

Estética teológica y escritura figurativa: Joaquín de Fiore

Manuel Lázaro Pulido¹

Recibido: 15 de diciembre de 2020 / Aceptado: 30 de enero de 2021

Resumen. Joaquín de Fiore es un autor especial y muy significativo en la Baja Edad Media. Su pensamiento teológico no solo destaca por sus propuestas trinitarias y escatológicas, sino también por su propia forma textual. Analizamos la estética teológica del abad calabrés a través de su pensamiento histórico profético y dos figuras significativas: el árbol y *maiestas Domini*, señalando el contexto de su lenguaje figurativo y su novedad.

Palabras clave: Joaquín de Fiore; estética teológica; escritura figurativa; *maiestas Domini*, profetismo.

[en] Theological Aesthetics and Figurative Writing: Joachim of Fiore

Abstract. Joachim de Fiore is a special and very significant author in the Late Middle Ages. His theological thought is not only notable for its Trinitarian and eschatological proposals, but also for its own textual form. We analyse the theological aesthetics of the Calabrian abbot through his historical prophetic thought and two significant figures: the tree and the *maiestas Domini*, pointing out the context of his figurative language and his novelty.

Keywords: Joachim of Fiore; theological aesthetics; figurative writing; *maiestas Domini*, prophetism.

Sumario. 1. El pensamiento figurativo de Joaquín de Fiore y la estética teológica: *speculum historiale* 2. El árbol. 3. *Maiestas Domini*. 4. Conclusión reflexiva. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Lázaro Pulido, M. (2021). Estética teológica y escritura figurativa: Joaquín de Fiore. *De Medio Aevo* 15(1), 115-135.

Señalaban Benoît Grévin y Aude Mairey en la introducción de su libro *Le Moyen Âge dans le texte* que si se entiende que la historia es la investigación y el análisis de las huellas, los rastros del pasado humano, y que estos están lejos de ser solo huellas escritas, el sentido común hace, sin embargo, que el texto sea prerrogativa del historiador². Si, efectivamente, el texto es un elemento de recuperación de la cosmovisión temporal, no lo es menos, de la revitalización del pensamiento. El texto es insustituible en la reelaboración de la historia del pensamiento. El texto es el elemento de la hermenéutica. La hermenéutica es un método, una técnica, que sirve para la interpretación de textos literarios. La necesidad de comprender adecuadamente el significado de los textos ha dado lugar desde el comienzo mismo de la filosofía a una técnica, convertida pronto en disciplina, encargada de la interpretación. La tarea de la hermenéutica es la de comprender. Desde el punto de vista filosófico no existe una unanimidad en el significado propio de 'comprender'. Gadamer puso en evidencia la historia de este concepto³ y señaló uno de los problemas en su comprensión: el hechizo de la subjetividad autoconsciente, es decir, el olvido de la determinación histórica en la comprensión. En todo caso lo que pone en

evidencia la aproximación hermenéutica de Gadamer es que comprender implica el entendimiento de algo, su interpretación y su aplicación. La comprensión es capaz de captar lo que subyace a la experiencia. Y nosotros queremos señalar aquí un elemento experiencial del texto que nos puede ayudar a penetrar en las formas de la escritura. Se trata de la estética textual como expresión de una estética teológica y, por lo tanto, como lugar de encuentro de la escritura, el texto y el pensamiento en el marco de la imagen visual. Esta trilogía interpretativa nos puede ayudar a comprender el maravilloso mundo intelectual que se esconde en la teología figurativa del autor calabrés Joaquín de Fiore.

No resulta difícil hablar de la belleza en la Edad Media ni complicado imaginar que los hombres medievales, como todos los hombres en todas las épocas, miraran la realidad con unos ojos que podríamos considerar "estéticos". Pero analizar desde el siglo XXI la estética medieval resulta más complicado, toda vez que nos sugiere una doble aproximación que no siempre es fácil de compaginar. Es decir, podríamos hablar de la estética medieval con los ojos del medievalista, desde la historia de la filosofía medieval, o aproximarnos desde la filosofía estética en sí misma.

¹ Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
E-mail: mlazarop@fsof.uned.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0064-5293>

² Grévin y Mairey 2016, 5.

³ Gadamer 2010, 177-296.

También se puede hacer un estudio que intente reunir la mirada histórica y sistemática, pero eso suele dejar insatisfechos a unos y a otros. Más aún en un terreno filosófico como el de la estética, muy mediatizado o mediado de contemporaneidad, una reflexión nacida de una cierta lectura de la modernidad (con frecuencia a partir del hastío de la propia Ilustración, ya en la propia Ilustración), que se sitúa en las antípodas de la razón moderna, y con una raigambre especulativa que nada tiene que ver, ni gusta de la óptica escolástica.

1. El pensamiento figurativo de Joaquín de Fiore y la estética teológica: *speculum historiale*

El personaje del que vamos a tratar en esta aproximación a la forma estética del texto es un autor que no aparece citado en ninguna de las obras sobre la Estética mencionadas (De Bruyne, Tatarkiewicz)⁴, no por error de los autores, sino por el propio alcance de la reflexión estética. Sin embargo, nosotros creemos que una mirada a su propia obra, a su modo de expresar las ideas, nos apunta a una dirección de claras intenciones estéticas, en un significado y extensión semántica del término que amplíe los parámetros de la reflexión sobre lo bello. Atendamos a dos parámetros: en primer lugar, al propio lenguaje formal comunicativo elegido por nuestro autor Joaquín de Fiore; en segundo lugar, desde un contenido que muestra una idea de belleza, que supera la reflexión en sí del concepto. Una óptica que conecta, sin duda, a Joaquín de Fiore con otros autores importantes, como Buenaventura de Bagnoregio, en lo que Hans Urs von Balthasar⁵ ha tematizado como “Estética teológica”, y que está en conexión con las relaciones en torno a la teología de la historia⁶. El análisis sobre su pensamiento estético-teológico nos servirá a su vez para ir desvelando algunas temáticas concurrentes en la Edad Media.

Recordemos que Joaquín de Fiore vive en el siglo XII⁷. Sin hacer un recorrido extensivo de su biografía, algunos apuntes biográficos nos pueden servir para comprender al personaje. Nace en Celico ca. 1135 y muere en San Martino di Canale el 30 de marzo de 1202. Hijo de Mauro y de Gemma, su padre era notario, lo que hizo que tuviera una formación jurista, y que comenzara trabajando en los tribunales de Cosenza y en la corte de justicia de Calabria, también como notario. De 1166 a 1167 se traslada a Palermo al servicio de la cancellería real de Palermo y conoce a los grandes notarios del reino. En 1168 viaja a Tierra Santa, conoce Jerusalén. Ese viaje se vuelve importante en su vida, pues al regresar decide empezar un viaje interior, que le lleva a retirarse primero en Sicilia, cerca del Etna, después en Calabria en un

monasterio cisterciense. Decide predicar, y en ese ministerio recibe las Órdenes menores. Finalmente ingresa en el monasterio de Corazzo, que había asumido la regla cisterciense, donde pronto será su abad. Empieza a hacer gestiones para que el monasterio sea afiliado a la Orden del Cister, pero no es aceptado, por ser este muy pobre. Intenta, en primer lugar, realizar gestiones para aumentar el patrimonio, y reside durante un año en la abadía cisterciense de Casamari. Las gestiones no obtienen resultado. Empieza a escribir su obra, que es leída por otros religiosos y obispos de la época. En 1188 obtiene, al fin, la afiliación a la abadía de Fossanova, pero le es pedido que deje su responsabilidad abacial para dedicarse a terminar de escribir la obra y someterla al juicio de la curia papal. En 1189 se retira con algunos más a Fiore, donde comienza, no sin dificultades, la primera forma de comunidad monástica florentina. Aumenta su fama de don de profecía, y ello provoca que tenga encuentros con personalidades importantes, como Ricardo Corazón de León en Messina, quien le consulta algunos aspectos del Apocalipsis, o el rey Enrique VI, en Nápoles, quien hace caso del consejo de Joaquín para abandonar la empresa de conquistar Sicilia. Más tarde se sabe que en Palermo encuentra y confiesa a la reina Constanza. El 25 de agosto de 1196, el papa Celestino III aprueba las constituciones de la nueva Orden Florentina. Dedicó el resto de los años a la construcción y extensión de la Orden, hasta que muere el 30 de marzo del año 1202 en San Martino di Canale, trasladándose sus restos a la Iglesia abacial de San Giovanni in Fiore.

Este apunte de la vida del Abad nos indica varias circunstancias que pueden ayudar a entender mejor el trasfondo vital-existencial de su obra. Nos encontramos con un hombre de fuerte personalidad (como se ve en el empeño de su obra monástica), de gran apertura al Misterio (lo podemos comprobar en el propio origen de su conversión), pero con una gran experiencia en asuntos de la vida cotidiana (como atestigua su formación inicial y sus posteriores contactos). Todo ello adornado con una formación en la vida monástica cisterciense cuyos fundamentos teológico-estéticos no pueden haber pasado en vano. En fin nos encontramos con un personaje de época, en el que los elementos propios a una experiencia estética se hacen presentes, a la vez, que, al contrario, dicha experiencia no implica un alejamiento de la realidad y del tiempo.

Recordemos de manera muy sucinta que la teología profética de Joaquín de Fiore, aquella por la que es más conocido, hablaba de tres épocas fundamentales en el tiempo de la Iglesia, en el tiempo histórico en el que Dios se hace presente. Estos tres tiempos parten del modelo trinitario, de modo que encontramos una Edad del Padre, una Edad del

⁴ De Bruyne 1963; Tatarkiewicz 1990

⁵ Balthasar 1986.

⁶ Ratzinger 1959.

⁷ Grundmann 1997.

Hijo y una Edad del Espíritu Santo. Cada una de las edades tiene unas características propias y una evolución. La Edad del Padre corresponde al Antiguo Testamento, abarca el tiempo que va desde Adán a Ozías, rey de Judá (784-746). Es una edad dominada por el miedo al castigo, y las figuras importantes de esta etapa son los profetas. La Edad del Hijo, explicada en el Evangelio y capitalizada en el evento del nacimiento de Cristo, va de Ozías hasta 1260. Está dominada por el sentimiento de fe, y sus figuras importantes son los sacerdotes. Por último, la Edad del Espíritu Santo, de 1260 hasta el “Milenio sabático”, se trata de una edad en la que domina la fraternidad en Cristo, es una época en la que no habrá guerras ni enemistades, y las figuras importantes serán los monjes. Un clima de paz y la libertad de la gracia de Cristo. En esta Edad es posible la auténtica comprensión de la Palabra de Dios, un momento de completa libertad, en el que el hombre puede entrar en contacto directo con Dios.

