul, J.-R. Valette, *op. cit.*, pp. 67-72.



83. *Liber Floridus*, Lambert de Saint-Omer, *ca.* 1121. Ghent, Rijksuniversiteit, ms. 92, ff. 231v y 232r

in fine», estipulaba el compilador[659]. El esquema en cuestión parece que estuvo destinado a ser una ayuda visual para disponer las instrucciones del texto que versaban sobre cómo escribir un sermón. Sin embargo, Dieter se sorprende al no encontrar ningún *arbor conscripta* al final de la copia del manuscrito de la Cornell Library. El desconcierto es aún mayor cuando se da cuenta de que ni siquiera puede hallarla en ninguna otra copia conocida del texto. Entonces el autor lógicamente deduce que «quizá [...] la analogía de un sermón a un árbol podría efectivamente ser usada en la instrucción homilética sin la ayuda de ningún diseño gráfico o visual»[660]. Sin embargo, persiste en su investigación y busca el árbol original en manuscritos anteriores. Después de realizar un estudio exhaustivo y analizar una serie de obras que presentaban casos similares, clausura: «sin embargo, nos gustaría concluir que Fusignano no estaba dicien-

[659] «Relatively early in this late fifteenth-century treatise the anonymous writer who compiled it, endeavoring to clarify the relation of the main parts of a sermon to its theme, offers the explanation that the main divisions of a sermon grow out of the Biblical theme as from their root, ut patet in arbor, which is to say, as is shown in the tree. Again, when he speaks of nine ways in which sermons may be amplified, Pseduo Aquinas refers to the "arbor conscripta infinematerie presentis", that is, to the tree sketched at the end of the present treatise». *Ibid.*, p. 125.

[660] Traducción propia. «Perhaps [...] the analogy of a sermon to a tree could effectively be used in homiletical instruction without the aid of any graphic or visual design». *Ibid.*, pp. 25-26.

do nada nuevo cuando citó el símil, sino que la figura era conocida de manera general». Es decir, se trata de un patrimonio común de imágenes dedicadas a vertebrar los contenidos de un texto y así ser efectivos en los oídos o las mentes de los oyentes/espectadores[661]. En efecto, Dieter estaba probablemente buscando una figura que no tenía la necesidad de existir de forma plástica. La imagen literaria suplía tal efecto gracias a la reconstrucción interior que los lectores solían realizar al escuchar o leer los signos que la caracterizaban.

Desde entonces, pero sobre todo a partir de los años setenta, las imágenes típicas de las *ars memorandi* y de las obras de predicación han sido colocadas en la mirilla de los investigadores. F. Yates o P. Rossi contribuyeron sobremanera en reconocer la importancia de las imágenes y diagramas mnemotécnicos dentro de la cultura medieval[662]. No obstante, fue fundamentalmente en los años noventa cuando los estudios sobre la memoria y los de literatura medieval confluyen y establecen conexiones anteriormente desconocidas entre, no solo la recepción y la mnemotecnia, sino también entre esta y la creación literaria[663]. Estos esquemas de organización procedentes de la Antigüedad fueron a menudo adaptados durante el periodo medieval con intención, en principio, pedagógica. Por sus atributos figurativos, eran especialmente útiles como recursos mnemotécnicos para explicar alegóricamente contenidos del todo diversos[664]. Aunque parece que en un principio se usaron para la exégesis bíblica, pronto pasaron a convertirse en un mecanis-

[661] Traducción propia. «However, we would like to conclude that Fusignano was not saying anything new when he adduced the simile, but that the figure was generally known». *Ibid.*, p. 147.

[662] *Vid.* F. Yates, *The Art of Memory*. Londres, Penguin Books, 1978; y P. Rossi, «Immagini e memoria locale nei secoli XIV e XV», *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, facs. II (1958), pp. 149-191.

[663] Fundamentalmente gracias a los estudios de M. Carruthers, *The Book of Memory y The Craft of Thought*; y de L. Bolzoni, *La rete delle immagini* y *La cultura della memoria*.

[664] «Da questo punto di vista la metáfora arborea funziona anche meglio di quella militare [con respecto al diagrama de los vicios y las virtudes de Peraldus]; più che la contrapposizione del singolo vizio alla singola virtù, importa infatti l'omogeneità strutturale dei due sistemi, così come si manifesta nei due diversi alberi. La contrapposizione tra la buona e la cattiva pianta è fundamentalmente la contrapposizione delle due radici, la superbia e l'umiltà; poco importa poi che all'interno delle rispettive fronde non sempre i singoli vizi siano speculari rispetto alle virtù corrispondenti. E poco importa che, a fronte dello schema ormai fisso e quasi invariabile dei vizi, il sistema delle virtù sia soggetto, ancora nel XII secolo, a oscillazioni non piccole. Il destino dei vizi è ormai legato a quello delle virtù e l'associazione dà vita a uno dei piú fortunati generi letterari che la cultura medievale abbia messo a punto: i trattati sui vizi e sulle virtù». L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, p. 191.

mo para meditaciones, *exempla,* visiones o todo tipo de imágenes mentales. L. Bolzoni, por ejemplo, ha trabajado durante las últimas décadas intentando rescatar toda una serie de construcciones visuales —en las que confluyen orígenes antiguos de diferentes tradiciones: didáctica, escolástica y exégesis bíblica— que subyacen en los textos literarios y que ordenan los contenidos del mismo siguiendo el sistema clásico de *loci,* orden e *imagines agentes.* Un ejemplo paradigmático de este uso de imágenes, y en particular de la del árbol, es san Buenaventura. En su *Lignum Vitae,* este franciscano describe con mucha claridad la conjunción entre meditación y técnicas de la memoria. Para llegar a la unión evocada en el *Cantar de los Cantares,* dice el franciscano, hay que poner el intelecto en marcha, construyendo imágenes capaces de desarrollar la facultad con el sentido requerido en cada momento. Como demuestra Bolzoni, el árbol de Buenaventura puede tener una dimensión mental —*arbor imaginaria*—, o bien puede tomar forma gráfica. Este *lignum vitae* tuvo una fama excepcional, lo encontramos en el mismo siglo y en los ulteriores en manuscritos —acompañando al texto o solo—, insertado dentro de una serie de diagramas, pintado en tablas y retablos o esculpido, entre otras manifestaciones[665].

También M. Carruthers se ha fijado en este *lignum* para enfocar su estudio hacia la construcción de imágenes retóricas, proceso ilustrado a la perfección en la célebre frase de Buenaventura: «describe pues el árbol en tu mente» —«describe igitur in spiritu mentis tuae arborem quandam»[666]—. Según Carruthers, lo que hace este franciscano es enumerar una serie de temas e imágenes elaborando al mismo tiempo una tabla de contenidos que la audiencia deberá disponer en *loci* precisos alrededor de una imagen construida en la interioridad:

> El motivo de Bonaventura es completamente práctico. Dice «he atado [la narración] con unas pocas palabras bien ordenadas para así ayudar a la memoria [...]. Puesto que la visualización [*imaginatio*] refuerza la comprensión, he colocado en forma de un árbol imaginario los pocos elementos que he seleccionado de entre muchos, y los he ordenado y dispuesto «entre las ramas de la imagen-árbol»[667].

[665] *Ibid.*, p. 81. Para un estudio de profundidad de esta figura, *vid.* U. Ilg, «*Quasi lignum vitae*: The Tree of Life as an Image of Mendicant Identity», en P. Salonius y A. Worm (eds.), *op. cit.*, pp. 187-212 (187); para un estudio de los mecanismos de meditación que san Buenaventura estableció en sus obras, *vid.* M. Karnes, *op. cit.*

[666] Bonaventure, *Lignum vitae*, prol. 3-4 en *Opera omnia*, ed. de Quaracchi, vol. 8, 1891. Citado en M. Carruthers, «Moving Images in the Mind's Eye», p. 288.

[667] Traducción propia. «Bonaventure's motive is entirely practical. He says "I have bound [the narrative] together with a few ordered and parallel words to aid the memory [...]. Since visualization [*imaginatio*] aids understanding, I have arranged in the form of an imaginary tree the few items I have collected from among many, and have ordered and disposed them among the branches of the tree-picture"». *Ibid.*, p. 288.

Así, el tratado no está dividido en capítulos, sino en frutos que organizan los temas de la vida de Cristo (fig. 5), un ejemplo que sacamos a colación aquí porque ilustra magníficamente la posibilidad de concebir una figura, utilizada en ambientes monásticos para la meditación, que no tenía necesidad de ser plasmada de forma gráfica, sino que podía ser reconstruida en la mente a partir del texto. Como asegura Carruthers,

> la *ekphrasis* era comúnmente entendida como una actividad de pintura mental, con el visionario visto como artista pintando las imágenes en su mente a medida que las palabras de la descripción eran leídas [...]. Esta tarea conforma al autor no solo como pintor o filósofo meditativo, sino que hace de él una especie de ingeniero o constructor, implicándose en ejercicios de previsualización mental como un instrumento deliberado de invención[668].

Esta es la idea que, a nuestro entender, radica detrás de la visión de Marguerite. El tópico *arbor bona/arbor mala,* procedente de la iconografía y de la tradición diagramática, se articula en su visión de forma puramente textual para que las mentes de los lectores lo reconstruyan y activen la inversión del vegetal en su interior. La naturaleza taxonómica del modelo adquiriría mayor importancia si, como veremos a continuación, entendemos que esta Carta IV está vinculada a la V, pues se articularía en ese caso una asociación entre los cinco sentidos escritos en las ramas —*arbor mala*— y las cinco llagas de Cristo del segundo de los textos.

Dicha lógica visual basada en el motivo *arbor bona/arbor mala* se desarrolla en los siglos XIII y XIV en multitud de obras literarias y plásticas, proporcionando una imagen que estructura el contenido en un esquema simétrico. Un ejemplo interesante de esta adaptación al marco literario es el del poema de Raimbaut Aurenga, «La flors enversa», una de las obras más herméticas de la poesía occitana medieval, frecuentemente considerada como

[668] «*Ekphrasis* was commonly said to be an activity of mental painting, with the visionary as an artist painting the images in his mind as the words of the description are read [...]. This task models the author not just as painter or as meditative philosopher but makes of the author a kind of engineer and builder, engaging in mental previsualization exercises as a deliberate instrument of invention». *Ibid.*, pp. 291-292.

el texto clave de la poética de este trovador[669]. Algunos investigadores han visto en el primer verso de esta composición —donde se presenta la flor invertida— un sentido oculto que, poco a poco, se desvela a lo largo del poema gracias a referencias intertextuales. Otros han intentado explicar la imagen de la flor invertida como una representación de la flor de lis, vegetal que posee unos pétalos caídos y de color blanco, asociado a la nieve —de la que también habla el poema—. El texto sobre el cual se funda esta interpretación es la *Historia natural* de Plinio, donde se subraya la *declivitas* del *lilium candidum*[670].

I. Ar resplan la flors enversa
pels trencans rancx e pels tertres.
Quals flors? Neus, gels e conglapis,
que cotz e destrenh e trenca,
don vey morz quils, critz, brays, siscles
pels fuels, pels rams e pels giscles;
mas mi ten vert e jauzen joys,
er quan vey secx los dolens croys (vv. 1-8).
[...]
VI. Mos vers an —qu'aissi l'enverse
que no·l tenhon bosc ni tertre,
lai on om non sen conglapi,
ni a freitz poder que y trenque:
a midons lo chant e·l siscle
clar, qu'el cor l'en intro·l giscle,
selh que sap gen chantar ab joy,
que no·s tanh a chantador croy (vv. 41-48).

I. Ahora resplandece la flor inversa por los cortados riscos y por los cerros. ¿Qué flor? Nieve, hielo y escarcha, que escuece, aprieta y corta; por lo que veo muertos los quiebros, gritos, gorjeos y silbos en las hojas, en las ramas y en los renuevos; pero el júbilo me mantiene verde y feliz ahora cuando veo escuálidos a los viles malvados [...].
VI. Vaya mi verso, que así lo invierto para que no lo detengan valles ni cerros, allí donde no se siente la escarcha y donde el frío no tiene poder para cortar. [Vayan] a mí señora el canto y el silbo claro; que le entre en el corazón el azote a aquel que sabe cantar con alegría, lo que no cuadra a cantor vil[671].

[669] R. Brusegan, «Le secret de la "Flors enversa"», Revue des Langues Romanes, 96 (1992), pp. 119-144 (119).

[670] *Vid.* un estado de la cuestión y la interpretación basada en el texto de Plinio en P. Cerchi, «Il mare amoroso e la flors enversa di Raimbaut d'Aurenga», *Romania*, XCIII (1972), pp. 72-84.

El poema introduce el tema del desamor con la imagen de la flor invertida, ubicada en un lugar frío, árido y salvaje. El principio de inversión estructura formalmente la canción en el sentido de que crea una realidad poética análoga a la inestabilidad sentimental de los dos polos antinómicos de la experiencia amorosa: la *joy* y la desesperación[672]. El punto esencial para nuestro estudio es el tono negativo que recorre el poema entero, puesto que, de hecho, la construcción visual de un lado hace directamente referencia a su estricto opuesto. Así, el lector está llamado a edificar interiormente el modelo de la flor erguida y verde —o coloreada— a partir de los elementos opuestos descritos por el poeta. No obstante, el autor traza esta imagen —ofrece pistas para su reconstrucción, se podría decir— de modos distintos. Por un lado, compone encabezamientos de las estrofas con la adversativa «mas» o bien alude directamente al fenómeno de inversión —«quar enaissi m'o enverse»—. Por otro, articula todo un juego visual y fonético a través de las sílabas que L. Brusegan ha apodado «imágenes sonoras giratorias»[673].

Ar REsplan la flors envERsa
Pels trenCANS rANCS e pels TER[-]TREs
Quals FLORS? NEUS, GELs e conGLApis
Que cotz e DES[-]TREh e TREca[674]

Re—er / cans—ancs / ter—tre /
flors—neus / gels—gla / (des) tre - tre

En la sexta estrofa, en cambio, el «mas» adversativo ha sido sustituido por un «mos vers», que simboliza la fuerza transformadora, la energía de inversión de esa flor decaída y pálida. Al mismo tiempo, el poema señala que dicho «mos vers» —los versos del yo poético— «enversent», verbo que po-

[671] M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. I. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 445-447.

[672] Para el uso del *adynaton* en la poesía trovadoresca, P. Cerchi, «Gli *adynata* dei trovatori», *Modern Philology*, 68 (1971), pp. 223-241.

[673] R. Brusegan, *op. cit.*, p. 133.

[674] Manipulación del texto creada por el autor de este estudio.



84. *Commedia*, edición del 1491.
París, BnF, Res Yd 106, f. 207

dría contener un doble significado. Por una parte, los versos invierten la flor, figura del desánimo del poeta; por otra, ponen en verso —en-vers-ent— estos mismos sentimientos. Por consiguiente, la función de la inversión de la imagen poética funciona como proyección virtual del opuesto a la flor negativa, fenómeno que se entiende asimismo como motor del juego de creación poética. Invertir —imaginar la flor opuesta, derecha y reverdecida— sería, de hecho, recrear la poesía.

En suma, podemos ver que en esta composición tan poliédrica Raimbaut d'Aurenga no está hablando de una flor concreta —flor de hielo o flor de lis—, sino más bien parece reconstruir un modelo que se autorrefleja en su contrario, siguiendo, como en el caso de los amigos genoveses de Petrarca, el esquema *arbor bona/arbor mala*. Este juego simétrico está excelentemente articulado en la sexta estrofa con la ambigüedad entre la inversión —«enverser»— y la creación poética —«la mise-en-vers»— en-vers-er: «mos vers an [...] qu'aissi l'enverse» (v. 41).

Otra obra en la que esta lógica visual del motivo *arbor bona/arbor mala* se traduce en un marco literario es la *Commedia,* donde se proporciona una de las imágenes más conocidas del árbol invertido en toda la literatura universal (*Purgatorio,* XXII, 130-135)[675]:

[675] La posible vinculación entre el árbol invertido de Dante y el de Marguerite ha sido ya destacada por algunos investigadores. D. Zorzi, *op. cit.*, p. 516; y V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 173.

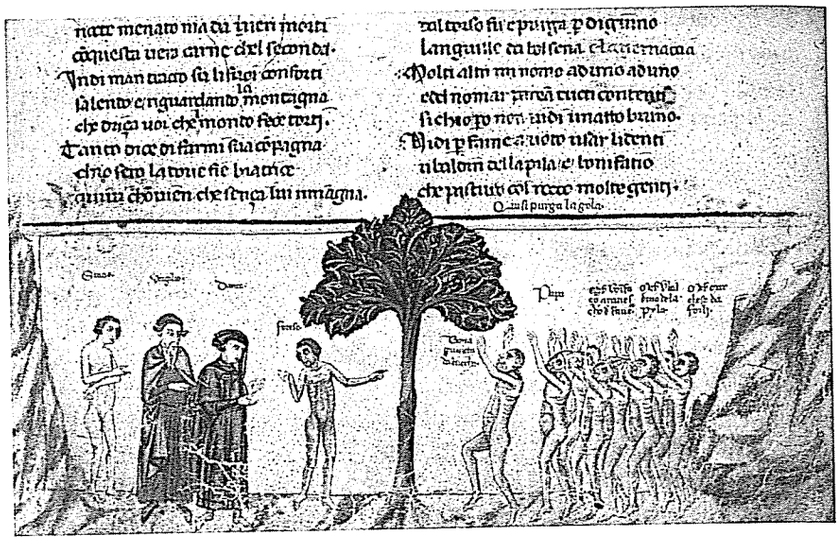
> Pero pronto interrumpió sus plácidos razonamientos un árbol que encontramos en mitad del camino, cargado de manzanas de olor suave y grato; y así como el abeto se estrecha hacia arriba de rama en rama, así le ocurría a aquel en la parta baja, creo que para que nadie se subiese a él[676].

Así es como Dante describe su particular vegetal invertido. Debemos advertir, sin embargo, que la descripción que el poeta florentino realiza de este árbol es un tanto ambigua, lo que ha suscitado diferentes interpretaciones entre los críticos. Los versos, de manera equívoca, nos indican que este árbol se «digrada» al contrario de como lo hace el abeto. Es decir, si bien la copa de este tipo de conífero se extiende desde la cima hacia el suelo, el del *Purgatorio* lo hace en sentido contrario —hacia arriba— para que nadie pueda alcanzarlo. Además, el texto emparenta claramente la figura de este abeto invertido a la del manzano —«con pomi a odorar soavi et buoni», dice—. Por consiguiente, se podría entender que solo la copa del árbol se encuentra invertida, y lo está respecto al árbol edénico del pecado. De este modo, precisamente, es como lo ilustra la miniatura del manuscrito Egerton 943[677]. Esta confusión en la forma vegetal se puede observar en las numerosas miniaturas que nos han llegado de ella. Mientras S. Botticelli (fig. 87), el ilustrador del manuscrito de la BnF (fig. 84) y el de la edición de A. Vellutello (fig. 86) han invertido la copa del árbol, el manuscrito Holkham (fig. 85) o el Codice Laurenziano lo representan como un árbol derecho y más bien con forma de manzano que de abeto. Concluye la descripción una reflexión de Dante en la cual se nos dice que este árbol tiene ese aspecto para que nadie «sù non vada». Este «arriba» es, evidentemente, allí donde están los frutos, pues una voz desde el follaje les advierte: «Di questo cibo avrete caro» (*Purgatorio,* XXII, 141). Por consiguiente, Dante nos presenta aquí una figura de castigo para los golosos cercana al suplicio tantálico, ya que se encuentra, en efecto, en el círculo de las almas que purgan la gula, el sexto.

