

Lumen Dantis et Lumen Margaretae: el imaginario compartido por Dante Alighieri y  
Marguerite *dicta* Porete<sup>1</sup>

Pablo García Acosta

(Grupo de investigación de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas,  
Universitat Pompeu Fabra. Correo-e: pablo.garcia.acosta@gmail.com)

ABSTRACT

In this article we compare the images used by Dante Alighieri with the ones used by her “heretical” contemporary Marguerite Porete (†1310) for expressing the final contact-vision of God. We will analyze the use of the images of light, the gradual ascent and the knot in both authors, putting it into the context of the theological doctrines about the *visio Dei*. This will allow us, in the first place, to claim a shared cultural background based in the conception of God as a visible being and, in the second, to discuss the historical implications of heterodoxy/ortodoxy in the *Commedia* and the *Mirouer*.

RIASSUNTO

In quest’articolo si confrontano le immagini usate da Dante Alighieri con quelle usate dalla sua contemporanea “eretica” Marguerite Porete (†1310) per esprimere il contatto-visione finale con Dio. Verrá analizzato l’uso delle immagini della luce, l’asceso graduale e il nodo in entrambi gli autori, introducendolo nel contesto delle dottrine teologiche sulla *visio Dei*. Questo ci permetterà, in primo luogo, di proporre un contesto culturale comune basato sulla concezione di Dio come essere visibile e, in secondo luogo, di mettere in discussione le implicazioni della eterodossia/ortodossia nella *Commedia* e anche nel *Mirouer*.

Keywords: Marguerite Porete, Dante Alighieri, *Commedia*, *Mirouer des simples ames*, visione, luce, nodo.

Keywords: Marguerite Porete, Dante Alighieri, *Commedia*, *Mirouer des simples ames*, vision, light, knot.

1. Introducción. El *Paradiso* dantesco y sus espejos:

... car aultre chose n’est Paradis,  
que Dieu veoir.  
(Porete 1986: 268)

No supone novedad alguna afirmar que la *Commedia* dantesca construye su universo a partir de una narración perceptiva, eminentemente basada en lo visual (*vid.*, p. e., Boyde 1993). La prueba más evidente de ello son las interpretaciones, profesionales e históricamente codificadas, que encontramos en los códices medievales que la ilustran. Si tomamos, por ejemplo, el catálogo que nos proporcionaron hace ya años Brieger, Meiss y Singleton (1969: 209-239),

confirmaremos que el texto de la *Commedia* se hace ver; que su visibilidad explota en el *Inferno*, se modera en el *Purgatorio* y casi desaparece en el *Paradiso*. En palabras de J. Pope-Hennessy (1993: 17), que estudió el bello códice de la *Commedia* miniado por Giovanni di Paolo: «The Paradise by its very nature was more resistant to illustration than the other Cantiche and was indeed less often illustrated. Whereas the episodes in the Inferno and Purgatory are concrete and strongly visual, the encounters in Paradise are veiled in mystery». Efectivamente, representar los ocho cielos angélico-planetarios no suponía un gran problema para los miniaturistas, pues en ellos el florentino sigue desarrollando su dinámica de encuentros dialogados, pero una vez traspasado el noveno cielo, aquél del *Primum mobile*, la narración de lo que Dante *ve* se vuelve más problemática. Y es que lo que Dante encuentra en el Empíreo es intangible, lumínico y riesgosamente representable. De tal dificultad da cuenta la tradición gráfica que acompaña a la *Commedia*<sup>2</sup>.

En las páginas que siguen nos proponemos revisar la visibilidad implícita de los cuatro últimos cantos del *Paradiso*. Esto lo haremos desde el análisis, transversal y comparativo, del imaginario que utiliza Dante frente al de otras obras que no sólo coinciden con éste de temporalmente, sino también de manera visual y, en ocasiones, doctrinal. Nos centraremos, sobre todo, en las coincidencias existentes con el imaginario de una obra que fue prohibida y quemada al ser considerada herética: el *Mirouer des simples ames*, escrito por Marguerite dicta Porete (†1310). No nos interesará tanto relacionarlos a nivel de fuente (lo que sería, dado el estado actual de las investigaciones, una temeridad por nuestra parte), como a nivel de tradición imaginaria o, dicho de otra manera, a nivel de cultura visual (Hamburger 1998: 28).

Antes de comenzar con los análisis propiamente dichos, quizá nos debamos preguntar si la contemporaneidad histórica y la coincidencia imaginaria bastan para validar un análisis comparativo entre Dante y Marguerite. Ante todo, debemos comprender que desde cierta perspectiva ambos textos plantean un itinerario de perfección que es propio de la época en la que escribieron y que gráficamente se configura de manera paralela, teniendo a la luz-conocimiento-amor como elemento simbólico central en la expresión del “acercamiento” a la divinidad. En efecto, tanto la *Commedia* como el *Mirouer* expresan la evolución de una vida de pecado, terrenal, a una vida de beatitud celeste, utilizando para ello un imaginario eminentemente espacial y lumínico (García Acosta 2009: 255-293). En el caso de Marguerite, podríamos representar su “vía” de la siguiente manera<sup>3</sup>:

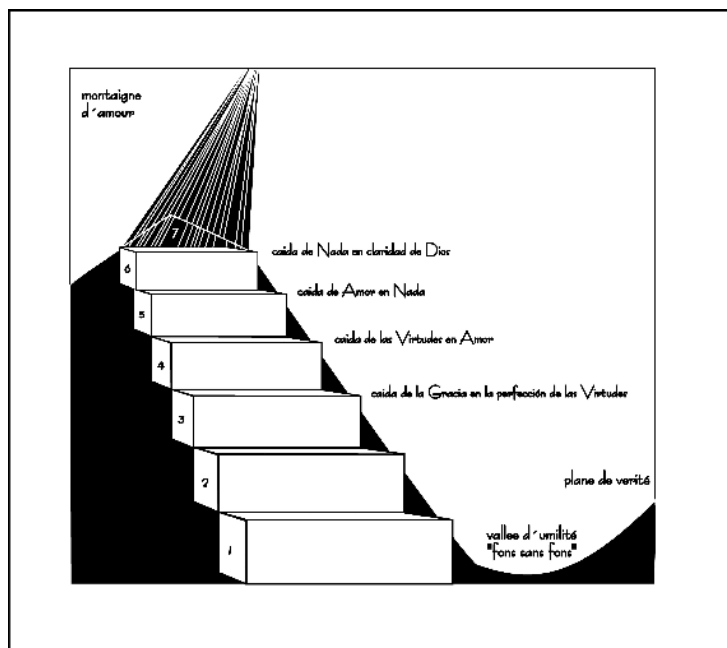


Figura 1. Esquema de los siete escalones-grados descritos en *Le Mirouer*.

Como vemos en este esquema, Marguerite concibe un esquema polarizado y gradual, en cuyo culmen, el séptimo estado, se asienta el Paraíso<sup>4</sup>. Para ella desde esta cima Dios, expresado como luz, se expande a los demás niveles: dependiendo del nivel su descripción de la luz (i. e. de la manifestación divina) será diversa y tendrá diferentes efectos sobre el alma que la perciba (García Acosta 2009: 259-293). Como veremos más adelante, la gran problemática de esta concepción se encuentra en el sexto estado, en el que el alma recibe un relámpago, el *Loingprés*, como primicia del Paraíso. En las páginas que siguen, tendremos ocasión de analizar este relámpago comparativamente frente a aquél golpe de luz que Dante percibe en los últimos versos de su tercera cántica.

Es importante que desde ahora asentemos una idea que comprobaremos a lo largo de estas páginas: los elementos de tal espacio se configuran en ambas obras a través de una serie de concepciones culturales comunes, que podemos sintetizar aludiendo a la imagen del *viator* que textualmente se muestra *in via* para retornar *in patria* (Harms 1979). En todo caso, inicialmente nos debemos preguntar si la complejidad del viaje dantesco es comparable a la *scala virtutum* subvertida que presenta el *Mirouer*. En una bella obra, Singleton (1978) nos da la cifra de la comparación entre ambos imaginarios: ésta será válida si decodificamos la *Commedia* desde su sentido alegórico, pues de esta manera entenderemos la peregrinación dantesca como la conversión de un alma individual, en el sentido de la evolución desde su vileza (*Inferno*) hasta su perfección en Dios (*Paradiso*). Así, a la vez que desde el sentido literal Dante plantea una escatología, desde el alegórico narra un recorrido interior. Efectivamente, tal y como afirmó el dantista anglosajón, hay que asentar que lo que Dante nos narra es una «*conversio animae de luctu et miseria peccatu ad statum gratiae*». En sus propias palabras (Singleton 1978: 24):

Al suo tempo, ormai, secoli de meditazione avevano determinato quale avrebbe dovuto essere nella sua essenza il percorso di un viaggio a Dio, che si compia nell'anima e in questa vita. Non è il poeta che formula tale concezione: egli vi aderisce, piuttosto, perché è qualcosa di così saldamente fissato al fondo de la mente del suo lettore, che senza dubbio alcuno, egli —come poeta— potrà farvi apello: in tal modo, dallo svolgimento del viaggio letterale attraverso la vita dell'oltretomba, può gradatamente emergere la figura familiare del viaggio dell'anima. L'allegoria di Dante, si *attua* sempre nel modo di un'*evocazione*: richiama alla mente ciò che è familiare. Il lettore ha sensazione di star riconoscendo qualcosa che gli era noto, fintantoché tutto uno schema di significato non abbia preso completamente forma.

