

De árboles y libros. Creación y memoria en la Literatura mística del siglo XIII
About trees and books. Creation and memory in the mystic Literature in the XIII Century

Sergi Sancho Fibla*

RESUMEN

Establecemos aquí la importancia de los estudios sobre prácticas mnemotécnicas medievales para entender los procesos de escritura y lectura en el siglo XIII. Después de repasar los recientes estudios que avalan esta complejidad, intentamos demostrar por qué es especialmente conveniente aplicarlos a la literatura mística. Por su eminente carácter meditacional y/o visionario, estos textos se presentan con una naturaleza “visual” que, analizada históricamente, puede ser reconstruida y estudiada. Para ejemplificarlo, proponemos aquí dos casos de la escritora Marguerite d’Oingt (†1300): una carta donde encontramos la imagen de un árbol invertido, eco de un sistema diagramático muy presente en las obras doctrinales de estos siglos; y la visión de un libro de diferentes colores, marca textual memorística que encontramos en su obra *Speculum*.

Palabras clave: Marguerite d’Oingt, mnemotecnia, diagramas, esquemas, meditación medieval, creación, memoria, árbol, libro.

ABSTRACT

In this article we want to establish the importance of the studies specialized in medieval mnemonic practices in order to focus on the concept of writing and reading in the thirteenth century. After reviewing recent studies that support this complexity, we will try to demonstrate why it is particularly desirable to apply them to the mystical literature. For their eminent meditational and/or visionary character, these texts present a “visual” nature which, analyzed historically, can be reconstructed and studied. We propose, as examples, two cases of Marguerite d’Oingt († 1310): a letter where we find the image of an inverted tree, echoing a diagrammatic scheme very popular in the doctrinal works of these centuries; and the vision of a book written in different colors, a memorizing mark that we find in her *Speculum*.

Keywords: Marguerite of Oingt, mnemonics, diagrams, schemes, medieval meditation, creation, memory, tree, book.

Recibido: junio de 2012

Aceptado: abril de 2014

En los últimos años hemos asistido a una nueva relectura de la así llamada “literatura mística medieval” que ha revalorizado su vertiente innovadora y heterodoxa. El discurso místico propone formas de hablar que son paradójicas, dispares, alternativas, formas que difieren sin duda de la lógica y de los modos del pensamiento canónicos, vinculándose siempre a una necesidad de plasmar y manifestar lo indecible, lo impensable, lo inefable. En este sentido, encontramos en toda esta

* Doctorado en Humanidades, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España. Correo electrónico: sergi.sancho@upf.edu

tradición, una voluntad de buscar nuevos lenguajes e interesantes formas expresivas que puedan, aun sin lograrlo completamente, expresar y comunicar un fenómeno o experiencia tan personal.

Pero como ya advirtieron Alois Maria Haas o Steven Katz, de la mística sólo nos quedan los textos¹, residuo de una experiencia insólita y alejada de nuestras mentes contemporáneas. Estos documentos son pues, lo único que se nos brinda como objeto de estudio, razón que ha servido en ocasiones para relegarlos a un estatuto de enigma insondable de religiones de otro tiempo. Sin embargo, hoy en día existe una voluntad por parte de los críticos, de contextualizar históricamente estos testimonios, permitiendo que nos ayuden a superar este muro de siete u ocho siglos de profundos cambios culturales.

De este modo, cada escrito, ya sea administrativo, meditacional o poético, tendrá sus singularidades dentro del entorno en el que se creó: modos de representación de la época, recursos retóricos de su tiempo o prácticas de lectura y ejercicios espirituales coetáneos. Por eso, vamos aquí a esbozar algunas peculiaridades de dos textos de Marguerite d'Oingt (†1310), que nos pueden ayudar a desentrañar las estrategias creativas de un texto llamado "místico", y que sigue algunos de los conceptos de creación, memoria, retórica y meditación presentes en el circuito de ideas del Occidente medieval. Por esta razón, nos permitimos empezar introduciendo algunos de los últimos estudios en este campo que, creemos, nos permitirán una mejor comprensión histórica de estas obras que a menudo se nos presentan tan oscuras.

Siguiendo pues tales directrices y situándonos en el ámbito de la Baja Edad Media, concretamente en la Francia del siglo XIII, encontramos una concepción de la lectura y escritura profundamente arraigada a la literatura oral y a las prácticas de meditación procedentes de la exégesis bíblica. Como excelentemente ha evidenciado Olivier Boulnois, estos usos conforman un conglomerado conectado a diferentes tipos de usos mnemotécnicos y de figuración mental – *ymaginato*-. Así, desde Casiano o San Agustín, afirma Boulnois, se asienta en la mentalidad medieval la necesidad, en la meditación de los textos cristianos, del ejercicio con la imagen mental – *ymago*-². El mismo autor señala este hecho como 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 ("du lisible au visible"). Cabe señalar que 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 mental³. Por otra parte, la página se convierte en imagen claramente diseñada para su memorización. Aparecen

¹ Haas, A. M. 2006. "Mística en contexto", en Cirlot, V. y Vega, A. (eds.) *Mística y creación en el siglo XX*, Barcelona, Herder, Katz, S. T. 1983. "Mystical Speech and Mystical Meaning" en *Mysticism and Language*, New York, Oxford University Press. También v. del mismo, 1983. "The 'Conservative' Character of Mystical Experience" en *Mysticism and religious traditions*, New York, Oxford University Press.

² Boulnois, Olivier. *Au-delà de l'image. Une Archéologie du visuel au Moyen-Âge V-XVI siècle*. Paris, Editions du Seuil, 2008, p.97.