Lo que propone Joaquín de Fiore es una reflexión sobre el tiempo histórico a partir de la vanidad, la futilidad e insignificancia del receptor humano. El hombre normalmente busca la posesión del tiempo (los días vividos como una conquista humana) y del espacio (la posesión física, y en ello mental, de las “cosas de la naturaleza”). Frente a ello se nos propone la posesión del auténtico sentido del tiempo y el espacio no en su posesión, sino en su vivencia auténtica (en la “naturaleza de las cosas”). El tiempo y el espacio como lugares de encuentro en nuestra íntima vanidad, para poder realmente superarlos en la trascendencia. El tiempo y el espacio como lugar de proyección de la humanidad en una referencia (divina). Lo que pretendía el abad calabrés era mostrar que la interpretación del Nuevo Testamento podía conocer una riqueza mayor desde la fuerza inspiradora del Espíritu Santo (recordemos que el don de la sabiduría es propio de la Tercera persona de la Trinidad). Así, el legado más conocido de Joaquín de Fiore es, sin duda, su teología profética, su proyección teológica escatológica y con ello un proyecto teológico de implicaciones históricas, encuadradas en las coordenadas espacio-temporales⁸. De este modo al hablar de Joaquín de Fiore y de la teología florense el elemento teológico tiene una gran fuerza. Pero también existe otro elemento de gran importancia y es lo que se conoce como teología figurativa. De modo que podemos ver en el abad calabrés elementos formales a los elementos de “estética teológica” señalados por Hans Urs von Balthasar aplicados a su pensamiento y que, creemos, pueden ser interesantes de ver en una reflexión estética de este pensador medieval.

La figura de Joaquín de Fiore está marcada por la sinceridad espiritual de sus actitudes tanto en la palabra como en la expresión escrita y visual. Se reconoce que precisaba sus pensamientos henchido de inspiración mística, y que, por lo tanto, esta llenaba

sus palabras. Este hecho es esencial en la consideración que podamos realizar a continuación. La apertura mística, transfigurativa, se pone de manifiesto de forma vital-existencial en el episodio que se narra en su vida de su paso por un proceso de transfiguración, tras su viaje a Tierra Santa y su paso por el Monte Tabor. Este paso es fundamental en su vida, y nos ilumina sobre la necesidad que posee de narrar sus experiencias teológicas, de expresar su pensamiento, más allá de las palabras. Más aún en él, ajeno al mundo escolar y a cualquier método escolástico en la composición de su discurso.

La apertura al misterio rinde inútil el lenguaje lógico-descriptivo y siempre se muestra cercano a una forma de expresión mucho más metafórica, digamos visual. Sabemos que este lenguaje soporta en gran medida el simbolismo arquitectónico. Pero nosotros no vamos a hacer una reflexión sobre el arte medieval, sino sobre el pensamiento filosófico-teológico, que utiliza como soporte el papel y, por lo tanto, el libro como medio de expresión. Ahora bien, lo que hace, sin duda, especial a Joaquín de Fiore es que su escritura sobre el papel conoce una obra que sobrepasa los caracteres de la graña. Joaquín de Fiore va más allá de la metáfora escrita, de la utilización de símbolos en el lenguaje para utilizar figuras simbólicas como forma de lenguaje: dibujos que expresan un mensaje en simbiosis con la propia palabra, siendo ellos mismos palabra, comunicación. Este simbolismo podría ser analizado quizás desde una reflexión del lenguaje, pero creemos que es la reflexión estética la que puede penetrar con más seguridad y con más acierto, con una mayor penetración, la forma figurativa como lugar de expresión del Misterio de Dios, de lo oculto. Joaquín de Fiore señala en su arte figurativa todo un auténtico discurso de filosofía apofántica, no en el sentido de negativa, sino en el sentido de reveladora: la imagen como lugar de encuentro con la realidad oculta a los ojos humanos en su existencia cotidiana. Decimos en la existencia cotidiana, porque no es una realidad oculta a la vida del hombre en cuanto tal, sino que está oculta en cuanto que el hombre no repara en el sentido “real” de su existencia en sus parámetros sincrónicos y diacrónicos. Es decir, en sus coordenadas teológicas referenciadas en la proyección de su existencia y en las coordenadas espacio-temporales.

Desde este contexto de sentido, podemos entender por qué el universo joaquimista está preñado de símbolos, letras y dibujos, todos conviviendo de forma natural. Joaquín de Fiore desarrolla una iconografía teológica que pretende rendir universal la revelación divina, en el fondo de dar elementos generales en el entendimiento de una aventura humana que, estima el autor, es esencial a toda la humanidad: la aventura de la espiritualidad. Esta afirmación no es baladí, y creemos expresa el trasfondo de la importancia del pensamiento figurativo de Joaquín de Fiore.

⁸ Southern 1972.



Fig. 1: Beato de Facundo (Facundus-Beatus): Die mit der Sonne bekleidete Frau und der Drache - La mujer vestida con el sol y el dragón (de las siete cabezas) (f. 186v)]. Foto: <https://www.moleiro.com/vista/estaticos/formateadas/BLFI-YDS-4fdae604d2616-1000-3000.jpg>

Es cierto que la especulación que los escritos del florentino reflejan es de gran altura, pues los temas que trata lo son a su vez, no solo en su tiempo, sino en todo tiempo: tiempo, espacio, altura antropológica, profundidad del alma..., en fin, teología, pero no por ello, o más bien por ello, se trata de una temática del *excessus mentis*, del exceso de la propia efectividad lingüística. En su simbología encontramos el lugar de experimentación de la búsqueda conceptual, un espacio donde mezclar el colorido conceptual, como si de la paleta de un pintor se tratase. El lenguaje figurativo de Joaquín de Fiore se nos presenta como el antídoto más notorio ante el lenguaje muerto. Supone la posibilidad de la interpretación tanto del texto presentado como, sobre todo, a partir de la figura presentada. Es célebre al respecto no solo la lectura que los espirituales franciscanos hicieron de la teología profética joaquimista a partir de su lenguaje visual, sino también la del propio Dante, quien dijera de Joaquín: “e

lucemi dà lato / il calavrese abate Gioacchino / di spirito profetico dotato”. Es decir, lo que importa señalar no es la lectura que se hace de su contenido histórico (si había llegado en su momento o no la Edad del Espíritu anunciada), sino la trascendencia de su decir figurativo, un decir abierto a la hermenéutica, a la interpretación, a la contemplación. Es aquí donde el espíritu del abad encuentra un punto de encuentro de gran importancia con el de los franciscanos: la libertad de espíritu. Esta libertad es una característica en sintonía con un alma estética: libertad de expresión en libertad de pensamiento. De esta forma, el lenguaje estético de su pensamiento imbuido por una estética también, en este caso teológica, supondrán en su libertad un icono liberador e innovador en la sociedad y la Iglesia de su tiempo. Joaquín de Fiore —él mismo— se convierte en un personaje estético, si entendemos ahora el hecho de ser un icono de un nuevo cambio teológico. Dante, como bien está señalado y

estudiado, tomará este lenguaje figurativo, especialmente a partir de las imágenes del Águila del Nuevo Testamento⁹, del Círculo trinitario (*Paraíso XXXIII*), así como el Salterio de las diez cuerdas (*Paraíso XXXI*), imágenes pertenecientes al *Liber Figurarum*. Estas referencias visualizan la potencia interpretativa de un lenguaje que supera la materialidad del término lingüístico, dotando el lenguaje de otras posibilidades simbólicas y figurativas. La figura aparece de esta

forma como una posibilidad superabundante de sentido simbólico. Como señalara T. Todorov¹⁰ sobre el símbolo, el lenguaje figurativo aparece al lector como un medio adecuado de una realidad misteriosa –no solo en referencia, sino en sí misma–, que de alguna manera hace imposible que de un momento para siempre sea interpretada por lo que su presencia suscita como mecanismo de compensación, la posibilidad de una pluralidad interpretativa.

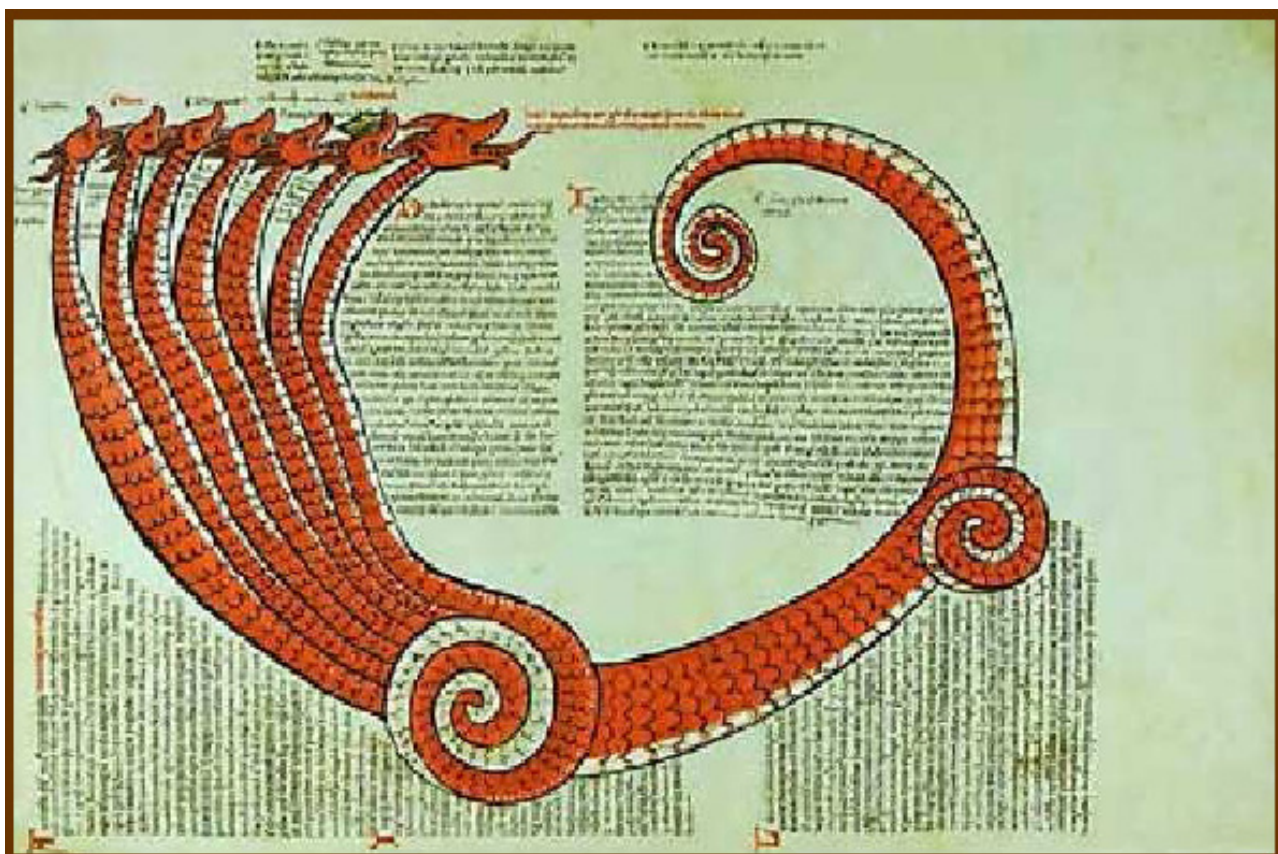


Fig 2: El dragón de las siete cabezas. Tabla XIV del Liber Figurarum del códice Reggiano.
Foto: <https://www.centrostudioioachimiti.it/tavole-liber-figurarum/>

En lo que venimos señalando, y en lo que muestran las figuras de Joaquín de Fiore, podemos quizás aventurarnos a poder establecer en este lenguaje un nexo de unión de la literatura representada en los manuscritos medievales, muy ricos en adornos ilustrativos del texto [Figs. 1 y 2]. Los manuscritos, pensemos de forma paradigmática en el libro del Beato de Liébana, presentan un texto enriquecido con una fuerza visual inusitada en las miniaturas que les acompañan, diseños que terminan teniendo tanta fuerza, incluso argumental, que el propio texto¹¹. Recordemos que “Los Beatos” son una serie de manuscritos de los siglos X y XI con ilustraciones en torno al libro del *Apocalipsis*

y los comentarios del mismo del Beato de Liébana, redactados en el siglo VIII (776-786). De estos dibujos se ha manifestado desde la reflexión del arte que tratan de centrarse en la parte fundamental, liberándolos de la anécdota sensible, la pintura se presenta como un “método espiritual”¹². En este sentido los protagonistas de las pinturas ilustrando el *Apocalipsis* penetran su propia alma como lugar del acontecimiento profético y divino más allá que el drama apocalíptico histórico. La hermosura visual y representativa de los dibujos presentes en los manuscritos nos lleva a una atmósfera de visualización y espiritualidad del texto, o a una representación artística [cf. fig 3].