Posteriormente a la descripción del vegetal, el Dante narrador nos indica que los dos poetas siguen su camino, pero al poco aparece ante ellos otro manzano —también representado de forma invertida por Botticelli, aunque en el texto tampoco se especifique claramente—. Se trata de un árbol eco del anterior, rodeado de gente rogándole a gritos que sacie su hambre y

[676] «Ma tosto ruppe le dolci ragioni / un alber che trovammo in mezza strada / con pomi a odorar soavi et buoni; / e come abete in alto si digrada / di ramo in ramo, così quello in giuso, / cred'io, perchè persona sù non vada». N. González Ruiz, *Obras completas,* p. 304.

[677] British Library, Egerton 943, f. 103v. La imagen ha sido digitalizada y puede ser consultada en la página web de la BL <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6647> [última consulta: 01/02/2017].



85. *Commedia,* Dante Alighieri, Genoa, tercer cuarto del siglo XIV. Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham, misc. 48, f. 103

su sed, aunque el vegetal ni siquiera hace ademán de atender a sus súplicas (*Purgatorio,* XXIV, 103-111):

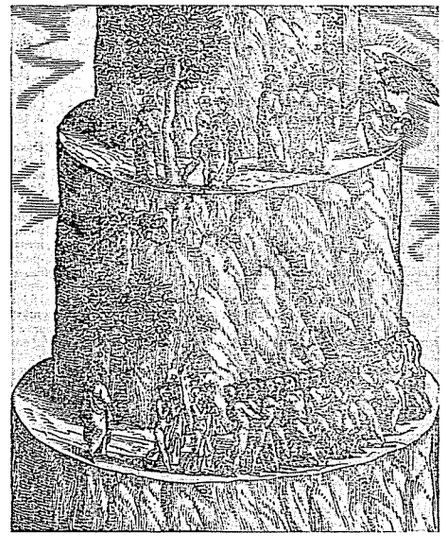
> Se me aparecieron las ramas cargadas y frescas de otro manzano, y no muy lejos, pues hasta entonces no nos habíamos vuelto hacia allí. Vi almas bajo él alzando las manos, gritando no sé qué hacia el follaje, como niños llorones y caprichosos que piden algo y aquel a quien se lo piden no les contesta[678].

Entonces, cuando los poetas se aproximan, les habla una voz desde el follaje y les dice: «Pasad adelante sin acercaros; otro árbol hay más arriba cuyo fruto fue gustado por Eva, y este es un retoño de aquel» (*Purgatorio,* XXIV, 115-117)[679].

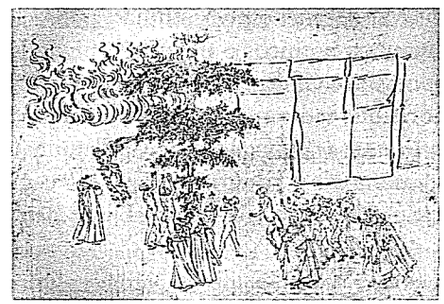
Dante y Virgilio, que están ante la puerta del Paraíso terrenal, son alentados por el árbol a no detenerse allí y a seguir hacia su meta. Más adelante, les

[678] «Parvermi i rami gravidi e vivaci / d'un altro pomo, e non molto lontani / per esser pur allora vòlto in laci. / Vidi gente sott'esso alzar le mani / e gridar non so che verso le fronde, / quasi bramosi fantolini e vani, / che pregano e'l pregato non risponde» (*Purgatorio,* XXIV, 103-111). N. González Ruiz, *Obras completas,* p. 314.

[679] «Traspassate oltre sanza farvi presso: / legno è più sù che fu morso da Eva, / e questa pianta si levò da esso» (*Purgatorio,* XXIV, 115-117). *Ibid.*, p. 314.



86. Alessandro Vellutello, *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino et d'Alessandro Vellutello, sopra la sua comedia dell'Inferno, del Purgatorio et del Paradiso,* Venecia, 1578. París, BnF, f. 539



87. *Commedia,* S. Botticelli, *ca.* 1480-1495. Berlín, Kupferstichkabinett, ms. Ham 201 y Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana Reg. Lat. 1896

indica esa voz, se encuentra el «legno» del que comió Eva —«che fu morso da Eva»—. Este árbol que habla a los poetas será pues, la versión negativa —*arbor mala*— del árbol edénico —«e questa pianta si levò da esso»—, así como también el primero que hemos descrito era una reverberación del manzano

del Paraíso terrestre —«con pomi a odorar soavi et buoni»—. Si en los ejemplos iconográficos anteriores como en el de Mareduelo se diferencia el antes y el después del pecado mediante la sequedad del árbol, aquí tal oposición se establece mediante la inversión de su copa. Este antagonismo ha sido ya interpretado por R. Guénon como un recurso gráfico para representar la estructuración simbólica de niveles, pues, según nos dice, los dos árboles del *Purgatorio* son la versión invertida del árbol de la ciencia y de la vida presentes en el Paraíso. Estos estarían por encima de la superficie de las aguas y los otros serían sombras reflejadas en ella[680]. Aparece incluso en esta misma parte del *Purgatorio,* aunque unos cantos más adelante, otra referencia al motivo *arbor bona* y *arbor mala*. No obstante, en este caso la relación de simetría no se establece entre lo recto y lo invertido, sino mediante la otra variable que también aparece en Marguerite: lo seco y lo verde. Así, al tiempo que Dante señala que los golosos giraban en torno al vegetal murmurando «Adamo», el árbol se presentaba claramente ante él despojado de hojas, flores o frutos en sus ramas (*Purgatorio*, XXXII, vv. 37-39). Tal imagen está claramente relacionada pues con el árbol del Bien y el Mal del Paraíso terrestre. El vegetal *dispogliato* representa la justicia anterior a Cristo que fue mancillada en el pecado original, de ahí que todos aludan al nombre de «Adamo» en cuanto lo ven[681].

Por consiguiente, los ejemplos analizados nos indican que todo árbol invertido o seco concebido como *arbor mala* presenta su correlativo en los árboles edénicos o en la cruz de Cristo. Un esquema que, probablemente, como en el caso de Marguerite, estuvo influido por la lógica simétrica de este tipo de diagramas taxonómicos o mnemotécnicos. De hecho, han sido muchas las voces que han reivindicado rescatar las estrategias visuales típicas del arte de la memoria que radican en la gran obra de Dante. F. Pomel aúna la *Commedia* y *Le pelèrinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville para destacar la narrativa isomorfa y la estructura intrínsecamente jerarquizante que estructura este tipo de relatos alegóricos. Dicha naturaleza del texto es

[680] «[...] los dos árboles descritos por Dante como próximos a la cima de la montaña, o sea, justo debajo del plano donde se sitúa el paraíso terrenal. Y cuando este se alcanza, los árboles retornan a su posición normal. De modo que, así, esos árboles, que parecen ser diferentes aspectos del árbol único, están invertidos solamente por debajo del punto en que ocurre la rectificación y regeneración del hombre. Importa subrayar que, si bien el Paraíso terrenal forma parte aún del "cosmos", su posición es virtualmente "supracósmica" [...] de modo que su plano se identifica con la "superficie de las aguas". Esta superficie, que en esencia es un "plano de reflexión", nos lleva al simbolismo de la imagen invertida por reflejo, a la que nos hemos referida al hablar de la analogía [...]. Todo lo que está encima del "plano de reflexión" está derecho, todo lo que está debajo está invertido». R. Guénon, *Símbolos fundamentales,* p. 243.

[681] L. Tondelli, *Il libro delle figure,* pp. 292-293.

la que permite fragmentar las escenas en imágenes o series de imágenes claramente vinculadas a las figuras clasificadoras típicas de su tiempo[682].

El viaje alegórico, como el de Dante, evoca este tipo de «teatro de la memoria» que «se traduce a través de un espíritu diagramático y de esquematización tanto en la estructuraración del relato como en los detalles»[683].

5. Sensibilidad terrenal y espiritual

Es necesario, sin embargo, rescatar ahora los elementos de la Carta V que hemos dejado atrás. Este es un texto que, como hemos mencionado, articula fundamentalmente dos imágenes principales: por un lado, la puerta con cinco piedras preciosas que se transforma en el marco para la aparición del cuerpo de la pasión de Jesucristo y, por otro, la imagen casi abstracta de ese mismo cuerpo, convertido en una gran herida que la visionaria pretende ungir. Ambas visiones se encuentran escindidas por un fragmento que funciona como cadena lógica y puente entre las dos. En este se enumeran diez partes del cuerpo del hijo de Dios, cada una de ellas usada como objeto de devoción y vinculada a la oración: cinco padrenuestros por parte, hasta un total de cincuenta. De este modo podemos observar que en el transcurso de la carta aparece una cierta aproximación gradual al cuerpo de la divinidad, cuerpo que se intuye simbólicamente en primera instancia a través de sus llagas-rubíes, se muestra luego de forma manifiesta, se describe minuciosamente en un fragmento posterior y, como conclusión, se abre en tanto que llaga. Es en ese momento en el que el cuerpo se transforma en puerta,

[682] Traducción propia. «[el teatro de la memoria] se traduit par un esprit de diagramme et de schématisation aussi bien dans la structuration du récit de type arborescent, que dans les détails». F. Pomel, «Mémoire, mnémotechnie et récit de voyage allégorique. L'exemple du Pèlerinage de vie humaine de Guillaume de Digulleville», en F. Willaert *et al.* (eds.), *Medieval Memory: Image and Text*. Turnhout, Brepols, 2004, pp. 77-98.

[683] Traducción propia. «se traduit par un esprit de diagramme et de schématisation aussi bien dans la structuration du récit de type arborescent, que dans les détails». F. Pomel, *op. cit.*, p. 89. La referencia al «teatro de la memoria» procede de H. Weinrich, quien alude a la *Commedia* con estos términos (*op. cit.*, pp. 13-16). También F. Yates anunció la importancia de revisitar la obra de Dante desde el punto de vista de la mnemotecnia: «La *Divine comédie* deviendrait ainsi l'exemple par excellence de la transformation d'une somme abstraite de symboles et d'exemples, la mémoire étant la faculté qui opère cette transformation, le pont entre l'abstraction et l'image». De tal modo, el Infierno de Dante es «une espèce de système de mémoire destiné à mémoriser l'enfer et ses châtiments, à l'aide d'images frappantes distribuées dans une série ordonné de lieux». F. Yates, *L'art de la mémoire.* París, Gallimard, 1975, p. 108.

el elemento inicial de la visión, que permite la entrada y la unión con la visionaria.

La apertura vuelve a ser, por tanto, el motivo que anima toda la imagen, así como en la carta anterior lo era la inversión. En ambos casos se trata de un movimiento articulado a partir de un eje liminal que separa dos polos simétricos. A la luz de tales paralelismos, es posible conjugar las dos epístolas buscando vínculos que podrían llevarnos a considerar una lectura conjunta y complementaria que conformaría lo que hemos llamado un díptico textual.

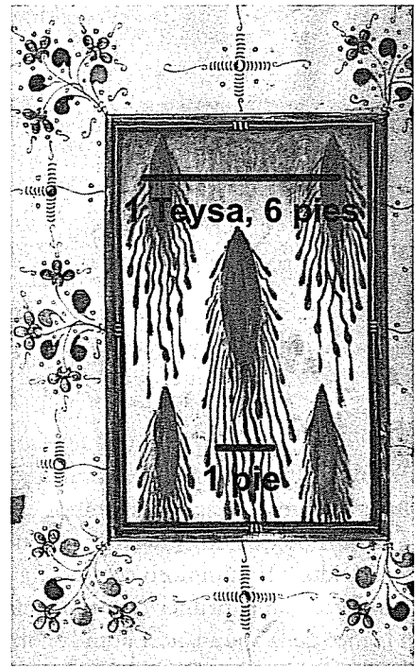
Lo primero que Marguerite describe de esta visión es una puerta de gran belleza que resplandecía en el cielo, en dirección oriental: «Li fut semblanz que ele regardoyt ou ciel dever Orient et li sembloit que ele y veit une tre bele porte qui estoyt assi resplendissenz come li selouz» (§148). Por consiguiente, vemos que se presenta este elemento en estrecha vinculación con el astro solar. Ya se apuntó anteriormente la importancia del Sol en la visión del árbol, en cuanto que fuente de nutrición divina, de emanación de luz y de vida. Aquí no aparece el astro en sí, sino una puerta que ocupa su lugar, una puerta resplandeciente «come li selouz». Pero si este elemento mana tal fulgor no es sino por los cinco rubíes que aparecen en peculiar disposición:

> En esa puerta había cinco piedras preciosas, todas rojas como bellos rubíes: dos estaban separadas una de otra por seis pies [*teysa*] de distancia, la tercera estaba en el centro de la puerta, mientras que las otras estaban por debajo, separadas por un pie (§148)[684].

La traducción que la edición francesa realizó de este pasaje respeta de modo fidedigno el texto del manuscrito, al contrario de lo que hizo la versión inglesa, en la que podemos entrever un error evidente que puede llevar a tergiversar la reconstrucción mental que haría un lector de Marguerite. El texto francoprovenzal deja claro que en el centro aparece un rubí que separa dos grupos de las mismas piedras preciosas: dos arriba y dos abajo. Ahora bien, R. Blumenfeld-Kosinski traduce este «desoz» como «above», cuando se refiere a su contrario: «por debajo»[685]. Si la descripción original estuviera compuesta tal y como la presenta la editora inglesa, el lector no

[684] «En cele porte avoit V peres preciouses totes vermeilles come beau rubiz: les dues peres estoyent de bien una teysa loins l'una de l'autra, la tierci estoyt ou milua de la porte, les autres estoyent desoz en la porta pres du pie l'une de l'autre» (§148).

[685] «On this gate there were five precious stones, all red like beautiful rubies: between two of the stones there was a distance of at least six feet, the third was in the middle of the gate, and the others were above that at a distance of about a foot from each other». Blumenfeld-Kosinski, *The Writings of Margaret of Oingt*, p. 67.



88. *The Loftie Hours.* Maestros de Delft Grisailles, siglo XV, Países Bajos. Walters Art Museum, ms. W 165, f. 110v. Hemos añadido las medidas mencionadas por Marguerite en la Carta V.

conseguiría figurarse en su mente la imagen textual que pretendía construir Marguerite, esto es, las llagas que trazan la silueta del cuerpo de Jesucristo en la cruz (fig. 88).

En particular, nos referimos a una representación que aúna la *majestas* románica con un modelo de crucifixión más realista perteneciente al periodo gótico. Según E. Palazzo, la combinación y fusión del tema del sacrificio de Cristo sobre la cruz con la visión de su gobierno en los cielos una vez resucitado es habitual en la Baja Edad Media gracias a una lógica teológica continuista: el sacrificio abre la vía hacia la visión escatológica del final de los tiempos, es decir, es su condición *sine qua non* y su razón esencial[686]. Dentro de sus infinitas variaciones, este motivo se fundamenta

[686] E. Palazzo, *L'invention chrétienne*, pp. 262-263. *Vid.*, como ejemplo plástico paradigmático, el manuscrito Latin 12048, f. 143v (París, Bibliothèque Nationale de France).

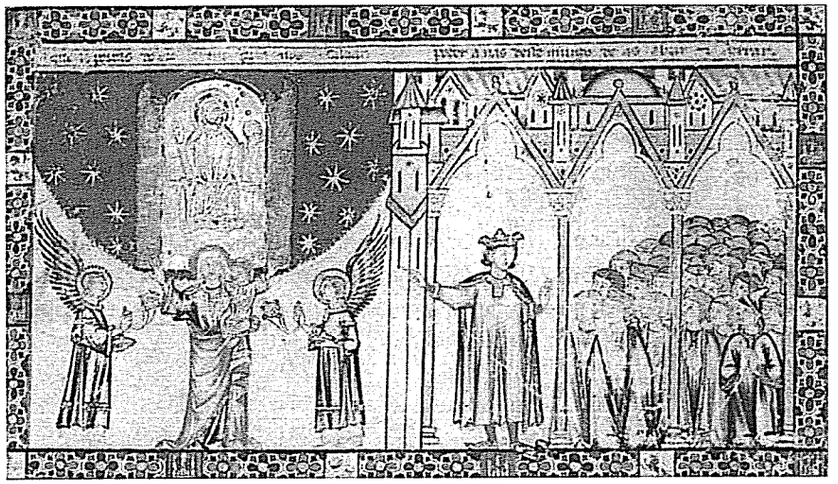
en la disposición de unos brazos extendidos perpendicularmente al tronco —«Jhesu Crit ou miliua de la porta, qui avoyt los braz et les mains estendues» (§149)—, de unos pies más bien juntos y de la herida de la lanza en el centro del tronco. No obstante, Blumenfeld-Kosinski nos dice que las piedras de los brazos están separadas por un pie, mientras que en la parte inferior hay una distancia de «por lo menos seis pies» —«at least six feet»—. Está hablando, en efecto, de la «teysa», unidad de medida anterior a la Revolución francesa —«toise» en francés—, que representaba unos seis pies de distancia. A menos que la «teysa» tuviera otra medida muy diferente para Marguerite o su copista, es improbable que la posición de las piedras fuera esta. Si invertimos, sin embargo, la distribución, y seguimos la versión original o la traducción francesa, el esquema coincide con el del cuerpo de la pasión (fig. 88)[687].

Así, una vez establecida la disposición visual de estos rubíes, cabe ahora preguntarse por la luz que emerge de ellos. Continuando la lectura del texto de Marguerite se hace evidente la relación de ambos elementos con la sangre y el color rojo, pues las piedras se convierten explícitamente en llagas. Esta asociación de lo líquido y lo luminoso se asocia a la imagen de la luz fluyente que ha sido analizada en el primer capítulo. Una escena que, recordemos, entronca con la idea de la abundancia líquida con la que se manifiesta la experiencia sensorial y unitiva con Dios. Además, en este caso la mezcla de luminosidad rúbea y la sangre redentora proporciona a la imagen de la Carta V una temática sacrificial. La figura del juez ante la puerta que aparece en el cielo se manifiesta en realidad como el Dios hecho carne, redentor y sacrificado en la cruz, de cuyas heridas fluye la luz y la sangre que revivificará al hombre y al mundo.

Dicha figura de la puerta resplandeciente entronca claramente con la iconografía edénica y apocalíptica. Asimismo, el muro de fuego —brillante— del Paraíso terrestre reverbera posteriormente en la Jerusalén cubierta de fulgentes piedras preciosas. En ambos casos se trata de un lugar divino que aparece, en la mayoría de ejemplos pictóricos, cerrado cual *hortus conclusus* (Gn 7, 16) o delimitado por un obstáculo liminal que permite o veta el paso[688]. Un ejemplo de ello que nos sitúa en el marco escatológico del final

[687] De hecho, Sicardo de Cremona atestigua que solo el acto de imaginar la letra «T» ya hacía que se formara en la mente la imagen de la crucifixión. En efecto, en un episodio en el que se relata la activación del ojo interior durante el momento de la consagración, el obispo asegura que en cuanto se pronunció la plegaria *Te igitur*, su mente imaginó las letras del salmo y vio a Jesucristo en la cruz. Citado en E. Palazzo, *op. cit.*, pp. 264-265.

[688] Detrás de esta Jerusalén celeste y del Paraíso terrestre subyacen otras imágenes que beben de los mismos atributos. Es el caso del templo y del tabernáculo, que presentan puertas



89. «Cantigas de Santa María», *Códice de las Historias,* 1280-1284. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B. R. 20, fol. 1ra

de los tiempos es la figura 89. Se trata de una imagen que muestra a María rodeada de dos ángeles y ubicada justo debajo de una gran bóveda celeste en cuyo centro aparece la puerta luminosa con la visión mayestática del Dios juez. El lector, al abrir el volumen, se encuentra también con los batientes abiertos del Paraíso dorado en el pleno centro del manto estrellado. R. Sánchez Ameijeiras afirma en referencia a esta miniatura que

> el símil relacionado con la apertura se expande, en este caso, de tal manera, que funde las figuras de Cristo como puerta, María como puerta, y, al mismo tiempo, presenta un decoroso ejemplo de coordinación entre el artificio retórico y la función del objeto en la «imagen de apertura» de un códice que canta las virtudes de aquella por la que Dios se hizo carne, traspasando los umbrales de su vientre[689].