³ Desde el punto de vista medieval, podemos afirmar, siguiendo a H. Wenzel, que el carácter eminentemente plástico de las imágenes textuales viene dado 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*". Wenzel, H. 1995. *Hören und Sehen Schrift und Bild, Kultur und Gedaächtnis in Mittelalter*, München, Verlag C. H. Beck, p. 338. En nuestro grupo de investigación "Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas", abogamos por un reconocimiento de las estrategias retóricas que laten en diferentes textos y que conforman imágenes que, siguiendo las prácticas de lectura de su tiempo, se pueden reconstruir, y por tanto, analizar. Para ejemplos de esta "hermenéutica de la imagen textual", v. Cirlot, V. 2005. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder; García, P. 2009. *Poética de la visibilidad en Marguerite Porete*, Barcelona, Tesis doctoral dirigida por Victoria Cirlot, Universitat Pompeu Fabra.

marcas textuales, índices, imágenes, *catenas*⁴; 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 científica⁵.

En efecto, según atestiguó Mary Carruthers, los textos de esta época contienen un rastro de diferentes prácticas memorísticas ligadas a lo visual y sobre todo, a la visualización interior⁶, enraizada en la clasificación agustiniana de los tipos de visión (*corporalis, spiritualis, intellectualis*⁷). Ella misma define estas estrategias con el concepto de “literary images” o imágenes textuales, esto es:

“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”⁸.

Existen, según Carruthers, construcciones verbales en obras de este periodo que apelan a ser reconstruídas en la mente del lector-visualizador: “*The author is a “painter”, not only in that the letters he composes with have shapes themselves, but in that his words paint pictures in the minds of his readers*”⁹. Lina Bolzoni, quien ha trabajado largamente en este tema, nos muestra un ejemplo claro de estos procesos cognitivos de lectura e imaginación.

Se trata de la carta que en el verano del 1355 Petrarca envió a dos amigos de Genova, Giovanni Fedolfi da Parma y Lucchino del Verme. El punto de partida es simple y claro: cómo defenderse de los calores estivales. La misiva empieza con la descripción de un árbol verde, en un lugar alpino agradable, donde es difícil llegar; estableciendo así ecos de la iconografía edénica. Posteriormente,

⁴ “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”. Carruthers, M. 1992. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, CUP, p.7.

⁵ “La page se transforma soudain de partition pour pieux marmotteurs en un texte optiquement organisé pour des penseurs logiques” Illich, I. 1991. *Du lisible au visible, sur L’art de Lire de Hughes de Saint-Victor*, Paris, Cerf, p.115 y ss. Para razonamientos de carácter más general, v. también Boulnois, O. *Op. cit.*, p.116.

⁶ El ejemplo característico de esta visualización interior, es el “Arca Noah Morali et Mystica” de Hugo de San Victor, descripción de gran complejidad que debía representarse mentalmente. Para un estudio detallado del tema, v. Illich, I. 1991. *Op. cit.* Recientes estudios, como los de Jeffrey Hamburger, nos han mostrado que esta idea de “visibilidad interior” formaba parte de la antropoteología medieval, por lo que representa un aspecto a tener en cuenta para comprender los fenómenos de creación, uso y recepción de este tipo de textos en su entorno. Por ejemplo, Hamburger, J. 1990. *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and in Rhineland c. 1300*. New Haven-London, Yale University Press.

⁷ «*Primum ergo appellemus corporale, quia per corpus percipitur et per corporis sensibus exinetur. Secundum spirituale; quidquid enim corpus non est et tamen aliquid est, iam recte spiritus dicitur: et utique non est corpus, quamvis corpori similis sit, imago absentis corporis, nec ille ipse obiutus quo cernitur. Tertium vero intellectuale, ab intellectu...*». Agustín, *De Genesi ad Litteram*, XII, 7, 16.

⁸ Carruthers, M. 1998. *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, CUP, p. 122.

⁹ Carruthers, M. 1992. *Op. cit.*, p. 229. Para la comprensión de éste concepto de “imagen textual”, haría falta un recorrido por sus diferentes manifestaciones. Se trata de una idea que ya apuntó Ringbom, cuando planteó que la palabra “*imago*” era una metáfora que traducía una noción psicológica que posteriormente adquirió significación pictural: Ringbom, S. 1995. *Les images de dévotion. Xlle-XVe siècle*, Paris, Gérard Monfort Éditeur. A esto hay que añadirle los trabajos de Baxandall, para quien las pinturas funcionarían ellas mismas textualmente como forma de escritura y asimismo leer sería una actividad compleja que abarcaría la fase oral (*lectio*) y la silenciosa (*meditatio*), transportando la sustancia del texto a la memoria, re-presentandola (en el sentido temporal, no mimético) para apropiársela, siendo cada lector/oyente un pintor. M. Baxandall llama visualizadores profesionales (“a professional visualizer”) quienes “plasmaban exteriormente aquello que el público había ya visto dentro de sí”, en Baxandall, M. 1988. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford-NewYork, OUP, p. 45.

Petrarca realiza una descripción mucho más analítica: “ve lo descriverò con i segni che lo caratterizzano, perché lo possiate riconoscere e non vi inganni alcuna fortuita somiglianza”. Así pues, el poeta procede a detallar cada mínima particularidad del vegetal, y termina con una exhortación que indica el comportamiento que uno debe tener delante de él: “Eccovi insomma il mio consiglio: cercate quest’albero con tutte le vostre forze, e una volta che lo avete trovato abbracciatelo ávidamente, stringetelo, coltivateo, amatelo”¹⁰.

La respuesta de sus amigos la encontramos testimoniada en otra carta del poeta aretino fechada en octubre del mismo año. Allí dice que éstos le mandaron dos imágenes “splendidamente dipinte su pergamenta” que intentaban interpretar el texto, al tiempo que le pedían la ratificación o corrección de tal exégesis. Lucchino perfiló un árbol, el descrito en la primera epístola de Petrarca, mientras que Fedolfi pintó al lado del de su amigo, su contrario declarando: “L’arena di questa vita che è dimora ai mortali, in cui temporáneamente l’una cosa è confusa all’altra, e non v’è purtroppo mescolato in eque proporzioni quanto, alla fine dei tempi, sarà separato e disperso dal soggio del supremo giudice”.