⁹ Berti 1957.

¹⁰ 1977, 226.

¹¹ Eco, 1973.

¹² Fontaine, 363



Fig. 3: San Juan ante la ciudad de Éfeso. Beato de Silos (Beato de Liébana), Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos f. 23v. Foto: moleiro.com

Encontramos en estas pinturas una apoyatura artística al texto. Ricardo Piñero¹³ recuerda al respecto que:

Junto a la literatura artística medieval nacida en el taller, tenemos la que nació en los monasterios: la literatura artística filosófico-teológica, que, en muchos casos, es literatura artística de manera tangencial, accidental; es decir, muchos de los textos teóricos sobre el arte en la Edad Media –básicamente tanto en la Alta como en la Baja–, abordando otra serie de asuntos topan con el arte como un momento de un camino cuyo fin no radica en el esclarecimiento de la naturaleza del arte ni en su finalidad, sino en metas de carácter teológico y filosófico. En este tipo de textos, que por lo demás son muy abundantes, el arte no deja de ser más que un pretexto, o un asunto que ha de ser contemplado no desde una perspectiva eminentemente estética, sino religiosa o confesional..., dando de lado, por tanto, temas, cuestiones y problemas específicos de lo artístico como tal.

Por su parte, lo que tenemos en el *Liber Figurarum* es algo que en parte refleja este contexto de

presentación de la obra en papel, pero fusionado de forma extraordinaria, pues miniatura y texto se funden en una figura ella misma. Podemos decir que la simbología de la figura que presenta Joaquín de Fiore no se puede reducir a la simbología artística ni representativa, sino a una simbología en sí. No es una representación de una realidad transitiva, sino que nos remite a una intransitividad del lenguaje figurativo. Es decir, no se trata de una conexión con el mensaje, sino en sí mismo el símbolo aparece como lenguaje y realidad. No es lenguaje denotativo, no es una obra de arte: es simbología figurativa.

El origen contextual del pensamiento figurativo de Joaquín de Fiore responde a un contexto de expresión y también a un proceso interno, pues un pensamiento tan lleno de espíritu y de riqueza interpretativa, profética, necesitaba de algo más que de palabras, como estamos señalando. La obra a la que nos estamos refiriendo y ya hemos citado –el *Liber Figurarum*– no es solo una colección de láminas, de figuras, sino que, como han señalado Marjorie Reeves y Beatrice Hirsch-Reich, se trata de una obra organizada como tal, en fin, de un libro y no solo de

¹³ 2007, 16.

figuras. Esto acrecienta más aún la importancia del lenguaje estético utilizado por el autor como lenguaje significativo y dotado de coherencia.

La utilización de Joaquín de Fiore de las figuras no solo conocía el contexto propio de la expresión manuscrita de la época, sino que, sobre todo, tenía un contexto teológico, que señalaremos de forma más acusada en Buenaventura y en un significado metafísico más profundo, que provoca a su vez que los sujetos a los que va dirigido el escrito, los lectores u observadores potenciales, sean capaz tanto de gustar más, como de poder comprobar la innovación presentada en toda su extensión. Se trata de la utilización de la analogía como criterio de comprensión y exposición teológica, y de las realidades a las que la propia observación no puede dar respuesta, pues necesitan de una posibilidad más penetrante.

Recordamos que el libro de Joaquín de Fiore *Liber Figurarum*¹⁴ es un conjunto de varias tablas (cuadros) o figuras que representan todos los temas de su pensamiento. La característica fundamental que encontramos en ellas es la asunción de una simbología, que es rica en contenido y de gran belleza visual. Se encuentran en varios manuscritos ubicados en el Vaticano, Milán, Florencia, París, Praga y, especialmente, en Oxford, Dresde y Reggio Emilia.

Nuestra mirada estética, entendida como una aproximación filosófica desde una racionalidad que se apoya en el sentido, pero que no se reduce a la lógica, nos ayuda a entender mejor una teología como la de Joaquín de Fiore, ya que en muchas ocasiones resulta complicado hablar de teología alrededor de su obra, toda vez que el método racional que se sigue de la especulación dialéctica y lógica no puede aplicarse al *Liber Figurarum*.

Se trata de un acercamiento al dato Revelado que se expresa de otra forma. La estética aquí no solo resulta útil para comprender el mensaje (Revelado), sino que es a su vez habilitada como una forma privilegiada de hermenéutica de la realidad y de la propia palabra. Digamos que da en la luz, la forma, el símbolo, la alegoría..., contenido interpretativo a la propia palabra en cuanto que es revelada. Pues, si toda palabra en cierto sentido busca ser revelación y revela de forma consciente, y las más de las veces atendiendo al misterio humano (y no a la especulación científica), el hecho inconsciente de la existencia, cuando esta palabra reveladora es en sí revelada se nos expresa en un “plus”. Este es quizás un “plus” de Verdad, aquí podríamos entender mejor a san Agustín en su identificación de la Verdad con Dios, no tanto en criterios epistemológicos, como de profundidad lingüística: la Revelación es, por y en sí, lugar de la *aletheia*, posibilidad de una palabra que no engaña. Lo que queremos decir es que Joaquín de Fiore no renuncia a la verdad ni a la racionalidad, sino que expresa en este tratamiento figurativo el hecho de que

vivir el orden racional no implica reducirla a una única forma de expresión de la misma.

Que la racionalidad preñada de verdad real, metafísica, existencial, espacio-temporal y ontológica no tiene por qué atender solo a los caminos de la gramática especulativa o la dialéctica, por citar los métodos racionales empleados por los autores de la época, ya se puede observar en las polémicas que constituyeron el centro de no pocas discusiones, como las tenidas entre san Bernardo de Claraval y Abelardo. Así, Joaquín de Fiore propone que la especulación sobre la Revelación se puede realizar de otra forma, superando así la diatriba anterior. Esta forma, además, libera al teólogo de caer en la tentación de la primacía interpretativa de los textos, respecto de la consideración de la razón, para fijarse en el dato revelado expresado, aprehendido en su ser dato, para penetrarlo desde la misma aprehensión (*aisthesis*). No es de extrañar que un siglo más tarde, en el siglo XIII, cuando Aristóteles entre en escena, muchos autores vean en Joaquín de Fiore, no solo el profeta del tiempo, sino el profeta del método teológico, en cierto sentido, de los peligros de la racionalización del pensar humano, incluido el pensar sobre lo que se ha de vivir y experimentar: el Misterio, Dios. Joaquín de Fiore señala un camino de alta reflexión, liberado de cualquier elemento racionalista, pero no irracional y especulativo, sobre lo que Dios ha mostrado experiencialmente en el hombre. En este contexto se podría entender la disposición que el abad calabrés pudiera haber mostrado en el libelo contra Pedro Lombardo, que se cita en el Concilio IV de Letrán. La posible crítica a Pedro Lombardo, que había sido ya realizada por otros autores, como Ricardo de San Víctor, más allá de un miramiento doctrinal concreto, muestra “que tanto el método como el lenguaje teológico de ambos son completamente diferentes: el distinto modo de entender *res*, la unidad de Dios, la analogía y la *ratio*”¹⁵. Toda vez que el *Libro de las Sentencias* de Pedro Lombardo, maestro de la Escuela catedralicia a partir de 1140, implicaba una apuesta por la validez del método racional en la hermenéutica teológica, reivindicando, con sus debidas limitaciones, el derecho que asiste a la razón humana al conocimiento de Dios a través de la des-velación y el raciocinio del misterio divino.

Joaquín de Fiore propone un contenido nuevo, temporal e histórico, pero especialmente propone un método de acercamiento, que hace visible el misterio divino, la inclusión de la Trinidad en el tiempo del hombre. Entendemos así el alcance que tiene el hecho de definir esta obra como perteneciendo a lo que se llama “exégesis visual”¹⁶. La exégesis “visiva” implica una apuesta por la racionalidad estética, o de una estética como medio de contemplación, en la que la razón no está suspensa, toda vez que la imagen aparece como el medio hermenéutico de la Re-

¹⁴ 1990.

¹⁵ Reinhardt 2002, 100

¹⁶ Esmeijer 1978.

velación, la Palabra de Dios. Esta teología visual, expuesta de forma magistral por Joaquín de Fiore, está presente en otros autores, como Hugo de San Víctor. Patrice Sicard¹⁷ ha puesto de relieve la presencia de esta teología en el autor de San Víctor. El victorino pone de relieve un aspecto que resulta muy pertinente para lo que aquí estamos pensando. La teología visual de Hugo a través de la figura del “arca mística” supondría no solo un lenguaje didáctico, en el sentido que la imagen expresa a todo el mundo de una forma mucho más clara el contenido teológico que se quiere expresar y al cual la palabra ofrece barreras teo-“lógicas”, es decir, un lenguaje técnico de difícil comprensión para el receptor del mensaje. Esta teología visual trataría, sobre todo, de expresar, sin abandonar su carácter didáctico, un acceso místico. De la misma forma, la palabra, el texto, que acompaña a la figura (que es lo que queda en el caso de Hugo de San Víctor) estaría en consonancia con la intención mística, de forma que no tendría una intención meramente explicativa, sino una función, sobre todo, mediadora, es un soporte añadido en la consecución de la contemplación de la figura, de la comprensión de lo que es y el sentido que pueda tener. Hugo de San Víctor utiliza la imagen como una estructura del espacio visible, no en cuanto estructura artesanal, sino como “un espacio arquitectónico complejo”, buscando el interior centrado en la cruz¹⁸. Esa búsqueda interior antropológica es en Joaquín de Fiore oportunidad de expansión al exterior. Joaquín de Fiore no hace sino llevar de forma original todo un recorrido iniciado siglos antes por el Pseudo-Dionisio y expresado magistralmente por el ya citado Hugo de San Víctor, quien la había afirmado comentando la obra del teólogo del siglo V (La jerarquía celeste), insistiendo en el hecho de la necesidad de expresar con lenguaje visible la realidad invisible. Es lo que se conoce como teología de la imagen, que conoce en san Agustín el principal formulador, al menos, para el mundo occidental latino. Con gracejo lo expresa Olivier Boulnois cuando afirma “En el principio fue san Agustín”¹⁹. Las derivas de la teoría de la imagen son amplias y la exégesis visual de la que hablamos es una de ellas.