Singleton habla aquí de un trasfondo cultural común implícito y consabido a nivel de recepción, que con seguridad no está tan claro para los lectores modernos. En este sentido, la imagen esencial a la que apunta el imaginario ascensional de Dante es la escalera celeste. Heck, el mayor estudioso de este esquema imaginal, ha propuesto dos tipologías fundamentales (1999: 14): la escalera espiritual, «*échelle spirituelle*», frente a la escalera escatológica, «*échelle eschatologique*». En principio parece que esta oposición es, precisamente, la que nos encontramos entre la escalera de Marguerite y el itinerario dantesco, pero como el mismo Heck nos advierte (1999: 234) esta diferenciación nunca es tajante. En cada caso particular siempre predominan los elementos de una de las tipologías, pero existe una base simbólica común que hace que las funciones de una y otra imagen sean intercambiables. Así, la polaridad paradisiaco-infernal está presente en la escalera de Marguerite (como comprobaremos a continuación), tanto como en la *Commedia* existe la lectura del perfeccionamiento del alma individual. Analizaremos ahora el núcleo de la percepción escatológica en ambas obras, la *visio Dei*, siguiendo los pasos que propone Dante en sus cuatro últimos cantos.

## 2. Faz y luz en la *visio Dei*:

Comenzaremos nuestra andadura imaginaria por el canto XXVIII del *Paradiso*<sup>5</sup>. Como sabemos, en él Dante, aún acompañado por Beatriz, se encuentra en el cielo del *Primum mobile*. Desde allí la pareja dirige su mirada hacia el Empíreo, el lugar donde Dios mora, y he aquí lo que ven (Pd XXVIII: 16-36):

[...] un punto vidi che raggiaba lume  
acuto sì, che 'l viso ch'elli affocca  
chiuder conviensi per lo forte acume;

[... ]

distante intorno al punto un cerchio d'igne  
si girava sì ratto, ch'avria vinto

quel moto che più tosto el mundo cigne :  
e questo era d'un altro circumcinto,  
e quel dal terzo, e 'l terzo poi dal quarto,  
dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto.  
Sopra seguiva il settimo sì sparto  
Già di larghezza, che 'l messo di Iuno  
intero a contenerlo sarebbe arto:  
così l'ottavo e 'l novo; e ciascheduno  
più tardo si movea, secondo ch'era  
in numero distante più dal uno: [...]

Este fragmento describe la visión de Dios desde la lejanía (pues aún están en la frontera del Empíreo) según la concepción neoplatónica de las jeraquías angélicas y de la luz-amor que se difunde (Sbacchi 2006: 93 y Pino 1971: 298-299): Dios es el centro de una serie de círculos de mayor tamaño (en el texto se le describe como un punto irradiante de luz, «un punto... che raggiaba lume») y está rodeado de nueve coros, que giran alrededor de la divinidad a diferentes velocidades, tal y como los imaginaba la tradición medieval (Bruderer Eichberg 1998). El círculo central es el más veloz y el exterior el más lento. Veamos cómo representa esta figura un códice del siglo XIV, que encontramos reproducido en Rusconi (1979: 88), así como en blanco y negro en Brieger, Meiss y Singleton (1969: 504):

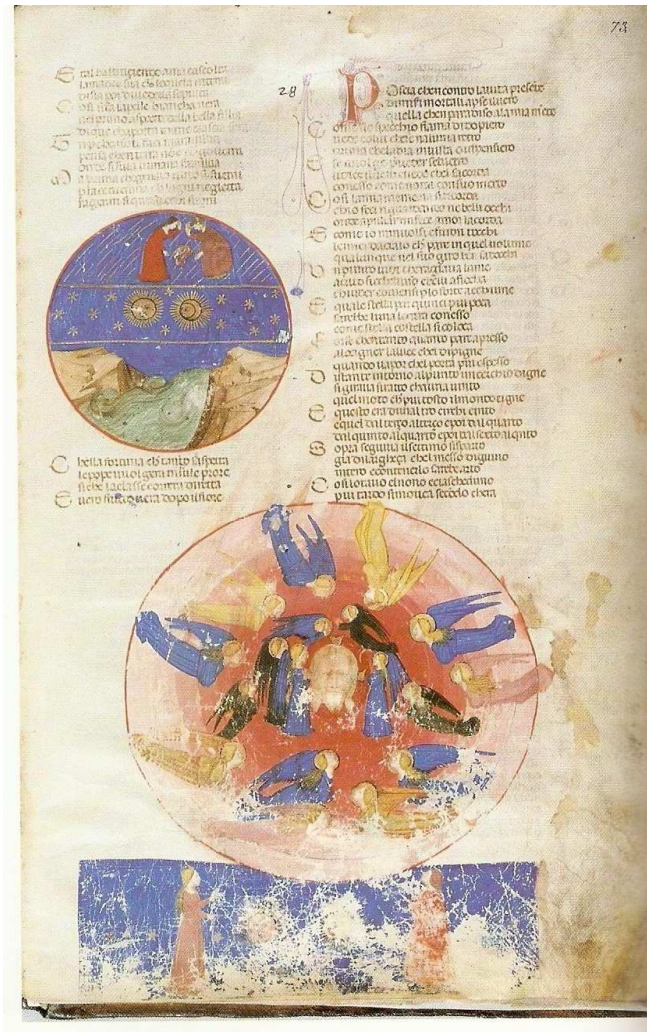


Fig. 2. Venezia, Biblioteca Nazionale Marziana, Ms. It. IX.276, f. 73r.

En la franja inferior de fondo azul (el *Primum mobile*, el noveno cielo) Beatriz señala a Dante lo que los versos citados describen. Desde una perspectiva moderna, lo más sorprendente de esta miniatura es, sin duda, que el «punto de luz» toma la figura del rostro de Cristo, cuando en el texto (al menos en el de este canto) no existe ninguna alusión a ninguna efigie humana. En todo caso, un somero repaso a los códices ilustrados de la *Commedia* nos convencerá de que ésta no es una interpretación extravagante del miniaturista, sino que supone una realización de la forma tempranamente codificada (Brieger, Meiss y Singleton 1969: 84) que interpreta este pasaje según una serie de presupuestos culturales determinados.

Intratextualmente, el hecho de que el punto se identifique con un rostro se debe a que en el canto siguiente, el XXXIX, en medio de una digresión de Beatriz sobre la naturaleza de los ángeles, se declara: «Queste sustanze [los ángeles], poi che fur gioconde/ de la faccia di Dio, non volser viso/ da essa, da cui nulla si nasconde» (Pd XXIX, 76-77): los ángeles son descritos, pues, como aquellos que miraron el rostro de Dios y nunca apartaron sus ojos de él. Por otro lado, que la visión lejana del creador tome aquí la forma del rostro de Cristo se debe tanto a que

la encarnación de éste lo convierte en la causa visible —en el Dios visible— de la Trinidad, como al desarrollo gráfico del famoso versículo paulino «videmus nunc per speculum in enigmate tunc autem facie ad faciem» (I Cor 13, 12). Alrededor del rostro se distribuyen los nueve círculos concéntricos formados por la jerarquía angélica, que se encuentran en constante movimiento en torno a Dios, un punto inmóvil: este hecho es el que confiere el movimiento al *Primum mobile* y, por tanto, a las esferas celestes. La coloración roja, que se degrada desde el centro hacia los bordes, responde a la cualidad ígnea de los círculos, que está relacionada con el ardor del amor que los mueve y que el círculo más cercano al centro, el de los Serafines, recibe con mayor plenitud: a mayor cercanía mayor amor, mayor velocidad de rotación y, en esta representación, más profunda coloración roja<sup>6</sup>.

Por otro lado, aquí no encontramos ningún rastro de aquella luz aguda que irradiaba del punto y que hacía cerrar los ojos ante su viveza: la miniatura se centra en el punto-rostro, en cierta jerarquización de los círculos y en el movimiento de los ángeles. Si queremos ver una representación pictórica de estos pasajes de Dante, debemos acudir a otra ilustración, esta vez del famoso códice Yates-Thompson, en la que la visión del punto es bastante diferente (Pope-Hennessy 1993)<sup>7</sup>:

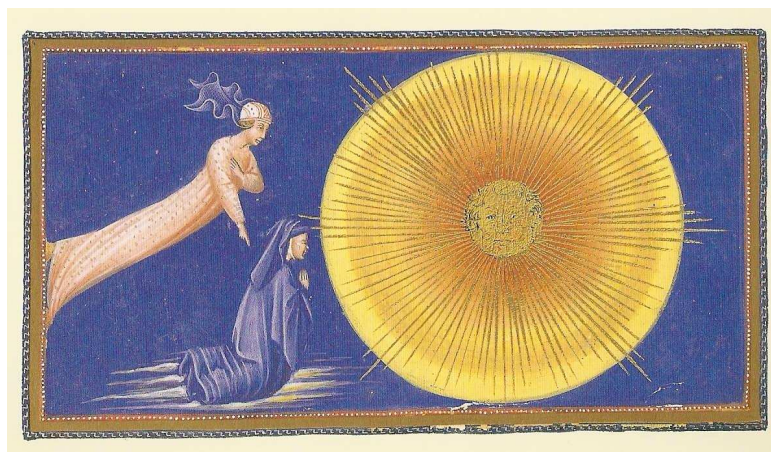


Fig. 3. British Library, London, MS Yates-Thompson 36 («Yates-Thompson Codex»), f.179r.