Petrarca responde afirmando que el díptico que habían configurado sus amigos confirmaba que, efectivamente, habían reconocido la figura que describió en la primera carta. Se trataría ésta, en efecto, del árbol de la virtud, contrapuesto al de los vicios, un esquema recurrente en toda la literatura medieval.

Esta anécdota, por un lado nos confirma las ideas de reconstrucción mental de las imágenes textuales que estipulaban Carruthers y la misma Bolzoni. Petrarca señala, citando la *Ars poetica* horaciana (180-81): “l’albero che ti avevo descritto col mio stile tu lo hai disegnato a vari colori, e memore di quella sentenza oraziana, per cui <quel che penetra per le orecchie più debolmente stimola l’animo di quanto bien posto sotto ai fedeli occhi>, hai sottoposto alla vista ciò che io avevo proposto all’udito”. La recepción de su texto, como dice, ha consistido en la representación del texto (oral) en los ojos interiores, los de la imaginación¹¹ (y posteriormente, plasmación concreta en el pergamino). Por otro lado, este proceso de reconstrucción, no sólo consistía en *dipingere* o *disegnare*, sino en interpretar e identificar modelos existentes. Bajo la figura de ese característico vegetal, se reconoció el esquema del árbol de las virtudes, cosa que instó a Fedolfi a “crear” su opuesto, la arena del desierto.

Aquí tenemos pues, un ejemplo que destaca la importancia de todas estas formas diagramáticas y “visuales” que laten detrás de obras que nos llegan bajo apariencia literaria. Proponemos aquí pues, rescatar esta visibilidad de los textos medievales, vinculado como decía Carruthers, a un concepto de memoria muy diferente al nuestro. Se trataría de un proceso que era prospectivo y no retrospectivo, productivo, y no tan sólo reproductivo¹². El así llamado “arte de la memoria” fue concebido durante la Baja Edad Media como un arte composicional, es decir, una actividad de

¹⁰ Bolzoni, L. 2002. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dale origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi., pp. 108-110.

¹¹ Ver Carruthers, M. 2006. “Moving Images in the Mind’s Eye” en Hamburger, J. y Bouché, A. M. *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, New Jersey, Dept. of Art and Archeology of Princeton University and Princeton University Press, 2006, pp. 287-305.

¹² “Medieval memory as it has been defined and discussed by Mary Carruthers could be considered one such set of tools: a method of conceiving, inventing, even envisioning meaning, that was prospective, no retrospective, productive, not reproductive, and that, in the words of Sylvia Huot: include the reception, processing, storing, retrieval, and recombination of material gleaned from reading in its largest sense: attention to the texts, images, and teachings offered by the world at large”. Hamburger, J. 2006. “The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, possibilities”. *Op. cit.*, p. 11. Parafrasea a S. Huot. 1993-94. “Inventional Mnemonicsm Reading and Prayer: A Reply to Mary Carruthers”, en *Connotations* 3, pp. 103-9, esp. p. 109.

recolecta, inventariado y disposición que asimismo proporcionaba discursos o imágenes novedosas¹³. Esta práctica, ya sea mental, gráfica o textual, era lo que posibilita la típica construcción de esquemas mentales y diagramas combinatorios, elementos que no sólo explicaban o interpretaban el texto, sino que creaban nuevos discursos mediante la ramificación ilimitada de sus referentes (imágenes, conceptos, palabras u otros textos). Lina Bozoni confirma tales argumentos y afirma que detrás de muchas obras tardomedievales existe toda una red subterránea de “imágenes textuales” que el lector reconoce y reconstruye en su interior. La investigadora italiana nos da ejemplos de ello en diferentes diagramas, tales como los de Gioacchino da Fiore, u otras obras literarias como las de Jacopone da Todi. No importa tanto el género, pues se trata en todo caso de estructuras retóricas recurrentes en la composición de todo texto, esquemas que distribuyen el material, y asimismo contribuyen a crearlo.

Con todo, para nuestro propósito de realizar una hermenéutica histórica de estos textos, será imprescindible antes reconocer que estamos tratando una *ymago* de un tipo totalmente diferente a la pictural, que no tiene representación efectiva sino una infinidad de realizaciones siempre individuales. El ejemplo de Petrarca es ilustrativo, su modelo es reconocido, pero plasmado de manera diferente por los posibles lectores. Sin embargo, las marcas textuales que el poeta legó en su carta, orientaron de manera clara la forma de lo visto interiormente. Este uso de modelos preconcebidos nos permitirá, en la medida de lo posible, reconstruir las referencias textuales, iconográficas o diagramáticas que nos den una visión más aproximada de la recepción de las obras. Todo ello siempre desde la consciencia de su carácter histórico, pues todo texto forma parte de un periodo sociocultural concreto y sigue una línea determinada de pensamiento teológico respecto a la imagen y la escritura. Como asevera Pablo García “lo que vemos se construye históricamente (i. e., su referencialidad es histórica) y también debe ser entendido históricamente (i. e. las imágenes deben relacionarse semánticamente dentro de su propio contexto)”¹⁴. Esta noción de historicidad coincide con la que nos da J. Hamburger en referencia a las imágenes medievales y a su idea de visual culture:

“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 engrained protocols, some unconscious, some carefully controlled, still other self-consciously cultivated”¹⁵.