Pero hay algo, a su vez, en las imágenes figurativas expuestas por Joaquín de Fiore que nos resulta muy interesante. La figura es una exégesis de la Escritura, una incursión estético-hermenéutica de la Escritura, pero también, y esto creo es original e interesante, siendo verdad que la referencia estable de la Escritura deviene indispensable, es ella misma (la figura) en sí interpretable. La figura se hace en sí susceptible de una riqueza continua de interpretación en sí misma. Resulta, pues, que es capaz de expresar una doble cadena interpretativa y nos lleva a un lenguaje objeto, pero en sí se constituye en metalenguaje icónico y en estético. En este sentido, la referencia en sí interpretativa de la figura supone, de nuevo, una apuesta

por la libertad interpretativa simbólica respecto del dato Revelado, en cuanto que se nos aparece en su Misterio, dispuesto y con vocación a ser descubierto en Verdad. Nos sugiere la libertad hermenéutica de la contemplación, cuyo resultado es especulación y realidad fáctica.

Recordemos que la teología florense está preñada de lectura de naturaleza histórica y en ella profética, no solo por el tiempo aventurado, sino también por las propuestas socio-eclesiásticas que suponían. La riqueza de la interpretación de las figuras, que siempre se ofrecen al lector como oportunidad de entendimiento, da libertad y reconoce la riqueza de la Palabra de Dios. Estamos, pues, ante un ejemplo más de la riqueza interpretativa medieval. Este escenario es, sin duda, un dato importante para ver cuál era el problema que la fe tenía respecto de la razón, cuando esta coaccionaba el acceso a la realidad “bíblica”. Hacía al sujeto más dependiente de la lectura dialéctica, lo dejaba fuera del contacto directo con la escritura, con el Misterio revelado, con la aproximación de la belleza de la palabra de Dios y su presencia en la historia humana. Ello es posible, porque, como hemos dicho ya, el símbolo que lleva en sí la figura supera la representación de la realidad oculta. Es un lenguaje simbólico-apofántico, en el que la misma figura se constituye en elemento que se propone como realidad a descubrir. Y esto es necesario en el propio sentido de la historia lineal que propone Joaquín de Fiore.

La sensibilidad de la propuesta de la teología figurativa supone una estética teológica del tiempo posible en su olvido de cualquier dialéctica de desvelación temporal. En un tiempo histórico del devenir de Dios no dialéctico no cabe un símbolo estético que suponga superación. Si en el tiempo no puede haber una propuesta, su negación y la superación de la misma –pues el tiempo está expuesto trinitariamente en una revelación histórica del devenir salvífico dado y proyectado, como supone el Apocalipsis–, el símbolo, la teología figurativa, la exégesis visual, no puede implicar una respuesta ante la realidad y su ocultación. No es la solución de lo oculto, sino la proyección del misterio que se ofrece. La Trinidad no es tampoco dialéctica ni el reflejo del progreso de toda contradicción, sino la mostración en sí de la realidad manifestada en el espacio y en el tiempo. La linealidad de Joaquín de Fiore escapa a la circularidad del tiempo propia del neoplatonismo, de un *egressus-proodos* y un *regressus-epistrophé* sin superación temporal. Es posible que esta mirada temporal y su implicación simbólica sean recogidas después por Buenaventura para proponer una concepción del tiempo espiral, que supere la eternidad del mundo griego, protagonizado por el paradigma aristotélico, y la circularidad panteísta del neoplatonismo, para recrear el tiempo de la creación no en la

¹⁷ 1993.

¹⁸ Boulnois 2008, 124.

¹⁹ 2008, 25.

linealidad del devenir histórico expresado en la Trinidad, sino en el acontecimiento del cumplimiento del tiempo en Jesús de Nazaret, en una concepción cristocéntrica del espacio y del tiempo salvífico y de toda la teología de la creación. Veremos, y ya señalamos, que aquí se separan decididamente Joaquín de Fiore de Buenaventura. La teología visible se hace esquema y pintura en el abad calabrés como estrategia de libertad en el tiempo. La simbología bonaventuriana atenderá a la misma creación dotando a todo el orden creado (y no solo por el orden) de una significación estética. El mundo creado se vuelve así figura. La teología de la imagen traspasará entonces la frontera del papel. La lectura del *Apocalipsis* es sustituida por una exégesis paulina (de influencia agustiniana, pero tocada de la poesía de san Francisco de Asís); o mejor, la teología apocalíptica de proyección escrituraria es reinterpretada desde la teología paulina²⁰.

Pero volvamos a Joaquín de Fiore y a su reflexión del tiempo desde la Trinidad como clave de su mirada estética. Para él, la Revelación es la historia de la salvación, intervención de Dios en el mundo de los hombres, una incursión que para el teólogo es liberador y que, en sintonía con la teología simbólica es el lugar del amor de Dios a los hombres. Marco Rainini titula paradigmáticamente un libro comentando de forma muy completa sobre el *Liber Figurarum: Disegni dei tempi*²¹. Como ya hemos señalado anteriormente, la visión de las tres edades de la historia es clave en el pensamiento de Joaquín de Fiore, tal como muestra la propia trascendencia posterior de sus precisiones teológicas en autores posteriores. Joaquín proponía una renovación moral y religiosa, una esperanza de regeneración a partir del Espíritu Santo. Propone el florense una concepción Trinitaria de la Historia de recorrido lineal y superador; en este sentido no es en absoluto dialéctico, contradictorio y superador. El camino del tiempo propuesto es desvelador del acontecimiento salvífico. Aquí la visión apocalíptica prevalece: el tiempo es dado y proyectado (se entronca aquí en cierta manera con la iconografía expuesta en las miniaturas del Beato de Liébana). No es de extrañar que dedique parte de su producción literaria al libro del *Apocalipsis*. Joaquín escribe la *Introducción al Apocalipsis [Praefatio super Apocalypsim]*²², escrita entre el 1188 y el 1192, y la *Exposición del Apocalipsis [Expositio in Apocalypsim]*²³ de la misma fecha. Se trata este último, del trabajo más elaborado, en el que, en ocho libros, precedidos de un libro introductorio –ya diseñado en el *Enchiridion super Apocalypsim*²⁴–, en el que va comentando versículo a versículo el texto neotestamentario, dividiendo el

mismo en siete partes (número de la totalidad), y en el que se presenta este último libro como una profecía ininterrumpida, una precomprensión del tiempo de la Iglesia, que culmina en la Jerusalén celeste como una glorificación metahistórica.

La teología apocalíptica estaba, pues, bien expuesta en libros ricos en imágenes y comentarios propios de una teología simbólica a través de las palabras. Pero lo que nos señala el abad en el *Liber Figurarum* es precisamente algo más que texto: figuras. La potencialidad de las mismas las había anotado precisamente en la *Expositio in Apocalypsim*, al advertir que lo que venía afirmando se podía mostrar mejor con las figuras: “*Quod potius figuris ostendi, quam lingua exprimi potest*” (I, f. 38rb). La penetración del contexto simbólico se hace a partir de elementos existentes (ya hemos indicado la teología de la imagen, como el pensamiento simbólico, la teología apofántica, la técnica artística acompañando textos...), combinándolos con una teoría expuesta de forma original (en la unión de temáticas históricas desde el contexto trinitario en una concepción específica del tiempo), según su lógica específica.

Lo que venimos diciendo lo podemos expresar a través de dos elementos: la utilización de la figura arbórea (en distintas representaciones) y la exposición de la figura del *Maiestas Domini*.

2. El árbol²⁵

En la Edad Media la figura del árbol va a cobrar una gran importancia. Sin duda, es la literatura franciscana la que la expresa de forma más rotunda, iniciándose en el *Lignum vitae* de san Buenaventura y confirmando con el texto el *Árbol de la vida crucificada* de Ubertino de Casale, una de sus referencias más célebres. La obra de Ubertino se relaciona, sobre todo, con la de Buenaventura, pero, sin duda, aunque sea de forma indirecta²⁶ tenía una referencia joaquinista, aunque fuera por la presencia del joaquinismo en el seno de la Orden, y posiblemente, el propio *Lignum vitae* bonaventuriano tenga alguna motivación de las figuras arbóreas de Joaquín de Fiore.

La utilización de las figuras del árbol por parte del Abad calabrés, en su peculiar forma de teología figurativa nos sirve para poder comprobar el ambiente simbólico medieval y la originalidad de este autor. La utilización del árbol de forma escrita y, sobre todo, visual constituye una tradición simbólica medieval. Su uso, tan ricamente expuesto en Joaquín de Fiore y recreado en la literatura posterior de forma clara y contundente, es un símbolo de una espléndida his-

²⁰ Lázaro 2011.

²¹ 2006.

²² 1995.

²³ 1964.

²⁴ 1986.

²⁵ Sobre este tema seguimos con alguna variación lo expuesto en Lázaro 2011.

²⁶ Perez 2007, 30.

toria, un símbolo cultural que pertenece a la misma humanidad.

La simbología arbórea es muy rica y nos remite en todas sus acepciones a un mundo armónico caracterizado por su dinamismo, en los que tiempo y espacio, historia y cosmos, se relacionan, como afirma Mircea Eliade, “el árbol representa –ya sea de manera ritual y concreta, o mítica y cosmológica, o incluso puramente simbólica– al cosmos vivo que se regenera incesantemente”²⁷. Este rico símbolo también nos remite a la relación con lo ascensional, al evocar

simboliza el carácter cíclico de la evolución cósmica en las fases de muerte y regeneración... Como símbolo cósmico relaciona tres niveles: subterráneo (porque hunde sus raíces en el suelo), terrestre (a nivel del tronco) y celeste (porque su copa sube hacia el cielo) [...]. El árbol permite las relaciones de la tierra con el cielo porque hunde sus raíces en el suelo y eleva sus ramas al cielo [...]. Es el árbol un símbolo perfecto de la vida, creciendo hasta los cielos y vivificando todo el Universo, naturalmente ligado al misterio de la verticalidad²⁸.