Ante todo, debemos discutir la identificación que hace J. Pope-Hennessy (1993: comentarios al f. 179r) entre el rostro luminoso de esta miniatura y una alusión a Bóreas que encontramos en el mismo canto XXVIII. Por un lado, la alusión a Bóreas forma parte de una construcción metafórica en la que una respuesta explicativa de Beatriz se compara con la acción del viento que limpia el cielo de brumas y permite verlo en toda su belleza: si bien es verdad que en este códice las metáforas se traducen literalmente a términos plásticos, esta miniatura presenta una serie de rasgos que nos llevan a darle otra interpretación. Sin duda, el argumento más favorable que tenemos es el canon iconográfico que fija muy pronto los detalles de cada canto (Brieger, Meiss y Singleton 1969: 84). A pesar de que aquí no se represente el rostro de Cristo como en la

miniatura anterior, sí que se pinta canónicamente un rostro como punto de luz. A esto hay que añadir que coherentemente con el texto dantesco y con otras ilustraciones de este pasaje el círculo que aquí rodea al rostro representa a los coros angélicos en torno a la luz divina.

En todo caso, si aceptamos nuestra hipótesis será muy fructífero comparar esta imagen con la anterior. En primer lugar, vemos que la jerarquía de los círculos según una degradación de color, que de nuevo apunta hacia lo ígneo-amoroso, se mantiene, si bien a este miniaturista le interesa menos que al anterior subrayar la frontera entre los niveles. Por otro lado, vemos que aquí se tiene en cuenta el lenguaje de la irradiación: la divinidad comunica su amor en forma de luz y conocimiento a los círculos angélico-beatíficos, acto que aquí se representa mediante líneas doradas que surgen de un centro. Cuanto más cerca esté el alma o el ángel de este centro, más amor recibirá y más velozmente girará, en un intento infinito de parecerse al punto inmóvil (Pd XXVIII: 100-102).

Estas miniaturas que hemos comentado traducen a términos plásticos, i. e. externalizan, la visión de las jerarquías celestes que el Occidente cristiano heredó de Pseudo-Dionisio y que aquí se leen a través del filtro dantesco (Sbacchi 2006). En todo caso, lo que a nosotros nos interesa es el estatus visible que se le concede a la divinidad a través de lo luminoso y la concepción visual de la luz expansiva desde el Uno. Como podemos comprobar en el texto dantesco la visión angélica de Dios es la visión de su faz, y así lo encontramos representado en las miniaturas (por ejemplo *vid.* Brieger, Meiss y Singleton 1969: 504, 512, 517 y 519). Por otro lado, fijémonos que en la fuente bíblica fundamental para la representación de la *visio Dei* como visión facial (I Cor 13, 12) existe una oposición entre *nunc* y *tunc*: la visión-poema de Dante se coloca precisamente en el *tunc*, pues está viendo a Dios (como *face*) privilegiadamente tal y como lo ven los bienaventurados después de la muerte. Una miniatura del *Omne Bonum* nos aclarará hasta qué punto estas representaciones implicaban una visión escatológica ortodoxa<sup>8</sup>:





Fig. 4. London, British Library, Royal MS 6 E IV, f. 16r.

Esta miniatura ilustra la bula papal de Benedicto XII *Benedictus Deus* promulgada en 1336 (Trotzman 1995: 804), en la que el pontífice se opone a unas controvertidas declaraciones de su predecesor, Juan XXII, que había afirmado que antes del Juicio Final ningún espíritu vería a Dios (Trotzman 1995: 432). Si consultamos la bula veremos que allí se asienta claramente la concepción contraria: tanto los santos como los bienaventurados vieron y verán a Dios continuamente, sin interrupción y sin mediación desde el instante de su muerte hasta el fin de los tiempos<sup>9</sup>. A nosotros nos será extremadamente útil explicarla superponiéndole el filtro que supone la lectura de la luz en la *Commedia* que hace Singleton (1978) siguiendo una clasificación de Tomás de Aquino sobre la percepción de la luz divina (Trotzman 1995: 283-336 y *DS*, s. v. «lumiere»: 1166-1167)<sup>10</sup>. El aquinate nos presenta tres tipos de luz: la «lumen gloriae», la «lumen fidei» y la «lumen naturale», con sus características respectivas. En principio, a nosotros nos gustaría proponer que estos tres tipos de luz se encuentran representadas en la miniatura del *Omne Bonum* que estamos comentando.

En el nivel superior de la misma vemos el rostro de Dios rodeado de ángeles y un alma bienaventurada. Esta franja representa la *visio Dei*, i. e. la visión de la esencia de Dios que acaecerá *post-mortem*. De todo el rostro divino emana luz, de la que debemos distinguir dos tipos: la que rodea la cabeza formando llamaradas, de color dorado, y aquella que irradia en

forma de líneas blancas y naranjas. Es fundamental que nos fijemos en que toda luz surge de una misma fuente, la divinidad y que llega con diferente intensidad (y diferentes características, como veremos enseguida) a los niveles inferiores, así como que la concepción escatológico-representativa fundamental coincide con las miniaturas de la *Commedia* que hemos citado.

Por otro lado, en la franja central se encuentran Benito de Nursia y Pablo apóstol, como representantes de las almas de aquellos santos de los que la *Benedictus Deus* afirma que vieron, ven y verán la visión beatífica. Que estos sean representados en una franja aparte, se debe al protagonismo que la misma bula papal otorga a los santos. Por otro lado, fijémonos en que la «lumen gloriae» sobrepasa el límite de la viñeta, internándose en su territorio visual. Según nuestra interpretación de la luz en esta miniatura, tanto Benito como Pablo están representados como receptores tanto de la «lumen gloriae» (llamaradas), como de la «lumen fidei» (líneas blancas y naranjas). Sobre la segunda, dirá el aquinate (*Comentario a Isaías I*): «Est iterum quaedam contemplatio ad quam elevatur homo per lumen fidei sufficiens, sicut sanctorum in via». En efecto, los santos aparecen aquí como “ejemplares”, como modelos de conducta que, además, son mediadores entre lo divino y lo humano, como comprobamos en el gesto que Benito realiza dirigiendo la emanación divina hacia lo terrenal.

Por último, en el nivel inferior asistimos a la recepción de la «lumen naturale» por parte de los hombres. Tal y como afirma Tomás de Aquino, ésta es la luz de la razón, que permite a los hombres figurarse imágenes de lo invisible en su mente. Como comprobamos en la miniatura, esta luz se relaciona con el Pecado Original, porque supone una limitación respecto a la visión-conocimiento de lo divino: llega como un bien escaso a la tierra y a los hombres, filtrada a través de las esferas celestes. Existe un doble juego de identificación aquí. Primeramente, los santos se identifican con los donantes: al ser los primeros los “ejemplares” de comportamiento de los segundos. En segundo lugar, los donantes, se identifican con Adán y Eva a través del pecado. Esta doble situación se refleja en la recepción de la luz. Humanos: «lumen naturale», porque han pecado; santos: «lumen fidei», cuando se encuentran «in via»; bienaventurados y ángeles y santos «in patria»: «lumen gloriae».

Como decíamos, estas tres luces sistematizadas en el texto de Tomás de Aquino explican, según Singleton (1978), la luz en Dante como parte de una concepción cosmo-teológica implícita en el texto. Forma parte, también según el reputado dantista, de esas preconcepciones culturales que los lectores de Dante conocían y que nosotros ya hemos olvidado. La pregunta que debemos hacernos en este momento sería, ¿compartía también Marguerite estas concepciones respecto a la posición de su alma en un universo en el que la luz se expandía? Nosotros así lo afirmamos y creemos que poseemos suficiente material textual que lo demuestra: por ejemplo, Porete (1986: 108-110), el «XXXIII<sup>e</sup> chappitre», trata en su totalidad de la *visio Dei*:

<L'Ame> - Hee, sire, dit l'Ame, comment suis je en mon sens demouree, quant j'ay pensé aux dons de vostre bonté, qui avez donné a mon ame la vision du Pere et du Filz et du saint Esperit, que mon Ame verra sans fin? Puis donc que je verray si grant chose comme la Trinité, la cognoissance des anges, des ames et des sains ne me sera mie tollue, ne aussi la vision des petites choses, c'est a entendre de toutes les choses qui sont mendres de Dieu!