Marguerite d’Oingt, la Carta IV y el *Speculum*

Con todo lo dicho, creemos que este énfasis en lo mnemotécnico y lo visual detenta gran relevancia en toda la literatura mística medieval, por su eminente carácter meditacional y por su marcada naturaleza imaginal: sea como discurso ekfrástico de una visión, como reactualización de la iconografía, como uso reiterado de diagramas combinatorios, etc. Por todo ello, vamos aquí a ejemplificar estos principios con dos fragmentos de una escritora francesa nacida hacia el año 1260 y fallecida el 1310 en su monasterio cartujo. Marguerite d’Oingt fue priora de Poleteins, cerca de Lyon. De su producción conservamos un total de tres obras y unas cinco cartas, custodiadas en la misma Francia hasta nuestros días. Una de las obras fue escritas en latín (*Pagina Meditationum*),

¹³ En este sentido, la autora juega con la asociación entre “inventory” e “invention”: “Having inventory is a requirement for <invention>. Not only does this statement assume that one cannot create (<invent>) without a memory store (<inventory>) to invent from and with, but it also assumes that one’s memory-store is effectively “inventoried”, that its matters are in readily-recovered “locations”. Carruthers, M. 1998. *Op. cit.*, p.12.

¹⁴ García, P. *Op. cit.*, p.20.

¹⁵ Hamburger, J. 1998. *The Visual and the Visionary*, New York, Zone Books, p. 28.

otras en dialecto francoprovenzal (*Speculum* y *Li via Seiti Biatris de Ornaciu*) y finalmente algunas de las cartas, en un francés medieval un tanto irregular¹⁶.

El primer texto que vamos a comentar, y que entronca claramente con el ejemplo de la carta de Petrarca, es la misiva número IV del manuscrito 5785R de la Biblioteca de Grenoble. En ella se nos presenta un relato de una visión provocada a partir de la palabra *vehemens*. Marguerite nos describe un desierto, con una montaña y un árbol a los pies de ésta. El vegetal se encuentra invertido y seco, con las ramas y raíces hacia el suelo. En cada una de las cinco ramas tiene inscrito un sentido, y por encima hay un redondel que imposibilita que los rayos del Sol y el rocío lleguen a alcanzarlo. De repente, un torrente de agua desciende desde la montaña y embiste al árbol, que automáticamente da la vuelta, con lo que el redondel pasa a estar en la base. La luz del sol puede a partir de entonces nutrir, a este cuerpo-árbol, que reverdece al tiempo que sus ramas y raíces se vuelven hacia el astro.

Por tanto, Marguerite nos describe aquí un árbol maravilloso que presenta un esquema de simetría y contraposición total, pues primeramente ramas, raíces y árbol entero están orientados hacia el suelo y secos; y posteriormente todo ello aparece volteado, dirigiéndose hacia el Sol y lleno de hojas. Centrándonos en esta figura, advertimos en un primer instante que se trata de una imagen un tanto insólita en la Historia del Arte. Si procedemos a buscar ecos de esta figura podemos, sin embargo, sorprendernos por una cierta presencia de la misma en diferentes textos o miniaturas. La mayoría de éstas, identifican la figura como una imagen de ascensión neoplatónica, de subida desde las ramas del mundo hasta las raíces celestes. Se trata de una noción que apuntó Platón en un texto ahora perdido, y que en realidad nos ha llegado por la transcripción que hizo el historiador árabe del siglo X, 'Alī al-Mas'ūdī. Allí se asemejaba esta figura a la del hombre, manifestando así la pertenencia de los humanos a las raíces del mundo que estarían en lo alto, y el deber de volver allá subiendo desde las ramas hasta las regiones celestes¹⁷.

Uno de estos modelos lo representan los *Arbor consanguinatis*¹⁸, los cuales Klapisch-Zuber nos demuestra que en un principio se organizaban mediante un esquema de sucesión que correspondía a la forma de un árbol recto¹⁹. No obstante, posteriormente se cuestionó el hecho de que el origen, y por tanto, lo más relevante -lo más puro-, no estuviese situado en el punto más alto (como en los árboles macrocósmicos representados en diferentes libros sagrados como el Zohar, la sura En-Nur, o el Ashwattha del Upanishad). Por ello se optó por la forma de árbol invertido que ha llegado hasta nuestros tiempos.

¹⁶ Los editores franceses, A. Duraffour, P. Gardette y P. Durdilly, versión del texto que fundamentará nuestro análisis, realizan un estudio filológico muy acurado de todos sus textos, destacando este intento de la autora de escribir en un francés que, no obstante el origen noble de la familia y el probable buen aleccionamiento de su juventud, no dominaba del todo. Véase también esta edición para un estudio biográfico de la autora. Duraffour, A. Gardette, P. Durdilly, P. 1965. "Introduction", en *Les œuvres de Marguerite d'Oingt*. Paris, Société d'édition Les Belles Lettres.

¹⁷ Esta noción platónica procedente de una tradición sabeana transcrita por 'Alī al-Mas'ūdī (Morug-el-Dscheb, 64, 6), la encontramos por primera vez citada por Uno Holmberg en 1923. *Der Baum des Lebens*, Helsinki, Universitätsverlag, p.54. A partir de él, muchos otros han comentado este aspecto, por ejemplo, Eliade, M. 1983. *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, p. 237. Para un estudio en profundidad de la figura del árbol invertido en Platón y Aristóteles, véase Chambers, A. B. 1961. "I Was But an Inverted Tree", en *Studies in the Renaissance*. Vol. 8, The University of Chicago Press, pp. 291-299.

¹⁸ A modo de ejemplo, v. el *Arbor consanguinatis*, del siglo XIV: Innsbruck, Universitätsbibliothek, 590, 115r.

¹⁹ Klapisch-Zuber, C. 1993. "La genèse de l'arbre généalogique", en Pastoreau, M. (ed.) *L'Arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, pp. 83-91.