Por tanto, se conjugan en esta imagen diferentes nociones de la apertura hasta llegar a englobar a la misma encarnación de Dios —el parto de

de naturaleza similar. A modo de ejemplo en Éxodo 26, 36 se nos dice: «Harás para la entrada de la tienda una cortina de púrpura violeta y escarlata, de carmesí y lino fino torzal, labor de recamador» —«Facies et tentorium in introitu tabernaculi de hyacintho et purpura coccoque bis tincto et bysso retorta opere plumarii»—.

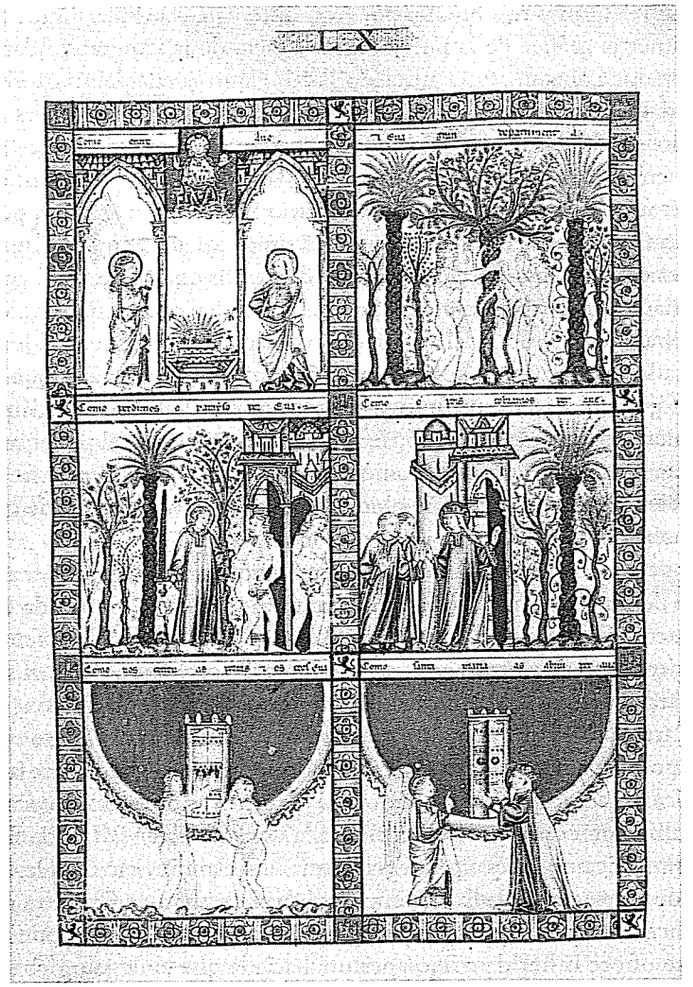
[689] R. Sánchez Ameijeiras, *op. cit.*, p. 217.

María— como puerta de salvación. La Virgen, por su parte, se asocia a esta apertura en cuanto que puerta del cielo —*porta coeli*—, bisagra que, con su intercesión, permite el paso al más allá. Este elemento liminar metafóricamente aludido por la bisagra es en realidad un eje de simetría que invierte, como hemos visto con el caso de las vírgenes sabias y necias, las realidades de una y otra parte de la puerta. La figura 90 viene a profundizar en esta combinación entre María como puerta, inversión y simetría. En ella podemos observar todo un discurso visual notablemente complejo sobre la clausura y apertura concebidas como alegorías simétricas del pecado y de la redención. La cántiga gira en torno a la contraposición entre Eva y María, un tópico que hunde sus raíces en la himnodia latina:

Entre Ave e Eva
Gran departiment'á
Ca Eva nos tolleu
O parais'e Deus,
Ave nos i meteu:
Por end'emaigos meus
Entre Ave e Eva...
[...]
Eva nos enserrou
Os ceos sen chave,
E Maria britou
As portas per «Ave»
Entre Ave e Eva[690].

Lo que hace la imagen es traducir de una manera bastante libre el contraste entre María y Eva que domina toda la cántiga. En la composición visual esta adversidad se articula mediante la inversión que evoca el texto, es decir, el desdoblamiento simétrico de esta antítesis. Cada viñeta, pues, ilustra especularmente el verso del refrán —«Entre Ave e Eva / gran departiment'a» («Entre Ave y Eva gran diferencia hay»)—. Esta contraposición se expresa, en primer lugar, a partir de la rica arquitectura que aloja la escena de la Anunciación y el salvaje jardín en el que Eva comete el pecado; y en segundo, mediante la inversión de la ubicación de los protagonistas, de modo que las dos figuras femeninas se sitúan especularmente al igual que sus nombres. Esto es, la Virgen y Eva se representan mirando hacia lados contrapuestos y cerca del centro de la página, que es el eje de simetría. El contraste viene realzado por la presencia de Dios en la parte izquierda y de la serpiente en la derecha

[690] *Ibid.*, p. 214.



90. Cantiga 60, *Cantigas de Santa María, Códice de las Historias*, 1280-1284. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, ms. T.I.1, f. 88v

como puntales que separan a los protagonistas de sendas viñetas[691]. En cuanto al nivel intermedio, podemos observar la manifestación gráfica del fenómeno de la apertura. Las rúbricas explican que «perdimos el parayso por Eva»,

[691] R. Sánchez Ameijeiras analiza esta imagen excelentemente y señala asimismo la contraposición entre la actitud de ambas mujeres, una sumisa y casta y la otra mostrando una clara y lujuriosa invitación al espectador. *Ibid.*, p. 215.

así «como despois o recobramos por Ave». Este juego de inversión se traduce en la simetría gráfica de la puerta. En la viñeta de la izquierda Adán y Eva son forzados a abandonar el arbolado Paraíso, que queda detrás de ellos, a la izquierda del lector. En el caso de María, vemos como ella abre las puertas del cielo, dando paso al espacio ajardinado, que queda a la derecha[692]. Finalmente, en el plano inferior, las imágenes dan forma a las rúbricas: «Como nos cerrou as poertas e os ceos Eva», «como Santa Maria as abriu per Ave». Aquí otra vez la posición de las figuras es simétrica, con una Eva que cierra la puerta celestial ante un avergonzado Adán y, por otra parte, una María que contrariamente las abre ante el saludo de Gabriel. Como señala R. Sánchez Ameijeiras, la inclusión del arcángel provoca que la imagen adquiera un significado ulterior, «ya que glosa metafóricamente el contraste, que de esta manera pone al carácter primitivo y restrictivo del pecado —Adán oculta sus genitales para expresar las consecuencias del pecado— el poder redentor de la Encarnación»[693]. Es más, como en la ilustración anterior, el vientre de María viene a ser aquí también «abierto», combinando la noción de apertura de la puerta de salvación y la encarnación de Cristo.

Por otro lado, la inversión de los personajes y de las palabras se manifiesta a través de un esquema simétrico que permite que sea representada especularmente: el libro. En efecto, como la puerta, el libro se vincula al fenómeno de la apertura, de la entrada a lo sagrado, al templo, al reino de lo misterioso y lo maravilloso. Es así como deberíamos pues entender la imagen bisagra de la Carta V, en la que la puerta que contiene el cuerpo de Cristo se transforma posteriormente en una gran llaga que invita a Marguerite a unirse con Dios. Si anteriormente la figura de Cristo ante la puerta evocaba una obstaculización como la del querubín o la del Dios mayestático, la llaga invierte simétricamente esta tendencia hacia una clara invitación a la entrada. El uso de la imagen de la llaga como entrada al corazón de Cristo es un motivo típico de la devoción de estos siglos. En las figuras 91 y 92 podemos ver cómo se ofrece la herida como apertura hacia la que el devoto debe tender en sus meditaciones. En ambos casos la mirada se dirige hacia el costado de Cristo, aunque en el primer caso la herida se abstrae del cuerpo, se enfatiza con dimensiones monumentales para así absorber el cuerpo del monje (fig. 91). En la siguiente imagen, la religiosa aparece claramente en pleno movimiento de entrada al cuerpo de Cristo, como lo pone de manifiesto la curva que hace el cuerpo de este y que permite el encaje o incorporación

[692] Aquí de nuevo Sánchez Ameijeiras fija su atención en la actitud que expresan ambas figuras: el ángel Gabriel amenazante con la espada, mientras María se muestra acogedora conduciendo a los bienaventurados al Paraíso. *Ibid.*, p. 216.

[693] *Ibid.*, p. 216.

de la anatomía de la monja en el hueco, formando un conjunto unido y acoplado (fig. 92).

Esta noción la apunta también V. Cirlot en el contexto de la mística femenina, asociando las representaciones góticas de la Pasión de Cristo que resaltan enfáticamente las cinco heridas, especialmente la del costado:

> En las representaciones medievales de la Pasión, la herida de Cristo se abre como un gran ojal y el ojo se fija allí donde el dedo de Cristo le indica. Infranqueable umbral para el órgano externo que choca con la piel, atraído sin embargo por el agujero que se insinúa y que conduce no se sabe a dónde[694].

Existen multitud de testimonios que ilustran este fenómeno. En el *Memoriale* de Angela de Foligno, por ejemplo, se ofrecen varios ejemplos en los que se adivina una atención especial hacia la llaga del costado, una herida que «es un camino de entrada en el cuerpo»[695]. Así, tomando en consideración estos ejemplos y volviendo al texto de Marguerite, podemos concebir la puerta, en un primer momento, como eco del paso resguardado por el juez o querubín. Este elemento, asimismo, manifiesta unas características que derivan en un movimiento especular. Como la doble página del libro, que ofrece un esquema simétrico que altera los componentes —Eva y Ave, pecado y redención—, la puerta de la visión de Marguerite provoca también un efecto de inversión[696]. De la apertura obstaculizada por la presencia de Jesucristo pasamos a una entrada libre hacia la otra puerta: la llaga de su costado. De igual modo que la miniatura de la cántiga, esta inversión se opera desde el aspecto negativo del martirio de Jesucristo hasta su misma redención.

Creemos advertir, pues, en esta Carta V un proceder similar al de la epístola anterior, cual si se tratara de una exégesis que la siguiera, presentando un proceso de alteración simétrica similar e ilustrando un mismo fenómeno de unión mística. Esta semejanza se atenúa por la naturaleza de los elementos invertidos: el árbol hace referencia al cuerpo terrenal de la visionaria; la puerta y la llaga, al cuerpo divino de Dios. Sin embargo, debe tenerse en cuenta, a tenor de esta diferencia, la vinculación del árbol pecaminoso de Adán al madero redentor de Cristo. Una asociación que podría acentuar la conexión entre las dos cartas, legitimada asimismo por el vínculo entre los

[694] V. Cirlot y B. Garí, *op. cit.*, p. 193.

[695] *Ibid.*, pp. 192-193.

[696] «Dans tous ces livres, Eva s'oppose à L'Ave de Marie (comme dans l'ave maria, les paroles prononcées par l'ange pour saluer la Vierge au moment de l'Annonciation). De la même façon que le salut de l'ange inverse la manière d'épeler le nom d'Ève, l'Incarnation représente un point d'inversion et de renouveau dans l'histoire du salut». J. Hamburger, *Ouvertures*, p. 84.



91. *Miscelánea de obras cartujas,* 1460-1500. Londres, British Library, Add. ms. 37049, f. 24r

cinco sentidos —terrenales— del árbol y las cinco partes de la anatomía de Cristo que Marguerite fragmenta en sus oraciones del padrenuestro.

El análisis de ambas visiones deja de manifiesto una reconfiguración del imaginario edénico a través de los elementos del árbol y la puerta. Asimismo, un esquema simétrico aúna las dos imágenes, estableciendo un paralelismo entre las cinco llagas y los cinco sentidos del cuerpo-vegetal. De este modo, en aras de reconstruir la lógica visual de ambos textos, vamos aquí a considerar que el árbol invertido de la Carta IV lo está respecto al árbol de la vida —la cruz de Cristo—, del cual recibirá la gracia en forma de agua y luz. Estos son precisamente los dos elementos que emanan de las heridas-rubíes del hijo de Dios, convirtiendo la llaga del costado en una *fons vitae:* «la llaga del costado a través de la cual Él la quiso bautizar con la bendita



92. Libro de la abadesa Kunigunde, *ca.* 1314-1321. Kunigunde. Praga, National and University Library, ms. XIV, A17, f. 7v

fuente que brotaba del costado» —«la play del flan por ce qui el la voucist laver et bateyer de ele benoyte fontayne qui li sallit del flan» (§151)—. A modo de una *imitatio Christi,* el árbol se endereza dirigiéndose hacia el Sol, Oriente, desde donde aparece la visión de la puerta. Es decir, los sentidos y el cuerpo de la visionaria reverdecen gracias a la imitación de la corporalidad sensorial de Jesús, después de un bautismo interior representado por el torrente de agua o la fuente de sangre que brota de su costado. Este revitaliza los sentidos terrenales para poder entrar en los misterios divinos que se encierran detrás de la herida divina[697]. La mentada articulación entre los

[697] Otro ejemplo que ayuda a corroborar esta interpretación acerca de la complementariedad de las dos cartas de Marguerite nos lo brinda Hadewijch de Amberes, quien, en un contexto muy cercano temática y cronológicamente al de nuestra autora, describe una visión en la que se le apareció precisamente un árbol invertido. Tal figura parece en primera instancia adaptarse al modelo neoplatónico, pues una voz la invita a trepar al árbol hacia las raíces profundas de Dios. Sin embargo, es aún más interesante el siguiente árbol que se le aparece

dos textos nos lleva a considerar el segundo como parte o explicación del primero. Ni uno ni el otro tienen una lección moral final que los interprete, pero dichas semejanzas hacen que los podamos entender como una especie de díptico textual.

Para reforzar más si cabe este paralelismo podemos recuperar la vinculación que tradicionalmente se ha establecido entre el árbol del Paraíso —*arbor mala*— y la cruz —*arbor bona*—[698]. Como vemos en la figura 93, este esquema de contrarios era tan común que, a pesar de que en la miniatura central no se plasme ninguna relación de la cruz con el árbol, el ilustrador de esta página dibuja en los márgenes del folio las versiones opuestas del árbol redentor, es decir, los crucifijos de los ladrones que murieron al lado de Jesús. Estos aparecen claramente como imagen negativa, ornamentados de motivos vegetales secos llenos de púas y espinas y en los que se elude el color verde.

Ya en el siglo quinto, como ha demostrado P. A. Underwood, el sepulcro de Cristo apareció representado como la fuente de donde brotaba el agua y, a su vez, la cruz pasó a simbolizar el árbol de la vida[699]. No en vano, existe en el cristianismo la creencia de que la sangre de Jesucristo alimentó, en el monte Gólgota, el cráneo de Adán, redimiendo a la humanidad con un segundo *lignum*. Se trata de una correspondencia concebida dentro del sistema figurativo de coincidencias testamentarias que se aprovechó en numerosas obras medievales para aunar los dos motivos en diagramas vegetales[700].

en ese jardín maravilloso. Este, el séptimo, se difumina poco a poco para dejar aparecer una cruz más resplandeciente y blanca que el cristal. A través de ella, Hadewijch pudo ver un gran espacio —es decir, la cruz se descubre en realidad como apertura— que parece ser el Paraíso. El caso, sin duda, convida a un estudio más profundo de las relaciones entre las dos visionarias. Hadewijch von Antwerpen, *op. cit.*, p. 266.

[698] *Vid.* R. Hatfield, «The Tree of Life and the Holy Cross. Franciscan Spirituality in the Trecento and the Quattrocento», en T. Verdon y J. Henderson (eds.), *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento.* Syracuse, University Press, 1990, pp. 108-131.

[699] P. A. Underwood, «The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels», *Dumbarton Oaks Papers,* 5 (1950), pp. 41-115 (96-99).

[700] «The illustrators freely interpreted the well-established Christian tradition of using the tree diagram as a device to organize dogmatic knowledge and as a memory aid. What the miniatures in all these manuscripts have in common is that the cross on which Christ is crucified has been united with the vertical stem of the tree. This idea of visually fusing the image of the crucified Christ and the tree originates in the earlier Christian exegetical tradition, where the Tree of Life was interpreted as a prefiguration of the Holy Cross and used as a



93. *Libro de horas*, Avignon, *ca.* 1400. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 9450, f. 172r

Por otra parte, existía en estos siglos otro referente litúrgico que Marguerite tuvo que conocer. Se trata del *Pange lingua,* atribuido a Venancio Fortunato, un himno que ya encontramos en los siglos VI y VII, pero que seguramente la priora cantó más de una vez en la liturgia de la misa del

simile for it. Building his argument on this long-established exegetical tradition, Bonaventure compared Christ to the Tree of Life, which enabled the faithful to re-enter Paradise, and at the same time identified the son of God directly with the Tree in the middle of Paradise». U. Ilg, *op. cit.*, p. 189.

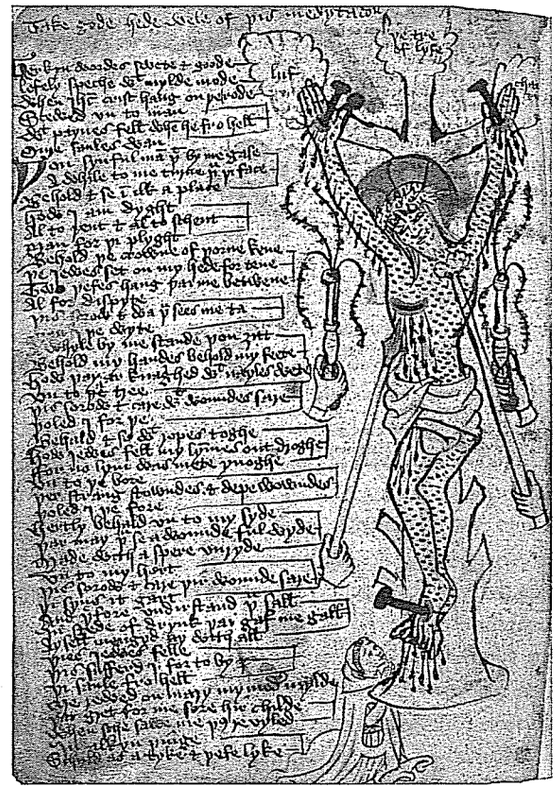
Viernes Santo[701]. En dichos versos encontramos todos los elementos que mencionados hasta ahora: se constata la proyección especular de *arbor bona* y *arbor mala* —árbol del pecado y cruz-árbol, que redime la humanidad: «ipse lignum tunc notavit, damna ligni ut solveret»—, aparece asimismo el árbol que abre la puerta al Paraíso terrenal y, por último, se describe una inundación de sangre provocada por la apertura de la herida del costado: «mite corpus perforatur, sanguis unde profluit: terra, pontus, astra, mundus quo lavantur flumine». Ya se ha observado anteriormente que el árbol invertido que aparece en el *Purgatorio* de Dante tendría su correspondiente positivo en el Paraíso, y en efecto, también lo entendió de este modo Federico Frezzi, literato florentino seguidor de Dante y escritor del *Quadriregio.* En su obra, Frezzi copió directamente el verso procedente del himno de Venancio Fortunato «Flecte ramos arbor alta» para describir su particular árbol invertido, fuertemente influenciado por el de Dante[702].