Hee, sire, dit l'Ame, que avez vous fait pour moi? Vrayement, sire, je suis toute esbahye de ce que j'en cognois, que je ne sçay ouquel m'esbahir, ne je n'ay aultre usage ne ne puis avoir, pour la continuacion de ceste cognoissance. Sire, si je n'avoie aultre occasion de moy esbahir, que de ce que vous avez donné a mon ame la vision de toute la Trinité, des anges et des ames, ce que vous n'avez pas donné a vostre precieux corps, qui est joinct a la nature du Pere en la personne du Filz, si est ce merveilles comment je puis tant vivre! Mais encore, sire, c'est si grant chose de veoir les anges et les ames a qui vous avez donné la vision de vostre douce face, lesquieulx anges et ames nulz corps n'est a la value de veoir, et par plus forte raison ne peut veoir nulz corps la Trinité, puisqu'il ne peut veoir les anges ne les ames, et neantmoins avez vous donné ce don a mon esperit a tousjours més, tant comme vous serez Dieu.

Con el trasfondo que hemos aportado a través de la *Commedia*, la miniatura del *Omne Bonum* y el fragmento de Tomás de Aquino podemos leer perfectamente este capítulo. La problemática fundamental del mismo reside en que se habla de la *visio Dei* no sólo como un acto que acaecerá en el futuro (*post-mortem*, tal y como se concebía ortodoxamente), sino como una realidad presente para el alma iluminada. La razón se aclara en Porete (1986: 268), el «XCVII<sup>e</sup> chappitre», en el que se declara que un alma con cuerpo no puede ver el Paraíso gloriosamente (fijémonos en la terminología, emparentada con la «lumen gloriae»), sino divinamente (idem, con la *divinización*). Así, la alusión a la visión-conocimiento de los ángeles, las almas y los santos en el trasmundo coincide con los presupuestos dantescos, pero la divinización implícita que conlleva la concepción poreteana del sexto estado lo aleja de ellos. Será ésta una constante que analizaremos en las próximas páginas.

En otro sentido, Marguerite habla de algo de lo que en teoría no se puede hablar, del séptimo estado, aquél al que sólo se puede llegar después de haber abandonado el cuerpo. Así, como ya hemos afirmado, la escalera de perfección de Marguerite incluye en su culmen el elemento paradisiaco, del que fluye toda la luz que impregna los demás estados. En sus propias palabras (Porete 1986: 258): «Et en Paradis est le .vij<sup>e</sup>., et cestuy est parfait sans deffailance». Si aceptamos las implicaciones que una lectura como ésta contiene podremos entender la afirmación que encabeza nuestro capítulo sobre qué es el Paraíso, leída en el sentido de que en el séptimo estado, al que el alma llegará después de la muerte, el alma verá el rostro de Dios.

Razones textuales aparte, el comienzo del siglo XIV, en coincidencia con la difusión del *Mirouer* y la *Commedia*, fue especialmente tenso en lo que a las discusiones de la *visio Dei* se refiere: Trottman (1995: 323-327) dice que la formulación de la tesis del aquinate a la que nos

referimos arriba hizo llover las respuestas: por ejemplo, el autor trata el papel de los begardos (y, por extensión, de las beguinas) en la controversia, conectando, además, su doctrina de la *deificatio hic et nunc* y un posicionamiento antiescolástico en la disputa con la condenación de los mismos. Es muy trascendente para las nociones escatológicas del *Mirouer* el hecho de que la quinta proposición contra los beguinas y los begardos en el Concilio de Vienne fuera, precisamente: «l'âme naturellement bienheureuse peut se passer du *lumen gloriae*» (traducción de Trotman), pues, primero, fija la problematización poreteana dentro de un marco doctrinal determinado (el de la visión beatífica), que incluye un vocabulario y una simbología codificados de antemano. En segundo lugar, coloca al *Mirouer* (o al menos a los grupos beguinales de los que parece que se desprende su autora) en el núcleo del problema.

También aceptando esta lectura en el caso del *Mirouer*, que asume toda una cosmovisión, entenderemos el siguiente fragmento dedicado al castigo de Lucifer: después de la caída le fue negado ver a Dios (Porete 1986: 200, subrayado nuestro):

*Amour.* – Quant la divine Trinité crea les anges de la courtoisie de sa divine bonté, ceulx qui mauvais furent, par leur perverse election s'accorderent au mauvais vouloir de Lucifer, qui voit avoir pour nature de luy ce qu'il ne pot avoir fors par grace divine. Et tantost qu'ilz voudrent ce de leur forfaitte volenté, ilz perdirent l'estre de bonté. Or sont ilz en enfer sans estre, et sans jamais recouvrer misericorde de veoir Dieu. Et ceste haulte vision leur fist perdre leur volenté, qu'ilz eussent eue pour donner leur volenté, laquelle ilz retindrent. Or regardez a quel chef ilz en vindrent !

La inclusión aquí del tema de la voluntad causante de la caída de Lucifer remite, además, de nuevo, a la miniatura del *Omne Bonum*: inducidos por él, Adán y Eva pecaron en el Paraíso terrenal queriendo conquistar por voluntad propia aquello que la voluntad divina les había negado. Así, nuestra voluntad humana nos pone al mismo nivel de corrupción que Lucifer y por ello en vida corporal nunca podremos tener una visión de Dios que no sea la que nos da la «lumen naturale» de la razón, aquella que se ha filtrado por las esferas planetarias y nos llega débilmente a nosotros (v. nuestra «Figura 5»). Por supuesto, la polaridad infernal también se encuentra en el esquema gradual planteado por Marguerite, confirmando que la cosmología cristiana sobre la que se asienta su discurso late en su concepción de la vía hacia la divinidad. Sintetizando, ¿qué representaría en la ordenación lumínica tomista el relámpago del sexto estado? Si nos apoyamos en la acusación de Vienne que hemos citado arriba, debemos equipararlo a una manifestación excepcional de la «lumen gloriae» que ciertas almas simples reciben en vida. Y es, precisamente, ese «en vida» lo que problematiza la doctrina poreteana, en particular, que fue condenada junto a la de los begardos en Vienne. En el caso de Dante, esta certeza que encontramos en Marguerite está implícita en la misma concepción de la *Commedia*

como poema visionario. Ver a Dante como una privilegiada alma santa *in via* implica que tenemos que decodificar su último canto a través de los presupuestos que aplicaríamos a visionario de la época, a un privilegiado que, como Pablo, se vio envuelto en un *raptus*. Si la imagen utilizada es la misma y la concepción que subyace detrás de ella es paralela en ambos casos, ¿por qué el *Mirouer* es juzgado herético frente a la *Commedia*? Intentaremos responder a este interrogante en las conclusiones a estas páginas.

### 3. Luz líquida en el Empíreo:

Aún en el cielo del *Primum mobile* Beatriz narra a Dante cuál es la naturaleza de los ángeles, discurso que, como sabemos, ocupa casi todo el canto XXIX (Pd XXIX: 10-145). El XXX comienza con una nueva alabanza del poeta a la mirada de su amada (Pd XXX: 1-33), mientras siguen ascendiendo hasta cruzar el límite que los separa del Empíreo. Una vez allí, Beatriz le dice a Dante (Pd XXX: 38-42): «[...] “Noi semo usciti fòre/ del maggior corpo al ciel ch’ è pura luce:/ luce intellettual, piena d’amore;/ amor di vero ben, pien di letizia [...]”». En efecto, han llegado al “lugar” que abraza a todos los cielos, allá donde reside Dios. Fijémonos en el verso «luce intellettuale; piena d’amore». Como vemos, la concepción de Dante coincide con la de Marguerite en cuanto a que comparten una percepción previa de la divinidad que se difunde en forma de luz (Muraro 1995: 65): luz intelectual, i. e. que puede ser captada por el alma en forma de conocimiento mediante la parte superior del alma; llena de amor, pues procede de Dios, que difunde sus dones, y atrae al alma hacia sí a través de él.

A partir de este momento todo lo que vea Dante estará cubierto, impregnado de luz. Hay dos hechos destacables que ocurren en este canto justo antes de que comience su visión pausada de los coros angélicos: la primera, que una viva luz como un relámpago lo rodea («Come subito lampo [...]/ così mi circumfulse luce viva») y lo deslumbra (Pd XXX: 46-49): cuando puede abrir los ojos siente que súbitamente posee una percepción visual renovada, una «novella vista» (Pd XXX: 58), que le permite percibir algo casi alucinatorio: un río hecho de luz del que brotan y en el que vuelven a hundirse centellas, que pronto se revelará como Dios rodeado de sus círculos angélicos (Pd XXX: 61-66):

E vidi lume in forma di rivera  
fluvido di fulgore, intra due rive  
dipinte di mirabil primavera.  
Di tal fiumana uscian faville vive,  
e d’ogni parte si mettien ne’ fiori,  
quasi rubin che oro circunscrive [...]