La tradición judeocristiana utiliza el símbolo del árbol de forma recurrente, tornándose fundamental. El árbol en el Antiguo Testamento es usado en varios pasajes. El primer significado, asociado a la teología de la creación aparece en Gn 2,9. Un árbol está plantado en el centro del jardín del Edén, es el de la vida, símbolo de la inmortalidad; este árbol no solo plantea una creación física, sino también espiritual, es, a su vez, el árbol de la ciencia del bien, imagen que se repite en el versículo 17, y que tiene connotaciones y carácter morales (acaso la creación y el mundo del hombre implica una conjunción de naturaleza –cultura, cuerpo físico y espiritualidad, esencia real y practicidad moral–). La inmortalidad va aneja a la capacidad humana por conocer sus límites racionales y de conocimiento práctico y autosuficiente. De modo que la inmortalidad, pérdida del hombre caído, va pareja a la falta de omnisciencia propia del hombre, que está en camino y conminado a buscar la sabiduría. El pecado de comer del fruto de dicho árbol es el pecado de orgullo, de no conocer los límites de un hombre, cuya existencia descansa en el Dios creador. La ciencia nos hace creernos inmortales, pero la sabiduría nos lleva a entender el sentido extrahumano del árbol de la vida, y esta verdad nos conduce a la sabiduría.

Por eso, se dice en el libro de los Proverbios “dichoso el hombre que ha encontrado la sabiduría y el hombre que alcanza la prudencia... Es árbol de vida para los que a ella están asidos.” (Prv. 3,13;18). Al sentido de la vida y de la sabiduría se une el de la historia, es decir, la comprensión de la vida: el árbol de Jesús, descendiente de David que cumplirá el sentido de la historia de la salvación y devolverá a partir de la sabiduría salvífica, frutos de inmortalidad. Un tronco que se asimilará a la cruz redentora de Cristo. Metáfora de creación y recreación, de gracia redentora, que es expresada de forma contundente y clara por los Santos Padres. La cruz como árbol de la vida remite al centro de todo, nos trasporta al centro del universo y es un símbolo adecuado para expresar “el medio”; el árbol del paraíso estaba en el medio del paraíso, el árbol de la Cruz es el “medio” de la historia de la salvación.

Esta metáfora cristiana de “raíz” judía pasa a la ornamentación. El árbol en la Edad Media tiene además un añadido interesante, y es que su naturaleza es entendida en esta época de forma noble, es, por así decirlo, “la materia por excelencia”²⁹. Es interesante notar que, siendo el árbol un ser vivo dotado de una gran fuerza alegórica y a la vez materia prima de la madera, también es cierto que no todos los árboles tienen el mismo grado de calificación, existen árboles beneficiosos y otros perjudiciales. No es fácil establecer universalmente cuáles son unos y cuáles son otros, pues depende en gran medida de la zona y de los usos; no obstante, en la significación religiosa del árbol en el Medioevo cristiano existe un árbol beneficioso desde la creación: el *lignum vitae*. Árbol beneficioso desde el principio de la creación –tal como hemos dicho, aparece en Gn. 2,9–, de hecho situado en la historia, pero fuera del tiempo, cuyos frutos se han vuelto saludables para los hombres creados en el mundo espacio-temporal. Se trata de una salud teológica e incluso médica o misteriosa y, en muchos de los casos, pronta para la alquimia.

Añadamos a la significación religiosa y teológica de la alegoría del árbol, la unión de ambos sentidos en la lectura mística (por lo tanto, religioso-teológica) de la cruz. Luis Pérez Simón menciona con acierto, aunque muy brevemente, esta lectura mística de la cruz como árbol de la mística, que resulta esencial en la lectura medieval, al menos la que queremos nosotros aquí mencionar, y lo que es más interesante, y los textos lo van a corroborar, la referencia paulina³⁰.

²⁷ Eliade 2000, 397.

²⁸ Sebastián 1994, 35.

²⁹ Pastoreau 2006, 93.

³⁰ 2007, 28.

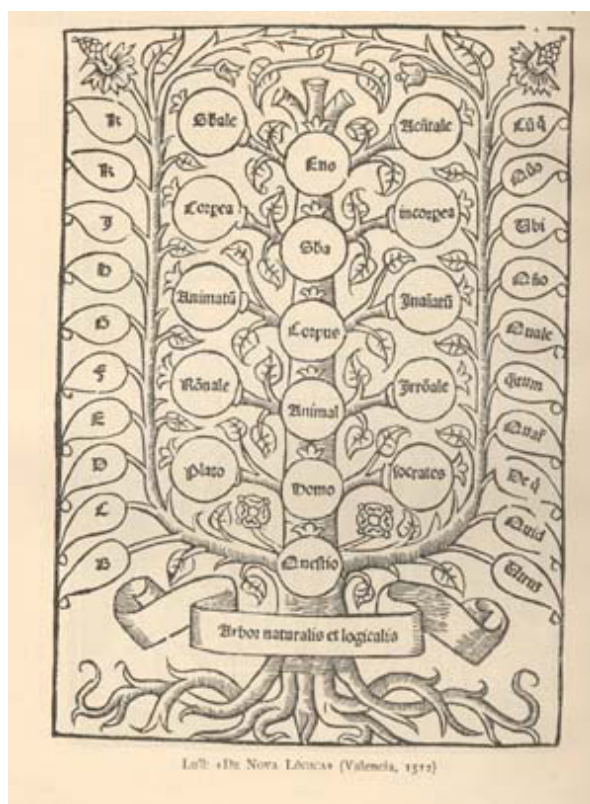


Fig. 4: L'arbre des relations logiques, edición de 1512 de la *Logica nova*. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:09L%E2%80%99arbre_des_relations_logiques_selon_une_%C3%A9dition_de_1512_de_la_Logica_nova.jpg

La multiplicidad de los sentidos y la riqueza de sus significaciones no impiden que veamos en el árbol el factor del desarrollo, que se ve favorecido por la literatura filosófica. Efectivamente, a la filosofía tampoco le es ajena la imagen de árbol como medio para mostrar el factor dinámico del pensamiento y de sus análisis. Tenemos la utilización narrativa del ejemplo del árbol como medio de explicación física y metafísica, por una parte, y, por la otra, el recurso visual del árbol en la mirada lógico-semántica de la realidad. Es decir, el recurso filosófico del árbol como metáfora visible de la ciencia. Podemos así ver a Platón en *El Banquete*, nos recuerda Leo Strauss, utilizando el ejemplo del árbol para mostrar que la solidez real del *eros* no se asemeja a aquél. “Árbol” se muestra como absoluto, en este sentido simple y esencial: “el árbol en tanto que árbol es árbol”³¹. Plotino también hace referencia a las metáforas vegetales, donde árbol, hojas y raíces son utilizados en la explicación de la presencia y desarrollo del Principio como una ramificación: el Principio, hablando del ser inteligible, es presente en todo como el árbol está presente en todas sus ramas. Plotino realiza así una crítica al concepto de tiempo como destino en el estoicismo y refuerza así la idea de un tiempo con sentido. En las *Eneadas* (Tratado III, 1, 4):

Será verdad que, puesto que las causas se suceden concatenadamente a partir del Alma, ese eslabonamiento sucesivo y continuo de las causas constituye necesariamente una fatalidad, como si uno dijera que, puesto que la planta toma su principio de la raíz, esa cadena de acciones y reacción que, partiendo de la raíz, se propaga a todas las partes de la planta conectándolas entre sí constituye un régimen unitario y una especie de fatalidad de la planta?³².

La imagen de árbol, junto a la de fuente y semilla – afirma Sylvain Roux –, “tienden a inscribir al Principio en una red de relaciones con las cosas que dependen de él, de la misma forma que ellas hacen también de él la parte de un todo actuando desde el interior a las otras partes”³³, esta imagen podría hacer depender el Principio del sistema volviéndolo inmanente en contra de la pretensión de Plotino de hacerlo totalmente absoluto; para compensar utilizaría las imágenes matemáticas, sobre todo las de círculo y esfera. Árboles por excelencia son, también, los árboles lógicos [cf. Fig 4], construcciones en donde se clasifican los conceptos estableciendo entre ellos una relación de jerarquía y subordinación que tiene en cuenta la extensión de los mismos, yendo de mayor a menor extensión. Pero la elaboración lógico-semántica de los mismos no puede abstraerse de una lectura, a su vez, simbólica, que en

³¹ Strauss 2006, 208.

³² Plotino 1963, 10.

³³ 2004, 282.

parte supo realizar Porfirio, en un ensayo de unión de un lenguaje simbólico-filosófico, pues, como señala el profesor Pablo García Castillo, Porfirio en su Apología del paganismo, pensaba que:

para establecer relaciones con los dioses, es necesario conocer una especie de gramática simbólica, cuyo vehículo son las imágenes. Es preciso aprender a descubrir a la divinidad en las imágenes y en la misma naturaleza sensible, que es como un lenguaje divino universal. Y esta educación en la gramática simbólica constituirá parte esencial de los alumnos de la escuela de Roma bajo la dirección de Porfirio, que, desde

su juventud, presenta ya una indudable preocupación por esa «via universalis animae liberandae» que tanto atraerá a S. Agustín³⁴.

Resulta así que, de forma casual o no, contamos con una misma alegoría, de efecto visual concreto, y fácilmente esquematizable que es paradigmática de la explicación simbólico-religiosa de la vida y del hombre como historia, en fin, un recurso para la sabiduría humana; y, a la vez, el mismo recurso sirve de fundamento de la metafísica y de la ciencia, utilizada por los diversos autores que en la Baja Edad Media serán autoridades.



Fig. 5: El árbol de la vida de la fachada de la Sagrada Familia Foto: <https://co.pinterest.com/pin/422986589988233130/>

Pensamos diagramáticamente de forma racional y arbóreamente de forma mística, una ambivalencia que se puede ver en nuestros días, en cualquier esquema lógico-lingüístico, y en el arte más reciente. Baste ver el pórtico de la Sagrada Familia iniciado por Gaudí, en el que aparece, para culminarlo [Fig 5] el Árbol de la Vida, que representa el triunfo de la vida y el legado de Jesús. En él se puede ver el anagrama de Jesús con las letras JHS, en una cruz, con las letras griegas alfa y omega, como símbolo del principio y el fin.

La imagen del árbol utilizada en el pensamiento figurativo de Joaquín de Fiore expresa estas referencias,

pero de una forma original, en el que se pretende no solo ilustrar el texto, como ya hemos dicho [Fig 6], tampoco realizar una mirada simplemente didáctica, sino profundizar en el mismo tiempo. Y, si queremos hablar de tiempo sagrado, el árbol aparece como el elemento estético-visual más apropiado. La utilización de los árboles por parte de Joaquín de Fiore tiene una significación especial, toda vez que en el código de Oxford (el más antiguo) aparece en catorce de las veinticuatro figuras³⁵. Sin duda alguna, el contexto descrito con anterioridad tiene que ver. El árbol de Jesé como lugar de historia del pueblo de Israel lo podemos ver en varios elementos arquitectónicos como en Chartres. Pero su

³⁴ 1989, 18.

³⁵ Rainini 2006, 37.

vinculación al tiempo apocalíptico, entendido como el advenimiento de Dios, aparece en Ricardo de San Víctor, quien compara el tiempo con la figura del árbol

plantado sobre la tierra, con cristo en el Centro del tronco, alzándose la copa hacia el cielo hacia la alegría y la perfección de la Jerusalén Celeste³⁶.

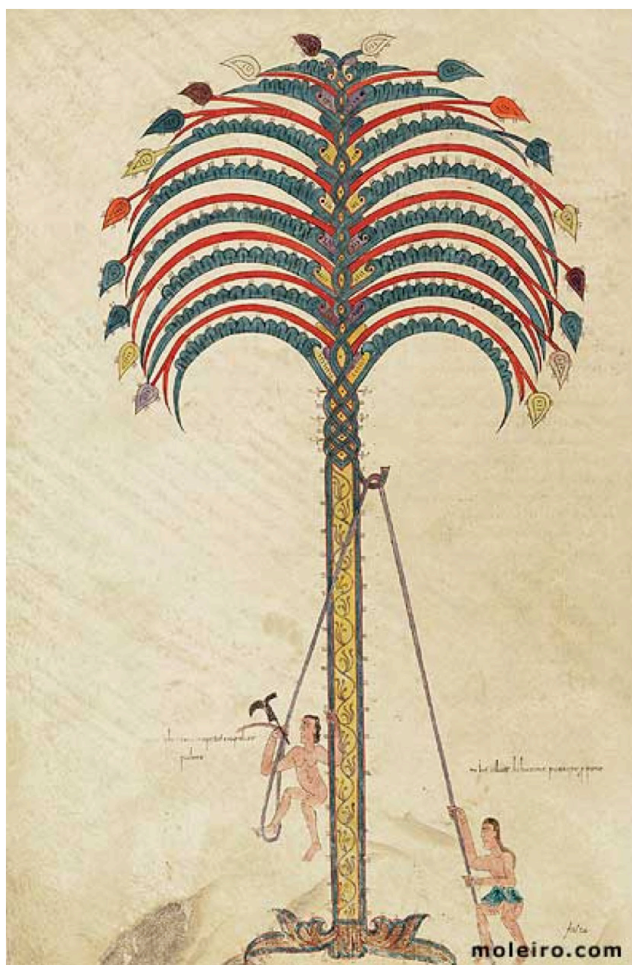


Fig. 6: La metáfora de la palmera, Beato de Girona (Beato de Liébana), Catedral de Girona, f.147v Foto: moleiro.com

Más allá de las consideraciones doctrinales, nos quedamos ahora con el esfuerzo diagramático-figurativo que aparecen en los árboles de Joaquín de Fiore. Llenos de gran significatividad histórica, temporal. No es casual que las figuras del árbol representen el tiempo a partir de la idea de las generaciones. Pensemos en el Árbol de las dos venidas [cf. Fig 7] en la que se nos narra en la periodización de las edades de Joaquín de Fiore las generaciones, en número de sesenta y tres, que transcurren en la Edad de Padre y del Hijo, donde la Edad del Espíritu queda anunciada en el extremo superior; o el Árbol-Águila Antiguo Testamento y Árbol-Águila Nuevo Testamento en la que se nos presentan también las generaciones de nuevo. En fin, una figura metafórica de la historia que propone en imágenes un tema recurrente en su tiempo que aparece en otros textos, (algunas veces ilustrados) y en la que la historia aparece como una genealogía y que tiene en Pedro de Poitiers (canciller de la universidad de París los años

que van de 1193-1205) un representante ejemplar en su obra *Compendium historiae in genealogia Christi*³⁷ [cf. Fig 8]. Jean-Claude Schmitt presenta en un estudio³⁸ cómo el manuscrito 1234 de la biblioteca del Arsenal en París, atribuido a Pedro de Poitiers, viene acompañado con diagramas, tablas y gráficos en los que se resumen los principios de la doctrina y la moral cristiana, apareciendo referencias de autores tan importantes para la teología simbólica y la llamada “exégesis visual”, como Hugo de San Víctor y Alano de Lille. Como señala el mismo autor, la fórmula tiene un evidente éxito entre sus contemporáneos (se refiere a los de Pedro de Poitiers) por lo que testimonia su eficacia. La eficacia, sin embargo, se hace más evidente si consideramos el hecho de su utilización ya en Joaquín de Fiore y su posterior utilización por la Orden franciscana. Este hecho evidencia la incontestable eficacia intelectual y espiritual de la utilización de la figura del árbol por Joaquín de Fiore y sus co-extensiones y correlatos.

³⁶ Richardus S. Victoris, VII, 10, coll. 854-855

³⁷ Petrus Pictaviensis 1936.

³⁸ 2009.

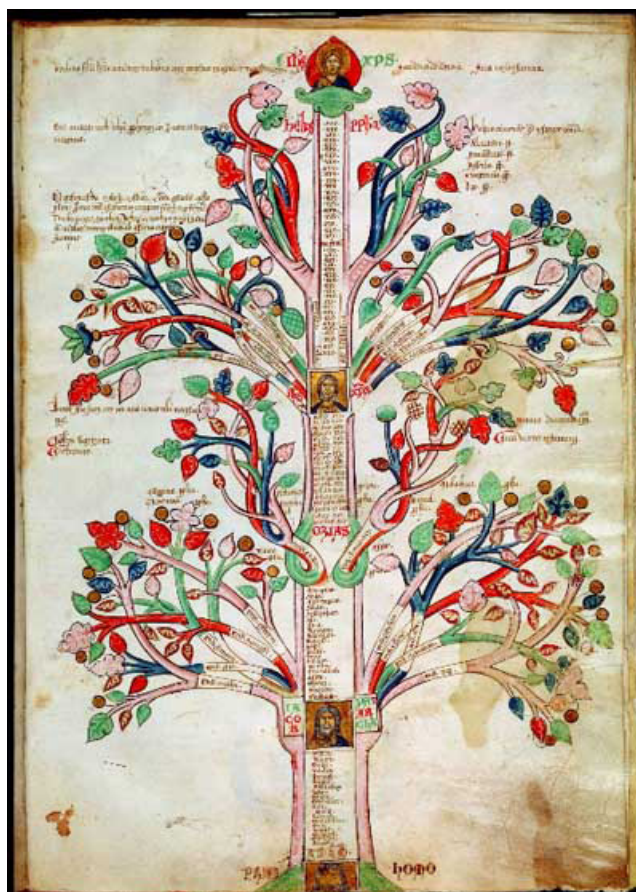


Fig. 7: El Arbol de las dos llegadas, Tabla II del Liber Figurarum del código Reggiano.
Foto: http://www.ibisweb.it/opac/html/ico/RE025_albero.jpg



Fig. 8: *Compendium Historiae in Genealogia Christi*, atribuido a Pedro de Poitiers. S. XIII, Biblioteca Británica. Foto: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_de_Poitiers#/media/Ficheiro:PetrusPictaviensis_CottonFaustinaBVII-folio42v_ScutumFidei_early13thc.jpg

Estas figuras arbóreas, henchidas de significación y de didascalía, de enseñanza teológica, muestran, sin embargo, como después veremos en el siguiente ejemplo, el equilibrio entre el significado y la lectura estética, entiéndase tal como la plasmación visual-sensible de un mensaje que no se agota en la representatividad, sino que es él mismo realidad significativa. Lo que hace Joaquín de Fiore supera una cierta dicotomía del lenguaje estético en su proceso de mostración y función epistemológica, que señalara Baumgarten al afirmar en su *Ästhetik*³⁹ que la estética aparece como una lógica de los sentidos, que atiende a las reglas de las facultades inferiores del conocer, señalando al contrario que es solo en la apertura a la penetración de los sentidos como realmente somos capaces de entender la lógica de la realidad de una forma auténticamente sapiencial, constituyéndose la figura misma, en su forma visual, y en unión a su forma diagramática en una simbiosis de sensibilidad-razón, en un hombre de contemplación y experiencia cognoscitiva. Vemos en estas figuras que el autor no renuncia a la parte expositiva, ni tampoco se reduce a ella. Como ya señalamos con anterioridad, no se trata de una superposición de planos, ni de un texto con imágenes, ni de una imagen explicada en texto. Es todo uno. No podemos decir que se trate de una teoría de la sensibilidad, porque no existe una reflexión estética en sí, sino una utilización de la estética como método de exégesis y construcción teológica, en este caso de la edificación del tiempo a partir de la realidad que lo sustenta como devenir y que se hace presente en el instante desde el desvelamiento trinitario. Ahora bien, estamos muy lejos de la estética del nihilismo. Comentando esta circunstancia, afirma Alberto Ruiz de Samaniego:

Como vemos, de algún modo el imaginario moderno, regulado por utopías, ha mostrado su agotamiento y parece ahora enseñorearse por todos lados un rumor apocalíptico. Apocalipsis de lo virtual. Porque, en cierto modo, la destrucción del espacio simbólico estándar lo que ha hecho, en principio, es minar la mayoría de las ilusiones vitales del hombre⁴⁰.

La referencia de Joaquín de Fiore no constituye una problematización de esta naturaleza, porque en el mundo medieval la aporía existencial plena de Dios Trino elimina la posibilidad del vacío de la virtualidad de lo existente (que es la versión en el siglo XXI de lo que fue el vacío existencial y la necesidad del imaginario). El imaginario aquí existe también, pero como referente temporal e histórico. Testigo de ello, lo veremos a continuación, es el sentido topológico (moral) de la exégesis propuesta. Pero no se trata de un imaginario que se impone como solución alternativa a la insatisfacción del hombre desposeí-

do de su razón histórica, del fracaso del devenir del logos, convertido en la nada del desastre (como evidenciará el fracaso de los horrores de las Guerras del siglo XX). Se trata de un imaginario que surge de la radicalidad histórica en su desenvolvimiento social y contextual⁴¹.

El árbol, metáfora perteneciente a la especie humana, retomada de forma significativa por la Escritura, se presenta, pues, a Joaquín como el topos singular del desarrollo del tiempo y la historia del hombre, una apertura visual en la que el hombre puede captar el sentido vital de la Escritura y de una vitalidad humana: interpretativa en sus sentidos más amplios, que van de la comprensión a la propia forma de vida. Algo que acontece de forma muy visible en el siguiente ejemplo y que responde perfectamente a lo que la Escritura es y la figura arbórea hace imagen comprensible a todo lector que se acerque a ella: la Escritura es vida, tiempo, en consonancia con lo que algunos autores han señalado de la Escritura, al expresar que como libro de la vida brinda “una axiomática global que incluye la totalidad del espacio humano; todas las circunstancias de la vida de los individuos y naciones se encuentran contenidas en la enciclopedia de la revelación divina, desde el inicio hasta el fin de los tiempos”. Cobra aún mayor sentido, desde este comentario, la utilización figurativa de Joaquín de Fiore en su obra exegética sobre la vida del hombre en el tiempo y su relación con lo divino.

La siguiente figura que vamos a ver constituye un ejemplo de esta diferente mirada sobre la realidad de la historia y el tiempo y la utilización de la forma figurativa respecto de otras técnicas artísticas.

3. *Maiestas Domini*

Marco Rainini, cuya obra resulta indispensable sobre este tema, ha dedicado un capítulo a mostrar la teología de la *Maiestas Domini*⁴². No podemos penetrar aquí toda la teología implícita, simplemente nos centramos en algunos comentarios que puedan mejor adentrarnos en la significación estética de las figuras. Recordemos que *Maiestas Domini* es un lugar común del tratamiento iconográfico, expresado como Dios todopoderoso (pantocrátor). La imagen que recordamos es la de un Cristo con cara juvenil, tronizado y rodeado por una mandorla, rodeado por los cuatro seres vivientes alados, ordenados de tal forma (dos arriba y dos abajo) que forma la imagen de un rectángulo cósmico. Estos seres vivientes son citados en Ezequiel 1. 5, y reciben el nombre en su forma evolucionada de Tetramorfos [cf. Fig 9]. Estas cuatro figuras fueron asimiladas a los cuatro evangelistas. Siguiendo el orden clásico de los evangelistas, en relación con los cuatro seres vi-

³⁹ 2007.

⁴⁰ 2007, 64.

⁴¹ Gusdorf 1989, 49.

⁴² 2006, 179-216.

vientes que aparecen en el libro del Apocalipsis tenemos el ángel, hombre alado, que se vincula a la figura del evangelista Mateo, al iniciar este su relato con un repaso a la genealogía de Cristo, el Hijo del Hombre; Marcos, por su parte, es representado por la segunda figura, la del león, al iniciar el Evangelio con la persona de Juan Bautista, quien como un león hizo resonar su voz, siendo así la “Voz que clama en el desierto”. El toro sería el evangelista Lucas, también a causa de sus referencias inaugurales, en este caso relativo al sacrificio que hizo a Dios el padre de Juan el Bautista, Zacarías; por último, y esta vez cambiando la referencia a un sentido global de su Evangelio, la cuarta figura, el águila, representaría a Juan, pues nos presenta un texto que destaca por su vuelo teológico y especulativo. A partir del siglo IX,

en el escritorio de Tours (Francia) aparece Cristo rodeado por un rombo y con la compañía de profetas junto a las figuras vivientes. En los flecos, la figura del Pantocrátor aparece en la forma que más conocemos de Majestad sentado en el trono, en actitud de bendición, posición hierática, sosteniendo en la mano izquierda el *Libro de la Vida* o el *Libro de los Siete Sellos*, de corte apocalíptico, mientras con la derecha bendice con dos dedos en Oriente, en Occidente con tres. Aparece pintado, sobre todo, en los ábsides prerrománicos y románicos [cf. Fig 10], en algunos códices como los del Beato [Fig 11], en los Evangelarios... [Fig 12]. La figura de Cristo mostrándose como Dios en su Majestad se asocia a la representación del Cristo apocalíptico, siguiendo el texto neotestamentario atribuido a san Juan.



Fig. 9: Tetramorfos, Libro de Kells, s. VIII Códice miniado: Folio 27v Trinity College Library de Dublín
Foto: <https://es.wikipedia.org/wiki/Tetramorfos#/media/Archivo:KellsFol027v4Evang.jpg>



Fig. 10: Catedral de Cefalù, Sicilia. Foto: <https://i.pinimg.com/564x/fb/91/02/fb91022ae11a389ed8f581b350beb206.jpg>



Fig. 11: *Maiestas Domini*, Beato de Liébana, códice de San Salvador de Tábara, folio 2r. Foto: <https://www.moleiro.com/es/laminas-beatos/carpeta-de-los-beatos/miniatura/1236>



Fig. 12: Evangeliario monasterio de Cluny. Foto: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:CLUNY-Coffret_Christ_1.JPG

La presencia múltiple de esta iconografía y su éxito en diversas manifestaciones podría en principio hacernos pensar que el uso que Joaquín de Fiore pudiera hacer de esta figura estaría inserto en un campo demasiado abonado. Ciertamente, como anteriormente con la utilización del árbol, existe un contexto de expresión simbólica que favorece la utilización del elemento, pero, como acontece en el ejemplo anterior, un vistazo a la misma figura nos hace pensar que aquí se trata de algo diferente [cf. Fig 13]. El abad florentino nos propone una representación de la visión del profeta Ezequiel de la carroza que transporta el trono divino donde aparecen cuatro figuras, los querubines, que llevan las cuatro ruedas. Joaquín de Fiore propone, en la lógica representación de este pasaje, las cuatro figuras del Apocalipsis asimiladas a un significado simbólico que conecta con una teología con un sentido exegético en el sentido de la exégesis descrito por Henri de Lubac⁴³; especialmente recuerda el sentido tropológico que nos conduce a una mística de las virtudes, se trata de edificar la conducta moral desde la mística profunda, una antropología fundamentada en la fe. Los sentidos morales se entrelazan, siguiendo la división de sentido propuesta por De Lubac, con la historia y desde la alegoría, fundamentos de la vida de la fe. Así tenemos que el hom-

bre representa la virtud de la humildad, que en acontecimiento histórico se adviene a la encarnación de Cristo, al Orden de los doctores, mostrando así que la sabiduría lleva a la inteligencia moral de la Escritura. La segunda figura, el toro, representa la paciencia, que en la historia de Cristo se relaciona con su pasión y muerte. A ella pertenecen los mártires y supone la inteligencia histórica de la escritura. El león, la tercera figura, nos muestra la fe. Es la resurrección de Cristo, los Padres se ven ordenados a ella y su inteligencia es la de la escritura. Por último, el águila nos lleva a la virtud de la esperanza. El acontecimiento de la ascensión de Jesús a los cielos es la muestra histórica, que queda relacionada, lugar de los místicos donde la inteligencia contemplativa y anagógica de la escritura viene representada. En fin, Joaquín nos propone una figura que en sí supone varios niveles de exégesis en su profundidad: el tiempo narrado, la figura representada, la antropología detallada y la visión del futuro, siendo a su vez, esa imagen representativa también de los cuatro sentidos de la escritura a través de la división quatripartita (tetramórfica) que nos lleva al sentido histórico, tropológico, analógico y anagógico. En este sentido la figura se vuelve un compendio de exégesis, completa exégesis, y en su forma de figura visual.

⁴³ 1959-1964

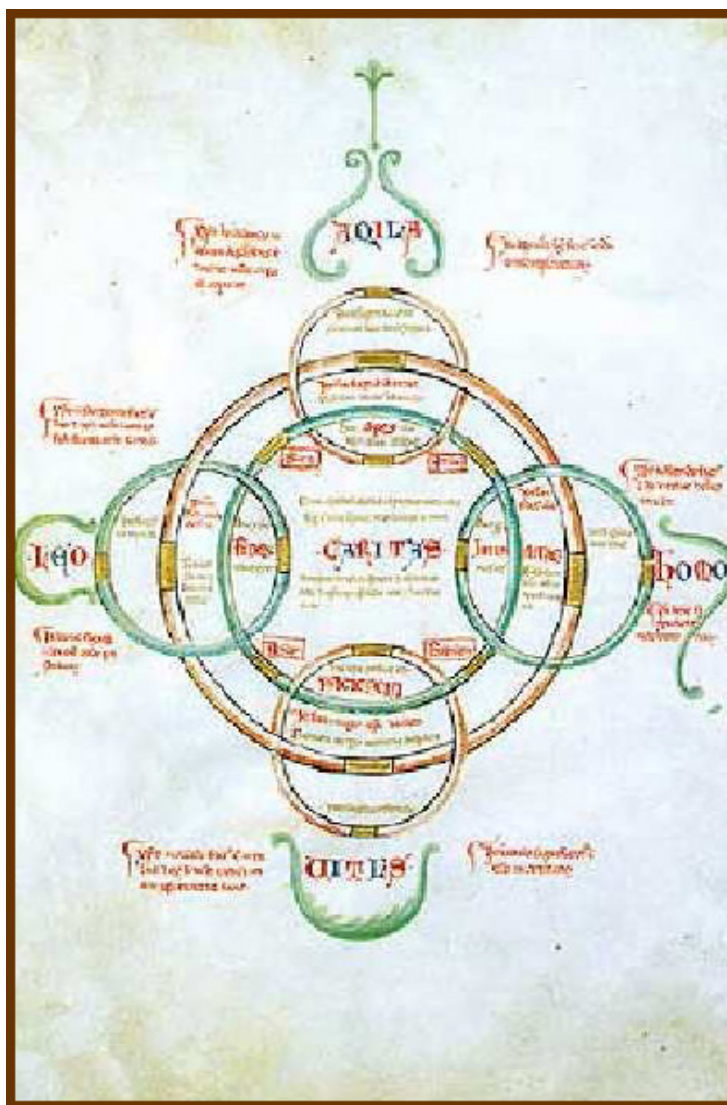


Fig. 13: *Maiestas Domini*, las ruedas de Ezequiel, Tabla XV del *Liber Figurarum* del códice Reggiano. Fuente: <https://www.centros-tudigioachimiti.it/tavole-liber-figurarum/>

4. Conclusión reflexiva

Joaquín de Fiore nos presenta una teología figurativa en la que la figura aparece con la eficacia comunicativa de la palabra, pero dotada con una profundidad creativa, una capacidad de exploración y proyección que refleja el tiempo escatológico de su teología y la posibilidad interpretativa de la exégesis medieval. Es decir, no se trata de una inundación visual que acompaña al texto, sino que la figura se propone ella como posibilitadora de sentido, como siendo un texto (pero sin serlo, porque es figura). La figura es transitiva en cuanto que representa una idea que quiere transmitir, en cuanto exegética, pero es, a la vez y no contradictoriamente, intransitiva como figura en el que ella misma expresa la realidad. Joaquín de Fiore ha objetivado la figura a partir de los elementos teológicos disponibles en el siglo XII, un siglo eminentemente dominado por el símbolo y el desarrollo de una teología sacramental y de la imagen. Las figuras suman la experiencia histórica en sus recursos teológicos con

la del autor, la experiencia recibida con la experiencia vivida. La reflexión es importante, pero lo es más el hecho de dinamizar el tiempo a través del encuentro. La Revelación representa lo dado de forma inmutable, pero en un dinamismo propio del revelarse. La figura posibilita la apertura al tiempo histórico del dinamismo del devenir, de lo Revelado de una vez para siempre a los hombres definidos por no constituirse en el infinito, pero estando proyectados a la contemplación del mismo. La figura se propone como lugar de encuentro con la Revelación, expresión visible, material del Misterio invisible.

La experiencia estética de encuentro en la materialidad del sujeto finito con el objeto (a su vez, el Sujeto por excelencia) infinito constituyen la apertura del lenguaje simbólico-figurativo al terreno de la teología, de una auténtica forma de entender sapiencialmente a Dios. El *Liber Figurarum*, que recoge en sus páginas desde las figuras los elementos más significativos de sus obras, se propone como una *summa* teológica, una síntesis de la ciencia que el hombre puede tener de

Dios trinitario, que se da a los hombres y se Revela. Pero se trata de una ciencia que no se reduce a una parte, a la docta, al entendimiento, sino que se abre a la vida del tiempo, a la vida humana, a la práctica, a la institucional, pero, sobre todo, se proyecta a la contemplación sapiencial y mística. El proyecto discursivo de las Sentencias de Pedro Lombardo explicadas a través de la Trinidad divina y las diferentes partes de la teología, en un tiempo que se expresa como devenir del discurrir de la razón en su forma dialéctica, es sustituida por un dinamismo del Dios Trino, que se hace presente en el tiempo de los hombres como posibilidad de iluminación y encuentro con la Revelación en un tiempo de proyección continua. Si la inquietud del artista de traducir en imágenes, representar las nociones de su tiempo, su historia, la filosofía y la teología, el quehacer de Joaquín de Fiore es el de realizar él mismo, pero con un lenguaje visual, ese contexto especulativo-contemplativo del que emana el artista. Esta es una diferencia básica de la teología figurativa, visible, del abad calabrés con el empeño artístico, él mismo es constructor del contexto estético-figurativo. Joaquín de Fiore recupera en cierta manera lo que Giovanni Fallani escribe respecto del arte figurativo sacro: “el figurativo sacro tiene como fundamento el conocimiento de la historia no autosuficiente, sino siempre bajo el movimiento de la Providencia, un convencimiento que viene de un sistema de vida, que, afianzado en su autenticidad, deriva de la Revelación”⁴⁴.

Muchos elementos se nos escapan en esta aproximación, por ejemplo, la profundización de la lec-

tura del contexto cisterciense o de la Escuela de San Víctor, así como la novedad de perspectiva respecto a elementos de la teología agustiniana y su reflejo en el pensamiento diagramático-figurativo de Joaquín de Fiore. No obstante, este acercamiento nos permite poder observar un pensamiento teológico-estético, con un lenguaje especial que tanto en su comprensión del tiempo como en su expresión figurativa se proyectará –casi proféticamente– en el tiempo, a través de testimonios diversos, desde Buenaventura, hasta Rosmini, pasando por Dante⁴⁵. Esta apertura temporal responde tanto a exigencias exegéticas (siempre disponibles a renovar el sentido) como a la elección del método de la exégesis visual (en sí mismo por su materialidad constituyéndose reinterpretable) y todo ello por el objeto de la Revelación, el misterio del infinito, que provoca que, como dice, Jean Greisch, “El infinito del trabajo de la interpretación no es el «mal infinito» del «y así seguir hasta el infinito» criticado por Hegel, sino un reflejo de la misma infinidad divina”⁴⁶. Una búsqueda del infinito en su raíz y en su proyección (en su sentido diacrónico), pero que se hace profundidad de sentido en su proyección estética (sincrónica). En fin, un lugar para la contemplación, para la construcción del sujeto (y de los sujetos) en un imaginario fundamentado en el dinamismo del amor divino y su intervención en la historia y en el mundo de los hombres, una intervención de la salvación en la historia⁴⁷, capaz de ir más allá de la hermenéutica de los cuatro sentidos interpretativos para atrapar los el sentido desde los sentidos.

5. Referencias bibliográficas

5.1. Fuentes

- Joaquín de Fiore. 1964 [1527], *Expositio in Apocalypsim abbatis Ioachim. Francisci Bindoni ac Maphei Pasini*, Venetiis 1527, rist. anast. Frankfurt a. M., Minerva.
- Joaquín de Fiore, 1986, *Enchiridion super Apocalypsim*, ed. E. K. Burger, Toronto, Pontifical Institut of Mediaeval Studies.
- Joaquín de Fiore, 1990, “*Praefatio super Apocalypsim*, ed. K.-V. Selge, Eine Einführung Joachims von Fiore in die Johannesapokalypse”, *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 46, pp. 85-131.
- Joaquín de Fiore, 1990, *Il Libro delle Figure dell’Abate Gioacchino da Fiore*, ed. Leon Tondelli, Marjorie Reeves, Beatrice Hirsch-Reich, reed, Centro Internzaionale di Studi Gioachimiti, Torino, Società editrice internazionale.
- Joaquín de Fiore, 1995, *Introduzione all’Apocalisse*, pref. Ed K.-V. Selge, trad. Gian Luca Potestà, Roma: Viella.
- Petrus Pictaviensis, 1936. *Compendium historiae in genealogia Christi*, en *The Works of Peter of Poitiers. Master in Theology and Chancellor of Paris (1193-1205)*, ed. P. S. Moore, Notre Dame, Indiana, The University of Notre Dame, pp. 97-117; pp. 188-96.
- Plotino, 1963, *Enéadas*, ed. É. Bréhier, Paris, Le belles lettres, 3 ed. t. III. (traducción española en Plotino, 1985, *Enéadas III-IV*, introd., trad. y not. de J. Igal, Madrid, Gredos).
- Richardus S. Victoris, *In Apocalypsim libri septem*, in *Patrologia Latina*, Paris, ed. Migne vol. 196.

5.2. Bibliografía

- Balthasar, Hans Urs von, 1986, *Gloria, una estética teológica. Vol. 2. Estilos eclesiásticos*, Madrid: Ed. Encuentro.

⁴⁴ 1957, 49.

⁴⁵ De Lubac 1979; 1981

⁴⁶ 1995, 173

⁴⁷ De Lubac 1979.

- Baumgarten, Alexander Gottlieb, 2007, *Ästhetik*, Trans., preface, notes, indexes by Dagmar Mirbach. 2 vols, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Berti, Giovanni, 1957, “Il libro delle figure di Gioacchino da Fiore e le immagini dantesche dei cerchi trinitari e dell’aquila ingigliata”: *Atti e Memorie Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi* 8, pp. 63-77
- Boulnois, Olivier, 2008, *Au-delà de l’image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge. V-XVI siècle*, Paris, Seuil.
- De Bruyne, Edgar, 1963, *Historia de la estética. II. La antigüedad cristiana. La Edad Media*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- De Bruyne, Edgar, 1988, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor.
- De Lubac, Henri, 1959-1964, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l’Ecriture*. 4 vols, Paris, Aubier.
- De Lubac, Henri, 1979, *La postérité spirituelle de Joachim de Flore. I. De Joachim à Lessing*, Paris, Lethielleux.
- De Lubac, Henri, 1981, *La posterite spirituelle de Joachim de Flore. II. De Saint Simon à nos jours*, Paris, Lethielleux.
- Eco, Umberto, 1973, *Beato di Liébana: Miniature del Beato de Fernando I y Sancha (Codice B. N. Madrid Vit. 14-2)*, Parma, F. M. Ricci.
- Eco, Umberto, 1997, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Editorial Lumen.
- Eliade Mircea, 2000, *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, 3ª ed., Madrid, Cristiandad.
- Esmeijer, Anna C., 1978, *Divinas quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, Van Gorcum.
- Fallani, Giovanni, 1957, “Figurativo e non figurativo sacro”: *Archivio di filosofia* 25, pp. 43-53.
- Fontaine, Jacques, 1977, *L’Art préroman hispanique, vol. 2: L’Art mozarabe*, Yonne, La Pierre-qui-Vire.
- Gadamer, Hans-Georg, 2010, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode: Grundzüge Einer Philosophischen Hermeneutik. Volumen I de Gesammelte Werke*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- García, Pablo. 1989, “Antecedentes neoplatónicos de San Agustín: de la retórica a la epóptica”, en *Plotino, Porfirio, San Agustín*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 5-22.
- Grévin, Benoît y Mairey, Aude, 2016, “Introduction”, en Benoît Grévin y Aude Mairey, *Le Moyen Âge dans le texte*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 5-22.
- Greisch, Jean, 1995, “De la «lecture infinie» à l’infinie métaphysique”: *Les études philosophiques* 2, pp. 167-191.
- Grundmann, Herbert, 1997, *Gioacchino da Fiore. Vita e opere*, ed. Gian Luca. Potestà, Roma, Viella-Centro Internazionale di Studi Gioachimiti.
- Gusdorf, Georges, 1989, *Les origines de l’herméneutique*, Paris, Payot.
- Lázaro, Manuel, 2011, “La raíz joaquimista en san Buenaventura: lectura franciscana del pensamiento figurativo de Joaquín de Fiore”, en A. Ghisalberthi (cur.), *Pensare per Figure. Diagrammi e simboli in Gioacchino da Fiore*, Roma, Viella Libreria Editrice, pp. 311-338.
- Pastoureau, Michel, 2006, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz Ediciones.
- Pérez, Luis, 2007, *Introducción. In Ubertino de Casale. Árbol de la vida crucificada*, ed. por L. Pérez, Murcia: Instituto Teológico de Murcia – Ed. Espigas.
- Piñero, Ricardo, 2007, “De leyendas y pinturas áureas: Jacobo de Vorágine y Simone Martini”: *Azafea Revista de filosofía* 9, pp. 15-28.
- Ramírez, Fernando, 2008, “Dos respuestas desde la estética a la pregunta por la filosofía, a través de Heidegger y Deleuze”: *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 4, pp. 1751-86.
- Ratzinger, Joseph, 1959, *Die Geschichts theologie des reiligen Bonaventura*, München/Regensburg: Schnell & Steiner.
- Reinhardt, Elisabeth, 2002, “Joaquín de Fiore y el IV Concilio Lateranense”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 11, pp. 95-104.
- Reeves, Margerite, Marjorie Hirst-Reich, 1972, *The “Arbores” of Joaquim of Fiore*, Oxford: Oxford University Press – Clarendon Press.
- Roux, Sylvian, 2004, *La recherche du principe chez Platon, Aristote et Plotin*, Paris, J. Vrin.
- Ruiz de Samaniego, Alberto, 2007, “Una estética de la representación postmoderna”: *Azafea. Revista de filosofía* 9, pp. 61-82.
- Sebastián, Santiago, 1994, *Mensaje simbólico del arte medieval : arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid: Encuentro.
- Schmitt, Jean Claude, 2009, “Le immagini, l’immaginario e il tempo della storia”, en *Imaginario e immaginazione nel medioevo*, ed. Maria Betteni, Francesco Paparella, Louvain-la-neuve: FIDEM, pp. 11-41.
- Sicard, Patrice, 1993, *Diagrammes medievales et exégèse visuelle Le “Libellus de formatione arche” de Hugues de Saint-Victor*. Paris-Turnhout: Brepols.
- Southern R. W., 1972, “Aspects of the European Tradition of Historical Writings. History as Prophecy”: *Transactions of the Royal Historical Society* 23, pp. 159-180.
- Strauss, Léo, 2006, *Sur «Le banquet». La philosophie politique de Platon*, Paris: éditions de l’éclat.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, 1990, *Historia de la estética II. La estética medieval*, Madrid: Akal.
- Todorov, Tzvetan, 1977, *Théories du symbole*, Paris: Seuil.