Otro de estos ejemplos, sería el que encontramos en un *exempla* francés del siglo XIV, el manuscrito *Ci nous dit* de Chantilly²⁰. En él se muestra, al principio de cada página, una ilustración que representa 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. 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”. El jardinero que está doblando los troncos sería, según el texto, Dios, a quien se compara con alguien que planta un vegetal a poca profundidad para después replantarlo -de hecho en la ilustración lo está descepando-: “así Dios creó al hombre para que no enraizara en el mundo, sino en el cielo”²¹.

Finalmente, Hadewijch de Amberes, la beguina y escritora del siglo XIII²², nos describe en su primera visión, un recorrido por “el jardín de perfectas virtudes”, donde encontrará hasta 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. El ángel que la acompaña por este vergel, la alienta a subir a través del vegetal, desde la fe y la esperanza, hasta las raíces incomprensibles de Dios²³.

Sin embargo, estos tres casos difieren del de la visionaria lionesa en un aspecto ciertamente relevante. Si aquí, siguiendo la tradición neoplatónica, el árbol se presenta como figura “positiva” que dirige la naturaleza humana hacia las raíces de lo divino; en Marguerite el sentido está totalmente reconfigurado. Cuando el vegetal se encuentra invertido, está seco, pues no puede nutrirse de la luz de Dios. Se encuentra, pues, en un estado “negativo”, que viene resuelto sólo por la reinversión que le procura la acometida del torrente de agua.

Para una mejor comprensión histórica de esta figura, creemos conveniente seguir los preceptos de Carruthers o Bolzoni respecto a los diagramas de árboles. Con todo, pensamos poder demostrar la presencia, en esta carta, de un modelo diagramático muy presente en el siglo de la autora, el *arbor bona/arbor mala*. Se trata de una representación que encuentra sus raíces en diferentes pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento²⁴, y por tanto, probablemente surgida a partir de la exégesis bíblica, pero que pasó a utilizarse como célebre molde de organización de ideas contrapuestas. Se trataría de una de esas imágenes que, como dice Jean-Claude Schmitt, permitía, quizás con más fuerza que las palabras, asociar contenidos dogmáticos abstractos²⁵. De hecho, y

²⁰ Nos referimos exactamente a: Musée Condé, Ms. 26 f. 4v. Puede encontrarse también en Blangez, G. (ed.) 1979-1986. *Ci nous dit, Recueil d'exemples moraux*, 2 vols. Paris, Société des anciens textes français

²¹ V. Jourdain, J. 15-16 mars 2011. “La lecture du sermon dans l’image médiévale : du *Ci nous dit* au *Jeu des échecs moralisés*” en *Quand l’image relit le texte. Colloque international*, Próxima publicación : Paris, Sorbonne-Nouvelle Paris 3, Paris IV-Sorbonne.

²² Victoria Cirlot y R. Maisonneuve ya apuntan esta relación del árbol de Marguerite y el de Hadewijch de Amberes. Cirlot, V. y Garí, B. 1999. *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Madrid, Siruela, p.173 y Maisonneuve, R. 1981. “L’Expérience mystique et visionnaire de Marguerite d’Oingt (†1310), moniale chartreuse”. *Kartäusermystik und mystiker 1*, pp. 93-94.

²³ “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! Hadewijch de Amberes. 1980. *Hadewijch, the complete works* (Trad. Mother Columba Hart), New York, Paulist Press, p. 266.

²⁴ De entre muchos, Mateo VII, 17: “Así, todo buen árbol da buenos frutos, pero el árbol malo da frutos malos”; parábola del buen y del mal árbol: Matías VII, 16-20; XII, 33 y Lucas VI, 43-44. Parábola de la higuera estéril, Matías XXI, 18-19, etc.

²⁵ Schmitt, J.C. 1989. “Les images classificatrices”, en *Bibliothèque de l’École des chartes* 147:1, Genève, Librairie Droz, pp. 311-341.

como en el caso de Petrarca, la podemos encontrar aplicada a todo tipo de dualidades: vicios y virtudes, Antiguo y Nuevo Testamento, jerarquización genealógica (árbol de Jesé) y cronológica (árboles de Gioacchino da Fiore), *ecclesia* y sinagoga, etc.

La contraposición que se pretende representar puede aparecer, como en el caso de Marguerite, mediante la oposición de sequedad/verdor y de elevación/caída, aunque en la mayoría de los casos sólo se presenta una de estas dos divergencias²⁶. Para ilustrar el primer caso (sequedad/verdor), podemos fijarnos en el ejemplo iconográfico que nos ofrece la miniatura de Guillaume de Digueville en su poema *Pèlerinage de l'Âme*. Dentro de un recorrido alegórico, la obra nos presenta dos árboles: uno seco sin "humor" y el otro verde y delectable²⁷. Hélène Toubert relaciona esta miniatura con los motivos de un fresco de Madreduela y un mosaico del baptisterio de Valencia. El fresco nos muestra, por una parte, la creación de Adán con un árbol vigoroso a su lado; y en la parte derecha, a éste con Eva, en el momento de coger del fruto prohibido. Siguiendo un recorrido temporal de izquierda a derecha, el vegetal se evidencia ya muerto detrás del cuerpo de Eva, representando el momento posterior al pecado original. Por su parte, en el caso del mosaico de Valencia, ahora ya perdido, se podía ver, como en la imagen anterior, la figura de Eva cogiendo la manzana entre dos árboles. Uno, el que tenía la manzana, estaba verde y el otro, a la espalda de la figura femenina (por tanto, en un momento posterior), mustio y deshojado²⁸. Hélène Toubert vincula así las composiciones del manuscrito de Digueville, el fresco de Madreduela y el mosaico de Valencia, 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 comido²⁹. Según la historiadora del arte, en estos casos se operaría una reconfiguración de este pasaje, asociando lo anterior al pecado con lo verde y positivo; mientras que lo pecaminoso se representaría marchito y negativo³⁰.