Paralelamente, dicha devoción hacia la imagen del árbol de la cruz se difundió enormemente mediante leyendas, imágenes devocionales, comentarios exegéticos, y se utilizó en los ambientes monásticos, asimilando las prácticas meditativas a una ascensión hacia el cuerpo divino a través de las ramas de la *imitatio Christi*. El caso más célebre es el de los ya mencionados *Vitis mystica* y *Lignum vitae* de Buenaventura, en los que el progreso espiritual se mide por el movimiento gradual, como si se tratara de la *scala claustralium,* hacia el cuerpo crucificado (fig. 5). Así, el devoto, después de subir los seis primeros peldaños, puede llegar hasta la unión con Cristo, que representa el séptimo peldaño y culmen de la meditación. Ascender hacia la cruz es en realidad subir al cielo, traspasar la puerta del Paraíso a través de sus llagas[703]. Allí, junto al crucificado, se revelan los misterios divinos: el encuentro cara a

[701] *Cantus Index*. Online Catalogue for Mass and Office Chants, <http://cantusindex.org/id/602831a; última consulta: 01/02/2017>.

[702] «E poscia: —Flecte ramos, arbor alta / —Elia e Enoc insieme alto cantâro, / come chi in coro la sua voce esalta. / Alla lor prece l'arbore preclaro / giú s'abbassò, ed e' colson le fronde, / che son sí dolci, che vince ogni amaro». F. Frezzi, *Il Quadriregio,* ed. de E. Filippini. Bari, Gius Laterza e Figli, 1914, cap. II, vv. 1-6. Disponible en línea: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/27433/pg27433-images.html> [última consulta: 01/02/2017].

[703] *Vitis mystica,* XXIV.2. *Opera omnia,* 8: 188. El Paraíso, comenta M. Karnes, está situado al otro lado de las llagas de Cristo, al que llegará mediante la *compassio:* «Bernard of Clairvaux had spoken of entering Christ's wounds, but Bonaventure links the act more firmly to the discovery of heaven, of God in his divinity. The meditative journey to heaven thus prepares the meditant for actual admittance into heaven. The meditant has, through meditation, fulfilled the obligation to suffer with Christ and will receive the promised rewards». M. Karnes, *op. cit.*, p. 137.



94. *Miscelánea de obras cartujas, ca.* 1460-1500. Londres, British Library, Add. ms. 37049, f. 67v

cara —«En la cruz con Cristo tienes que atarte; compártelo con Él, que en Paraíso lo verás cara a cara»— y la unión con la divinidad, pues el devoto finalizará este acceso a Dios abrazado a él y clavado en la cruz compartiendo el sufrimiento de la Pasión[704].

A todas las correspondencias citadas debe añadirse la de las ramas y las partes del cuerpo de Cristo. Esta equivalencia evoca la posibilidad, ya mencionada, de que la Carta V sea un apéndice de la anterior, un texto que realiza una exégesis o un anexo explicativo con el objetivo de desarrollar un

[704] «That Christ desires such closeness is suggested by Christ's position on the cross. With his arms outstreched, his head inclined toward the meditant, he "desires you to embrace Him and is waiting to embrace you". Christ's position on the cross is often read as inviting, as promising a kiss and an embrace to one who receives him». *Ibid.*, p. 134. M. Karnes cita a Buenaventura, *Vitis mystica,* XXIV.3, *Opera omnia* 8: 188.

tema preciso: el de los sentidos terrenales y espirituales a través del bautismo de gracia. De este modo, la segunda de estas epístolas daría la clave para entender la procedencia del torrente de agua vehemente —la *fons vitae* que emerge de la herida del costado— de la primera, así como proporcionaría la imagen ejemplar —las cinco llagas de la Pasión— gracias a la cual, a través de un proceso de imitación, las cinco ramas-sentidos revivifican y reverdecen.

Respecto a la primera de estas finalidades, cabe decir que el texto ofrece una lectura directa en este sentido. En el párrafo 151, Marguerite enumera las partes de la anatomía divina que conformarán su oración, dice: «después decía cinco por la llaga del costado a través de la cual Él la quiso bautizar con la bendita fuente que brotaba del costado» —«apres en disoyt el nun de la play del flan por ce qui el la voucist laver et bateyer de cele benoyte fontayne qui li sallit del flan» (§151). Es decir, la autora asocia aquí directamente la herida del costado con una bendita fuente de la cual ha recibido el bautizo. El lector se encuentra pues en el momento posterior a la inversión que se opera en esta carta. Esto es, hemos pasado de la visión exterior de la puerta a una escena íntima de unción del cuerpo de Cristo. La visionaria se ubica en plena entrada hacia esta herida: «le pareció verlo todo llaga delante de sí» —«li eret semblanz que ele le veoit tout plaie devant sí»— (§152). De tal modo, podemos ver que la sangre y el agua de la herida, siguiendo la imaginería de la época —según la cual el devoto bebe, se empapa o se sumerge en el líquido divino—, representan aquí un torrente que renueva los sentidos del devoto, tal y como lo describía Johannes Tauler en la cita sacada ya a colación anteriormente:

> ¿Qué significan esos movimientos y saltos [de agua] sino que el santo espíritu desciende de arriba hasta el hombre, rociando las entrañas del hombre y generando una gran conmoción, dando la vuelta a la interioridad del hombre y transformándola en manteca derretida?[705].

Como reza el texto, el descenso de la gracia, figurada en forma líquida —«Wasser»—, da la vuelta a la interioridad del hombre. Se trata de una imagen ejemplar para ilustrar la retrogradación del cuerpo-árbol de la visionaria. Así, se establece una vinculación clara entre la herida en tanto que fuente nutricional de la religiosa, representada por el árbol sensorial. Esta escena de bautismo o nutrición espiritual se repite en la segunda de las cartas con una

[705] «Waz ist un diese bewegunge und berrunge [des Wassers] dan daz der heilige geist kummet von inbofen in den menshen und berret dez menschen inwendekeit wurt umbegekert und in mi zmole verwandelt». F. Vetter (ed.), *op. cit.*, p. 11. Texto original y traducción citados en H. E. Keller, *op. cit.*, p. 90.

escena mucho más próxima e íntima, simbolizando la aproximación y unión de la devota con el Cristo de la Pasión.

Por otro lado, respecto al segundo objetivo de la Carta V, esto es, proporcionar una figura ejemplar que incite a la inversión interior de la sensorialidad de la visionaria, debemos simplemente realizar una lectura atenta del texto para que se manifieste de forma evidente. En particular, es necesario reconstruir mentalmente el pasaje en el que Marguerite decide rezar cinco padrenuestros por cada parte de la anatomía divina:

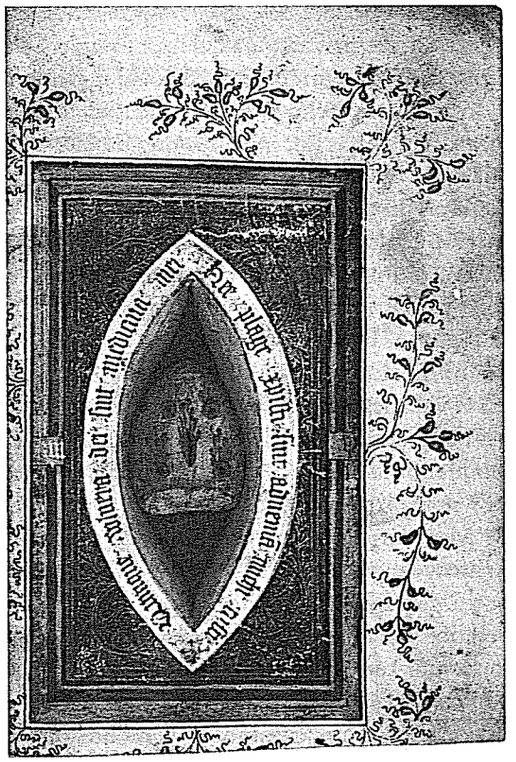
> Y en su corazón se propuso decir todos los días cincuenta padrenuestros en memoria de la Pasión de Jesucristo y de sus benditas heridas. Y dispuso esos padrenuestros de tal manera que decía cinco en honor de su bendita cabeza y de sus benditos cabellos, que por nosotros fueron tan mojados y golpeados; y después decía otros cinco en nombre de sus benditos ojos, pues la miraron con piedad; luego decía cinco en memoria de sus dulces orejas, que tantas injurias tuvieron que escuchar por nosotros. A continuación decía cinco en honor de su bendita nariz, puesto que Él le permitió sentir algo de su gran dulzor, con la cual ella supo amarlo tiernamente; después decía cinco en nombre de su bendita boca, mediante la que Él le dio su bendición y la llamó a su reino; seguidamente decía otros en honor a la llaga de su costado, a través de la cual Él la quiso bautizar con la bendita fuente que brotaba del costado. Después decía cinco por cada mano porque Él la quiso proteger y defender de las manos de los enemigos con la fuerza de sus brazos; luego decía otros cinco por cada una de las llagas de sus pies, pues Jesucristo le perdonó sus pecados, así como lo hizo a la Magdalena (§151)[706].

[706] «Et proposa en son cuer que ele diroyt toz jors mai. L. pater noster el non de la passion Jhesu Crit et de ses beneytes playes. Et ordena cest pater noster en tel manere que ele en disoyt. V. en honour de son benoyt chie et de ceus benoyz cheveuz qui por nos furont si delava et empaignie; et apres en disoyt autres. V. el nun de sos beneyz euz por co que il la regardat en pidie; apres en dysoyt. V. en nun de ses douces oreylles qui tant orent de reproches por nos; apres en disoyt. V. en honour de son benoyt nas, per quoy il li donat sentir aucunes choses de sa tres grant doucour per laquele ele lo sout amer tendrement; apres en disoit. V. en nun sa benoyte boche per quoy il li tendrement; apres en disoit. V. en nun sa benoyte boche per quoy il li donat sa benicion et la appelat en son regno; apres en disoyt el nun de la play del flan por ce qui el la voucist laver et bateyer de ele benoyte fontayne qui li sallit del flan; apres illi disoyt. V. per chacuna mayn por ce qui el la vousit garder et deffendre en la force de ses braz de les mains a ses enemis; apres dysoyt autres. V. por chacune playe des piez por ce que Jhesu Crit li pardonat ses pechiez ausi come il fit a la Magdalena» (§151).

Si se organizan estas plegarias de forma arborescente, es posible, en efecto, dejar patente una clara correspondencia entre cinco fracciones del cuerpo del crucificado que podrían estar relacionadas con los cinco sentidos. Por un lado, se presentan las referencias al pelo, los ojos, la nariz, las orejas y la boca —es decir, a las partes ubicadas en la cabeza—. Por otro, aparece el resto del cuerpo, representado por las cuatro extremidades y su costado; es decir, las cinco heridas que tradicionalmente han sido objeto de veneración. Si precisamente tenemos en cuenta este motivo, la inclusión de las partes del rostro y la cabeza a duras penas puede justificarse. A veces parece que la narradora las vincule a situaciones o escenas de la Pasión, pero esta conexión es un tanto ambigua: medita sobre los cabellos porque fueron golpeados —aunque aquí más bien habría que decir «heridos» en referencia a la corona de espinas—; reza por los ojos, porque la habían mirado con piedad; por las orejas, porque debieron escuchar muchas afrentas; piensa en la nariz, porque a ella le había permitido sentir gran dulzor; y, por último, en la boca, porque fue a través de esta que la llamó para entrar en su reino. En realidad solo las cinco llagas y el oído son las que tienen un referente claro en el tormento de Cristo. Las otras —ojos, nariz y boca— son reflexivas: «la han mirado con piedad», «le permitió sentir la dulzura», «la llamó a su reino». Son las partes del cuerpo de Cristo, asociadas a cada uno de los sentidos, las que validan y permiten la ascensión o conversión de los sentidos de Marguerite. Por otra parte, las cinco heridas que se distribuyen por todo el resto del cuerpo podrían hacer alusión al sentido del tacto, una correspondencia que a primera vista no parece del todo escrupulosa, pero que, como veremos a continuación, responde a un proceder común en el contexto religioso al cual pertenecía la cartuja.

Por consiguiente, lo que se reivindica aquí es una correspondencia clara entre la sensibilidad ejemplar y espiritual del cuerpo de Cristo, fragmentado en cinco partes —*arbor bona*—, y el de la visionaria, representado por sus cinco ramas —*arbor mala*—. Una reciprocidad clara que podemos encontrar en otros motivos parecidos de la época, como el de las escenas de estigmatización, en las que las cinco llagas del plano superior, es decir, de Cristo, encuentran su equivalente en el cuerpo del religioso.

No debe considerarse esta conciliación una casualidad, sabiendo que precisamente ya se habían estructurado las visiones de Marguerite en dos planos simétricos de correspondencia simbólica. Por ello, creemos poder afirmar que las ramas del árbol invertido representan los sentidos profanos y el cuerpo de Cristo simboliza los divinos —es la divinidad hecha carne para redimir precisamente el cuerpo sensible—. Los primeros, después del choque con el agua vehemente, son fecundados y «se divinizan», acto que acaece también finalmente en el traspaso de la puerta y con el contacto con la gran llaga del final de la carta. Además, en el texto mismo Marguerite acentúa



95. *Libro de horas al uso de Sarum, ca.* 1405-1413. Oxford, Bodleian Library, ms. Latin Liturgies, f. 2, *horae*, f. 4v

que, como si se tratara de los cinco estigmas, las heridas del cuerpo de Cristo se le habían clavado en su corazón. Es decir, las había asimilado, hecho que le permite recibir la visión final en la que la divinidad aparece como si fuera una enorme llaga (fig. 95). Esta asimilación de las heridas de Cristo le permite la entrada al misterio divino a través de la llaga, una imagen unitiva que ya no describe nada, sino que se presenta en su naturaleza abstracta:

> Pensó que sería bueno que, después de haber lavado espiritualmente las llagas de Jesucristo, las untase con algún ungüento tal y como Magdalena hizo. Las llagas del cuerpo de Jesucristo se le habían clavado tan fuertemente en su corazón que le pareció verlo todo llaga delante de sí (§152)[707].

[707] «Pensoyt qe co fut bone chose que, apres co que l'en aveyt lave les plaes Jhesu Crit

Encontramos un eco evidente de esta correspondencia entre sentidos terrenales y cuerpo de Cristo en otra obra del mismo siglo. Se trata del *Ancrene Wisse* o *Manual para anacoretas,* un texto devocional inglés con un claro objetivo didáctico y que contiene ocho partes divididas en dos bloques: las partes 1 y 8 se refieren a la vida exterior, mientras que de la 2 a la 7, a la interior. Se supone que el autor de este manual, anónimo —quizá agustino o dominico—, procedía de algún centro religioso de la zona de las West Midlands y poseía una formación teológica rica y acorde a su tiempo —probablemente estudió en algún centro importante de Inglaterra o en Francia[708].

En concreto, las partes de esta obra que nos interesan aquí son la segunda y la tercera, que según A. Barratt conforman un díptico de temática unitaria[709]. Se trata de los dos capítulos que presentan y discuten el tema de los cinco sentidos en la vida de las anacoretas. Sin embargo, los sentidos aparecen ya como un *topos* penitencial y devocional en la primera parte. De hecho, es allí donde se recomienda la meditación ante la imagen —mental o gráfica— de la crucifixión y se realiza una asociación similar a la que acabamos de ver en la Carta V de Marguerite. El texto recomienda a las religiosas imaginar el cuerpo de Cristo y fragmentarlo en cinco partes correspondientes a las cinco llagas, que asimismo se asocian a los cinco pecados de los sentidos. A la luz de tales pecados y para conseguir purgarlos, se pide a las lectoras rezar cinco padrenuestros por cada una de las heridas[710].

Pero los vínculos entre esta obra y la carta de Marguerite no terminan aquí. La figura de Cristo aparece como el elemento necesario para sanar

espiritualment, que l'en les ognit d'acun precious ogniment ausi come la Magdalena fit. Se le avoy fichie fort en son cuer les playes Jhesu Crit que yo li eret semblanz que ele le veoit tout plaie devant si. Mays ele en se saveyt apenser de quoy le li porroyt oyndre; se li preet que li enseignat acuna chosa de quoy le li poit oindre» (§152).

[708] A. Barratt, «The Five Wits and their Structural Significance in Part II of *Ancrene Wisse*», *Medium Aevum,* 56 (1987), pp. 12-24 (12).

[709] *Ibid.*, p. 12.

[710] «A Jesu, thin are! Jesu, for mine sunnen ahonget o rode, for the ilke fif wunden the thu on hire bleddest, heal mi blodi sawle of alle the sunnen thet ha is with i-wundet thurh mine fif wittes. I the munegunge of ham thet hit swa mote beon, deore-wurthe Laverd: "Fif Pater nostres; verset: Omnis terra adoret te, et psalmum dicat nomini tuo"» (parte I, 127-30). «Ah, Jesus, [grant me] Your grace! Jesus, hung on a Cross for my sins, by the very five wounds [from] which You bled on it, heal my bloody soul of all the sins which she is wounded with by my five senses». Original y traducción proceden de R. Hasenfratz (ed.), *Ancrene Wisse.* Kalamazoo, Medieval Institute Publications, University of Rochester, Teams Middle English Texts Series, 2000, <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams//awfrm1.htm> [última consulta: 01/02/2017].

a la humanidad de una enfermedad causada por los sentidos. Es decir, siguiendo la tradición, la encarnación de Dios en el mundo se encargará de redimir el pecado del hombre, pecado que se realizó por culpa de los sentidos. Sin embargo aquí, al contrario del caso de Marguerite, la atención del texto no se centra en la espiritualización de lo sensible —es decir, en la fuerza vivificadora de lo celestial hacia lo humano—, sino en la acción primera que los sentidos causaron en Jesucristo —esto es, de la fuerza punitiva de los cinco sentidos hacia el cuerpo divino[711].

De hecho, la meditación sobre los sufrimientos que Cristo padeció a través de los cinco sentidos es prescrita al final de la segunda parte como el mejor profiláctico contra los pecados sensoriales. Con este objetivo el autor reiterará, como en la primera parte, la correspondencia entre los sentidos y las partes del cuerpo de Cristo. Una asociación que, no obstante, no siempre es evidente. La boca, la nariz, los ojos, las orejas son órganos con una conexión literal con lo sensorial, pero el autor del *Ancrene Wisse* muestra serias dudas a la hora de relacionar el tacto con la imagen de la crucifixión[712]. En

[711] «Ah in al the world the wes o the fevre, nes bimong al moncun an hal dale i-funden the mahte beon i-lete blod, bute Godes bodi ane the lette him blod o rode, nawt o the earm ane, ah dude o fif halve for-te healen mon-cun of the secnesse thet te fif wittes hefden awakenet» (parte II, 778-781). «[There] was not among all mankind one healthy part found [from] which blood might be let, except for God's body alone, who let His own blood on the Cross, not in the arm alone, but did [so] in five places (lit., sides) in order to heal mankind of the sickness that the five senses had spread».

[712] Por ejemplo, respecto a la boca, el texto reza: «Hwen he Þolede Þuldeliche Þet te Giws dutten as ha buffeteden him his deorewurðe muð wið hare dreori fustes, and tu, for Þe luue of him ant for Þin ahne muchele biheue, Þi tutelinde muð dute wið Þine lippen. Teke Þet he smahte galle on his tunge, forto learen ancre Þet ha ne grucchi neauer mare for na mete ne for na drunch» (parte II, 680-684). Esto es: «Since He patiently allowed the Jews to shut, as they buffeted Him, His precious mouth with their cruel (perhaps, bloody) fists, then (lit., and) you for the love of Him, and for your own great good (lit., behoove), [should] shut your jabbering mouth with your lips». En cuanto al sentido de la vista, el texto indica: «Alswa as he wes i-dervet in alle his othre wittes - in his sihthe, tha he seh his deore wurthe moder teares ant Sein Juhanes Ewangeliste ant te othre Maries, ant tha he biheold hu his deore deciples fluhen alle from him ant leafden him ane», —«Just as He was tortured in His other senses - in His sight, when He saw His dear mother's tears and St. John's, the evangelist, and the other Marys' [tears], and when He saw how His dear disciples all fled from Him and left Him alone» (parte II, 672-674)—. En el caso del olfato, se refiere a los cuerpos fétidos del monte Calvario: «I the munt of Calvarie, ther ure Laverd hongede, wes the cwalm-stowe, ther leien ofte licomes i-rotet buven eorthe ant stunken swithe stronge» —«On the mount of Calvary, where our Lord hung, was the death-place (i. e., place of

efecto, después de algunas referencias a las manos o incluso a todo el cuerpo de modo general, el narrador añade también un vínculo con el corazón, pues no solo sufrió corporalmente, sino que también padeció un martirio psicológico: «Nuestro Señor en este sentido no sufrió en un sitio preciso, sino en todas partes, no solo en Su cuerpo, sino incluso en su bendita alma» —«Vre Lauerd Þis wit hefde nawt in a stude, ah hefde ouer al pine, nawt ane 3ond al his bodi, ah hefde 3et inwið his seli sawle» (Part II, 753-54)—[713]. Finalmente, parece que el sentido del tacto va a centrarse específicamente en las manos, recordando además que fue el sentido a través del cual Cristo padeció más duramente y es generalmente aceptado como el eslabón sensorial más bajo según la teología medieval[714].

Por consiguiente, podemos observar que el narrador del *Ancrene,* como también sucede en el fragmento último de la Carta V de Marguerite, vacila ante el deber taxonómico de atribuir una parte del cuerpo de Cristo al sentido del tacto. Al final, después de plantear algunas opciones, opta por las manos, pero la sensación, comparada con la claridad de las asociaciones de los otros sentidos, es de cierta ambigüedad. La vinculación con las manos permite al autor realizar una conclusión en la que se recomienda a las anacoretas guardar bien las manos y usarlas para cavar sus propias tumbas en vez de admirar y promover su blancura. Este es un rasgo que se diferencia de la noción de la sensorialidad que aparece en Marguerite. La idea que subyace detrás del trato que reciben los sentidos de las anacoretas es en todo momento negativa, y responde claramente al propósito moralista y penitencial de la obra. Así, la imagen de Cristo parecería no concebirse como ejemplo positivo y redentor al cual tender, sino como imagen de patetismo que ilustra las consecuencias de la experiencia sensorial.

Al mismo tiempo, encontramos ecos de este proceder en otro ejemplo muy cercano al *Ancrene Wisse* y a Marguerite. Se trata de un fragmento de la *Leyenda áurea* de Jacopo della Voragine en el que se consagra un largo pasaje a la Pasión de Cristo. En él se especifica que, dentro de todo el horror del sufrimiento de Cristo, este padeció fundamentalmente a través de los sentidos. De este modo el narrador pasa a enumerar las diferentes partes del cuerpo de la divinidad —con lo que mezcla de manera indistinta los sentidos y las partes del cuerpo relacionadas con ellos—. Así, nos dice, el dolor se concentró en los ojos, por las lágrimas que derramó; en segundo lugar, en el oído, puesto que tuvo que oír insultos y blasfemias. A continuación, fue el olor el que sintió ese sufrimiento, pues tuvo que soportar el hedor de los cuerpos fétidos del monte Calvario. En cuarto lugar, padeció por el gusto cuando manifestó que tenía sed y le dieron vinagre para beber. Por último, a la hora de adjudicar una base bíblica al dolor del tacto, el autor plantea diferentes posibilidades, llegando a proponer todas las partes del cuerpo en general: desde la planta de los pies hasta la cima de la cabeza, puesto que «nada quedó intacto»[715].

Antes de terminar con los paralelismos que se establecen entre el *Ancrene Wisse* y la Carta V es necesario subrayar que el texto inglés utiliza también en varias ocasiones la metáfora tradicional de la puerta para referirse a los sentidos[716]. En efecto, esta imagen es un motivo recurrente que encontramos en numerosas obras del Medievo según la cual el cuerpo es como un edificio cuyas puertas o ventanas son representadas por los sentidos, que dejan penetrar a los vicios dentro del alma. Se trata de un *topos* que encontramos ya en el *Tratado contra Joviniano* de san Jerónimo, del siglo IV, y que reverbera en abundantes obras posteriores. En el contexto de Marguerite y del *Ancrene* podemos encontrar, por ejemplo, a Gérard de Liège, quien lo incorpora en su *De doctrina cordis*[717].

execution) where often rotted corpses lay above the earth and stank exceedingly strong»— (parte II, 669-670).

[713] «Ure Laverd i this wit nefde nawt in a stude, ah hefde over al pine, nawt ane yond al his bodi, ah hefde yet in-with in his seli sawle» (parte II, 753-54). Para el vínculo del tacto con el corazón: «The fifte wit is felunge. This ilke an wit is in alle the othre, ant yont al the licome» (parte II, 748). *Vid.* también los comentarios de A. Barratt en «The Five Wits», pp. 14 y 21.

[714] E. Palazzo, *op. cit.*, pp. 75-77.

[715] *Vid.* Jacques de la Voragine, *La légende dorée,* ed. de A. Boureau. París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 2004, pp. 268-271. E. Palazzo señala que el hagiógrafo entronca sus argumentos con una doctrina de san Bernardo según en la cual se enumeran las partes del cuerpo de Cristo en relación con las acciones propias de los sentidos: ver, escuchar, hablar, entre otras: «La tête qui fait trembler les esprits angéliques est percée par une forêt d'épines, la face plus belle que celle des fils des hommes est souillée des crachats des juifs, les yeux plus clairs que le soleil se couvrent du voile de la mort, les oreilles qui entendent les chants des anges entendent les insultes des pécheurs, la bouche qui instruit les anges est abreuvée de fiel et de vinaigre; les pieds dont on adore l'escabeau qui les porta, parcde qu'il est saint, sont fixés à la croix par un clou, les mains qui ont façonné les cieux sont étendues sur la croix et y sont fixées par des clous; le corps est frappé, le flanc percé par la lance. Que dire de plus? Il ne lui demeure plus que la langue pour prier en faveur des pécheurs et pour recommander sa m`pere à son disciple». Testimonio citado en E. Palazzo, pp. 50-51.

[716] «Hwen ye nede moten, a lute wiht lowsith up ower muthes flod-yeten, as me deth ed mulne, ant leoteth adun sone» (parte II, 302-303). «When you needs must, loosen up your mouth's flood-gates a little bit, as one does at the mill, and let [it] down immediately».

[717] «In the immensely popular mid-thirnteenth-century text *De doctrina cordis* attributed to Gerard of Liège, the porter Discretion, who guards the mouth as the gate into the besieged

Otro ejemplo parecido a los anteriores se encuentra en una de las visiones de Mechthild de Magdeburg. En ella la visionaria explica cómo de repente se encontró en un jardín paradisíaco lleno de árboles —en clara alusión al paisaje edénico—, donde de repente oyó la voz de Cristo que le decía: «mira en mi corazón»[718]. La monja del convento de Helfta prosigue su relato explicándonos que ese mismo corazón se le aparece en forma de rosa de cinco pétalos, cada uno de los cuales representa una llaga de Jesucristo. De tal modo, se aúna en esa imagen el concepto de las cinco llagas y la apertura del corazón, hacia donde dice que tiende el alma de la visionaria. Además, Mechthild continúa la explicación de tal visión arguyendo que su significado es el de «rezar a Dios con sus cinco sentidos». No podemos saber si esta plegaria consistía en recitar padrenuestros, lo que sí se hace patente es, otra vez, la clara correspondencia entre los cinco sentidos y las cinco heridas de la Pasión. En este caso, sin embargo, la sensorialidad no es utilizada para corregir o castigar sus efectos, sino, como en la carta de Marguerite, como medio para llegar al conocimiento de Dios[719].

En todo caso, dicha plegaria dedicada a los sentidos que encontramos en las visiones de las dos místicas y del *Ancrene* no es extraña dentro del horizonte teológico y espiritual del siglo XIII. Como asegura M. Hennessy, la imagen de la sensibilidad del cuerpo de la Pasión en ocasiones formaba parte de las «máquinas de meditación» —es decir, obras orientadas a vertebrar las oraciones—, en las que los sentidos servían como *loci* penitenciales y como agentes para la *imitatio Christi*[720]. Diseñados en muchas ocasiones en forma de diagrama didáctico, estos mecanismos retóricos proporcionaban sumarios condensados de doctrina moral y teológica, siempre con una conexión evidente entre dos planos simétricos: la vida de Cristo y la de uno mismo. Las formas que podían tomar estos mecanismos eran variopintas: árboles, ruedas, figuras humanas, tablas o edificios, entre otros. M. Hennessy acentúa, sin embargo, que la forma más frecuente era la del esquema prototípico del Árbol de vicios y virtudes[721]. Este motivo, que entronca claramente con el esquema *arbor bona* y *arbor mala*, proporcionaba un juego de simetrías perfecto para presentar un ejemplo de

castle of the body, watches over both what goes out (that is, words) and what comes in (that is, food)». A. Barratt, «The Five Wits», p. 20. Para un estudio de la metáfora a través de diferentes obras del Medievo, *vid.* E. Palazzo, *op. cit.*, p. 79.

[718] Citado en J. Hamburger, *Nuns as Artists*, pp. 135-136.

[719] Para más paralelismos entre las cinco heridas y los cinco sentidos, *vid.* J.-Y. Tilliette, «Le symbolisme des cinq sens dans la littérature morale et spirituelle des XI[e] et XII[e] siècles», *Micrologus*, X (2002), pp. 15-32 (22).

[720] M. Hennessy, «Passion Devotion», p. 223.

[721] *Ibid.*, pp. 223-224.

virtud en el caso del árbol de la cruz y la sanción de un comportamiento pecador en el árbol terrenal. Estas denuncias llegaban a ser a menudo de una crudeza exacerbada. Uno de los primeros textos en los que se presenta tal analogía es el *De laude flagellorum* de Pedro Damián, un texto centrado en la disciplina y la *imitatio Christi* literal: autoflagelamiento y prácticas desmesuradas de autoinflicción de dolor[722]. Otras veces, el tono era más moderado, como en un fragmento de *Moralia* de Alejandro de Bath, que conecta de la misma manera el sufrimiento quíntuple de Cristo con la sensorialidad humana, pues las heridas de Dios son la medicina para los «sentidos humanos caídos»[723].

Todos estos casos, centrados en la mortificación de los sentidos, por muchos parecidos que presenten con la visión de Marguerite o Mechthild —incluyendo, en el caso del *Ancrene Wisse*, la relación de los cinco padrenuestros con cada una de las partes del cuerpo de Jesús—, se desvinculan notablemente de estas en el trato que se reserva a los sentidos. Las primeras se basaban, en un primer momento, en reclamar al lector una empatía compasiva con Cristo y, seguidamente, exigir una enmienda porque los correspondientes sentidos terrenales eran los culpables de las atrocidades cometidas al hijo de Dios. Es evidente que el caso de Marguerite se aleja de ese horizonte. No obstante, hay que asumir que ambas visiones comparten, además de las referencias crísticas y sensoriales, una idea fundamental anclada en la tradición cristiana. Se trata de la noción de los sentidos terrenales y espirituales, que aparece ya en el siglo III y que muy pronto ya se ve vinculada al tema de la encarnación en cuanto que modelo de perfección hacia el cual tiende la proyección de una sensibilidad espiritual[724]. Así, por ejemplo, Gregorio el Grande en su *Moralia in Job* realiza una distinción entre exterioridad e interioridad articulada por la encarnación de Cristo. La llegada al mundo del Hijo de Dios supone el reencuentro del hombre con los sentidos interiores —con el modelo perfecto de esta interioridad—, dimensión perdida desde el pecado original[725].

[722] A. Barratt, «The Five Wits», p. 22, n. 2.

[723] «Quod Christi vulnera sunt sensum nostrorum medicamenta [...]. Ille nudatur, caeditur, nectitur vinculis, oblinitur sputis, quinquepartito vulnere illius caro perfoditur, ut nos a vitiorum, quae in nos per quinque sensus ingrediuntur, irruptione curemur; et tu lascivus, tu unctus, tu petulculus ac tenellus, non vis thesaurum carnis tuae hominibus detegi, ne mortalis vel terrena, quod absit!» (PL 145: 683). Citado en M. Hennessy, «Passion Devotion», p. 230.

[724] *Vid.* S. Coakley y P. L. Gavrilyuk, *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*. Nueva York, Cambridge University Press, 2012.

[725] «Celui que l'homme avait abandonné intérieurement assuma la chair et Dieu se montra extérieurement; et comme il s'était montré extérieurement, il rappela vers l'intérieur l'homme qui avait été expulsé à l'extérieur, afin que désormais l'homme voie son châtiment et que désormais il gémisse sur la peine de son aveuglement». P. Aubin, «Intériorité et exté-

Al mismo tiempo, el trato desigual que reciben los sentidos en las diferentes obras ilustra a la perfección el carácter equívoco que existe en el discurso teológico sobre los sentidos en el Medievo[726]. El manuscrito miscelláneo de obras cartujas que hemos utilizado en diferentes partes de nuestro estudio ofrece un ejemplo revelador de esta ambigüedad. En él se presenta también un diagrama en forma de árbol con los cinco sentidos inscritos en cada una de sus hojas (fig. 96). El dibujo aparece dentro de una obra llamada *Desert of Religion* y sirve como mecanismo mnemotécnico de ayuda para la meditación y la penitencia. Como señala M. Hennessy, la obra resalta el aspecto «unleful», desleal, de los cinco sentidos, pues a continuación aparece otro diagrama en forma de árbol que representa la versión positiva de este. Se trata del árbol de castidad, basado en la continencia y la virtud, representadas a la perfección con la inscripción «kepyng of the wittes fyfe»[727].

Dichos diagramas aparecen a su vez intercalados entre imágenes de la Pasión de Cristo, cuya cruz se vincula claramente a un vegetal. M. Hennessy relata detalladamente el proceder de estas meditaciones, según las cuales cada uno de los sentidos tendría asignada una hora litúrgica y una escena concreta de la Pasión. Por ejemplo, la hora prima estaría vinculada a la mirada y a la *Flagellatio*. Por tanto, la vista, que anteriormente en la obra había sido presentada como una «avenida hacia la comunicación con Cristo», se revela ahora como un vehículo del pecado. Se exhorta de este modo al devoto a mantener sus ojos a salvo de tentaciones o personas desleales[728]. Para la hora tercia el texto se centra en la escena de Cristo cargando con la cruz y en el sentido del olfato. En sextas, se da paso a la imagen de la crucifixión, que el autor asocia al tacto, pues, como apunta el texto, «se creía que Cristo había sufrido más de sextas a nonas». Para la hora de nonas, se articula la escena de la muerte de Cristo con el gusto, aunque de alguna manera se añade también una referencia a la escena en la que dan a beber vinagre al hijo de Dios[729]. Respecto a la hora de completas, se fija el escenario de la sepultura de Cristo como imagen de meditación, aunque se plantea el libre albedrío como sentido, mientras que el oído parece haber sido olvidado.

De este modo, siguiendo los pasos estipulados por las meditaciones, el orante debe, a partir de sus propios sentidos, centrar la atención hacia Jesús e

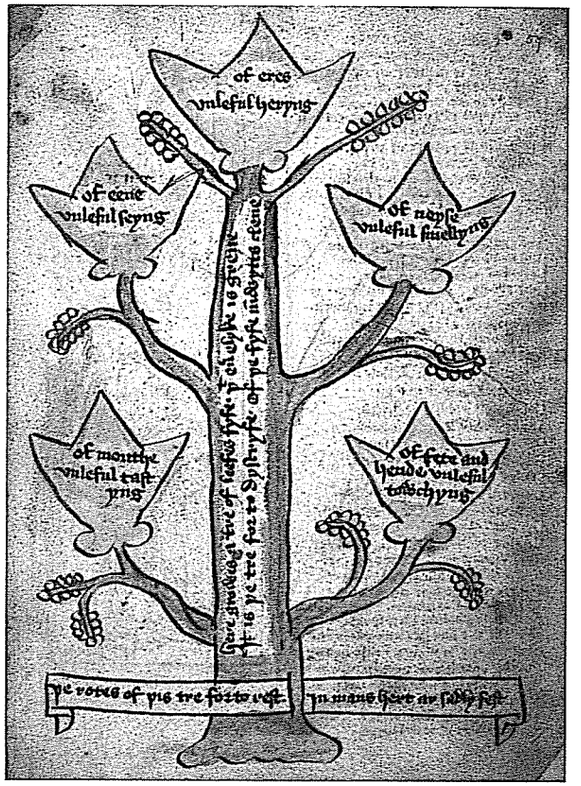
riorité dans les *Moralia in Job* de saint Grégoire le Grand», *Recherches de Science Religieuse,* 62 (1974), pp. 117-166. Para consideraciones generales de estos argumentos, *vid.* J.-C. Schmitt, *Le corps des images,* pp. 3-14.

[726] E. Palazzo, *op. cit.*, pp. 75-82.

[727] S. Biernoff, *Sight and Embodiment*. Basingstoke y Nueva York, Palgrave, 2002, p. 114.

[728] M. Hennessy, «Passion Devotion», pp. 238-240.

[729] *Ibid.*, pp. 244-245.



96. *Miscelánea de obras cartujas,* 1460-1500. Londres, British Library, Add ms. 37049, f. 57r

imitar su ejemplo. En este aspecto M. Hennessy ve no ya un objetivo penitencial o didáctico para restringir la sensorialidad terrenal —o por lo menos no solo esto—, sino también la voluntad de crear un sentido nuevo, virtuoso y moral, a imitación del de Cristo. En otras palabras, está hablando aquí de una espiritualización de la sensibilidad, pues

> los sentidos han sido transformados y hechos a medida de los de Cristo. No son ya pecaminosos, aperturas «sucias», sino reflectores y espejos purificados de la Pasión de Cristo. El siguiente escalón es usar a Jesús como modelo para una conducta ética[730].

[730] Traducción propia. «The senses have been transformed and made to conform to Christ's; they are no longer sinful, "unclene" openings, but purified reflectors and mirrors

Como ya advertía C.W. Bynum, en el pensamiento místico de nuestra autora Dios debe ser experimentado mediante los sentidos, pues el cuerpo no es un obstáculo, sino un medio u oportunidad para la ascensión hacia la vivencia de lo sagrado[731]. Esta activación corporal se plasma en la obra de Marguerite a través de la simbología del bautismo, representada por el torrente vivificador, como perfectamente se ilustra en la figura 16, en la que el río vehemente desciende desde las profundidades del cielo para bautizar a Cristo.