«Lume in forma di riviera/ fluvido di fulgore...», «Luz con forma de río, fluyente de fulgor...». No es la primera vez que encontramos en la tradición literaria una definición de la divinidad a través de dos elementos en principio extraños que se funden en uno: la luz y lo líquido (Lerner 1971). En todo caso, que Dios y sus coros estén representados así en la *Commedia* no es tan extraño como parece si tenemos en cuenta que Dios se difunde en amor y luz a través de sus coros angélicos y que el amor, en muchos autores (sobre todo autoras) de lo que hoy denominamos mística bajomedieval, se codifica como un elemento líquido y lumínico (Keller 2006). Veamos una representación medieval de esta *fiumana* dantesca (Alighieri 2001):



Fig. 5. London, British Library, B. M. Egerton 943, f. 179v.

Enmarcado por dos riveras nos encontramos la forma de lo que debe ser el río. En su interior una miríada de pequeños soles, que debemos identificar con las «faville vive» del texto, que con la misma premura que brotaban volvían a sumergirse en él. En esta miniatura toma forma plástica una aparente paradoja, que es la de la luz líquida: como vemos a nivel representativo la figuración del río de luz se ha resuelto siguiendo las convenciones medievales para representar un río pictóricamente (v., por ejemplo, la representación del bautizo de Cristo en Landsperg 1979): hay dos riveras, un caudal azul y, dentro del mismo, luz en forma de *faville*. Que nosotros sepamos ésta es la única representación medieval de este pasaje que presenta el río de esta manera (mezclando los elementos): la ilustración parece sugerir lo que a la mente no le cuesta imaginar como un caudal de luz<sup>11</sup>.

En todo caso, Dante se inclina sobre el río y moja sus párpados en él: «E sì come di lei beve la gronda/ de le palpebre mie, così mi parve/ di sua lunghezza divenuta tonda» (Pd XXX: 89-90). Es entonces cuando el río se revela como la luz última de Dios, luz rodeada de coros angélicos, que en los versos que principian el siguiente canto se definen como «candida rosa» (Pd XXXI: 1). Notemos aquí que ese acto de «mojar los párpados» en una luz líquida que resulta ser Dios alude a una especie de segunda purificación de la mirada, que habilita a Dante para ver a la

divinidad en esencia, a verlo en su luz en sí misma verdadera, a ver la «lumen gloriae» que también contemplan los coros angélicos y las almas bienaventuradas dispuestas a su alrededor (Pd 109-114):

E come clivo in acqua di suo imo  
si specchia, quasi per vedersi adorno,  
quando è nel verde e nei fioretti optimo,  
sì, soprastando al lume intorno intorno  
vidi specchiarsi in più di mille soglie  
quanto di noi là su fatto ha ritorno.

Fijémonos en la cita: en ella se utiliza la imagen de la montaña que se refleja en el agua a sus faldas, como las almas que han retornado a Dios se reflejan (la montaña «si specchia»; Dante ve *specchiarsi* a las almas) en la luz que antes había llamado punto inmóvil y que representa a Dios. La metáfora del espejo y del Dios que hace de espejo de sus almas es contraria a aquélla que utiliza Marguerite para hablar del sexto estado (Sbacchi 2006: 93-113 y Müller 1999). Esto es fundamental, porque remite a un concepto de base completamente opuesto entre el *Mirouer* y la *Commedia*. En la obra poreteana, el sexto estado, dentro de la definición ocular entre el Alma y Dios que utiliza Marguerite, se caracteriza por la negación de la percepción del alma y la afirmación de ésta como espejo de la divinidad que *se veía* reflejado en ella (García Acosta 2009: 284-293). Esto ocurre porque en el *Mirouer* interesa subrayar que el Alma se ha simplificado con Dios y que, por tanto, ya no hay un Dios que la mire, en tercera persona, sino que Dios se refleja en ella o, en otras palabras, que sólo existe una mirada que es la de la divinidad a través del alma misma, una vez que tiene su voluntad. El *Mirouer* habla de una indiferenciación de las sustancias, de una fusión con el Amor, que es Dios por la que ella habría llegado a ser Dios. En la escatología que presenta Dante las almas bienaventuradas, a pesar de haber retornado al creador después de la muerte, nunca volverán a lo increado que eran en Dios, sino que se pasarán la eternidad rotando a su alrededor, como las abejas que Dante compara a los ángeles (Pd XXXI: 7), intentando parecerse al punto de luz y nunca consiguiendo la identidad, a pesar de que sí reciben la irradiación del amor divino (Pd XXXIII: 100-102).

#### 4. Nudo de amor y *Loingprés*<sup>12</sup>:

En todo caso, debemos dejar estos versos atrás, que responden a la visión de Dios desde el *Primum mobile* y a la entrada en el Empíreo, y dar un salto hacia el canto XXXIII, que concluye la *Commedia* y en el que Dante nos narra lo que vio cuando miró directamente a Dios. El canto XXXIII, comienza con una oración del abad de Clairvaux a la Virgen María (Pd XXXIII: 1-105); después, Bernardo invita a Dante a mirar directamente hacia la luz y su vista penetra «per

lo raggio» hacia el primer amor. Antes de declarar lo que vio hay unos versos en los que se entrecruzan la inefabilidad de lo visto y la exhortación a la divinidad para que lo dote de memoria y pueda transmitirlo (Pd XXXIII: 55-75). En los siguientes versos Dante al fin fija la vista en la «luce eterna», en la «lumen gloriae», y aparece una imagen que nos interesa vivamente (Pd XXXIII: 85-92):

Nel suo profondo vidi che s' interna,  
legato con amore in un volume,  
ciò che per l'universo si squaderna:  
sustanze e accidenti e lor costume  
quasi conflati insieme, per tal modo  
che ciò ch' i' dico è un semplice lume.  
La forma universal di questo nodo  
credo ch' i' vidi, perchè più di largo,  
dicendo questo, mi sento ch' i' godo.

En estos versos, a través de diferentes imágenes, se está aludiendo-eludiendo aquello que ve Dante en el interior de la luz. La primera imagen es la de un libro (*volumen*) que contiene dentro de sí, encuadernado con amor («legato con amore»), todo lo que existe en el universo (todo lo que en el universo está desencuadernado, «ciò che per l'universo si squaderna»). La significación a la que apunta esta imagen se verá reforzada por lo que se dice a continuación: la luz es un «semplice lume» y, más adelante, se le llama *nodo*, nudo. Todas estas imágenes, decimos, apuntan hacia la visión de la unidad, de la totalidad, en Dios, siguiendo el simbolismo tradicional del nudo (Coomaraswamy 1944). Cuando el universo se desmembra en la multiplicidad, Dios es una luz simple, unitaria, un nudo que lo contiene todo en sí (Mariani 1971: 63-64). Esta definición de Dios a través de su unidad amorosa, se repite de otra forma unos versos más adelante: «O luce eterna che sola in te sidi, /sola t' intendi e da te intelletta/ e intendente, ami e arridi» (Pd XXXIII: 124-126). Así es en Dante: lo que nosotros queremos mostrar en las siguientes páginas es el carácter no casual de esta imagen para expresar la visión de lo divino junto a los diferentes tipos de luz que hemos tratado en el *Mirouer*. Comencemos por la obra de Marguerite.

En el *Mirouer* el nudo aparece varias veces y siempre está relacionado, como en Dante, con el amor. Para fijar su situación en la obra y poder realizar un análisis correcto del mismo es fundamental el capítulo que reproducimos a continuación (Porete 1986: 72-74, subrayado nuestro):

<L'Ame.> - Telles creatures ne scevent plus de Dieu parler, car, nient plusqu'elles ne scevent a dire ou Dieu est, ne scevent elles a dire qui Dieu est. Car, qui que ce soit qui parle de Dieu quant



il veult et a qui qu'il veult et la ou il veult parler, ne doit point doubter mais savoir sans doubte, dit ceste Ame, que il ne sentit oncques du vray noyau de divine Amour, qui l'Ame fait en tous esbahie sans s'en appercevoir. *Car c'est le vray noyau affiné de divine Amour, qui est sans matere de creature, et donné du Creatour a creature, ...* et es la costume de telles Ames de moult comprendre et de toust oublier par la subtilité de l'amant.

Aquí, el tema principal se reúne alrededor de la imagen del nudo: las almas que no lo han recibido creen que pueden hablar sobre Dios y podemos estar seguros de que lo que dicen es falso, frente a aquéllas que sí lo han hecho y, por tanto, no saben ni dicen nada sobre él. En términos generales lo que el capítulo plantea es la oposición entre discurso negativo o apofático y discurso afirmativo o catafático, lo que en este lugar se identifica con búsqueda de la experiencia a través de Amor frente a emisiones discursivas por medio de Razón. Ese «no saber ni decir nada» es, efectivamente, una consecuencia de haber recibido el nudo de amor, que en las últimas líneas del capítulo se pone en consonancia con el conocimiento, con la comprensión (son almas de «moult comprende»), oposición, en apariencia paradójica, a su silencio (son almas «de toust oblier»). Por supuesto, a nosotros esta relación del amor con el conocimiento no nos debe de sonar extraña a estas alturas, pues la hemos comentado ampliamente en este capítulo: sólo tenemos que recordar una de las definiciones de Dios que da Dante y que hemos citado arriba («O luce eterna che sola in te sidi, /sola t' intendi e da te intelletta/ e intendente, ami e arridi») para entender que la concepción es la misma: sólo la divinidad puede comprenderse, pues sólo ella *es*, mientras que el hombre debe permanecer en su no saber, puesto que *no es*.

Desde esta perspectiva es muy significativo que en una ocasión nos encontremos con la expresión «noyau de la glose». Como tan bien explica Müller (1999: 97) *glose/gloser* implican en el texto de Marguerite una comprensión profunda y no mediada, i. e. no adquirida por medio de Razón, de un significado profundo del discurso. Esto se relaciona con aquella «concezione dinamica della trascendenza che si appoggia nella tradizione neoplatonica» de la que hablaba Muraro (1995: 50-51), que pone en manos del humano el conocimiento directo de Dios. Respecto a esto, hay que citar obligatoriamente el «XCVJ<sup>e</sup> chappitre» (Porete 1986: 266), en el que se narra la génesis del *Mirouer*, aludiendo al «fons du noyau de l'entendement de la purté de sa haulte pense», mediante el cual una «mendant creature», que presumiblemente debemos identificar con Marguerite, encuentra respuesta a su búsqueda de Dios en criatura. *Noyau*, en este contexto, apunta de nuevo hacia el amor, pero esta vez desde un punto de vista cognitivo: Marguerite encuentra la respuesta en el fondo (con la connotación positiva que tiene en el *Mirouer*) del nudo del entendimiento (de Amor) de su alto pensamiento.

Si comparamos en este punto el nudo del *Mirouer* y aquél de la *Commedia*, tendríamos que afirmar que el nudo posee en el tratado poreteano el mismo sentido de «unidad en amor de

Dios» que poseía en Dante, pero con una diferencia doctrinal profunda: la unidad a la que se refiere el florentino es la unidad del Uno frente a la multiplicidad de la creación; la unidad a la que se refiere Marguerite, por otro lado, es la unidad del alma que se ha fundido en lo divino: en estos usos divergentes se utiliza también en ambas obras la palabra «simple»: «semplice lume», decía Dante en el contexto de la visión última de Dios, refiriéndose a la totalidad reunida en un punto; «simples ames» llama Marguerite a las almas que se han fundido con el amor divino. Por otro lado, debemos ver la relación indisoluble del nudo con la percepción última de Dios en un contexto más amplio, que se relaciona directamente con los materiales didácticos realizados *para* mujeres. Por ejemplo, la siguiente imagen nos servirá para comprobarlo visualmente (Hamburger 1990: fig. 46)<sup>13</sup>:



Fig. 6. Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 404, f. 84r.

Como vemos hay varios elementos coincidentes entre el dantesco canto XXXIII y esta miniatura. De una especie de velo o sábana central surge la luz en forma de pequeños rayos dorados, mientras que desde el pico de la paloma trinitaria surge la luz, como un rayo o un haz que se expande (o que se derrama), externalizando una sobreabundancia que proviene de la Trinidad misma (fijémonos en las cabezas antropomórficas, sobre fondo dorado, aludiendo a que ellos son la fuente de luz que se desborda). Si nos concentramos en el rayo que brota del pico de la paloma no podemos dejar de pensar en aquel *raggio* por el que penetró la mirada de Dante encontrándose al final del mismo con una totalidad que no dudó en denominar *nodo*,

nudo. Tampoco nos deja de recordar ese rayo que surge de la paloma a la manifestación esencial de la divinidad en el imaginario poreteano, el *Loingprés*. Efectivamente, en el caso del *Mirouer*, la analogía no es meramente hipotética, pues se puede comprobar en un capítulo del tratado mistagógico, el [136], que las versiones latinas han transmitido frente a una laguna del manuscrito de Chantilly (Porete 1986: 399)<sup>14</sup>: «Ibi non orat ita parum sicut faciebat antequam esset. Ipsa accipit id quod habet a diuina bonitate de *nucleo* amoris eius, de illo nobili longe propinquo». La identificación entre el rayo de luz («longue propinquo», i. e. Loingprés) y el nudo de amor no es extraña si tenemos en cuenta que el primero significa el más alto grado que en el regimen de Amor se puede aspirar, junto al significado unitivo que el mismo posee en el imaginario poreteano.

Si analizamos ahora el sentido que tiene esa especie de sábana estilizada que se anuda en sus extremos en esta miniatura, debemos afirmar que apunta en dos direcciones: la primera, a la unidad de las personas de la Trinidad; la segunda, a la apófasis (Hamburger 1990: 137-142). Concentrándonos en la primera debemos decir que explota la significación general del nudo como vínculo unitivo, que gráficamente aquí se configura a través de las vueltas sobre sí misma que da la tela, incluyendo a las tres personas trinitarias dentro de ellas, y anudándose finalmente por sus extremos. A nivel comparativo, se puede establecer así un vínculo a través del nudo con la significación general de unidad a través del amor divino que encontramos tanto en el *Mirouer* como en la última imagen de la *Commedia*. Por otro lado, el segundo sentido al que apunta esta tela se relaciona con algo de lo que el *florilegium* que acompaña a esta miniatura da cuenta, que es el sentido de negación de la imagen, de apófasis (García Acosta 2009: 322-324).

En este sentido, tanto los «Rothschild Canticles» como el *Mirouer* se saben *representaciones* y así lo hacen ver en sus textos escritos. Ambos tienden hacia la vía negativa, en el sentido de que enseñan que la experiencia se opone al lenguaje, figurativo o no, y por ello, ante la imposibilidad, en principio, de neutralizarlo ambos hacen uso de él para conseguir sus fines. En los «Rothschild Canticles» esto que decimos se pone en práctica desde la doble vertiente que suponen los versos y los rectos de sus folios: desde este verso en particular las palabras de Agustín adoctrinan en el sentido que hemos visto, mientras que una voz anónima, justo antes de su fragmento, dice: «Incomprehensibilis est omnii/ cogitatio» y, en el recto, el alargado velo niega la *visio Dei*, a la vez que deja resquicios por los que asoman las cabezas trinitarias: sólo se permite afirmar al lenguaje para señalar el carácter falso, incompleto, idolátrico del mismo y para impulsar al que ve a ir más allá del mismo (Hamburger 1990: 141).

Este carácter apofático se encuentra directamente relacionado con la última imagen que Dante “ve” en su experiencia directa de la presencia de Dios. En los últimos versos de la *Commedia* leemos:

ma non eran da ciò le proprie penne:  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore in che sua voglia venne.  
  
A l'alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,  
sì come rota ch'igualmente è mossa,  
l'amor che move il sole e l'altre stelle.

Como ha sido común en este breve recorrido por últimos cantos del *Paradiso*, aquí se usa una imagen lumínica para referirse a la divinidad: cuando Dante hace el último esfuerzo por mirar a Dios, por entenderlo, su mente es abatida por un golpe de luz. En todo caso, como el mismo poeta declara en los versos posteriores tal comprensión no es representable en términos visuales, la «alta fantasía» no puede figurarse una imagen que dé cuenta de la comprensión íntima y única de la divinidad para Dante (Mocan 2007).

Como ha ocurrido anteriormente, no es casual que Dante utilice la imagen del golpe de luz para referirse a su experiencia última de la divinidad. Por supuesto, el rayo iluminante e intraducible para los otros es una imagen que encontramos en autores caros para Dante, como Pseudo-Dionisio o los cistercienses (Botterill 1994). En todo caso, lo que nos interesa aquí para finalizar estas reflexiones, es dar cuenta de que la imagen del rayo divino como contacto último con lo numinoso no sólo se encuentra en autores de la generación inmediatamente anterior a la de Dante o en la patología, sino que contemporáneos suyos utilizaban el rayo para expresar sus experiencias directas de lo divino. En el caso de Marguerite Porete ya hemos nombrado anteriormente el *Loingprés*: como veremos enseguida, las coincidencias imaginales con este último «fulgore» dantesco no se limitan a su carácter experiencial, sino que van mucho más allá. Retomemos el esquema inicial de la escalera de perfección poreteana que tratamos al inicio del capítulo. Allí veíamos una gradación de la experiencia que culminaba en el séptimo estado, que se identificaba con el Paraíso *port-mortem* y del que nadie podía, por tanto, hablar. Del sexto estado, sin embargo, sí que se puede: Marguerite lo califica como una apertura súbita; como un movimiento; como un relámpago *que acaece en vida*, y que supone la victoria y asentamiento de la voluntad divina en el alma individual (García Acosta 2009: 284-293). A nivel de imaginario es importante que el *Loingprés* se sitúe en el punto más alto del recorrido, pues ello lo pone en contacto “físico” con el Paraíso que encontramos en el séptimo estado. Si aceptamos la definición poreteana de esta luz súbita como “apertura” entenderemos que a lo que ella se está refiriendo exáctamente es a una primicia de la «lumen gloriae» que ocurre en vida y que como efecto tiene la divinización del individuo.

Como vimos en los puntos anteriores, también Dante habla de una visión paradisiaca, pero a la manera visionario-escatológica. Dante mirará a Dios (también en vida), pero niega desarrollar

con imágenes qué es lo que vio y, lo que es más, qué supone esto para su experiencia individual. En este sentido, ambos autores utilizan el mismo esquema espacial polarizado, que incluye los mismos elementos para un contacto con lo divino. A su vez, ambos hablan de la percepción de la presencia de Dios a través de la misma imagen. La diferencia fundamental es el riesgo que cada uno de los textos implica frente a una autoridad dogmática externa. De nuevo, Marguerite habla claramente sobre una experiencia de divinización posible y experimentada por ella, por lo que posibilita la reiteración de tal experiencia por parte de otros. Por su lado, Dante también declara haber conocido a Dios sin mediación, pero él calla qué efectos tiene esto en él (i. e., no habla de divinización) y, por supuesto, no propone su experiencia como repetible por otros hombres, sino como excepcional. En todo caso, el esquema imaginario que vehicula la supuesta experiencia es el mismo en ambos autores.

#### 4. Conclusiones:

En las páginas que preceden a estas líneas hemos visto como el análisis comparativo de dos textos “místicos” pertenecientes a la misma generación, pero no necesariamente relacionados de manera directa, revela un imaginario compartido (el lenguaje de la luz que se difunde, la faz de Dios, el nudo...) y nos permite comprobar un trasfondo doctrinal común (la *visio Dei*). Como observamos en la primera parte del artículo, en la época en la que se difundieron ambas obras la codificación del espacio imaginal a través de la «scala coeli» se desarrolla a través de una dilogía del sentido, que implica a la vez nociones escatológicas y de perfeccionamiento interior e individual. Ambos modelos coexisten en toda imagen que responda a esta tipología (sobre todo bajomedieval) y se compenetrán tanto en la obra de Dante como en la de Marguerite. En el caso del primero, debemos leer su peregrinación como un viaje individual hacia Dios (en el sentido literal), pero también como el perfeccionamiento gradual del alma humana en su búsqueda espiritual (en el sentido alegórico). En el caso de la segunda, su escalera de siete escalones es una “vía” que debe recorrer el alma que busca la simplificación de su voluntad, pero a la vez compone un modelo escatológico, en el que se incluye tanto el Paraíso como el Infierno. En ambos autores, la ascensión implica la búsqueda del conocimiento pleno que sólo puede ser adquirido a través de la contemplación de la faz de Dios.

Y es que, precisamente, los dos textos están aludiendo a la concepción de la *visio Dei* que, como pudimos observar, era doctrinalmente problemática en su tiempo. Problemática, dijimos, porque teológicamente su ortodoxia se encontraba en discusión en los círculos papales, pero también porque existía una tendencia en la espiritualidad laica de la época (identificada en el Concilio de Vienne con las prácticas begardas) a declarar que era posible acceder a la *visio Dei* en vida terrenal. Esta es, precisamente, la posición que presenta el *Mirouer* a través de la imagen del relámpago del sexto estado, del *Loingprés*. Es posible para ciertos individuos (al menos para algunos de ellos) negar su propia voluntad y llenarse de la voluntad divina: ello se expresa a

través del rayo, y a partir de ahí, el individuo queda divinizado. Este último efecto del camino de perfección de Marguerite fue quizá uno de los puntos de mayor peligrosidad frente a una pretendida ortodoxia eclesial.

Por su lado, Dante en los últimos cantos de la *Commedia* utiliza diversos elementos expresivos que concuerdan con una tradición mística viva, que servían para hablar del contacto divino. Creemos que no es casual que encontremos el nudo o el relámpago como cierre del magno poema, sino que estamos ante el uso de un imaginario preexistente, con cuyas implicaciones apofático-catafáticas se está jugando. Desde esta perspectiva, el problema es que el rayo, tal y como lo usa Dante precisamente en ese instante de revelación, connota la *deificatio* individual, pero ésta se elude, optando por una declaración apofática. Este es, a nuestro parecer, uno de los elementos fundamentales que señalan a la obra de Marguerite como herética frente a la ortodoxia de Dante.

A su vez, existe otro elemento que incide en la problematización de la concepción porreana frente a la dantesca, que es la diversa funcionalidad de ambos textos. Como la mayoría de obras provenientes de ámbito religioso de aquel periodo, ambas afirman contener modelos de conducta que se desean enseñar al prójimo, pero la manera de enseñar, la didáctica, es muy diferente: como su mismo título indica, el *Mirouer* es un manual de conducta, un manual de uso: es un texto que pretende enseñar a ciertos individuos qué es lo que tienen que hacer para deificarse. Y para ello utiliza esquemas, imágenes, *exempla*... Por su lado, la *Commedia* presenta un camino de salvación, pero de una manera en la que es el individuo Dante el elegido, la excepción. En efecto, el modelo escatológico prima en la narración dantesca, pero ese mismo modelo, basado en un ascenso orientado hacia Dios, obligaba al autor florentino a describir una experiencia directa y última con lo divino: eso es lo que nos encontramos en al final del canto XXXIII: la narración de una experiencia directa de la divinidad a través de una serie de símbolos codificados en la mística de su tiempo. Dante, cuyo poema nos dice que vio a Dios en vida, no habla de que qué efectos tuvo la *visio Dei* en él, sino que opta por callar, por la apófasis no sistematizada (como sí lo está en el *Mirouer*), eludiendo así una didáctica y, a su vez, su posible consideración como hereje.

##### 5.- Bibliografía:

AGUADÉ I BENET, R. (2006): *Estudi lèxic a «L’Espill de les ànimes simples» de M. Porete: una aportació a la literatura religiosa medieval*, Barcelona, Departamento de Filología Románica, Universitat de Barcelona.

ALIGHIERI, D. (1938): *La Divina Commedia*, texto crítico de la «Società Dantesca Italiana» con el comentario a c. de G. A. Scartazzini, revisado por G. Vandelli, Milano, Ulrico Hoepli.

ALIGHIERI, D. (2001): *Commedia*, ed. a c. de A. M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli.

ALTCAPPENBERG, H.-T. (2000): *Sandro Botticelli. The Drawings for Dante's Divine Comedy*, cat. exp., London, Royal Academy of Arts.

ARIANI, M. (2009): «Metafore assolute: emanazionismo e sinestesie della luce fluente», en *La metafora in Dante*, ed. a c. de M. Ariani, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 193-219.

AUERBACH, E. (1963) *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli [Recopilación/traducción italiana de AUERBACH, E. (1929): *Dante ab Dichter der Iridischen Welt*, Berlin-Leipzig; (1944): *Neue Dantestudien*, Istanbul y artículos diversos].

BOSCO, V. (1971): *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

BOTTERILL, S. (1994), *Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia*, Cambridge, CUP.

BOYDE, P. (1993): *Perception and Passion in Dante's Comedy*, Cambridge, CUP, 1993.

BRIEGER, P., MEISS, M. y SINGLETON, C. S. (1969): *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, 2 vols., London, Routledge and Kegan Paul.

BRUDERER EICHBERG, B. (1998) : *Les neuf choeurs angéliques. Origine et evolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale.

BUFANO, A. (1971): «Raggio», en *Enciclopedia dantesca*, ed. a c. de V. Bosco, Roma, Istituto de la Enciclopedia Italiana, pp. 827-829.

COOMARASWAMY, A. (1944): «The Iconography of Dürer's Knots and Leonardo's "Concatenation"», *Art Quartely* VII, pp. 109-128.

GARCÍA ACOSTA, P. (2008): «Poética de la visibilidad del *Mirouer des simples ames* de Marguerite Porete», en *Philia. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas* 2, Barcelona, pp. 172-191.

GARCÍA ACOSTA, P. (2009): *Poética de la visibilidad del Mirouer des simples ames de Marguerite Porete*, [en línea: <<http://tdx.cat>>], Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.

GARÍ, B. (2005), «Introducción» en M. Porete, *El espejo de las almas simples*, Madrid, Siruela pp. 9-35.

GIL, J. (1987): *La benaurança del cel y l'ordre establert. Aproximació a l'escatologia de la Benedictus Deus*, Barcelona, Facultat de Teología de la Universitat de Barcelona/Herder.

HAMBURGER, J. F. (1990): *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland c. 1300*, New Haven-London, Yale University Press.

HAMBURGER, J. F. (1998): *The Visual and the Visionary*, New York, Zone Books.

HARMS, W. (1979): *Homo viator in Bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*, München, Wilhem Fink.

HECK, C. (1999): *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion.

KELLER, H. E. (2006), «ABUNDANCIA. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX», en *Mística y creación en el siglo XX*, ed. a c. de V. Cirlot y A. Vega, Barcelona, Herder, pp. 87-137.

LANDSPERG, H. DE (1979): *Hortus Deliciarum*, Pfälzische Verlagsanstalt.

LERNER, R. E. (1971): «The Image of Mixed Liquids in Late Medieval Mystical Thought», en *Church History*, vol. 40, 4, pp. 399-400.

MARIANI, A. (1971): «Nodo», en *Enciclopedia dantesca*, ed. a c. de V. Bosco, Roma, Istituto de la Enciclopedia Italiana, pp. 63-64.

MOCAN, M. (2007): *La Trasparenza e il riflesso: sull'alta fatasia in Dante e in el pensiero medievale*, Milano, Mondadori.

MÜLLER, C. (1999): *Marguerite Porete et Marguerite d'Oingt de l'autre côté du miroir*, New York, Peter Lang.

MURARO, L. (1995): *Lingua Materna Scienza Divina. Scritti sulla filosofia di Marguerita Porete*, M. D'Auria.

PINO, G. DE (1971): «Luce», en *Enciclopedia dantesca*, ed. a c. de V. Bosco, Roma, Istituto de la Enciclopedia Italiana, pp. 706-715.

POPE-HENESSY, J. (1993): *Paradiso. The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, London, Thames and Hudson.

PORETE, M. (1986): *Le mirouer des simples ames/Speculum simplicium animarum*, ed. a c. de R. Guarnieri y P. Verdeyen, Turnholt, Brepols. Se citará *Mirouer*, capítulo (en números romanos), página/s: renglón/es.

PORETE, M. (2005), *El espejo de las almas simples*, Madrid, Siruela.

RUSCONI, R. (1989): *Pagine di Dante: le edizioni de la Divina Commedia dal torchio al computer*, cat. exp., Perugia.

SANDLER, L. F. (1996): *Omne Bonum. A Fourteenth-Century Encyclopedia of Universal Knowledge*, 2 vols., London, Harvey Miller Publishers.

SBACCHI, D. (2006): *La presenza di Dionigi Aeropagita nel Paradiso di Dante*, Firenze, Leo S. Olschki.

SINGLETON, C. S. (1978): *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino [1ª ed. Harvard 1958].

TROTTMANN, C. (1995): *La vision béatifique des disputes scholastiques á sa définition par Benoît XII*, Roma, École française de Rome.

VILLER, M. et al (1937): *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et Histoire*, Paris, Beauchesne. Se citará *DS*, s. v. «término» , columna/s.

---

<sup>1</sup> El artículo que ocupa las siguientes páginas es una reorganización de los materiales, análisis y teorización metodológica inicial que componen el «capítulo 4» de nuestra tesis de doctorado, *Poética de*



---

la visibilidad del *Mirouer des simples ames de Marguerite Porete*, defendida el 07 de julio de 2009 en la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. En ella estudiamos desde las perspectivas que aquí se enuncian las “imágenes” poreteanas, tratando su producción retórica, su función devocional y su semántica histórica, todo ello en base a análisis intratextuales y comparativos. La tesis completa está publicada en línea en la base de datos TDX (*Tesis Doctorals en Xarxa*) y se puede consultar en el siguiente enlace: <<http://www.tdx.cat/>>.

<sup>2</sup> Si queremos un ejemplo significativo, aunque se aleje bastante de nuestro marco de estudio, diremos que en la serie de dibujos que Boticelli realiza de cada canto del poema dantesco la representación de los XXXI y XXXIII no existe, y para el canto XXXII se limita a dibujar en medio del vacío a Dante, Beatriz y Bernardo: al parecer el artista renuncia a representar lo que Dante describe más allá de las esferas. V. Altcapenberg (2000: 284-289, sobre todo los comentarios de la p.288 sobre el canto XXXIII).

<sup>3</sup> Deseamos agradecer a Lara Gonzalo la elaboración digital de este esquema.

<sup>4</sup> Para un estudio completo del imaginario de la escalera en la obra de Marguerite, v. García Acosta 2009: 72-89, que sintetizamos en ID. 2008.

<sup>5</sup> Citaremos el texto de la *Commedia* por Alighieri 2001, abreviando de ahora en adelante If por Inferno; Pg por Purgatorio y Pd por Paradiso, seguido del número de canto (en números romanos) y el verso (en números árabes).

<sup>6</sup> A su vez, debemos comentar respecto a los ángeles que están figurados antropomórficamente y que se distinguen en cuatro colores diferentes: aparentemente esto alude a una diferenciación dentro de la jerarquía, pero no se les asigna ningún círculo determinado. La miniatura parece proponer la idea de movimiento y de flujo a través de la masificación de las figuras y, además, distingue dos planos (los ángeles de los bordes son mayores que los que están más cerca del rostro) significando una progresiva profundidad de los círculos.

<sup>7</sup> El denominado «Yates-Thompson Codex» (British Library, London, MS Yates-Thompson 36) es un manuscrito del siglo XV iluminado por Giovanni Di Paolo que se concibió como regalo para Alfonso de Aragón, rey de Nápoles. Su interés reside en importancia que le da a la representación de cada uno de los cantos del Pd y cómo resuelve las dificultades que éste plantea. Asimismo nos interesa la meticulosidad con la que representa los fenómenos lumínicos a los que Dante asiste en la última etapa de su viaje. Para una introducción al códice y las representaciones a color de su Paraíso, v. Pope-Hennessy 1993: 7ss.

<sup>8</sup> El mejor estudio sobre esta suma medieval es Sandler 1996. La miniatura que reproducimos se encuentra en ID.: fig. 115. Para una introducción *vid.* Hamburguer 1990: 136. *Vid.*, a su vez, los comentarios en Sandler 1996: 94 y 127.

<sup>9</sup> Reproducimos aquí una versión reducida del texto de la bula: «[...] animae sanctorum omnium [...] et aliorum fidelium defunctorum post sacrum ab eis Christi baptismum susceptum [...], ac post domini Iesu Christi passionem et mortem viderunt et vident divinam essentiam visione intuitiva et etiam faciali, nulla mediante creatura in ratione obiecti visi se habente, sed divina essentia immediate se nude, clare et aperte eis ostende, quodque sic videntes eadem divina essentia perfruuntur, necnon quod ex tali visione et fruitione eorum animae, qui iam decesserunt, sunt vere beatae et habent vitam et requiem aeternam, et etiam animae illorum, qui postea decedent, eandem divinam essentiam videbunt ipsaque perfruuntur ante iudicium generale, [...]», cit. en Gil 1987: 37-38.

<sup>10</sup> La propuesta del dantista anglosajón es leer los tres guías de Dante (Virgilio, Beatriz y Bernardo) a través de la concepción implícita en el texto de que ellos representan una visión ortodoxa de los tres grados de visión de lo divino (que corresponden a tres grados de luz), que él decodifica mediante este texto de Tomás de Aquino: «Est enim quaedam visio ad quam sufficit lumen naturale intellectus, sicut est contemplatio invisibilium per principia rationis: et in hac contemplatione ponebant philosophi summam felicitatem hominis. Est iterum quaedam contemplatio ad quam elevatur homo per lumen fidei sufficientem, sicut sanctorum in via. Est enim quaedam beatorum in patria ad quam elevatur intellectus per lumen gloriae, videns Deus per essentiam, in quantum est objectum beatitudinis; et hoc plene et perfecte non est nisi in patria; sed quandoque ad ipsam raptim elevatur aliquis etiam existens in hac mortali vita; sicut fuit in raptu Pauli» (*Comentario a Isaías I*).

<sup>11</sup> Será útil comparar esta miniatura con la que del mismo pasaje da el «Yates-Thompson Codex», en el que representan las riveras llenas de flores y las *faville* como almas convencionalmente desnudas que saltan en el caudal verdooso con la Trinidad sobre ellos, v. Pope-Hennessy 1993: f. 183r. Fuera de un contexto medieval, la única ilustración que hemos encontrado de Dante «bebiendo» de este río de luz pertenece a W. Blake, en una ilustración de 1824-1827, en el que la luz fluye directamente desde el Dios-sol. Sobre la «luz fluente» en Dante ha hecho un estudio de fuentes muy completo Ariani (2009), que, además, trata esta imagen en el sentido que nosotros lo hacemos aquí.

---

<sup>12</sup> Garí en Porete 2005: *ad locum* 279 esboza todas las asociaciones imaginales que trazaremos a partir de ahora entre el nudo de amor dantesco y aquél de Marguerite Porete, así como con las miniaturas trinitarias de los «Rothschild Canticles».

<sup>13</sup> Esta miniatura puede verse en la ed. de Hamburger 1990 en blanco y negro: la reproducción que aquí utilizamos se encuentra digitalizada en el sitio-e del Departamento de Historia de la University of Southern California, <[www.monasticmatrix.org/figurae](http://www.monasticmatrix.org/figurae)>, [consultado el 29/05/2006].

<sup>14</sup> Como hemos visto antes, *nucleo* es el término mediante el que las versiones latinas traducen *noyau*: en este caso en uno de los manuscritos, que la edición de Verdeyen (en Porete 1986) etiqueta como *A*, hay un comprensible error del escriba que, en vez de *nucleo* escribe *nudeo*: este hecho también ha sido notado por Müller (1999: 97).