Respecto al otro tipo de organización, lo que podríamos llamar contraposición de direcciones, se ejemplifica claramente con el conocido diagrama del *Lignum Vitae* de San Bonaventura, en el que efectivamente, como en la visión de Marguerite, uno de los árboles tiene los medallones orientados hacia arriba y el otro de forma opuesta³¹. Sin embargo, aparece mucho más clara esta disposición en el *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer, donde no sólo "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 otro³². Así, claramente, los vicios adoptan la forma de un árbol caído y mustio, mientras que las virtudes aparecen con tallo firme y verdoso. En añadidura,

²⁶ Las obras, ya sean literarias o pictóricas de estos siglos del primer renacimiento, tomaron el tema del reverdecimiento como tópico. Así, Michel Zink nos habla del contexto trovadoresco y las "chanson de reverdie": "*Les chansons des troubadours occitans et des trouvères français commencent systématiquement par une <strophe printanière> (qui peut d'ailleurs être une strophe automnale ou hivernale) (...) mais certaines pièces, que Gaston Paris appelait es <chansons de reverdie>, portent tout entières sur le renouveau printanier*". Zink, M. 2006. *Nature et Poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, p. 11. Zink se refiere aquí al artículo de Gaston Paris "Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge". 1912. *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, pp.539-615.

²⁷ V. Guillaume de Digueville. *Le Pèlerinage de l'Âme*. Paris, BnF, Ms. Fr. 12.465, f. 126r. (siglo XIV).

²⁸ V. también A. Blanc. *Valence Romaine*. Bordighera: Cahiers Valentinois I, 1953, p.41. El fresco de Madreduela se encuentra en el Museo del Prado, Madrid.

²⁹ V. Charles, R.H. 1913. *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament* vol. II, Oxford, pp. 145-146.

³⁰ Toubert, H. 1969. "Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor bona-ecclesia, arbor mala-synagoga", en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, núm. XIX, Paris, Vanoest, pp. 167-18.

³¹ V. Yale, Beinecke Library, Ms. 416, 3v y 4r. (1260).

³² *Liber Floridus*, s. XII. Lambert de Saint- Omer. Gand, Bibliothèque de l'Université, ms. 1125, fol. 231v y 232r.

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, evidenciando una posible influencia de estos modelos diagramáticos en el proceso de composición de la visión³³.

Habiendo pues mostrado cómo algunos recursos mnemotécnicos tales como diagramas de árboles podían participar en la creación de un texto, ahora vamos a mostrar otro ejemplo que pensamos, ilustrará otro de los mecanismos que ya apuntamos a partir de Boulnois, Carruthers y Bolzoni en el principio de nuestro trabajo. Se trata de una imagen de *trained memory*, una reconstrucción mental a partir de marcas textuales que sirven como índices para el recuerdo y la meditación³⁴.

Siguiendo con el mismo manuscrito, nos referiremos ahora al primer capítulo de la obra *Speculum*, otro texto en francoprovenzal, quizás el más conocido de Marguerite. En él se desarrolla la relación textual del alma prototípica con Dios, a través de un lenguaje basado en la visión sensorial. Detrás de este esquema late, sin lugar a dudas, la tradición cristiana medieval en la que la autora vivió inmersa y que abrazaba toda una escatología imaginada y una serie de formas y recursos consentidos para representar lo divino. Tal es la confianza con lo imaginario que, de hecho, este mismo texto acaba con la percepción visual, directa y última de Jesucristo, superando la prohibición bíblica del encuentro cara a cara (“*faci a faci*”) con Dios: “*non poteris videre faciem meam; non enim videbit me homo et vivet*” (Ex 33, 20)³⁵.

El texto está dividido en tres capítulos, con diferentes objetivos y temáticas, que se articulan claramente mediante la imaginería del espejo. En el primero, el único que trataremos aquí, Marguerite nos explica cómo recibió una “gracia” en forma de visión. Estando en su celda, se le apareció Jesucristo sosteniendo un libro en la mano “para enseñarle”. La narración entonces se concentra en el libro, describiendo la cubierta del mismo, completamente escrita en letras blancas, negras y rojas. 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 propinaron, mientras que en las rojas, las llagas y la sangre de su calvario. Además, había dos sellos que mantenían el libro cerrado y en los que había escrito en letras de oro: “*Deus erit omnia in ómnibus*” y “*Mirabilis Deus in sanctis suis*”. Posteriormente a esta explicación, Marguerite aclara que tal imagen le sirvió para meditar largo tiempo, 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.

Creemos poder ir más allá de las evidentes asociaciones alegóricas que se establecen entre, por ejemplo, las letras blancas y la inocencia, las rojas y la sangre de la Pasión, etc. Todas ellas son explícitas y no nos revelan nada de nuevo sobre el texto. Pensamos que Marguerite está proporcionando aquí 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. Todo esto conformaría esta imagen mental que sería usada por la priora, como

³³ Para un estudio más profundo de todos estos ejemplos, con especial énfasis en los árboles del Purgatorio de Dante, v. Sancho, S. 2012. “*Visione e corpo nel XIII secolo. La donna-albero di Marguerite d’Oingt*”, próxima publicación en *Viridarium*, Venezia, Fondazione Cini.

³⁴ Carruthers estudia este mecanismo de imágenes de *trained memory*, las cuales permiten un control acurado de la memoria, pues nos dice: “*This provides a random acces memory*”. Carruthers, M. 1992, *Op. Cit.*, p.8.

³⁵ Convención desarrollada a partir del famoso versículo paulino “*videmus nunc per speculum in enigamte tunc autem face ad faciem*” (I Cor 13,12) y que en el texto de Marguerite resuena constantemente.

reza el texto, día tras día para su estudio/meditación. Cada uno de los colores sería una clave o una especie de *catena* de combinaciones que se desplegarían sólo al ser recordadas.