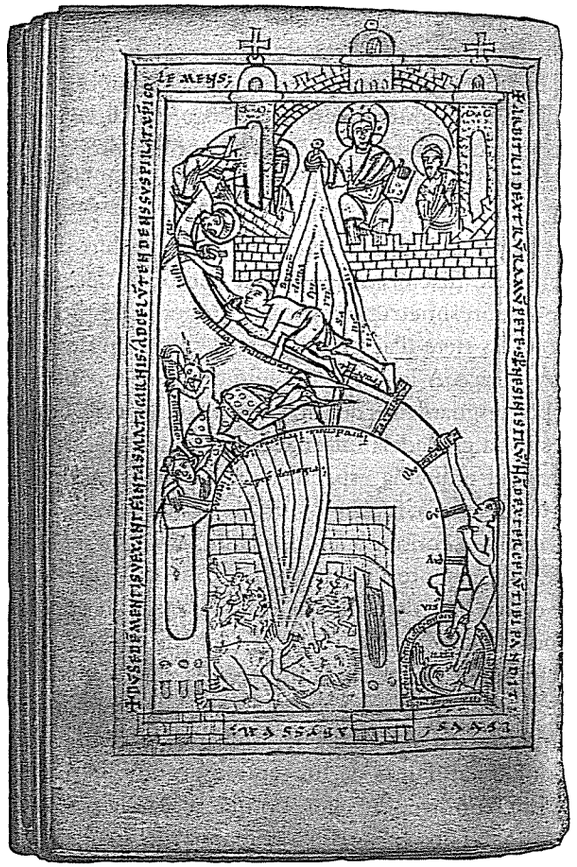
TABLA 4

	Misceláneo de obras cartujas	*Leyenda dorada*	*Ancrene Wisse*	Carta V
Vista	Escena de la flagelación	Lágrimas de Cristo	Cristo ve las lágrimas de su madre y de Juan	Mirada de piedad de Cristo
Oído	Imagen de la sepultura de Cristo	Insultos y blasfemias que recibió Cristo	Ofensas e insultos que Cristo tuvo que oír	Afrentas que oyeron las orejas de Cristo
Gusto	Jesucristo muriendo y episodio del vinagre	Escena en la que se da de beber a Cristo	Golpes y bofetadas que Cristo recibió	La boca del hijo de Dios que la llamó para entrar en su reino
Olfato	Cristo cargando con la cruz	Hedor de los cuerpos del Calvario	Hedor de los cuerpos del Calvario	Le permitió sentir con dulzura
Tacto	Crucifixión	Todo el cuerpo de la Pasión	Heridas de las extremidades	Las cinco heridas

Los paralelismos entre los textos presentados plasman la evidencia de un motivo común que, como hemos comprobado, estaba presente en el horizonte espiritual de la época de Marguerite. La estrategia meditativa de las llagas o episodios de la Pasión de Cristo vinculados a los sentidos humanos aparece

of Christ's Passion. The next step is to use Jesus as a model for ethical behavior». *Ibid.*, pp. 246-247.

[731] C.W. Bynum, «El cuerpo femenino y la práctica religiosa», pp. 167 y 174.



97. Compendio de textos del Antiguo Testamento, siglo XII. Erlangen, Universitäts-bibliothek, ms. 8, f. 130v

en todas ellas. Sin embargo, se constata una disyuntiva clara respecto al rol que adquieren los sentidos en cada uno de los textos. Esta dicotomía es en realidad constante a lo largo de la Edad Media y estará siempre articulada por la intención que acompaña cualquier referencia a la sensibilidad en el recorrido moral del hombre en la tierra. Lo ilustra a la perfección la figura 97, en la que se representa el rol de los cinco sentidos en la vida del hombre. La estructura sigue el esquema dual del combate entre el bien y el mal, con la parte superior regida por la figura de Cristo, y la inferior, por el diablo. En la esquina inferior derecha encontramos el busto de la personificación de la naturaleza, de cuya boca emerge el ser humano. Este empieza a subir una escalera en cuyos cinco primeros escalones están inscritos los cinco sentidos. En el centro, la escalera

se bifurca en dos vías contrapuestas: dos caminos que se ofrecen al humano para continuar su travesía por el mundo. Una senda se dirige hacia el cielo, la otra, hacia la perdición. En el cruce de caminos, el hombre puede elegir entre el bien y el mal. En el momento en que escoge el mal, es arrastrado por un diablo que empuña una horca en la que está escrito: «comportamiento depravado». Los escalones que siguen en este descenso son el de la imprudencia, la intemperancia, la inconstancia y la injusticia.

En cuanto llegue al Infierno, se encontrará al diablo, de cuya mano izquierda surgen siete filacterias que hacen alusión a siete demonios. Estos son la contraposición simétrica de los siete dones del espíritu, que aparecen representados en las siete filacterias que se desprenden de la mano derecha del Cristo mayestático. A los lados del hijo de Dios encontramos a María y san Pedro, ambos resguardados dentro de una construcción que recuerda a la Jerusalén celeste. La ciudadela infernal está representada de forma invertida para así reforzar el esquema especular del dibujo. Las virtudes cardinales —prudencia, temperancia, fuerza y justicia— están inscritas en los escalones que llevan al cielo y se contraponen, por tanto, a los que descienden. La lógica simétrica se hace patente a partir del quinto sentido, que es, precisamente, el del tacto —el más bajo dentro de la jerarquía simbólica del Medievo y, por ende, el más peligroso—.

Es necesario poner de relieve la importante elección que ilustra la imagen del manuscrito de Erlangen para entender en profundidad el díptico que propone Marguerite en sus cartas. La miniatura escenifica una disyuntiva basada en la doble naturaleza de los sentidos, motivada por la intención o el uso que el humano hace de ellos. Lo que realiza la priora cartuja con la combinación de estas dos epístolas es proponer una imagen impactante que se adapta a la lógica especular de su tiempo y que cualquier lector hubiera podido reconstruir en su mente siguiendo los ejemplos que hemos estudiado en este trabajo. Si el torrente representa la violencia de la experiencia mística, el movimiento de inversión del árbol responde a una práctica de imitación de Cristo. Todo ello, ya sea el modelo —la crucifixión— como la figura del orante-árbol, desborda una aceptación extrema de la corporalidad en el ejercicio del perfeccionamiento moral y de la experiencia última con lo divino. El cuerpo de Dios, además, no se presenta idealizado, ilusorio o virtual, sino que se pone de manifiesto su naturaleza abierta, con sus orificios carnales y espirituales a la vez, y la exudación de sangre a través de estos. Asimismo, esta naturaleza corpórea traslada al devoto hacia la unión mística con el creador. La confianza que Marguerite demuestra en la imagen como camino hacia la contemplación de los misterios divinos se refleja aquí en el rol atribuido a la corporalidad como medio. Desde aquella ya remota experiencia terrorífica del canto del *introitus* con la que empezaba la *Pagina* y que

la hacía despertar del letargo mundano empujándola a centrar su atención en la vivencia intensa de su fe, se revela a lo largo de sus escritos una importancia preponderante de los sentidos en tanto que órganos de mediación de la experiencia religiosa. Así, cuando contempla la luz trinitaria, cuando intenta describir el cielo o cuando debe expresar algún atisbo de la visión directa de Dios, la autora se apoya repetidamente en lo sensorial, recreando de este modo imágenes sinestéticas que puedan evocar la experiencia original.

A modo de conclusión

La primera resolución que se desprende de este estudio es la constatación de una necesidad, por parte de los lectores modernos, de contextualizar obras como las de Marguerite d'Oingt en el entorno en el que fueron realizadas. Esto significa ser consciente de las prácticas culturales, devocionales e intelectuales que estaban vigentes en el ambiente en el que fueron realizadas o leídas. Este análisis hace patente unas prácticas de escritura y de lectura fundamentadas en la visibilidad interior que conllevan un cambio tan radical en su recepción que sería imprudente obviarlo. Comprender históricamente un texto significa centrar el punto de vista en los usos específicos de cada obra siendo asimismo consciente de los límites que supone emprender un trabajo de hermenéutica de reconstrucción histórica.

En efecto, los preceptos posrománticos obstaculizan aún la mirada de quienes intentan comprender fenómenos como los de la imaginación, la escritura o la meditación en la Baja Edad Media. Así, la reconstrucción mental de aquellas imágenes perfectamente hilvanadas conformadas únicamente con palabras o el efecto que estas debían causar en el lector son nociones a las que solo se podrá responder desde aproximaciones que rompan con la tradición decimonónica de la teoría literaria. Esto es, perspectivas basadas en el estudio comparativo, interdisciplinar e histórico de los textos. Este es el camino que se ha elegido para tal fin y las conclusiones son manifiestas: se hace patente la existencia de una red de imágenes que subyace en el texto y que pretende ser reconocida y reproducida en la interioridad del lector. Este realizará, a través de dicha visualización interior, una serie de ejercicios mentales que el sujeto moderno encuadra dentro de la lectura, pero que comprenden fases complejas y concisas de diferentes actividades cognitivas. Ni los usos del texto que siguió el lector o el autor ni las referencias y analogías a partir de las que se conforma esta red pueden ser restauradas sin atender a las prácticas antropológicas e históricas en las cuales estaban sumergidas.

Dicho ejercicio de restauración ha sido realizado aquí partiendo del análisis textual, del cual se ha extraído la información con la que luego se ha realizado el trabajo comparativo interno —esto es, entre las obras de Marguerite— así como el externo. Ello significa la puesta en paralelo de los

textos de la autora con otras obras coetáneas, inmediatamente anteriores o posteriores, dentro del mismo ámbito de la espiritualidad europea medieval. No se ha discriminado entre documentos escritos o plásticos, pues el punto relevante para el estudio es la imagen mental que generan y no el soporte en el que se plasman. Así, esta labor comparativa ha ayudado a conformar una serie de proyecciones aproximativas que nos acercan a la visibilidad de un lector coetáneo de Marguerite. No obstante, como se ha indicado anteriormente, son evidentes las limitaciones que implica pretender realizar una reconstrucción de este calado. Son aproximaciones que no pretenden establecer una visualización ideal o tender hacia un modelo prístino, puesto que, por su naturaleza subjetiva, es imposible conformar un referente único. Ese no es el objetivo que se marca el presente estudio. El punto nuclear es lo que esta reconstrucción pueda aportar a la comprensión de la obra, en tanto que mediación para acotar los referentes e identificar las prácticas que el texto incita a realizar.

Una de las ideas que se reflejan de modo más clarividente a lo largo de este estudio es la indiscutible relación entre, por una parte, las imágenes que se utilizaron dentro del contexto de la meditación de estos siglos y las visiones extáticas, y, por otra, la iconografía vigente durante ese periodo. Mediante los ejemplos analizados del segundo y tercer capítulo del *Speculum,* de los fragmentos de meditación en el cuerpo de Cristo de *Li via* y la *Pagina* y, por último, los diferentes relatos visionarios de las cartas, el lector ha podido *ver* cómo en todo caso aparecían ecos y referentes dentro de las obras teológicas o en los modelos iconográficos coetáneos a la religiosa cartuja que proyectaban un modelo —virtual— de lo que evocaba el texto. Era imprescindible, sin embargo, que tales documentos guardaran siempre una coherencia cronológica, ideológica o geográfica con el texto base. O bien, por el contrario, en el caso de que no fuera así, que sirvieran para resaltar un contraste que reafirmara algún aspecto de las obras en cuestión.

A través de este método se ha podido, por tanto, reactivar la imaginería de las obras de la priora de Poleteins, un horizonte figurativo que se conforma fundamentalmente a través de dos elementos predominantes: el libro y el cuerpo de Cristo. Estos dos modelos articulan al mismo tiempo la omnipresente noción de la apertura, una idea central en todo el corpus. La apertura, ya sea el libro o la llaga del costado de Cristo, es en todo momento una imagen de superación, de progreso en el ejercicio de la meditación, hasta llegar a representar aquello que permite la entrada al conocimiento místico, a la unión con la divinidad.

Por otra parte, el análisis de esta imaginería ha hecho que se ampliara el objetivo para reflexionar sobre la manera en la que los textos y las imágenes debían ser utilizados por los lectores de Marguerite. Así, se ha podido

constatar que la autora sigue las pautas de la doctrina cartuja en cuanto a la puesta en práctica de los preceptos de la *Scala claustralium*. Efectivamente, no es difícil entrever en sus escritos los diferentes pasos que se recorren en el ejercicio de las meditaciones. Con ello, se ha podido comprobar que la *lectio* se realiza a partir de un texto o de una experiencia sensible —auditiva, visual, olfativa—. De hecho, se ha observado a lo largo de todo el estudio que la sensorialidad o incluso la sinestesia son fenómenos que aparecen frecuentemente en los diferentes estadios de la meditación, pues poseen una potencialidad y un atractivo mucho más notorio para el ejercicio mental. Así, esta primera *lectio* se traduce en *phantasma* o representaciones mentales sobre las cuales el orante reflexiona y medita durante largo tiempo. La *meditatio* se evoca como un ejercicio reiterativo con diferentes prácticas introspectivas perfectamente establecidas con anterioridad y en ningún caso improvisadas. Una de las más importantes es el ejercicio especulativo en el que el modelo o ejemplo normalmente identificado en estas obras con Jesucristo se erige como espejo en el cual el orante se debe identificar.

Este recorrido desemboca a continuación en la *visio* o *contemplatio*, la contemplación de los misterios divinos. Estos son inefables, indecibles por boca de hombre, pero la visionaria siente la necesidad de buscar los recursos retóricos que le permitan comunicar un destello de aquello que ha visto. Así, la *visio* provoca la exigencia imperiosa de dejar por escrito por lo menos una huella de la experiencia vivida. Esta *scriptio* echará mano de diferentes procedimientos discursivos para poder mostrarse de la manera más fidedigna posible y asimismo contener la gramática visual requerida para poder desplegarse fácilmente en la mente del lector. Frecuentemente el modo para conseguirlo es recurriendo a las estrategias de memorización, es decir, los preceptos del arte de la memoria que se fundamentaban, precisamente, en la construcción mental de imágenes asociadas a conceptos. Este poder visual de la mnemotecnia es intrínseco a la producción literaria o artística medieval y particularmente relevante en la literatura espiritual. Para que los frutos de la *scriptio* puedan servir como nuevo ejemplo para la *lectio*, las imágenes que contiene el texto deben conformarse a partir de una superficie de base en la cual estructurar y disponer en *loci* las diferentes *imagines agentes*. De este modo la obra proporcionará de nuevo un punto de partida para ulteriores meditaciones.

Con todo ello podemos constatar que es en todo caso el texto el que orienta sus propios mecanismos de visibilidad interior dependiendo del objetivo que contenga. Así, en la primera parte de la *Pagina* la práctica meditativa requería de una fragmentación de imágenes encadenadas mediante un referente temporal que ordenara las diferentes escenas de la Pasión. Posteriormente, en la misma obra se erige la necesidad de responder a un

propósito más bien moralizador o instructivo que desaliente a los lectores de ciertos comportamientos. En ese momento Marguerite opta por un estilo mucho más dramático, conformando en la mente de sus lectores el motivo del Juicio Final y elaborando un esquema dicotómico que aúna la realidad doméstica con la infernal. Esta actualización del espacio del más allá propio de la literatura de predicación se sirve de la iconografía tradicional para metamorfosearla siguiendo correspondencias completamente innovadoras. En el *Speculum*, en cambio, la *lectio* se manifiesta con una imagen de la mnemotecnia clásica: la cubierta de un libro —superficie— en la que aparecen cuatro tipos de escritura distribuidos en las diferentes partes del volumen —*loci*—. Asimismo, las cuatro escrituras responden a cuatro colores diferentes que, mediante la asociación alegórica tradicional, se vinculan a diferentes episodios de la vida de Cristo. Esta imagen de memoria será reconstruida día a día por Marguerite, imagen con la cual realizará diferentes ejercicios meditativos como pensar en lo que significan los colores o compararse con el comportamiento de Cristo evocado en tales cromatismos. Este trabajo meditativo llevará hacia la visión de la Trinidad y del cuerpo de la Pasión. La articulación de la imaginería en el *Speculum* es ideal para ilustrar la importancia de la visibilidad interior, como lo son asimismo las dos cartas que se han analizado en la parte final. En ese caso se ha podido demostrar que existe una correspondencia evidente entre una y otra epístolas que apela de manera manifiesta a una reconstrucción interior. Se trata de un díptico que el lector debe abrir en su mente y combinar con elementos de uno y otro texto. Solo así se proporcionan los instrumentos para comprender dos documentos que nos han sido legados desprovistos de interpretación e incluso, podría decirse, desnudos de sentido dentro del corpus de las obras de Marguerite.

Todo ello repercute en una clara confianza hacia la imagen como medio para la especulación, la creación, la meditación y el cumplimiento de uno de los objetivos espirituales más altos: la contemplación, aunque esta se manifieste sin representación posible. Dicha confianza asimismo repercute en la devoción entregada a la corporalidad de Cristo, que ofrece, con su encarnación, la redención de la imagen. El cuerpo de Dios, presente en todas las obras con un énfasis evidente, legitima una práctica monástica arraigada en los actos performativos que implican la participación activa del cuerpo y de los sentidos.

Finalmente, este volumen pone en evidencia la indudable necesidad que tenía el corpus de Marguerite de un análisis completo e interdisciplinar de todas las obras, ya sea reflejadas entre ellas mismas o puestas en paralelo dentro del contexto apropiado. De hecho, es importante resaltar la absoluta cohesión de estos textos en un mismo corpus, que únicamente ha sido disgregado en uno de los cuatro manuscritos conocidos. Además, el primero de ellos, el manuscrito A, presenta únicamente las obras de Marguerite, con un

orden que evoca claramente un itinerario vital y espiritual muy marcado. Así como F. Willaert destacó la unidad de la totalidad de las obras de Hadewijch de Amberes en el manuscrito más antiguo de la beguina, derivando de ello la posibilidad de que el orden y la unidad del corpus siguiera la voluntad explícita de la autora misma, no podemos aquí sino insistir en la cohesión que demuestra también el caso de las obras de Marguerite[732]. Ello sustenta aún más si cabe la necesidad de un estudio global y gradual de todas las obras, un análisis que incluso siga escalonadamente el progreso de una lectura que evoca asimismo la evolución del perfeccionamiento espiritual y vital de Marguerite.

En definitiva, aun sabiendo que la comprensión de unas huellas tan herméticas para la mente contemporánea como las que representan los textos de la mística medieval será siempre parcial o necesariamente anacrónica en algún matiz, es imprescindible realzar la idoneidad de esta relectura o restauración por dos motivos. En primer lugar, por una justa integración de las obras de Marguerite d'Oingt dentro del estudio de la literatura espiritual medieval y, en segundo, por la defensa del uso de una serie de coordenadas históricas que acotan la noción de la imagen textual dentro de la crítica literaria. Coordenadas que se presentan como absolutamente necesarias para una hermenéutica consecuente con los usos del texto propios de la época. Un método que, dando la vuelta al tópico, puede orientar al lector moderno entre la oscuridad en la que él mismo —y no los textos— se encuentra sumido.

[732] F. Willaert, «Les *Opera omnia* d'une mystique brabançonne. Réflexions sur la mise en recueil et la tradition manuscrite des œuvres de Hadewijch (d'Anvers?)», en T. Van Hemelryck y E. Marzano (eds.), *Le recueil au Moyen Âge: La fin du Moyen Âge*. Turhnhout, Brepols, 2009, pp. 333-345.

Bibliografía

Todos los ítems de la bibliografía conciernen únicamente a las citas insertadas en el texto. Para el sustento bibliográfico no citado explícitamente, las referencias se encuentran en los correspondientes pies de página.

Manuscritos

Obras de Marguerite d'Oingt, siglo XIV. Grenoble, Bibliothèque de Grenoble, *c.* 410.

Speculum. Manuscrito occitano. París, Bibliothèque Nationale de France, fr. 13504.

Ediciones de las obras de Marguerite d'Oingt

Œuvres de Marguerite d'Oingt, ed. de E. Philippon. Lyon, 1877.

Les œuvres de Marguerite d'Oingt, ed. de A. Duraffour, P. Gardette y P. Durdilly. París, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1965.

The Writings of Margaret of Oingt. Medieval Prioress and Mystic (d. 1310), ed. de R. Blumenfeld-Kosinski. Newburyport, MA, Focus Information Group, 1990.

Œuvres. Charleston, BiblioBazaar, 2008.

Expériences mystiques et récits édifiants. Textes rédigés en francoprovençal et en latin par une moniale du XIII^e siècle, ed. de J.-P. Gerfaud y J.-B. Martin. Lyon, emcc, 2012.

Otros autores medievales

Agustín de Hipona, *De genesi ad litteram*, XII, 26, trad. de J. H. Taylor, *Literal Meaning of Genesis*. Nueva York, Paulist Press, 1982.

Bezine, S., *La divine miséricorde, présentation du Dialogue de sainte Catherine de Sienne*. París, Libraire St. Paul, 1954.

Bonvesin de la Riva, *Volgari scelti. Poems. Translated by Patrick S. Diehl and Ruggero Stefanini. With Commentary and Notes by R. Stefanini and a Biographical Profile by P. Diehl.* Nueva York, Peter Lang, 1988.

Caesarius of Heisterbach, *Dialogus miraculorum,* ed. de J. Strange, vol. II. Colonia, J. M. Heberle, 1851.

Cavalca, Domenico, *Lo specchio di croce. Testo originale e versione in italiano corrente a cura di P. Tito Sante Centi.* Bolonia, O. P. Edizioni Studio Domenicano, 1992.

Ciboule, R., «Le livre de saincte meditacion en congnoissance de soy, édition par André Combes», en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge,* t. 8. París, Librairie Philosophique, 1933.

Corniolo della Cornia, *La divina villa,* éd. de L. Bonelli Conenna. Siena, Accademia de' Fisiocritici, 1982.

Dante Alighieri, *Opere di Dante Alighieri precedute dalla sua vita scritta per Cesare Balbo.* Nápoles, Tramater, 1839.

—, *Divina commedia; commentata da Attilio Momigliano.* Florencia, Sansoni, 1947.

—, *Divina comedia,* en N. González Ruiz (ed.), *Obras completas de Dante Alighieri.* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

—, *Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi,* Bolonia, Zanichelli, 2001.

—, *La vida nueva.* Madrid, Cátedra Letras Universales, 2003.

Guigo I, *Les méditations.* París, Sources Chrétiennes 300, Éditions du Cerf, 1983.

Guigo II, *Lettre sur la vie contemplative et Douze méditations. L'échelle des moines,* ed. de E. Colledgey y J. Walsh. Sources Chrétiennes, 163, Éditions du Cerf, 1970.

Guigo el Cartujo, «Vie de Saint Hughes, évêque de Grenoble», trad. de M.-A. Chomel, *Analecta Cartusiana,* 112, 3. Salzburgo, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 1986, pp. 29-69.

Haye, O. de La, *Poème sur la grande peste de 1348. Publ. d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Palais Saint-Pierre par Georges Guigue.* Lyon, H. Georg, 1888.

Hildegard von Bingen, *Scivias. Ken de wegen,* vol. II. Hilversum, Uitgeverij Verloren, 2015.

Hugues de Saint-Victor, *Didascalicon. De studio legendi. A critical text,* ed. de C. H. Buttimer. Washington, The Catholic University Press, 1939.

Iacopone da Todi, *Laude, a cura di Franco Mancini.* Bari, Gius, Laterza & Figli, 1974.

—, *Laude, a cura di Matteo Leonardi.* Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2010.

Jacques de la Voragine, *La légende dorée,* ed. de A. Boureau. París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2004.

Llull, R., «Doctrina pueril», en *Obres de Ramon Llull. Volum I.* Mallorca, Miquel Font Editor, 1986.

Ludolphe le Chartreux, *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ.* 2 vols. París, Ernest Thorin, 1870.

Oresme, N., *Le Livre de Ethiques d'Aristote. Publ. from the text of ms. 2902, Bibliothèque Royale de Belgique with a Critical Introd. and Notes by Albert Douglas Menut.* Nueva York, G. E. Stechert, 1940.

—, *Le Livre du ciel et du monde. Ed. by Albert D. Menut and Alexander J. Denomy. Translated with an Introd. by Albert D. Menut.* Madison (Milwaukee), Londres, The University of Wisconsin Press, 1968.

Patrologia latina, ed. de M. Laporte, vol. 153, Sources Chrétiennes, 313, 1984.

Petrarca, Francesco, *Lettere disperse varie e miscellanee,* ed. de A. Panchieri. Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1994.

Picard, J., *Saint Anthelme, évêque de Belley, chartreux par son chapelain Guillaume, chartreux de Portes.* Bugey, Belley, 1978.

Pietro di Crescenzi, *Trattato della agricoltura.* Bolonia, Istituto delle Scienze, 1784.

Pizan, C. de, *The «Livre de la paix». A Critical Edition with Introduction and Notes by Charity Cannon Willard.* Gravenhage, Mouton, 1958.

Prudenci, *Llibre de les corones.* Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1984.

Rolle, Richard, *The English Writings,* trad. y ed. de R. S. Allen. Nueva York, Paulist Press, 1988.

Seuse, Heinrich, *Deutsche Schriften,* ed. de K. Bihlmeyer. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1907.

Vigne, A. de la, *Le voyage de Naples. Éd. critique avec introd., notes et glossaire par Anna Slerca.* Milán, Vita e Pensiero (Pubblicazioni della Università del Sacro Cuore; Centro Studi sulla Letteratura Medio-Francese), 1981.

«Vision du frère Guillaume», ed. de C. Fierville y P. Meyer, *Bulletin Historique et Philologique du Comité des Travaux Historiques,* 12 (1885), pp. 68-79.

Estudios

Ariani, M., *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante.* Roma, Aracne, 2010.

Asín Palacios, M., *La escatología musulmana en la Commedia.* Madrid, Hiperión, 1984.

Aubin, P., «Intériorité et extériorité dans les *Moralia in Job* de saint Grégoire le Grand», *Recherches de Science Religieuse,* 62 (1974), pp. 117-166.

Baltrusatis, J., *Essais sur une légende scientifique: Le Miroir, révélations, science-fiction et fallacies.* París, Seuil, 1978.

Barr, J., «Marguerite d'Oingt. Active Reading and the Language of God», en *Willing to Know God*. Columbus, The Ohio State University Press, 2010, pp. 49-68.

Barral i Altet, X. (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

Barratt, A., «The Five Wits and their Structural Significance in Part II of *Ancrene Wisse*», *Medium Aevum,* 56 (1987), pp. 12-24.

Baschet, J., *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*. Roma, École Française de Rome, 1993.

Belting, H., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione.* Bolonia, Nuova Alfa Editoriale, 1986.

Berisso, M. (ed.), *Poesie dello stilnovo.* Milán, Bur Classici, 2010.

Biernoff, S., *Sight and Embodiment*. Basingstoke y Nueva York, Palgrave, 2002.

Blumenberg, H., «Light as Metaphor for Truth at the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation», en D. M. Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley y Los Ángeles, D. M. Levin, 1993, pp. 30-62.

—, *La legibilidad del mundo.* Barcelona, Paidós, 2000.

Blumenfeld-Kosinski, R., «Introduction», en *The Writings of Marguerite d'Oingt. Medieval Prioress and Mystic (d. 1310)*. Newsburyport, Focus Information Group, 1990, pp. 1-20.

Boespflug, F., *Dieu et ses images. Une histoire de l'éternel dans l'Art.* París, Bayard, 2008.

Bolzoni, L., *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press.* Toronto, University of Toronto, 2001.

—, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena,* Turín, Einaudi, 2002.

Boskovits, M., *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV.* Milán, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1994.

Boucheron, P., *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images.* París, Seuil, 2013.

Boulnois, O., *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen-Âge V-XVI^e siècle.* París, Seuil, 2008.

Boyer, R., *Yggdrasill: La religion des anciens Scandinaves.* París, Payot, 1981.

Brunel, C., *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal.* París, 1935.

Brusegan, R., «Le secret de la "Flors enversa"», *Revue des Langues Romanes,* 96 (1992), pp. 119-144.

Busnelli, G., «Interpretazione della visione dantesca della SS. Trinità», *Civ. Cattolica*, XLIV (1943), pp. 337-344.

Bynum, C. W., *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages.* Berkeley, University of California Press, 1982.

—, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women.* Berkeley, University of California Press, 1987.

—, «El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media», en M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano,* vol. I, Madrid, Taurus, 1990-1992, pp. 163-225.

—, «The Blood of Christ in the Later Middle Ages», *Church History,* vol. 71, n.° 4 (2002), pp. 685-714.

Cabassut, A., «Une dévotion médiévale peu connue, la dévotion à Jesus notre mère», *Revue d'Ascétique et de Mystique,* XXV (1949), pp. 234-245.

Camille, M., *Master of Death. The Lifeless Art of Pierre Remiet, Illuminator.* New Haven y Londres, Yale University Press, 1996.

Carruthers, M., *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture.* Cambridge, Cambridge University Press, 2008 [1990].

—, «Reading with Attitude, Remembering the Book», en D. W. Frese y K. O'Brien O'Keeffe, *The Book and the Body.* Notre Dame y Londres, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 1-33.

—, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images.* Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2000 [1998].

—, «On Affliction and Reading, Weeping and Argument: Chaucer's Lachrymose Troilus in Context», *Representations,* vol. 93, n.° 1 (2006), pp. 1-21.

—, «Mechanisms for the Transmission of Culture, the Role of "Place" in the Arts of Memory», en L. Hollengreen (ed.), *Translatio, the Transmission of Culture in the Middle Ages.* Turnhout, Brepols, 2008, pp. 1-26.

—, «Varietas, a Word of Many Colours», *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* (Fall 2009), pp. 33-54.

— y J. M. Ziolosky, *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures.* Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2002.

Cavallo, G., «Cultura scritta e conservazione del sapere», en P. Rossi, *La memoria del sapere.* Bari, Laterza, 1990, pp. 29-68.

Charles, R. H., *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament,* vol. II. Oxford, Clarendon Press, 1913.

Chazelle, C., *The Crucified God in the Carolingian era: Theology and Art of Christ's Passion.* Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Chocheyras, J. *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle.* Ginebra, Librairie Droz, 1975.

Cirlot, V. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente.* Barcelona, Herder, 2005.

—, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo.* Madrid, Siruela, 2010.

—, «La ciudad celeste de Hildegard von Bingen», *Anuario de Estudios Medievales,* 44/1, enero-junio 2014, pp. 475-513.

—, *Grial. Poética y mito (siglos XII-XV).* Madrid, Ediciones Siruela, 2014.

—, y B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media.* Madrid, Siruela, 2009 [1999].

Cohen, A., «Making Memories in a Medieval Miscellany», en A. D. Hedeman (ed.), *Making Thoughts, Making Pictures, Making Memories in Late Antiquity and the Middle Ages. Essays in Honor of Mary Carruthers, Gesta,* 48 (2009), pp. 135-152.

Confalonieri, C., «Alle radici dell'uomo-pianta. Fonti classiche per Dante, Boccaccio, Ariosto e Tasso», *Campi immaginabili,* 38-39 (2008), pp. 24-36.

—, «"Perché mi schiante?": L'uomo-pianta nella letteratura italiana», *Critica Letteraria,* 3 (2008), pp. 1-19.

Contini, G., *Letteratura italiana delle origini.* Florencia, Sansoni, 1970.

—, *Poeti del Duecento. Poesia didattica del nord. Poesia «popolare» e giullaresca,* vol. 2. Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1995.

Corti, M., «"Il libro della memoria" e i libri dello scrittore», *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante.* Turín, Einaudi Paperbacks, 1993, pp. 179-199.

Crépin-Leblond, T., «Les préfigurations du pressoir mystique dans l'art médiéval», en D. Alexandre-Bidon (ed.), *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses.* París, Éditions du Cerf, 1990, pp. 79-89.

Dieter, O., «*Arbor picta:* The Medieval Tree of Preaching», *The Quatertly Journal of Speech,* vol. LI, n.° 2 (April 1965), pp. 123-144.

Dinzelbacher, P., *Christliche Mystik im Abendland.* Paderborn-Múnich-Viena-Zúrich, Ferdinand Schöningh, 1994.

Dronke, P., «Tradition and Innovation in Medieval Western Colour-Imagery», en A. Portmann y R. Ritsema (eds.), *The Realms of Colour. Eranos 1972. Lectures Given at the Eranos Conference in Ascona from August 23rd to 31st, 1972.* Leiden, Brill, 1974, pp. 51-107.

Edsman, C. M., «*Arbor invers.* Heiland. Welt un Mensch als Himmelspflanzen», en *Festschrift Wlater Baetke.* Weimar, Böhlau, 1966, pp. 85-109.

Eliade, M., *Traité d'histoire des religions.* París, Payot, 1983 [1949].

—, *Lo sagrado y lo profano.* Barcelona, Paidós, 1998 [1965].

Faral, E., «"Letre" dans une chanson française (Chanson n.° 836 de Raynaud, vv. 15 et 21)», *Romania,* 39 (1910), pp. 582-584.

Fukushima, O., *An Etymological Dictionary for Reading Dante's* La vita nuova. Florencia, Franco Cesati Editore, 2009.

Funaioli, H. (ed.), *Grammaticae Romanae Fragmenta,* vol. I, Leipzig, Teubner, 1907.

García Acosta, P., *La poética de la visibilidad en Marguerite Porete.* Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2009.

Garí, B., «Introducción», en Heinrich Seuse, *Vida,* ed. de B. Garí. Madrid, Ediciones Siruela, 2013, pp. 11-30.

Gellrich, J. M., *The Idea of the Book in the Middle Age: Language Theory, Mythology, and Fiction.* Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1985.

Gigue, M. C., «Introduction», en M. d'Oingt, *Œuvres de Marguerite d'Oyngt: prieure de Poleteins. Publ. d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque de Grenoble,* ed. de É. Philipon. Lyon, N. Scheuring, 1877.

Gorni, G., «La vita nuova nell'opera di Dante», en Dante Alighieri, *Vita nova.* Turín, Einaudi Editore, 1996, pp. IX-XLVIII.

Grabes, H., *The Mutable Glass. Mirror-imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English Renaissance.* Nueva York, cup, 1982.

Guénon, R., *Symboles fondamentaux de la science sacrée.* París, Gallimard, 1962.

—, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada.* Barcelona, Paidós Orientalia, 1995.

Hagen, S., «The Visual Theology of Julian of Norwich», en F. Willaert *et al., Medieval Memory. Image and Text.* Turnhout, Brepols, pp. 145-160.

Hamburger, J. F., «A *Liber Precum* in Sélestat and the Development of the Illustrated Prayerbook in Germany», *Art Bulletin,* 73 (1991), pp. 209-236.

—, «The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Henry Suso and the Dominicans», en *The Visual and the Visionary.* Nueva York, Zone Books, 1998, pp. 197-278.

—, *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology.* Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2002.

—, *Ouvertures. La double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge.* Lyon, Les Presses du Réel/Presses Universitaires de Lyon, 2010.

Hani, J. *Simbolismo del templo cristiano.* Barcelona, José J. de Olañeta, 1983.

Hennessy, M.V., «Passion Devotion, Penitential Reading, and the Manuscript Page. "The Hours of the Cross" in London, British Library Additional 37049», *Mediaeval Studies,* vol. 66 (2004), pp. 213-252.

Henrard, N., *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc.* Ginebra, Librairie Droz, 1998.

Hogg, J., «Everyday Life in the Charterhouse in the Fourteenth and Fifteenth Century», en *Klösterliche Sachkultur des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems an der Donau 18. Bis 21. September 1978.* Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1980, pp. 113-146.

—, G. Alain y D. Le Blévec, *«L'ordre des chartreux au XIII^e siècle». Actes du colloque international d'histoire et de spiritualité cartusienne VIII^e centenaire de la fondation de la chartreuse de Valbonne 11-13 juin 2004, Analecta Cartusiana,* 234. Salzburgo, Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 2006.

Hopenwasser, N., *Citi creatura: Perceptions of Self in the Writing of Marguerite d'Oingt, St. Brigitta, and Margery Kempe.* Tesis doctoral. Tuscaloosa, University of Alabama, 1992.

Huot, S., «Inventional Mnemonics, Reading and Prayer: A Reply to Mary Carruthers», *Connotations,* 3.2 (1993/4), pp. 103-109.

Ilg, U., «*Quasi lignum vitae:* The Tree of Life as an Image of Mendicant Identity», en P. Salonius y A. Worm (eds.), *The Tree, Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought.* Turnhout, Brepols, 2014, pp. 187-212.

Illich, I., *Du lisible au visible, sur* L'art de lire *de Hughes de Saint-Victor.* París, Éditions du Cerf, 1991.

Jacquart, D., y C. Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge.* París, puf, 1985.

Jager, E., *The Book of the Heart.* Chicago, The Chicago University Press, 2000.

Javelet, R., *Image et ressemblance au douzième siècle de saint Anselme à Alain de Lille,* 2 vols. París, Letouzey et Ané, 1967.

Jeanroy, A., «Les chansons pieuses du ms. Fr. 12483», *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Maurice Wilmotte à l'occasion de son 25e anniversaire d'enseignement.* París, Champion, 1910, pp. 243-266.

Jónsson, E. M., *Le miroir. Naissance d'un genre littéraire.* París, Les Belles Lettres, 1995.

Jourdain, C., *Excursions historiques et philosophiques à travers le Moyen Âge.* París. Firmin-Didot, 1888.

Karnes, M., *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages.* Chicago, University of Chicago Press, 2011.

Katzenellebogen, A., *Allegories of the Virtues and the Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century.* Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1989 [1939].

Klapisch-Zuber, C., *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté.* París, Fayard, 2000.

Lagos, E., y R. Carrasco, «Cuerpo y escritura en "El espejo de Santa Margarita d'Oingt"», *Revista Chilena de Literatura,* n.° 40 (1992), pp. 115-121.

Le Clerc, V., *Histoire littéraire de la France,* t. XX. París, L'Accadémie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1842.

Leclercq, J., *The Love of Learning and the Desire for God. A Study of Monastic Culture.* Londres, Society for Promoting Christian, 1978.

Legaré, A.-M., «L'image du livre comme adjuvant mémoriel dans *Le conte des trois chevaliers et des trois livres*», en F. Willaert *et al., Medieval Memory. Image and Text.* Turnhout, Brepols, 2004, pp. 129-143.

Lewis, C. S., *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature.* Cambridge, Cambridge University Press, 1964.

Mâle, É., *L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration.* París, Armand Colin, 1958.

Mandonnet, P., *Dante le théologien.* París, Desclée de Brouwer, 1935.

Maisonneuve, R., «L'expérience mystique et visionnaire de Marguerite d'Oingt († 1310), moniale chartreuse». *Kartäusermystik und Mystiker,* 1 (1981), pp. 81-102.

Matthews, R. C., *The Mystical Utterance and the Metaphorical Mode in the Writings of Marguerite d'Oingt and Marguerite Porete.* Tesis doctoral. Durham University, 2014.

McGinn, B., «Ocean and Desert as Symbols of Mystical Absorption in the Christian Tradition», *The Journal of Religion,* vol. 74, n.° 2 (1994), pp. 155-181.

—, *The flowering of mysticism. Men and Women in the New Mysticism* (vol. II de la serie *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism, 1200-1350*). Nueva York, Crossroad, 1998.

—, «Theologians as iconographers», en A.-M. Bouché y J. Hamburger (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages.* Nueva Jersey, Dept. of Art and Archeology of Princeton University and Princeton University Press, 2006, pp. 199-202.

Meier, C., *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert.* Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

Mueller, C., *Marguerite Porete et Marguerite d'Oingt de l'autre côté du miroir.* Nueva York-Berlín-Viena-París, Peter Lang, 1999.

Nabert, N., «La vie de Béatrice d'Ornacieux par Marguerite d'Oingt, une biographie à l'ombre de la croix?», en J. Hogg, A. R. Girard y D. Le Blévec (eds.), *L'ordre des Chartreux au XIIIe siècle. Actes du colloque international d'histoire et de spiritualité cartusienne. VIIIe centenaire de la fondation de la chartreuse de Valbone, 11-13 juin 2004.* Analecta Cartusiana, 234. Salzburgo, Universität Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 2006, pp. 127-135.

Nagy, P., *Le don des larmes. Un instrument spirituel en quête d'institution.* París, Albin Michel, 2000.

—, «Lacrimas quia doloris, suaves quia amoris. La dolcezza delle lacrime religiose nell'Occidente medievale», en C. Casagrande y S. Vecchio (eds.), *Piacere e dolore. Materiali per una storia delle passioni nel Medioevo.* Florencia, Micrologus Library 29, 2009, pp. 49-66.

Noacco, C., *La métamorphose dans la littérature des XIIe et XIIIe siècles.* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Obrist, B., «Wind Diagrams and Medieval Cosmology», *Speculum,* 72 (1997), pp. 33-84.

Palazzo, E., *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge.* París, Éditions du Cerf, 2014.

Pastoureau, M., «Ceci est mon sang. Le christianisme médiéval et la couleur rouge», en D. Alexandre-Bidon, *Le pressior mystique. Actes du Colloque de Recloses 27 Mai 1989.* París, Éditions du Cerf, 1990, pp. 43-56.

Paulsell, S., *Scriptio divina. Writing and the Experience of God in the Works of Marguerite d'Oingt.* Tesis doctoral. University of Chicago, 1993.

Petroff, E. A., *Medieval Woman's Visionary Literature.* Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1986.

Petrucci, A., «Lire au Moyen Âge», *Mélanges de l'École Française de Rome-Moyen Âge, Temps Modernes,* XCVI (1984) pp. 603-616.

Phares, S. de, *Recueil des plus célèbres astrologues et quelques hommes doctes, publ. d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque Nationale par Ernest Wickersheimer.* París, H. Champion, 1929.

Pomel, F., «Mémoire, mnémotechnie et récit de voyage allégorique. L'exemple du Pèlerinage de vie humaine de Guillaume de Digulleville», en F. Willaert *et al.* (eds.), *Medieval Memory: Image and Text.* Turnhout, Brepols, 2004, pp. 77-98.

Ragusa, I., y R. B. Green, *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century.* Nueva Jersey, Princeton University Press, 1977.

Raw, B., *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival.* Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento.* Barcelona, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996 [1955-1959].

Rochet, Q., *Les filles de saint Bruno au Moyen Âge: Les moniales cartusiennes et l'exemple de Prémol (XII^e-XV^e siècles).* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Ruh, K., *Frauenmystik und franziskanische Mystik der Frühzeit,* vol. II de *Gesichte der abendländischen Mystik.* Múnich, C. H. Beck, 1993.

—, «Marguerite d'Oingt. Eine frankprovenzalische Schriftstellerin im kartäusischen Ordensstand», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur,* vol. 116 (1994), pp. 324-333.

Saiber, A., y A. Mbirika, «The Three *giri* of *Paradiso* XXXIII», *Dante Studies,* 131 (2013), pp. 237-272.

Saige, G., y H. Lacaille (eds.), *Trésor des chartes du comté de Rethel,* vol. 2. Mónaco, Collection de documents historiques publiés par ordre de S. A. S. le prince Albert I, 1904.

Sancho Fibla, S., «Quando bene respicio»: *Palabra, imagen y meditación en las obras de Marguerite d'Oingt.* Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2015.

Schmitt, J.-C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval.* París, Gallimard, 1990.

—, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge.* París, Gallimard, 2002.

—, «L'exception corporelle: à propos de l'Assomption de Marie», en A.-M. Bouché y J. Hamburger (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages.* Nueva Jersey, Dept. of Art and Archeology of Princeton University and Princeton University Press, 2006, pp. 151-185.

Smalley, B., *Study of the Bible in the Middle Ages.* Nueva York, Oxford University Press, 1941.

Southern, R., *Making of the Middle Ages.* New Haven, Yale University Press, 1953.

Stanesco, M., «La fleur inverse et la "belle folie" de Raimbaut d'Orange», *Cahiers de Civilisation Médiévale,* vol. 40 (1997), pp. 233-252.

Stagliano, A., «La trinità vivente nella storia dell'umanità secondo l'Abate Gioacchino», *Vivarium,* 10 ns. (2002), pp. 19-50.

Strauch, P., *Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mystik.* Ámsterdam, Nachdruck, 1966 [1882].

Tondelli, L., *Da Gioachino a Dante. Nuovi Studi. Consensi e contrasti.* Turín, Società Editrice Internazionale, 1944.

—, «Dante e Gioacchino da Fiore», *Il libro delle figure dell'abate Gioachino da Fiore.* Turín, Società Editrice Internazionale, 1953.

—, M. Reeves y B. Hirsch-Reich (eds.), *Il libro delle figure dell'abate Gioachino da Fiore.* Turín, Società Editrice Internazionale, 1990.

Toubert, H., «Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de *l'arbor bona-ecclesia, arbor mala-synagoga*», *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen-Âge,* 19 (1969), pp. 167-189.

Underwood, P. A., «The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels», *Dumbarton Oaks Papers,* 5 (1950), pp. 41-115.

Vachez, A., *Châtillon d'Azergues, son château, sa chapelle et ses seigneurs.* Lyon, Vingtrinier, 1869.

Vauchez, A., *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques.* Roma-París, École Française de Rome, 1988.

Vovelle, M., *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours,* París, Gallimard, 1983.

Wenzel, H., *Hören und Sehen Schrift und Bild, Kultur und Gedaächtnis in Mittelalter.* Múnich, Verlag C. H. Beck, 1995.

Wilhite, V., «La imagen en el pensamiento místico medieval», comunicación no publicada en las Lecture Series *La filosofía de la imagen.* Santa Fe de Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía, 3 de marzo de 2002.

Willaert, F., «Margaret's Booklets. Memory in *Vanden Seven Sloten* by Jan van Ruusbroec», en F. Willaert *et al., Medieval Memory. Image and Text.* Turnhout, Brepols, 2004, pp. 99-128.

—, «Les *Opera omnia* d'une mystique brabançonne. Réflexions sur la mise en recueil et la tradition manuscrite des œuvres de Hadewijch (d'Anvers?)», en T. van Hemelryck y E. Marzano (eds.), *Le recueil au Moyen Âge: La fin du Moyen Âge.* Turhnhout, Brepols, 2009, pp. 333-345.

Wittekind, S., «Visualizing Salvation: The Role of Arboreal Imagery in the *Speculum Humanae Salvationis* (Kremsmünster, Library of the Convent, Cod. 243)», en P. Salonius y A. Worm (eds.), *The Tree, Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought.* Turnhout, Brepols, 2014 pp. 117-142.

Yates, F., *L'art de la mémoire.* París, Gallimard, 1975.

Zink, M., *Nature et poésie au Moyen Âge.* París, Fayard, 2006.

Zorzi, D., «La spiritualità e le visioni di due certosine lionesi contemporanee di Dante», *Aevum,* 27 (1953), pp. 510-531.

Zumthor, P., *La medida del mundo.* Madrid, Cátedra, 1994.

Recursos electrónicos

«Biblia de Jerusalén», *Biblia Católica,* <http://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen/genesis/1>.

Bibliotheca Augustana, <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Vergilius/ver_ae03.html>.

Cantus Index. Online Catalogue for Mass and Office Chants, <http://cantusindex.org/id/602831a>.

Fallani, G., *Enciclopedia Dantesca; Treccani,* <http://www.treccani.it/enciclopedia/trinita_(Enciclopedia-Dantesca)>.

Frezzi, F., *Il Quadriregio,* ed. de E. Filippini. Bari, Gius Laterza e Figli, 1914, cap. II, vv. 1-6, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/27433/pg27433-images.html>.

González Montañés, J. I., *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV).* Tesis doctoral. UNED, 2002, <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/Pdf/Tesis.pdf>.

Hasenfratz (ed.), *Ancrene Wisse.* Kalamazoo, Medieval Institute Publications, University of Rochester, Teams Middle English Texts Series, 2000, <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams//awfrm1.htm>.

Latin Vulgate, <http://www.latinvulgate.com>.

Mechthild von Magdeburg, *Das fließende Licht der Gottheit. Nach der Einsiedler Handschrift in kritischem Vergleich mit der gesamten Überlieferung hg. von Hans Neumann,* Bd. 1: Text, besorgt v. Gisela Vollmann-Profe, München/Zürich, 1990. Mittelhochdeutsches Wörterbuch, <http://www.mhdwb-online.de/volltextanzeige.php?wbsigle=Mechth&id= 44328>.

Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis,* trad. de Ana Pérez Vega, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>.

Remmelin, Johan, Ámsterdam, 1667. US, National Library of Medicine, 000511, p. 21, <http://www.nlm.nih.gov/hmd/happening/acquisitions/recentacquisitions08.html>.

Lista de ilustraciones

1. *Las Horas de la Pasión,* siglo XV. British Library, Add 37049, f. 68v

2. *De modo orandi,* Italia, siglo XIV. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Lat. Rossianus 3, fol. 6v

3. Elisabeth von Schönau, *Visiones,* s. XII. Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, ms. 3, f. 83v

4. Cristoforo Cortese, segunda mitad siglo XIV. Siena, Biblioteca Comunale, ms. T. I. 3, fol. 57r

5. San Buenaventura, *Lignum vitae,* siglo XIII. British Library, Harley, ms. 5234, fol. 5r

6. Pintura mural del atrio de la iglesia del monasterio serbio de Resava (Manasija), 1418

7. Flagelación de Cristo, *Salterio,* segundo cuarto del siglo XIII. París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1273, f. 13

8. Caterina de Siena flagelándose ante el crucifijo. París, BnF, ms. All. 34 f. 4v

9. Michael Wolgemut, *Flagellation,* siglo XV. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstich-kabinett

10. Burlas a Cristo y asfixia a Hur. Maestro neerlandés, *Speculum humanae Salvationis, ca.* 1475. Oxford, Bodleian Library, Inc. Cat. s-268, Schreiber, Manuel, Speculum, 37

11. Biblia moralizada, *ca.* 1240. University of Oxford, Bodleian Library, ms. Bodl. 270b, f. 6r

12. Natividad, 1230-1240. Catedral de Chartres, relieve del primitivo *jubé*

13. *Fritzlarer Pieta,* 1360-1370, Fritzlar

14. *Libro de horas del claustro de las santas Maria e Inés de Estrasburgo,* segunda mitad del siglo XV. Estrasburgo, Bibliothèque du Grand Séminaire, ms. 755, f. 1r

15. Libro de oración. Estrasburgo, inicios de siglo XVI. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, ms. St. Peter pap. 4, f. 30v

16. *Liber Sacramentorum,* siglo X. Udine, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, ms. 1, f. 18v

17. *Commedia,* siglo XIV. Londres, British Library, B. M. Egerton 943, f. 179v

18. Catedral de Bourges, fachada oeste. Foto: Thomas Godfrin

19. *Salterio,* siglo XII. Cambridge Trinity College, B.11. 4, f. 5v

20. Capitel de la iglesia de Sobrepenilla, Valderredible

21. Fra Angelico, *Juicio Final.* 1425-1430. Florencia, Museo di San Marco

22. Fresco del coro de San Giorgio di Campochiesa, 1446, Albenga

23. *Pèlerinage de l'âme,* siglo XIV. París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1130, f. 124v

24. *Missel à l'usage du prieuré Saint-Martin-des-Champs,* 1408. París, Bibl. Mazarine, ms. 0416, f. 316v

25. Staatsbibliothek zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz, Handscrifthen-abteilung 417

26. Remiet, *Postilla litteralis super Biblia,* siglo XIV. París, BnF, lat. 14247, f. 2

27. *Regensburg Lectionary,* 1267-1276. Oxford, Keble College, ms. 49

28. Tímpano central de la catedral de Saint-Trophime, Arles

29. *Apocalipsis de Douce,* Londres, 1270-1274. Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 180, f. 18v

30. Compilación de textos devocionales, siglo XV. Londres, British Library, Egerton 1821, ff. 6r y 7v

31. «Conte des trois chevaliers et des trois livres», en *Recueil de traités de dévotion en prose et en vers,* París, 1325-1350. París, BnF, fr. 1136, f. 136r

32. «Conte des trois chevaliers et des trois livres», en *Recueil de traités de dévotion en prose et en vers,* París, 1325-1350. París, BnF, fr. 1136, f. 137r

33. «Livre de vie et aiguillon d'amour et de dévotion», en *Recueil de traités de dévotion en prose et en vers,* París, 1325-1350. París, BnF, fr. 1136, f. 141v

34. *Miscelánea de obras cartujas,* 1460-1500. Londres, British Library, Add ms. 37049, 23r

35. Giovanni di Paolo, *Commedia, ca.* 1450. British Library, Yates Thompson 36, f. 183

36. Hildegard von Bingen, *Scivias,* 1151. Oxford, Merton College, ms. 160, f. 172

37. *Rothschild canticles, ca.* 1300. New Haven, Yale University Library, Beinecke, ms. 404, f. 40r

38. Albenga, Baptisterio, siglos V o VI

39. Hildegard von Bingen, *Scivias,* Visión II, 2, 1165. Wiesbaden, Landes-bibliothek

40. *Commedia.* Génova, siglo XIV. Oxford, Univeristy of Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48, ms. 514, f. 147

41. Giovanni di Paolo, *Commedia, ca.* 1450. British Library, Yates Thompson, ms. 36, f. 179r

42. Gioachino da Fiore, *Liber figurarum,* siglo XII. Oxford, CCC, ms. 255, f. 7v

43. Rabanus Maurus, *De universo* I, 4. Montecassino, Archivio dell'Abazia di Montecassino, Cod. 1032, f. 13

44. Beda, *De ratione temporum,* siglos XI-XII. Londres, British Library, Royal 13, A, XI, f. 33v

45. Maestro de Luçon, *Heures à l'usage de Paris,* inicios del siglo XV. París, Bibl. Mazarine, ms. 0491, f. 182

46. *Commedia,* primera parte del siglo XIV. Londres, British Library, B.M. Egerton 943, f. 186r

47. *Rothschild canticles, ca.* 1300. New Haven, Yale University Library, Beinecke, ms. 404, f. 81r

48. *Rothschild canticles, ca.* 1300. New Haven, Yale University Library, Beinecke, ms. 404, f. 106r

49. Parteluz de la puerta del transepto sur de la catedral de Chartres, siglo XIII

50. Hugo de Folieto, «Rota falsae religionis y rota vera religionis», finales del siglo XII. Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, ms. cod. 226, f. 146

51. Apocalipsis francés con comentarios de Berengaudus de Inglaterra, segundo cuarto del siglo XIII. Cambridge, Trinity College Library, ms. R. 16, 2, f. 25

52. *La glorificación de santo Tomás de Aquino,* círculo de Lippo Memmi, 1340-1347. Pisa, iglesia de Santa Caterina

53. *Bible moralisée,* París, 1230. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, f. 1r

54. Fresco del Juicio Final, siglo XV. Muro occidental, parte derecha de la catedral de Santa Cecilia de Albi.

55. *Heures,* finales del siglo XIV. París, Bibl. Mazarine, ms. 0514, f. 50

56. «Santíssim Misteri» del monasterio de Sant Joan de les Abadesses, *ca.* 1250. Girona

57. *Office de la Vierge. Livre de prières,* finales del siglo XIV o principios del XV. París, Bibl. Mazarine, ms. 520, f. 57

58. *Howard Psalter and Hours, ca.* 1310-1320. Londres, Bristih Library, Arundel 83 II, f. 132v

59. *Homilías de Jacobo de Constantinopla,* primera mitad del siglo XII. Roma, Vat. gr. 1162, f. 82

60. Entierro de Cristo. Eichstätt, St. Walburg

61. *Salterio Hunterian,* hacia 1170. Glasgow, Univeristy Library, ms. Hunter 229 (U.3.2.), f. 19v

62. *Pèlerinage de Jésus-Christ,* Remiet, 1393. París, BnF, fr. 823, f. 185v

63. *Pèlerinage de Jésus-Christ,* Remiet, 1393. París, BnF, fr. 823, f. 235r

64. *Obras de Marguerite d'Oingt,* siglo XIV. Grenoble, Bibliothèque de Grenoble, antiguo ms. 5785r, actualmente bajo la cota 410, ff. 21r y 26v

65. *Rothschild canticles, ca.* 1300. New Haven, Yale University Library, Beinecke, ms. 404, f. 30r

66. Christine de Pizan, *L'Epistre Othéa, ca.* 1400. París, BnF, fr. 606, f. 40v

67. Christine de Pizan, *The Book of the Queen,* 1410-1414. British Library, Hailey, ms. 4431, f. 134v

68. Christine de Pizan, *L'Epître d'Othéa,* 1450-1475. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. 74 G 27, f. 83r

69. *Buch der heiligen Dreifaltigkeit,* siglo XV. The University of Manchester Library, Rylands Collection, German, ms. 1, 2v-3r

70. París, Bibl. Sainte Geneviève, ms. 2000, f. 172r

71. *Miscelaneous medical and herbal texts,* siglo XII. Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 1462, f. 67r

72. *The Hereford Mappa Mundi, ca.* 1285. Hereford, Catedral de Hereford

73. Mandrágora, *Bestiario divino,* Guillaume le Clerc, tercer cuarto del siglo XIII. París, BnF, fr. 14969, f. 61v

74. *Ci nous dit,* inicios del siglo XIV, Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 4v

75. *Ci nous dit,* inicios del siglo XIV, Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 3r

76. *De miseria humanae conditionis,* Lotario de Segni, 1380-1390. París, BnF, fr. 20029, f. 9v

77. *Arbor consanguinitatis,* siglo XIV. Innsbruck, Universtiätsbibliothek, 590, f. 115r

78. *Ars moriendi. Speculum humanae salvationis,* 1470-1480. Marsella, Bibliothèque municipale, ms. 0089, f. 85r

79. *Salterio Eadwine,* 1160-1170. Cambridge, Trinity College, ms. R. 17.I, f. 5v

80. *Miscelánea de obras cartujas,* 1460-1500. Londres, British Library, Add ms. 37049, ff. 58r y 59r

81. Guillaume de Digulleville, *Le Pèlerinage de l'âme,* tercer tercio del siglo XIV. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1130, f. 126

82. Fresco de la ermita de la Vera Cruz de Mareduelo (Segovia), siglo XII. Madrid, Museo del Prado

83. *Liber Floridus,* Lambert de Saint-Omer, *ca.* 1121. Ghent, Rijksuniversiteit, ms. 92, ff. 231v y 232r

84. *Commedia,* edición del 1491. París, BnF, Res Yd 106, f. 207

85. *Commedia,* Dante Alighieri, Genoa, tercer cuarto del siglo XIV. Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham, misc. 48, f. 103

86. Alessandro Vellutello, *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino et d'Alessandro Vellutello, sopra la sua comedia dell'Inferno, del Purgatorio et del Paradiso,* Venecia, 1578. París, BnF, f. 539

87. *Commedia,* S. Botticelli, *ca.* 1480-1495. Berlín, Kupferstichkabinett, ms. Ham 201 y Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana Reg. Lat. 1896

88. *The Loftie Hours.* Maestros de Delft Grisailles, siglo XV, Países Bajos. Walters Art Museum, ms. W 165, f. 110v

89. «Cantigas de Santa María», *Códice de las Historias,* 1280-1284. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B. R. 20, fol. 1r

90. Cantiga 60, *Cantigas de Santa María, Códice de las Historias,* 1280-1284. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, ms. T.I.1, f. 88v

91. *Miscelánea de obras cartujas,* 1460-1500. Londres, British Library, Add. ms. 37049, f. 24r

92. Libro de la abadesa Kunigunde, *ca.* 1314-1321. Kunigunde. Praga, National and University Library, ms. XIV, A17, f. 7v

93. *Libro de horas,* Avignon, *ca.* 1400. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 9450, f. 172r

94. *Miscelánea de obras cartujas, ca.* 1460-1500. Londres, British Library, Add. ms. 37049, f. 67v

95. *Libro de horas al uso de Sarum, ca.* 1405-1413. Oxford, Bodleian Library, ms. Latin Liturgies, f. 2, *horae,* f. 4v

96. *Miscelánea de obras cartujas,* 1460-1500. Londres, British Library, Add ms. 37049, f. 57r

97. Compendio de textos del Antiguo Testamento, siglo XII. Erlangen, Universitäts-bibliothek, ms. 8, f. 130v