Cuando Olivier Boulnois nos dice “au XIIIe siècle, le livre devient un répertoire de la pensée de l’auteur, un écran ou un tableau sur lequel le lecteur déchiffre ses intentions³⁶”, precisamente nos está advirtiendo sobre este tipo de la lectura visual, capital en la memorización de los textos. Se trata de una práctica habitual de la época. Un siglo antes de Marguerite, Hugo de San Victor, 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*: *color, tipografía, lugar donde se ha leído, etc.*³⁷. Carruthers nos confirma que el libro o la página eran en sí mismos una imagen de “trained memory” muy popular en el Medioevo. Por ejemplo, André de Saint Victor, en su comentario a Is 1:18, recomendaba también imaginar precisamente una página con fondo blanco, sobre la cual había que escribir (mentalmente) los pecados con letras de color rojo, pues producen un sobresalto más fuerte al ojo (interior) y resulta así más fácil recordarlos³⁸.

De este modo, en el texto de Marguerite, se conforma una serie de combinaciones, a modo de diagrama, que se conjugan cromáticamente y pueden ser vinculadas unas a otras³⁹:

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:	- Inocencia y doctrina de Jesús. - Humildad, orgullo y pobreza.	- La persecución que sufrió su Salvador. - Paciencia.	- Obediencia. -
Comparándose, ella:	-No quería ser despreciada (respecto a pobreza).	-Lo contrario (respecto a querer ser perseguida) - No tenía paciencia.	- No tan obediente.
De ellas aprendió:	- La vida y doctrina de Cristo.	-Aprendió a sufrir las tribulaciones con paciencia.	-Aprendió no solamente a sufrir las tribulaciones en paciencia, sino a aprender a deleitarse con ello.

Todos estos argumentos presentes en la tabla se podían concentrar en las letras de colores, de modo que la autora o sus lectores simplemente debían preocuparse en recordar la distribución cromática en la página del libro. A partir de ahí, cuatro funciones básicas aplicadas a las letras (descripción, significado, comparación con sí mismo y enseñanza final), le permitían recuperar mentalmente todo este esquema.

³⁶ Boulnois, O. 2008. *Op. cit.*, p. 118.

³⁷ Nos estamos refiriendo a su obra *Didascalicon* III, 10, 142.

³⁸ Smalley, B. 2001. *Study of the Bible in the Middle Ages*, Lightning Source, p. 148.

³⁹ Dejamos de lado en esta tabla, las letras de color dorado.

Antes de terminar, queríamos mencionar otras obras que, nos parece, utilizan este mismo mecanismo visual fundamentado en la disposición de letras de diferentes colores para tejer una red de combinaciones diversas. Creemos que es evidente en el caso de Bonvesin della Riva quien, según Contini, sería el poeta didáctico más notorio de la literatura italiana del siglo XII. Su obra más difundida fue *Il libro delle tre scritture*, representadas éstas por la “nigra”, la “rubra” y la “aurea”. Con una poesía que se acercaría a la de los *miracula* o *exempla*, Bonvesin nos describe con “letras negras” el infierno y con doradas el Paraíso, siendo considerado uno de los precursores de la Divina Comedia⁴⁰. Las letras rojas están destinadas, como en Marguerite, al recuerdo de la Pasión de Cristo.

Además de esto, también encontramos en tal obra un esquema combinatorio con funciones memorísticas que apelaría a una reconstrucción interior, pues las 12 penas negras del primer capítulo reverberan en las doce glorias doradas del tercero, estableciendo ese tipo de asociaciones estudiadas, por ejemplo, por M. Evans en el diagrama de la “Suma de los Vicios” de Peraldus⁴¹:

“Quilò sì ven a dir dre dodex alegreze,
Dre glorie dolcissime, dre glorios dolceze,
Dri ben del paradiso, de quelle grang richeze:
Quest en parol de festa, parol de grang dolceze”
(vv. 5-8 de “De scrittura aurea”).

En la misma Italia, pero justamente en los años de Marguerite, vemos que lo mismo sucede con Domenico Cavalca, quien escribió el *Specchio di Croce*, un libro en vulgar que se modela sobre la imagen del Cristo crucificado. 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”, Cavalca dice: “Todos sabemos que el libro no es otra cosa que pieles de cordero bien pulidas, ligadas entre dos tablas, y escrito casi todo en letras negras, pero los principales inicios de verso son letras grandes y rojas”. A continuación, estas tipografías vienen aplicadas a la imagen del crucifijo, por lo que, exactamente como en Marguerite, las letras negras pasan a recordar los golpes y las rojas, la sangre (y todas sus derivaciones)⁴².

Vemos por tanto en todos estos ejemplos, una estructura recurrente, un esquema que late por debajo del texto, y distribuye el material al tiempo que contribuye a crearlo. Estamos ante obras que combinan reelaboraciones literarias de un patrimonio común de temas iconográficos, fórmulas retóricas y diagramas exegéticos que, de identificarlos, nos permitirían rescatar las condiciones de producción y recepción de la literatura de este período. Se presenta pues, imprescindible la necesidad de reconstruir históricamente estas prácticas y usos del texto y la imagen, interpretando desde su horizonte, sin prejuicios, y abandonando los preconcebidos postrománticos y postfreudianos que distorsionan un posible estudio del proceso imaginativo en la Edad Media.

⁴⁰ Gianfranco Contini: Poeti del Duecento. Poesia didattica del nord. Poesia “popolare” e giullaresca. Vol. Tomo 2, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-napoli, 1995.. ... Versos: (De scriptura nigra).

⁴¹ Evans, M. 1982. “An Illustrated Fragment of Peraldus’s <Summa> of Vice: Harleian Ms. 3244”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLV, pp. 14-68.

⁴² También Jacopone da Todi usará esta técnica en una de sus laudas: “Ego sum libro de vita –segnato de vii signi/ po’ ch’è’ siraiò operto, -trovarà V. migni/ (so’ de sangue vermigli) –o’ porrà’ studiàre” (Yo soy el libro de la vida, marcado con siete signos, cuando seré abierto, encontrarás cinco letras miniadas, iluminadas (son bermejas de sangre) donde podrás estudiar”. Bolzoni, L. 2002. *Op. Cit.*, p. 139.

Bibliografía

- Baxandall, M. 1988. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford-NewYork, OUP.
- Blangez, G. (ed.). 1979. *Ci nous dit, Recueil d'exemples moraux*, Paris, Société des anciens textes français.
- Bolzoni, L. 2002. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi.
- Bouché, A. M. y Hamburger, J. (ed.). 2006. *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, New Jersey, Dept. of Art and Archeology of Princeton University and Princeton University Press.
- Boulnois, O. 2008. *Au-delà de l'image. Une Archéologie du visuel au Moyen-Âge V-XVI siècle*, Paris, Editions du Seuil.
- Carruthers, M. 1992. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, CUP.
- 1998. *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, CUP.
- 2006. "Moving Images in the Mind's Eye", en Hamburger, J. y Bouché, A. M. (ed.) *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, New Jersey, Dept. of Art and Archeology of Princeton University and Princeton University Press, 2006, pp. 287-305.
- Chambers, A. B. 1961. "I Was But an Inverted Tree", en *Studies in the Renaissance* Vol. 8, The University of Chicago Press, pp. 291-299.
- Charles, R.H. 1913. *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, tomo II, Oxford, Clarendon Press.
- Cirlot, V. y Garí, B. 1999. *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Madrid, Siruela.
- Cirlot, V. 2005. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder.
- Contini, G. 1995. *Poeti del Duecento. Poesia didattica del nord. Poesia "popolare" e giullaresca*, Vol 1, Tomo 2, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.
- Duraffour, A., Gardette, P. y Durdilly, P. (Eds). 1965. *Les œuvres de Marguerite d'Oingt*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres.
- Eliade, M. 1983. *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot.
- Evans, M. 1982. "An Illustrated Fragment of Peraldus's <Summa> of Vice: Harleian Ms. 3244", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLV, pp. 14-68.
- García, P. 2009. *Poética de la visibilidad en Marguerite Porete*, Barcelona, Tesis doctoral dirigida por Victoria Cirlot, Universitat Pompeu Fabra.
- Haas, A. M. 2006. "Mística en contexto", en Cirlot, V. y Vega, A. (eds.) *Mística y creación en el siglo XX*, Barcelona, Herder, pp. 63-85.
- Hadewijch de Amberes. 1980. *Hadewijch, the complete works* (Trad. Mother Columba Hart), New York, Paulist Press.
- Hamburger, J. 1990. *The Rotschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and in Rhineland c. 1300*, New Haven-London, Yale University Press.
- 1998. *The Visual and the Visionary*, New York, Zone Books.
- 2006. "The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, possibilities", en Hamburger, J. y Bouché, A. M. (ed.) *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, New Jersey, Dept. of Art and Archeology of Princeton University and Princeton University Press, 2006, pp. 11-31.

- Huot, S. 1993/4. "Inventional Mnemonics Reading and Prayer: A Reply to Mary Carruthers", en *Connotations* 3, pp. 103-109.
- Holmberg, U. 1923. *Der Baum des Lebens*, Helsinki, Universitätsverlag.
- Illich, I. 1991. *Du lisible au visible, sur L'art de Lire de Hughes de Saint-Victor*, Paris, Cerf.
- Jourdain, J. 15-16 mars 2011. "La lecture du sermon dans l'image médiévale : du *Ci nous dit* au *Jeu des échecs moralisés*", en *Quand l'image relit le texte. Colloque international*, Paris, Sorbonne-Nouvelle Paris 3, Paris IV-Sorbonne. (próxima publicación).
- Katz, S. T. 1983. "The 'Conservative' Character of Mystical Experience", en *Mysticism and religious traditions*, New York, Oxford University Press.
- 1992. "Mystical Speech and Mystical Meaning", en *Mysticism and Language*, New York, Oxford University Press.
- Klapisch-Zuber, C. 1993. "La genèse de l'arbre généalogique", en Pastoreau, M. (ed.) *L'Arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, pp. 83-91.
- Maisonneuve, R. 1981. "L'Expérience mystique et visionnaire de Marguerite d'Oingt (†1310), moniale chartreuse". *Kartäusermystik und mystiker 1*. Paris, G. 1912. "Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge", en *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, pp. 539-615.
- Ringbom, S. 1995. *Les images de dévotion. XIIe-XVe siècle*, Paris, Gérard Monfort Éditeur.
- Sancho, S. 2012. "Visione e corpo nel XIII secolo. La donna-albero di Marguerite d'Oingt", próxima publicación en *Viridarium*, Venezia, Fondazione Cini.
- Schmitt, J-C. 1989. "Les images classificatrices", en *Bibliothèque de l'École des Chartes* 147:1, Genève, Librairie Droz, pp. 311-341.
- Smalley, B. 1984. *Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford, Blackwell.
- Toubert, H. 1969. "Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor bona-ecclesia, arbor mala-synagoga", en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, núm. XIX, Paris, Vanoest, pp. 167-189.
- Wenzel, H. 1995. *Hören und Sehen Schrift und Bild, Kultur und Gedaächtnis in Mittelalter*, München, Verlag C. H. Beck.
- Zink, M. 2006. *Nature et Poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard.