

Universitat de Lleida

**INFLUENCIA DEL PENSAMIENTO
CRISTIANO EN LA EVOLUCIÓN
ICONOGRÁFICA DEL ROMÁNICO AL
GÓTICO**

Autor: Diego Crespí de Valldaura Cardenal

Fecha: Junio de 2023

Máster: Identidad medieval europea

Tutores: Jaume Mensa Valls

Licia Buttà

A la memoria de mis padres: Gonzalo y María Eugenia.

RESUMEN

Este trabajo pretende mostrar cómo la evolución que el arte figurativo experimenta desde el románico al gótico está directamente condicionada por la evolución paralela que en el pensamiento cristiano se produce del platonismo al aristotelismo. En el románico, la iconografía característica, que gira en torno al Pantocrátor (representación de una teofanía del Salvador), incide en los aspectos místéricos y trascendentales de la religión. Se trata de mostrar lo inefable de la divinidad para lo cual se recurre a un lenguaje simbólico y abstracto. Ello se debe a la influencia del platonismo de teólogos como Juan Escoto Erígena. En el gótico, por el contrario, el artista vuelca su mirada hacia lo concreto y lo humano. Incluso cuando se trata de representar a las personas divinas se prefiere la humanidad de Cristo antes que su glorificación, adoptando para ello un estilo naturalista. Este viraje se debe a cambios profundos en la sociedad medieval entre los que destaca la importancia creciente de los centros urbanos y la aparición de las universidades.

El pensamiento escolástico desarrollado en las universidades permite precisar con gran finura el concepto de persona humana en sus fines trascendentales, concluyendo que la plenitud humana se alcanza con la vida de santidad. Por ello el arte gótico va a priorizar la iconografía de los santos a los que presenta como modelos humanos y cercanos al espectador, situándolos en un ambiente realista. En definitiva, pensamiento y arte abandonan parcialmente los aspectos místéricos para orientarse a una religión y una piedad más humanas.

Palabras clave: escolástica, románico, gótico, pensamiento cristiano, arte cristiano, Pantocrátor.

ABSTRACT

This paper aims to show how the evolution of figurative art from Romanesque to Gothic is directly conditioned by the parallel evolution of Christian thought from Platonism to Aristotelianism. The characteristic Romanesque iconography revolving around the Pantocrator (representation of a theophany of the Saviour) emphasises the mystical and transcendental aspects of religion. The aim is to show the ineffable nature of the divinity, for which a symbolic and abstract style is used. This is due to the Platonist influence of theologians such as John Scotus Erigena. On the other hand, the Gothic artist turns his gaze towards the earthly and human aspect of religion. Even when it came to depicting Christ, artists favoured his humanity over his glorification, and a naturalistic style was adopted. This shift was due to profound changes in medieval society, including the growing importance of urban centres and the emergence of universities.

Scholastic philosophers defined the human person with such finesse that even his transcendental aim could be clarified, concluding that human fulfilment is achieved through a life of holiness. For this reason, Gothic art prioritised the iconography of the saints, presenting them as human models close to the viewer, placing them in a realistic environment. Ultimately, thought and art partially abandoned the mystical aspects in favour of a more human religion and piety.

Keywords: Scholasticism, Romanesque, Gothic, Christian thought, Christian art, Pantocrator.¹

¹ Agradezco la traducción al inglés a mi hijo Diego Crespí de Valldaura y García.

ÍNDICE

Índice	4
Introducción.....	6
Pensamiento y arte cristianos desde la antigüedad.	11
Esquema del trabajo.	18
Capítulo I: San Agustín	21
Capítulo II: Juan Escoto Erígena y el arte románico	28
II.1 Introducción al periodo románico.	28
II.2 Contexto filosófico teológico: El pensamiento de Juan Escoto Erígena. ...	30
II.3 Iconografía del románico catalán. El Pantocrátor.	36
II.4 La influencia del Apocalipsis en la iconografía románica.	45
II.5 El saber humano en la Cataluña alto medieval.....	55
II.6 Primacía de lo místico en el románico.	57
Capítulo III: La ciudad en el siglo XIII: Catedral y universidad.....	65
III.1 Catedral y Ciudad.....	65
III.1.1.- La catedral: centro espiritual en la ciudad medieval.....	65
III.1.2.- La ciudad santa.	66
III.1.3.- La catedral gótica y el barrio catedralicio.....	68
III.1.4.- La catedral, escenario de grandes celebraciones.	70
III.2 Universidad y Ciudad.....	71
III.2.1.- El nacimiento de las universidades en el mundo urbano medieval. 71	
III.2.2.- Los ejemplos hispanos: Salamanca y el Estudi General de Lleida.. 76	
III.2.3.- Universidad y arte. La Capilla Española	77
III.3. Catedral y universidad.....	86
Capítulo IV: Abelardo y el inicio de la escolástica; y San Bernardo	88
IV.1.- Vida y obra de Abelardo.....	88
IV.2. La ética de Abelardo	89
IV.3 Pensamiento y espiritualidad de San Bernardo.....	94

Capítulo V: Antropología y Moral en la baja Edad Media.....	97
V.1 La Antropología en el siglo XIII	97
V.1.1 El compuesto humano: alma y cuerpo.	97
V.1.2. La persona	102
V.2 La moral en el siglo XIII	106
V.2.1.- «Conócete a ti mismo»	106
V.2.2.- El amor humano	109
V.2.3.- La libertad humana	111
V.2.4.- La virtud y el pecado.....	114
Capítulo VI: El aristotelismo de la plástica gótica	118
VI.1.- El naturalismo.....	118
VI.2.- Iconografía de los santos	126
Conclusión	136
Objeciones a la tesis principal y proyectos de investigación futuros.....	143
Bibliografía.....	146

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a la Universidad de Lérida, a la coordinación y al profesorado del máster de Identidad Medieval Europea, al personal de la biblioteca de letras de la UDL, a mis compañeros de estudios, a los tutores del presente trabajo y a los miembros del tribunal. Todos ellos han contribuido de forma excelente a mi formación en materia medieval.

Me gustaría extender mi gratitud a todos aquellos que contribuyeron a mi formación académica en el pasado, desde mi infancia, y cuyo buen hacer debería verse reflejado en el presente trabajo que pretende ser un mero trasmisor de las enseñanzas recibidas.

A todos ellos, muchas gracias.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se presentan las pautas de un proceso que conduce de un pensamiento teológico y un contexto histórico bien definido a la conformación de una iconografía y una expresión plástica profundamente influidas por la realidad social y cultural en la que están envueltas. El trabajo se centra en el pensamiento cristiano y en su evolución, y analiza el progresivo desarrollo que implicó la introducción del aristotelismo en una filosofía de tradición neoplatónica. Se estudiará el modo en que este viraje en el pensamiento se refleja en la expresión artística de los dogmas cristianos y cómo influye en el cambio estilístico que conduce del románico al gótico.

Partimos de la función didáctica y evangelizadora que cumplía el arte en los templos cristianos con el objeto de hacer llegar la enseñanza católica al pueblo llano, en su mayoría iletrado. Según un texto célebre de Gregorio Magno (†604):

«Una cosa es adorar las pinturas, otra cosa es aprender, a través de la narración, lo que se debe adorar, pues lo que la escritura muestra a los que la leen, la pintura lo enseña a los ignorantes que la miran, pues en ella captan los ignorantes la conducta que deben seguir, en ella leen los que no saben leer»².

La función didáctica se presenta de este modo como la finalidad inmediata de la obra de arte. Los cambios introducidos en la filosofía cristiana encuentran su reflejo en la metodología empleada en esta labor didáctica. Si bien es cierto que el contenido de las enseñanzas no podía variar ya que la buena nueva que anuncia el evangelio permanece estable, también lo es que una mejor comprensión racional del mensaje evangélico permitía acercar este a los creyentes con métodos novedosos. Y una forma de hacerlo era a través de las pinturas y esculturas que revestían los templos cristianos. En expresión de Henri Fautillon: «La iconografía arroja una luz esclarecedora sobre la vida del espíritu»³. Por ello, analizaremos conjuntamente la iconografía y el pensamiento cristiano que la llena de sentido y nos la hace más comprensible.

En este trabajo, pretendemos analizar la relación existente entre la evolución del pensamiento cristiano en la Edad Media del platonismo al aristotelismo y la evolución

² «*Aliud est picturam adorare, aliud per picture ystoriam quid sit adorandum addiscere, nam quod legentibus scriptura hoc ydiosis cernentibus prestar pictura, quia in ipsa ignorantes uident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt*» Gregorio Magno: *Registrum epistolarum IX*, 105 (Migne P.L. 77, c 1027-8). Publicado en Jaques Pi, Jèssica: *La estética del románico y el gótico*. Madrid, 2011.

³ Fautillon, Henri: *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Madrid, 1988. Traducción de Beatriz del Castillo. (Primera edición en francés 1938). Pág. 93.

paralela del arte del románico al gótico. No hay nada nuevo en afirmar que la sociedad medieval era profundamente cristiana, de tal modo, que todas las manifestaciones culturales estaban influidas esencialmente por el catolicismo. Ya hemos adelantado que la función principal del arte medieval se orientaba a la instrucción de los fieles y a la evangelización. Por ello, los aspectos decorativos tenían solo una importancia secundaria. Detrás de los programas iconográficos se puede intuir (casi asegurar) la intervención de los teólogos. En el diseño de la portada esculpida del monasterio de Ripoll, por ejemplo, no es difícil adivinar la participación de personas instruidas en las ciencias eclesiásticas, asociadas probablemente con la escuela monástica que dio fama a este monasterio emplazado en las estribaciones de los Pirineos. Por tanto, no eran los artistas los que definían los programas iconográficos sino los teólogos, muchas veces asociados con una escuela monástica o, más tarde, con la universidad.

Desde el origen mismo de la obra artística cristiana, aparece el pensamiento teológico como un elemento rector que condiciona no sólo el contenido y los programas iconográficos sino también su estilo y la forma de representar las historias sagradas. Esto fue así desde el inicio del arte cristiano en los siglos II o III y seguirá condicionando al mismo probablemente hasta nuestros días.

En una sociedad profundamente católica, el cristianismo impregna todos los aspectos de la cultura. Por eso, asumimos como hipótesis que tanto el arte como el pensamiento en la Edad Media están orientados a la religión y subordinados a la teología. La expresión artística se debe plegar a los dictados teológicos que la dirigen a un fin muy concreto: a la evangelización con la vista puesta en la salvación del pueblo fiel. Por su lado, la Filosofía va a auxiliar a la Teología en la comprensión racional de los dogmas. Ambos, arte y pensamiento, evolucionan bajo la supervisión rectora de la Iglesia que unifica el mensaje evangélico expresado ya sea de forma plástica o escrita. En el periodo románico es una misma persona, el abad del monasterio, quien supervisa la labor intelectual y artística que se desarrollaba en los grandes complejos monásticos; en el gótico será el obispo quien vigile con celo la labor intelectual desarrollada en la nueva universidad y la labor artística concentrada entonces en la catedral, sede de su cátedra.

El arte románico –como analizaremos con detalle en el capítulo II– se caracteriza por incidir en lo trascendental y en las manifestaciones de lo divino. Ello se debe a la influencia del pensamiento neoplatónico de autores como el pseudo Dionisio Areopagita y de su traductor al latín, Juan Escoto Erígena. Exploraremos en el segundo capítulo el pensamiento de estos autores, que destacan lo inefable del concepto divino. En

consecuencia, el románico emplea un lenguaje simbólico que se une a las formas abstractas y geométricas, usando recursos estilísticos adecuados para representar lo trascendente y lo divino (recursos como la frontalidad y la geometría). Hay una predilección por exaltar lo misterioso. Incluso en la arquitectura de los templos y la liturgia encontramos signos visibles de esta predilección, que se refleja en el uso de cancelas e iconostasios que separan y ocultan el santuario del resto del templo para protegerlo de las miradas de los fieles e incluso del clero.

El viraje de mentalidad que se experimenta del románico al gótico se refleja en un profundo cambio en la plástica y la pintura de estos estilos, paralelo a los avances del pensamiento cristiano que profundiza entonces en el concepto de persona. Del simbolismo y la trascendencia del románico se deriva hacia un naturalismo marcado por el humanismo en el gótico. Este cambio es contemporáneo a la aparición de las universidades en las que se desarrolla el pensamiento escolástico. El siglo XIII va a ser especialmente fructífero en el quehacer del intelecto humano. Filosofía y Teología van a evolucionar a la par alcanzando una finura de pensamiento que tendrá repercusiones en todas las ramas del saber.

El centro vital de la sociedad en el periodo del gótico se ha trasladado del campo a la ciudad. En la baja Edad Media las ciudades conocen un auge sin precedentes, coincidiendo con la aparición del gótico y de las universidades. En la ciudad se va a centralizar el poder eclesiástico, el político y el intelectual. Por su lado, en las universidades se desarrolla el pensamiento escolástico que presidirá el viraje filosófico hacia el aristotelismo. Si la influencia del neoplatonismo de Escoto Erígena y del pseudo Dionisio Areopagita había orientado el arte románico hacia lo abstracto y trascendental, las nuevas corrientes universitarias se reflejarán en el arte gótico que tenderá, conforme al aristotelismo, hacia el naturalismo y el humanismo.

Como tendremos ocasión de comprobar en el desarrollo de este estudio, la filosofía cristiana evolucionará durante la Edad Media llegando a resolver problemas metafísicos que habían dejado perplejos a los filósofos griegos, especialmente en relación con la definición de la persona humana y de la moral, temas en los que nos centraremos y que son especialmente importantes cuando pensamos en la función evangelizadora de la Iglesia y en consecuencia del arte cristiano. El pensamiento griego influyó de forma considerable en la especulación sobre la doctrina cristiana desde los primeros siglos de nuestra era. En la antigüedad y en la alta Edad Media fue la filosofía neoplatónica la que más influjo tuvo en el pensamiento cristiano. En la Edad Media, a la influencia de Platón sucedió la de

Aristóteles y con el pensamiento aristotélico se introdujeron una serie de herramientas dialécticas que permitieron la profundización en algunos conceptos filosóficos que, a partir del siglo XIII, desarrollaron los filósofos cristianos para explicar racionalmente algunos aspectos que el platonismo no había logrado resolver satisfactoriamente. En este estudio nos centraremos en las cuestiones filosóficas relacionadas con el ser humano y su comportamiento, la antropología y la moral. Es en estos aspectos donde las categorías introducidas por la influencia aristotélica se muestran más fructíferas para el pensamiento cristiano.

El pensamiento de Platón se adaptaba muy bien al cristianismo y por ello lo adoptaron con entusiasmo pensadores de la talla de San Agustín, a quien dedicaremos el primer capítulo. El mundo de las ideas y la subsistencia de lo inteligible daba respuesta a cuestiones de gran importancia para el cristianismo como era la inmortalidad del alma. No obstante, para Platón el mundo sensible que nos rodea no está dotado de realidad alguna y los individuos no son más que seres temporales y accidentales, reflejo tenue de las ideas de las que participan. Con Aristóteles no desaparece el carácter accidental de los seres físicos individuales, al menos si los comparamos con los actos puros. Igual que en Platón, el conocimiento como tal sólo es posible de lo inteligible y permanente. Pero en su sistema, las ideas pierden la subsistencia que les confería Platón. Para Aristóteles solo los seres particulares gozan del privilegio de la subsistencia y solo de ellos se puede decir que existen propiamente⁴. Por ello, en su pensamiento se acentúa la realidad de los individuos tan necesaria para el pensamiento cristiano y su concepto de la creación del mundo.

Los conceptos filosóficos que se introducen con la recuperación de Aristóteles en el pensamiento cristiano del siglo XIII conducen a cambios significativos cuya repercusión en el arte pretendemos indagar a lo largo de este estudio. Santo Tomás, partiendo de la idea aristotélica según la cual no podemos formar concepto alguno sin haber tenido una sensación previa, concluye que el intelecto humano no puede tener naturalmente a Dios por objeto, ya que el conocimiento humano se aplica naturalmente a las cosas sensibles. Los conceptos en la mente humana, incluso después de formados, requieren para volver a ellos de las imágenes que las sensaciones depositan en la imaginación. También Duns Escoto concluye que ningún intelecto creado puede tener a Dios por su objeto natural ya

⁴ Gilson, Étienne: *El espíritu de la Filosofía Medieval*. Madrid, 2021.

que no hay una relación natural entre la criatura y Dios, como tampoco la hay entre Dios y la criatura.

«El ser que solo existe en virtud de una decisión libre de Dios, porque no tiene relación necesaria a Dios, no conocerá a Dios sino en virtud de una decisión divina igualmente libre, porque no hay relación natural entre un intelecto contingente y una esencia necesaria»⁵.

Tanto en Santo Tomás como en Duns Escoto, la diferencia radical que separa al ser contingente del necesario se reproduce en la mente que es incapaz de conocer la esencia divina, salvo que Dios la haga capaz de ello. Esta idea podría estar detrás de la paulatina desaparición en el gótico del tema del Pantocrátor como manifestación de la divinidad. De hecho, si reparamos en las principales diferencias entre la iconografía del gótico y del románico, llama la atención la desaparición de los temas trascendentes para centrarse en temas más humanos, referidos ora a la vida de Cristo ora a la vida de los santos.

En esta íntima unión de pensamiento y arte, la tesis más aventurada que queremos proponer en este trabajo es la vinculación de la antropología y la ética cristiana del siglo XIII con la proliferación de una temática si no extraña al románico, al menos mucho menos frecuente. Nos referimos a la vida de los santos como iconografía característica del gótico. Intentaremos mostrar la relación que existe entre los avances alcanzados por el pensamiento escolástico en el concepto de persona que llevan a identificar la plenitud de la persona con la santidad cristiana y la representación artística de los santos que, en consonancia, se ofrecen al pueblo fiel como modelos humanos a seguir.

Antes de llegar a este punto, centraremos nuestra atención en estos dos periodos artísticos bien conocidos, el románico y el gótico, deteniéndonos en aquellos aspectos que nos permitan comprender la influencia del pensamiento en la expresión artística y la evolución que conduce de un estilo al otro. En definitiva, se trata de mostrar (más que de demostrar) la evolución paralela del pensamiento y del arte cristiano en la Edad Media. Aquel abandona parcialmente el platonismo para adoptar el pensamiento aristotélico, mientras este se aparta de las representaciones abstractas que evocan lo inefable y lo místico y vuelve sus ojos al naturalismo y al humanismo. Pero antes nos proponemos hacer a modo de introducción al tema un breve repaso de la relación entre pensamiento y arte cristiano desde la antigüedad. Esta relación es la que procuraremos introducir en el siguiente apartado.

⁵ Gilson, Étienne: *El espíritu de...* Pág. 362.

PENSAMIENTO Y ARTE CRISTIANOS DESDE LA ANTIGÜEDAD.

Ya desde el inicio del arte cristiano en los siglos II y III de nuestra era, encontramos una vinculación clara entre el desarrollo doctrinal y la evolución de la pintura, primera de las artes que se asocia a la religión cristiana. Estos siglos se caracterizan precisamente por una erupción en el pensamiento filosófico, no solamente cristiano, que se traduce en una búsqueda generalizada, al menos por parte de la gente cultivada, de una verdad filosófica que cumpliera una labor salvífica y diese sentido a la vida del ser humano. Las personas buscaban y se introducían en las distintas escuelas filosóficas con el objeto de encontrar la verdadera filosofía. Los pensadores cristianos, los llamados apologistas, no tardaron en identificar al cristianismo con esa verdadera filosofía. En consonancia con ello, se desarrolla el tema iconográfico del filósofo que representa a Cristo, portador de la verdadera filosofía salvífica⁶.

La búsqueda del conocimiento, de la gnosis, que aportase la vida y la salvación, pululaba en las escuelas tanto cristianas (las llamadas didascalias) como paganas en las que competían en un ambiente neoplatónico las ideas de Pitágoras, Platón, Aristóteles o Zenón. La respuesta cristiana quedará reflejada en el arte en la figura del filósofo como representación de Jesucristo. Se representa a un hombre con barba con el torso semidesnudo, normalmente sentado y revestido con *pallium*.⁷ Esta iconografía venía a sustituir, aunque parcialmente, a la imagen del pastor que había predominado en el siglo anterior. La imagen de Cristo como pastor (ver figura 1) estaba asociada, en un contexto de persecución, a la necesidad urgente de la salvación de las almas guiadas por Él hacia el paraíso, este último frecuentemente representado en las primeras pinturas cristianas, asociado normalmente con las orantes que simbolizan el alma humana.

⁶ Plazaola, Juan: *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid, 1996.

⁷ Grabar, André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid 1988.



Figura 1: El Buen Pastor. Catacumba de Priscila. Foto de D. José María Magaz, profesor de la Facultad de San Dámaso.

A finales del siglo II, no obstante, la mentalidad había cambiado y se orientaba más hacia la gnosis salvadora. Aunque la imagen del buen pastor no desaparece, se verá reemplazada en muchos casos por la imagen de Cristo filósofo, más acorde con los tiempos.

La paz de Constantino a inicios del siglo IV, que termina con las persecuciones al cristianismo, el cual será adoptado como religión del imperio por Teodosio, tendrá consecuencias profundas en la vida y también en el arte cristiano. El arte cristiano asimila como propia mucha de la simbología imperial. La iconografía de las orantes, como representación del alma que goza del paraíso cerca del buen pastor, que se asociaba a la necesidad de esperanza en los tiempos convulsos que atravesaban los cristianos en las persecuciones en las que muchos encontraron el martirio, cede ahora su lugar a una iconografía que trata de resaltar más el señorío o la realeza de Cristo. En arquitectura, las modestas *domus ecclesiae* ceden el paso a las magníficas basílicas que financia el propio emperador, como templo del emperador celeste.

Desaparecen, por tanto, las escenas del paraíso que evocaban la vida idílica y feliz con temas bucólicos y naturales. Jesús, pasa de ser representado como el buen pastor para serlo como el cordero. Pero se trata del cordero místico, triunfador de la muerte. El cordero entronizado «digno de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, el honor, la gloria y la alabanza»⁸. Se nota un nuevo gusto hacia las alegorías sutiles que, bajo la influencia de Orígenes († c.235), refleja el pensamiento teológico coetáneo de los padres capadocios o de San Ambrosio (†397). Y las alegorías se reflejarán en el arte mediante un lenguaje simbólico y ordenado que reemplaza la representación desordenada y naturalista de un universo plagado de animales y plantas propio de la pintura romana. El cordero místico va adoptando una imagen cada vez más trascendente y fuera del espacio⁹.

Si la figura del pastor es sustituida por la del cordero, la imagen del filósofo es reemplazada ahora por la de Cristo Señor y maestro. Cristo, Señor del universo, aparece sentado en su trono sobre una figura que simboliza el mundo que yace como escabel a sus pies. El lenguaje simbólico del arte se va enriqueciendo con nuevos signos como la cruz que figurará desnuda de todo naturalismo o el crismón que evoluciona del lábaro o monograma de Cristo contemplado por Constantino como una aparición en el cielo poco antes de la decisiva batalla del Puente Milvio. En la decoración en relieve de los sepulcros aparecen escenas de la pasión de Cristo. Cristo porta la cruz, no soportando penosamente su peso sino como quien lleva triunfalmente el signo de su victoria. La representación de la cruz se asocia al concepto de *crux invicta* que desarrolla San Dámaso en el siglo IV.

«Cada detalle tiene su importancia –nos indica André Grabar– porque refleja una verdad de la fe y, dado que ésta es inmutable, los términos artísticos que pretenden expresarla son asimismo unas constantes elaboradas a costa de prolongadas indagaciones, en relación con el pensamiento de los teólogos. (...) El arte bizantino de la Edad Media logra crear un lenguaje artístico capaz de expresar lo Inteligible»¹⁰.

El arte cristiano se vincula de este modo a la doctrina y al pensamiento teológico desarrollado por los padres de la Iglesia. La iconografía se determina desde el pensamiento teológico y queda fijada de modo más o menos permanente. Cuando evoluciona el pensamiento teológico, la iconografía se irá adaptando a él en un lenguaje simbólico común.

⁸ Apocalipsis 5, 6-14.

⁹ Plazaola, Juan: *Historia y sentido...*

¹⁰ Grabar, André: *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid, 2007. Págs. 30-31.

Un ejemplo representativo de la vinculación de arte y pensamiento es la imagen del gallo como símbolo mediato del arrepentimiento y el perdón o signo inmediato de las negaciones de San Pedro. La aparición de este tema iconográfico está relacionada con el desarrollo de los movimientos rigoristas tales como el montanismo en el siglo III o el donatismo en el siglo IV que negaban el perdón de algunos pecados. La reacción ortodoxa de la Iglesia defendía la doctrina del perdón: no en vano Cristo había confiado la iglesia a un pecador, a San Pedro. El gallo aparece de este modo en el arte cristiano para proclamar el carácter pecador del primer pontífice en su triple negación de Cristo, oponiéndose a las posiciones rigoristas.

En los siglos siguientes seguiremos encontrando ejemplos que vinculan los temas iconográficos con las disputas doctrinales y los debates teológicos. Ante los errores de Nestorio que negaba la verdadera unión de la naturaleza divina con la humana en Jesús, aparece el tema iconográfico de la madre de Dios (*Theotókos*). Poco después del concilio de Éfeso (431 d.C.) se decoraba la basílica de Santa María la Mayor en Roma: «María, vestida como reina y coronada como Augusta, sentada en su trono, y rodeada de ángeles como dignatarios de una corte, recibe el mensaje de un ángel volador, debajo de la figura del Espíritu Santo simbolizado en una paloma»¹¹. La representación de la Anunciación parece traducir en imágenes los textos de San Cirilo de Alejandría sobre la encarnación del Verbo divino. También en referencia a la divinidad de Jesucristo aparece el tema del trono vacío (la *hetimasía*) que con la cruz sobre el trono evoca el Verbo encarnado.

Las controversias cristológicas también influyeron en la aparición del tema de la crucifixión. Hasta el siglo V, la cruz se había utilizado siempre como un símbolo que recordaba la eficacia redentora de la muerte de Cristo. Como reacción a Nestorio que había negado la divinidad de Cristo, el monofisismo de Eutiques acentuaba tanto la divinidad que llegaba a cuestionar la humanidad que creía absorbida y fundida en la naturaleza divina. Por ello, lo que se trataba de resaltar ahora era la humanidad de Cristo y nada mejor para expresarla que el suplicio real padecido en la cruz. La posición ortodoxa en este asunto terminó de definirse en el concilio de Calcedonia (celebrado el año 451) señalando que las dos naturalezas, la divina y la humana, se hallaban en Cristo sin confusión y sin división ni separación.

En las ampollas de Tierra Santa, utilizadas para contener aceites que hubieran estado cerca de las reliquias, se representa la escena de la crucifixión en el Gólgota entre

¹¹ Plazaola, Juan: *Historia y sentido...* Págs. 103-104.

los dos ladrones y con dos soldados jugando a los dados. En la cima se representa al Pantocrátor en un medallón. Flanquean el busto de Cristo el sol y la luna aludiendo a su señorío sobre la eternidad¹². En un principio reservada para las artes menores, la crucifixión se irá introduciendo paulatinamente en las decoraciones murales de los templos llegando a ser uno de los temas predilectos en el arte de la Edad Media.

Otro tema iconográfico que aparece en el contexto de los debates cristológicos es el de la Transfiguración. Si la crucifixión mostraba la humanidad de Cristo atravesado por los clavos y pendiendo en la cruz, la transfiguración es el pasaje evangélico que mejor muestra la doble naturaleza de Cristo que se unen sin mezcla ni confusión en una sola hipóstasis.

Ya entrados en la Edad Media, el occidente cristiano se verá muy influido por las corrientes neoplatónicas, especialmente a través de las ideas del pseudo-Dionisio Areopagita, un pensador probablemente sirio, que debió escribir su obra hacia el siglo V d.C. El nombre le viene de un discípulo de San Pablo llamado Dionisio Areopagita¹³ a quien se le atribuyó la obra de este autor anónimo. Sus principales obras, *La celeste jerarquía* y *La jerarquía eclesiástica*, fueron muy difundidas y leídas en el occidente cristiano y ejercieron un enorme influjo tanto en el pensamiento teológico como en las expresiones artísticas. La obra del pseudo-Dionisio fue traducida al latín por Hilduino, abad de San Denís, y posteriormente la volvió a traducir Juan Escoto Erígena quien además escribió un comentario sobre la misma que ejercerá gran influencia en el pensamiento cristiano, como analizaremos en el segundo capítulo.

Para el pseudo-Dionisio todo lo que se encuentra en la naturaleza creada es símbolo de realidades espirituales. Tales símbolos se entienden mejor por el grado de semejanza con la realidad superior que expresan que por su semejanza. Ello se sigue de la enorme distancia que en la concepción platónica del universo separa las cosas naturales de las ideas eternas de las que participan. Por ello, hay que hablar de una mayor o menor semejanza de las cosas de este mundo con sus modelos o arquetipos celestes. «Las cosas divinas y celestiales –nos dice Juan Escoto– se manifiestan mediante símbolos desemejantes (*per dissimilia symbola*)»¹⁴.

¹² El sol y la luna es una iconografía de origen pagano que se utiliza para evocar la eternidad. Es similar a la iconografía de las cuatro estaciones o de los signos del Zodiaco y de los meses que designan la eternidad en referencia a los retornos incesantes.

¹³ En los *Hechos de los Apóstoles* (17: 33-34) figura que tras la predicación de Pablo en el Areópago, uno de los jueces de este tribunal ateniense llamado Dionisio se convirtió al cristianismo y se hizo seguidor de Pablo.

¹⁴ Escoto Erígena citado por Plazaola, Juan: *Historia y sentido...* Págs. 230.

Hugo de San Víctor llega a una conclusión parecida:

«Cuando se alaba a Dios por medio de formas bellas, se le alaba de acuerdo con el aspecto agradable de este mundo (...). En cambio, cuando se le alaba por medio de cosas desemejantes y ajenas a él, se le alaba de una manera supramundana, pues entonces no se dice que es idéntico a aquello ni parecido a ello, sino que es totalmente superior a aquello por medio de lo cual se le alaba».¹⁵

En la expresión artística del románico incipiente se adoptará por ello un lenguaje simbólico, procurando acentuar la desemejanza con la realidad espiritual para evitar el riesgo de identificar esta con su símbolo material. Figuras como un hombre con alas, por su carácter claramente fantástico, tienen la ventaja de que no inducen a atribuir a los seres espirituales formas y figuras de este mundo. Simbolizan, pero guardan señaladas distancias. Se honra más a los seres espirituales representándolos con figuras que acentúen la desemejanza, por ejemplo, con un animal. Se comprende por ello, que el arte se aleje del naturalismo, tendencia que se observa ya claramente en el prerrománico y que se incrementará en el románico pleno.

¹⁵ «*Quando per pulchras formas laudatur Deus, secundum speciem huius mundo laudatur (...) Quando vero per dissimiles et a se alienas formationes laudatur, supramundane laudatur, quoniam (tunc) nec idem esse dicitur, nec secundum id sed supra id totum aliud per quod laudatur*». Hugo de San Víctor: *Expositio in Hierachiam caelestem*. (Migne, P.L. 175, c.978) Publicado en Jaques Pi, Jèssica: *La estética del románico y el gótico*. Madrid, 2011. Pág. 135.

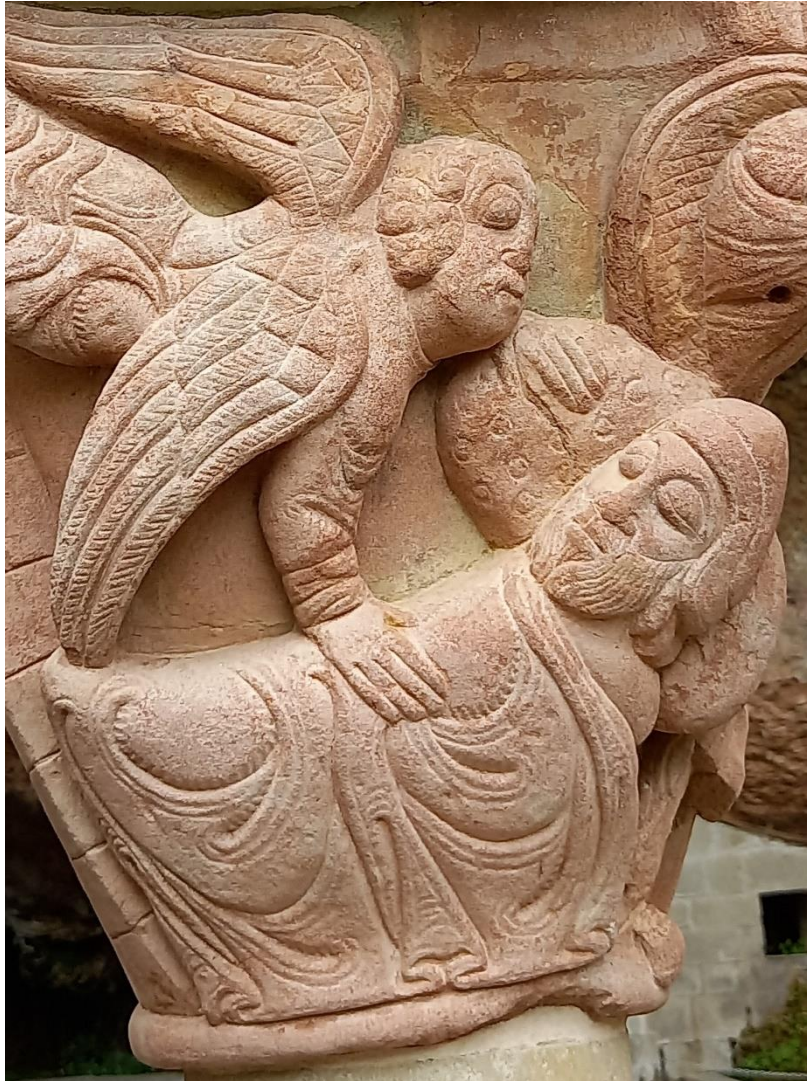


Figura 2: El sueño de San José. San Juan de la Peña. Foto del autor. Las alas identifican claramente al ángel como un ser celestial.

Detrás de ello está la intención de acercar al espectador mediante la contemplación de lo sensible a lo trascendente e inefable. Dar un salto de lo material a lo inmaterial como lo expresa Suger de Saint-Denis, destacando la función mística de la obra de arte:

«Entonces, cuando por causa del amor por el decoro de la casa de Dios, el agradable aspecto de las piedras de múltiples colores me distrae de preocupaciones externas, mientras una meditación apropiada me induce a reflexionar sobre la diversidad de virtudes sagradas, trasladándome de lo material a lo inmaterial, creo encontrarme en cierta manera en alguna extraña región del universo que no existe en absoluto ni en faz de la tierra ni en la pureza del cielo, y creo, por gracia de Dios, ser transportado de este mundo inferior a ese mundo superior en figura traslaticia»¹⁶.

¹⁶ «Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia

El gótico, por el contrario, abandonará el lenguaje simbólico tan característico del periodo románico y adoptará una tendencia hacia el naturalismo. Ello se debe, como intentaremos demostrar en este estudio, a la influencia creciente de la obra de Aristóteles en el pensamiento cristiano que también se reflejará en el arte.

Si durante los primeros siglos de la era cristiana el arte se vio más directamente influenciado por el pensamiento teológico, en un ambiente de corte neoplatónico, en el siglo XIII la actividad intelectual se centra más en el pensamiento filosófico bajo la égida de Aristóteles. El correlato más evidente en el arte de la influencia de Aristóteles será el retorno al naturalismo, aunque no será el único como tendremos oportunidad de ir desgranando a lo largo de este estudio.

ESQUEMA DEL TRABAJO.

En el pensamiento cristiano del periodo románico, el cosmos y la naturaleza se interpretaban como un libro que había que comprender en clave simbólico-teológica partiendo del concepto de creación, inspirado todo ello en los escritos del pseudo Dionisio Areopagita. No obstante, la influencia neoplatónica no se puede comprender sin adentrarse previamente en el pensamiento de San Agustín, origen de toda la filosofía cristiana medieval, incluso de la que se desarrolla bajo la influencia del aristotelismo. Por ello, iniciamos este trabajo con un capítulo dedicado a San Agustín en el cual expondremos especialmente su pensamiento ético del que encontraremos resonancias en todos los pensadores y teólogos de la Edad Media.

El capítulo II lo dedicaremos al arte románico y a la influencia que en él ejerce el pensamiento neoplatónico de Juan Escoto Erígena que a su vez se inspira en el pseudo Dionisio Areopagita. En él prestaremos especial atención a la iconografía del Pantocrátor que, en nuestra opinión, representa con claridad el espíritu del románico y que se acomoda sin dificultad al pensamiento de Juan Escoto. El Pantocrátor se contextualiza en un programa más amplio que, como veremos, sintetiza la historia de la salvación. Esta perdurará como base de los programas iconográficos del gótico, pero concretándose en una iconografía muy distinta. El románico se recreará en lo misterioso, lo trascendente, lo inefable.

transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferior ad illam superiorem anagógico more Deo donante posse transferri». Suger de Saint-Denis: De rebus in administratione sua gentis. (Migne P.L. 186, cols. 1227-48). Publicado en Jaques Pi, Jèssica: La estética... Pág. 269-270.

Ello se trasluce incluso en la configuración de los templos que separan los espacios con iconostasios para preservar el secreto de los misterios del santuario.

En el capítulo III ofreceremos una visión de lo que era la ciudad en el periodo del gótico. La baja Edad Media se caracteriza por la importancia creciente de las urbes en detrimento del campo. La ciudad va a centralizar tanto el poder espiritual y político como la enseñanza que se traslada de los monasterios rurales a la universidad. El cambio de mentalidad que se refleja en el arte se debe en gran medida a los profundos cambios sociales que se experimentan en este momento y que pretendemos explorar en este capítulo.

La interacción de la catedral y de la universidad permite comprender la relación entre pensamiento y arte. La catedral representa en el gótico el centro artístico por excelencia donde se concentran los avances técnicos, la nueva sensibilidad artística y la expresión plástica en todas sus formas. El obispo que preside la cátedra es también protector de la universidad donde se desarrolla el pensamiento escolástico. La evolución del pensamiento cristiano tras la introducción del *corpus aristotelicum* se desarrolla en un espacio muy próximo a la catedral, cuando no en alguna de las capillas de la propia sede usadas como espacio para la enseñanza. Por ello, es muy difícil comprender la cultura bajo medieval sin prestar una especial atención a lo que ocurre en las ciudades y, especialmente, en la catedral y la universidad, focos respectivamente del arte y el pensamiento e íntimamente unidos entre sí.

El capítulo IV lo dedicaremos al pensamiento de Abelardo como precursor de los estudios escolásticos. Brillante maestro, Abelardo anticipa en el siglo XII los principios racionalistas que se consagrarán en las universidades en el siglo XIII.

Al pensamiento escolástico del siglo XIII le dedicaremos el capítulo V, concretando los avances del pensamiento cristiano en el concepto del compuesto humano y de la persona. La finura de pensamiento de Santo Tomás o San Buenaventura logra alcanzar un desarrollo en la comprensión ética del hombre que permite proponer una explicación racional que abarca también los aspectos trascendentes del ser humano. Con ello se puede identificar la vida de los santos con la plenitud, o con el anuncio de ella, a la cual está llamado el hombre como imagen de Dios.

Esto nos lleva al VI y último capítulo en el que intentaremos mostrar cómo el pensamiento escolástico va a impregnar todo el arte gótico y a condicionar su iconografía. Aunque perviven algunos temas iconográficos característicos del románico, la aparición de nuevos temas iconográficos, señaladamente la representación de la vida de los santos, y el nuevo tono con el que se tratan los temas antiguos marca una diferencia estilística

que solo es comprensible desde un cambio cultural profundo, que se refleja especialmente en las nuevas corrientes de pensamiento que se adoptan en las universidades.

CAPÍTULO I: SAN AGUSTÍN

San Agustín (354-430) es un filósofo y teólogo cristiano considerado como uno de los Padres latinos de la Iglesia. Su época, a caballo entre el mundo antiguo y el medieval, escapa del ámbito temporal de este estudio. No obstante, la influencia que va a ejercer su pensamiento en muchos autores de la Edad Media hace necesario presentar, aunque sea brevemente, sus principales aportes a la historia de la filosofía y al pensamiento cristiano.

De corte neoplatónico, San Agustín se inspira principalmente en Plotino (205-270) para desarrollar su pensamiento filosófico y, en concreto, su caracterización del hombre, en la que aquí nos centraremos. Sin embargo, San Agustín se aparta de Platón y del platonismo en un aspecto fundamental de su doctrina que es precisamente su creencia como cristiano. Este aspecto se expresa muy claramente en una fórmula que recoge en su Sermón 43: «En consecuencia, entiende para creer y cree para entender»¹⁷. De ahí se desprende la necesidad de una iluminación que permita a nuestra razón comprender la verdad revelada; una iluminación que, como luego veremos, es interior al hombre.

Pero empecemos por el principio. San Agustín adopta la definición platónica del hombre según la cual el hombre es un alma que se sirve de un cuerpo. De ahí se desprende una trascendencia jerárquica del alma con respecto al cuerpo. A pesar de reconocer esta prioridad ontológica del alma, San Agustín nunca olvidará que el hombre consiste en la unidad de alma y cuerpo, superando así la concepción platónica del alma encerrada cuya plenitud se encuentra sólo en la liberación del cuerpo.

De la superioridad jerárquica del alma sobre el cuerpo se sigue una consecuencia: que el cuerpo no puede obrar sobre el alma ya que lo inferior no puede obrar sobre lo superior. Por ello, la sensación física que padece el cuerpo no se transmite al alma, sino que es la propia alma la que, por la atención solícita sobre el cuerpo que vivifica, advierte la modificación sufrida por el cuerpo cuando este recibe una sensación proveniente de un objeto. El alma forma entonces una imagen semejante al objeto que es lo que llamamos sensación.

El conocimiento no se basa, no obstante, en los objetos que el alma percibe de esta manera. Dichos objetos, como el propio hombre, se caracterizan por su inestabilidad, por su carácter mudable. Estas mutaciones implican un paso del ser al no ser y reflejan, por

¹⁷ «Intellige ut credas, crede ut intelligas». San Agustín: *Sermón 43*, 9. <https://www.augustinus.it>
En la exposición del pensamiento de San Agustín sigo la obra de Étienne Gilson: *La Filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid, 1992. (Traducción de Arsenio Pacios y Salvador Caballero de la Segunda edición en Francés: París, 1952).

tanto, una falta de ser de los objetos creados, lo cual los excluye de todo conocimiento propiamente dicho. Para San Agustín, como para Platón, todo conocimiento implica aprehender un objeto que no cambia. Aprehender una verdad es descubrir una regla a la cual se somete el pensamiento por ser puramente inteligible y necesaria y, por tanto, inmutable y eterna. Pero el mismo hecho de que la verdad se presente como necesaria a la razón nos revela que la verdad trasciende a la razón. Hay algo que el hombre descubre en sí mismo, pero que lo trasciende que es la Verdad por ser esta una realidad puramente inteligible, necesaria, inmutable y eterna a la que llamamos Dios.

De la existencia de verdades permanentes y universales se deriva la existencia de una Verdad que San Agustín identifica con Dios. San Agustín parte así de verdades que el alma percibe como necesarias:

«Sin embargo, ¿quién duda que vive, recuerda, entiende, quiere, piensa, conoce y juzga?; puesto que, si duda, vive; si duda recuerda su duda; si duda, entiende que duda; si duda, quiere estar cierto; si duda, piensa; si duda, sabe que no sabe; si duda, juzga que no conviene asentir temerariamente, y aunque dude de todas las demás cosas, de esta jamás debe dudar; porque si no existiesen, sería imposible la duda»¹⁸.

En definitiva, «el alma sabe con certeza que existe, vive y entiende»¹⁹. Esta verdad incuestionable permite el acceso a otras verdades inmutables y necesarias como las verdades matemáticas. Pero al tratarse de verdades eternas requieren una causa proporcionada que no puede ser sino Dios, origen de todo ser y de toda verdad. Para acceder a estas verdades la razón humana requiere de la iluminación de Dios que se asimila así al Bien platónico que ilumina la mente humana para hacerla capaz de captar las ideas.

San Agustín sigue en esto a Platón para quien el mundo es una copia del mundo de las ideas y las cosas participan de las mismas siendo su imagen. Pero San Agustín introduce el concepto de creación y sitúa las ideas en la mente de Dios. Se tornan así en ideas ejemplares de las que se sirve el Verbo divino para crear todas las cosas, presentes y futuras. El mundo no ha sido igual desde su creación, sino que se va realizando en el tiempo, desarrollando sus potencialidades. Es lo que San Agustín explica a través de las razones seminales (concepto que toma prestado de los estoicos a través de Plotino). Las

¹⁸ «*Vivere se tamen et meminisse, et intellegere, et velle, et cogitare, et scire, et iudicare quis dubitet? Quandoquidem etiam si dubitat, vivit; si dubitat, unde dubitet meminit; si dubitat, dubitare se intellegit; si dubitat, certus esse vult; si dubitat, cogitat; si dubitat, scit se nescire; si dubitat, iudicat non se temere consentire oportere. Quisquis igitur alicunde dubitat, de his omnibus dubitare non debet; quae si non essent, de ulla re dubitare non posset*». San Agustín: *La Trinidad*. X, X, 14. <https://www.augustinus.it>

¹⁹ «*Mens omnis de seipsa tria certo scit, intellegere, esse et vivere*». *Ibidem*.

razones seminales son gérmenes o potencias invisibles presentes desde el inicio de la creación que se desarrollan en los seres cuando se producen las condiciones adecuadas.

El universo se presenta como una imagen del pensamiento divino que se refleja en el orden, en la impronta que ha dejado el hacedor en su obra. Entre todas las criaturas destaca el hombre hecho a imagen y semejanza de Dios. Para conocer al hombre hay que relacionarlo con lo divino y, viceversa, para conocer a Dios hay que conocer el interior del hombre que es su imagen. «No andes vagando fuera. Vuelve en ti, porque en el hombre interior reside la verdad; y si hallares que tu naturaleza es mudable, trasciéndete a ti mismo»²⁰.

Para San Agustín, el conocimiento de Dios es, de este modo, interno al alma humana. «Es el sol inteligible, a cuya luz la razón ve la verdad; el Maestro interior, que responde desde dentro a la razón que lo interroga»²¹. Este conocimiento innato de Dios proviene de que el alma es creada a imagen de Dios y refleja por ello la Trinidad. De este modo el alma es un pensamiento (al igual que el Padre), de donde brota un conocimiento en el que se expresa, engendrando una inteligencia de sí misma (como el Padre engendra al Verbo), y de la relación del alma con el conocimiento surge el amor (como el Espíritu Santo que procede del amor mutuo del Padre y el Hijo). De ello se desprende que al conocerse a sí misma, el alma se reconoce como imagen de Dios y, por tanto, conoce a Dios, incluso en su misterio trinitario.

Con esta caracterización del hombre como criatura privilegiada nos podemos adentrar en el pensamiento ético de San Agustín, basado, como en el caso de los filósofos griegos, en el deseo de felicidad que mueve al ser humano. El deseo de felicidad es para San Agustín un universal antropológico, un deseo común a todas las personas. Este universal deseo de felicidad es lo que impulsa a la razón a filosofar. Pero la filosofía puede errar sobre los medios de alcanzarla si no orienta adecuadamente su pensamiento. Por ello erraron los filósofos paganos que no conocían a Dios: «Sobre este punto hablaron harto también los filósofos. Mas no se encuentra en ellos la verdadera piedad, es decir, el veraz culto de Dios, del que es menester derivar todos los deberes de una vida recta»²².

²⁰ «*Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas; et si tuam naturam mutabilem inveneris, transcede et teipsum*» San Agustín: *De Vera Religione*. 39,72. <https://www.augustinus.it> Traducción de Álvarez Turienzo, Saturnino: «La Edad Media. Moral de San Agustín» en Victoria Camps (ed.): *Historia de la Ética*. Barcelona, 1987. Págs. 345-489. Pág. 348.

²¹ Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media...* Pág. 122.

²² «*De qua re etiam philosophi multa dixerunt; sed apud eos vera pietas, id est verax veri Dei cultus, unde omnia recte vivendi duci oportet officia, non invenitur*». San Agustín: *Epístolas*, 155, 1, 2. <https://www.augustinus.it>

Los bienes terrenos no pueden colmar el deseo de felicidad. Son bienes que se usan en vista a la posesión de los bienes fruibles que son los únicos que se aman por ellos mismos. Dios es el único Bien de que gozar y, por ello, sólo Dios puede colmar el deseo de felicidad. Sólo quien hizo al hombre le puede ilustrar sobre el fin que le hace feliz. De hecho, el propio deseo de felicidad no es sino una manifestación del recuerdo de Dios impreso en nuestra alma.

Que el fin del hombre es la felicidad es un acuerdo espontáneo y universal. El problema está en hallar los medios y el camino que conducen a dicho fin; identificar el bien que haga verdaderamente feliz al hombre. Para San Agustín, ese bien es Dios que es también la sabiduría. Por ello, ser feliz es simplemente gozar de Dios. Todo cuanto hace feliz la vida y bienaventurado al hombre tiene que derivarse del culto al verdadero Dios. En definitiva, la única causa de la felicidad es Dios. Por ello, la práctica de la vida moral se entiende como un proceso de conversión por el que el hombre recupera su esencia divina. «El mismo Principio que es causa del ser creado y da razón de su conocer es virtud de su obrar»²³.

El vicio y el pecado son la aversión a Dios, es decir, aquello que separa al alma de Dios. Una vez separada de Dios el alma está como muerta, al igual que sus obras. La conversión es el movimiento contrario que reanima y devuelve la vida al alma y requiere el auxilio divino. Separada de Dios el alma no puede revivificarse a sí misma; requiere la gracia de la conversión.

El hombre, poco inferior a los ángeles, es un compuesto de alma y cuerpo, siendo el alma, puramente espiritual y simple, su parte más excelente. Su unión con el cuerpo se debe a una inclinación natural que la impulsa a vivificarlo. El alma humana, llamada por San Agustín el hombre interior, tiene la impronta de lo divino y por ello es la parte más importante y noble del ser humano. Lo más elevado del alma es la mente o espíritu que se identifica con la razón, con la voluntad libre y con la memoria.

Con ello, San Agustín no admite en absoluto que la materia sea mala (como sostenían los neoplatónicos); tampoco admite la idea del cuerpo como prisión del alma como un castigo debido al pecado. El bien para San Agustín es proporcional al ser. De este modo, la naturaleza humana sólo es buena en la medida que es, que participa del ser. El mal, por el contrario, se caracteriza como el no ser, como la ausencia del bien, es decir,

²³ Álvarez Turienzo, Saturnino: «La Edad Media...». Pág. 352.

como una privación. El mal no tiene entidad ontológica a diferencia de la materia que sí la tiene.

El pecado original, como trasgresión de la ley divina, ha tenido consecuencias que afectan tanto al entendimiento como a la voluntad del hombre. El alma, creada por Dios para regir al cuerpo, está sometida a éste por el efecto de la concupiscencia y la ignorancia introducidas por el pecado. Por ello el alma se orienta hacia la materia y deja pronto de reconocerse a sí misma. Por la ignorancia el alma está orientada hacia el cuerpo en vez de hacia Dios. Es el estado de caída (y no la materia) la verdadera tumba del alma y lo que le impide salvarse por sí misma. De ahí la necesidad de la gracia: «la gracia es necesaria al libre albedrío del hombre para luchar eficazmente contra los asaltos de la concupiscencia, desordenada por el pecado»²⁴. Tras el pecado, el hombre carece del poder de hacer el bien, pero mantiene la voluntad de ser feliz. Por ello, la voluntad tiene que ser auxiliada. La gracia no elimina el libre albedrío del hombre, sino que le sirve de socorro, coopera con él y le restituye la eficacia de la que se había visto privado por el pecado. En definitiva, le hace capaz de elegir y de hacer el bien que es la auténtica libertad. De hecho, el grado máximo de libertad se alcanza cuando el estado de beatitud no permite ya realizar el mal. Quien se ordena a Dios es bueno y quien lo goza es feliz. Solo los bienaventurados alcanzan la felicidad plena.

San Agustín distingue dos tipos o conceptos de libertad: la libertad como libre albedrío que busca la felicidad propia y la libertad, propiamente dicha, que busca el bien en sí mismo, es decir, a Dios como encarnación del Bien. «El fin último y el bien supremo al que tiende el hombre es Dios, el cual es a la vez orden (bien-en-sí) y paz (bien-para-mi)»; la autodeterminación de la voluntad unida a la orientación «al bien como bien-para-mi es *liberum arbitrium*» unida también a la orientación «al bien como bien-en-sí es *libertas*»²⁵. La verdadera libertad se concibe como un acercamiento progresivo a Dios. Sólo el Bien puede hacer libres y felices a las personas. Dios es la libertad suma y, por ello, no puede pecar y los justos en la eternidad imitan esta condición divina. «La voluntad de los justos es la de la *libertas*, donde la voluntad de felicidad coincide con la voluntad de bien»²⁶. La verdadera libertad se sigue de la liberación de la voluntad de todo lo que la esclaviza: el pecado, las necesidades, la miseria.

²⁴ Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media...* Pág. 127.

²⁵ Lázaro Pulido, Manuel (Coord.): *Historia de la Filosofía Medieval...* Pág. 98.

²⁶ Álvarez Turienzo, Saturnino: «La Edad Media...». Pág. 359.

El hombre tiene que superar el estado de caída con el socorro de la gracia y orientar entendimiento y voluntad hacia Dios. La conversión del entendimiento consiste en dirigir los esfuerzos de la razón hacia lo inteligible, dejando atrás lo sensible; buscar la sabiduría de las verdades inteligibles en vez de la ciencia de los objetos sensibles. Pero el entendimiento en ese esfuerzo se topa con lo inefable de Dios que no le es asequible. Aquí es donde la voluntad viene en su auxilio. Liberada de la concupiscencia, la gracia le permite gravitar hacia Dios para adherirse a él. Con el pecado se deterioró la naturaleza creada buena por Dios y la voluntad del hombre caído se hizo débil. Es necesario que una recreación salvadora le devuelva la salud. La desgracia entra en el mundo por la voluntad y es esta la que debe ser sanada. Con la ayuda de Dios progresa nuestra vida moral, sin dejar por ello de ser nuestra; por eso es tan necesario el ejercicio de las virtudes como dignas son estas de premio. «Todo proviene de Dios, pero no como si nosotros fuéramos durmientes, como si apáticos, como si abúlicos. Sin tu voluntad no estará en ti la justicia de Dios»²⁷.

La vida feliz se alcanza por el camino de la virtud. Para San Agustín las verdaderas virtudes son las cristianas, las que siguen el camino hacia la felicidad verdadera que es Cristo. Alcanzamos la felicidad en mérito de la virtud. Y la práctica de la virtud puede ser impulsada por el conocimiento o por el amor. De este modo, la virtud se define por el orden ya sea orden de la razón o del amor. «Y el orden es la distribución de los seres iguales y diversos, asignándole a cada uno su lugar»²⁸.

El orden recto es aquel en el que el cuerpo se somete al alma y el alma a Dios. El mandamiento de Dios somete todos los bienes al precepto del amor: amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a ti mismo. La moral alcanza su meta queriendo el bien. Si el peso es en cada cosa la ley que la lleva a ocupar su lugar, el peso del alma es el amor. Pero la vida moral radica en la acción libre del hombre que alcanza la virtud cuando une la rectitud de la intención con lo objetivamente bueno.

El universo forma un todo armónico en que cada cosa tiene su lugar debido a la sabiduría y a la bondad divinas. La providencia divina se refleja en el orden universal mediante la ley eterna que gobierna lo existente de acuerdo a los designios divinos. El

²⁷ «*Sed totum ex Deo; non tamen quasi dormientes, non quasi ut non conemur, non quasi ut non velimus. Sine voluntate tua non erit in te iustitia Dei*». San Agustín, *Sermo*. 169, 13. Citado por Álvarez Turienzo, Saturnino: «La Edad Media...». Pág. 353. Versión latina: <https://www.augustinus.it>

²⁸ «*Ordo est parium dispariumque rerum sua cuique loca tribuens dispositio*». San Agustín: *La Ciudad de Dios*. XIX, 13. <https://www.augustinus.it>

hombre tiene escrita en el corazón la ley natural, trasunto de la ley eterna, a la que puede acceder por la razón.

Entre las virtudes tienen precedencia las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, que orientan la vida a Dios. Pero San Agustín también acepta las virtudes paganas: fortaleza, justicia, templanza y prudencia, siempre que estén referidas a Dios.

«Por eso, hasta las virtudes que estos hombres [los filósofos paganos] tienen la impresión de haber adquirido, mediante las cuales mantienen a raya el cuerpo y las pasiones, con vista al logro o conservación de cualesquiera valores, pero sin referirlas a Dios, incluso ellas mismas son vicios más bien que virtudes.»²⁹.

La orientación de la voluntad se refleja también en la sociedad humana ya se dirija hacia Dios o hacia el hombre:

«Dos amores han dado origen a dos ciudades: el amor de sí mismo hasta el desprecio de Dios, la terrena; y el amor de Dios hasta el desprecio de sí, la celestial. La primera se gloria en sí misma; la segunda se gloria en el Señor»³⁰. La historia de la humanidad se desenvuelve en torno al origen, progreso y fin de esas dos ciudades³¹.

El pensamiento de San Agustín lleva los principios platónicos tan lejos como lo permite la doctrina cristiana. Identifica al Dios del éxodo que se proclama como el *Ego sum* con el ser inmutable de Platón. La idea de creación, no obstante, estaba ausente del pensamiento de Platón, como lo estará también del de Aristóteles. El universo platónico carece de densidad ontológica ya que se compone de puras imágenes, apenas reales. Esta falta de realidad se salvará cuando la influencia de Aristóteles en el pensamiento medieval permita llenar de sustancia al mundo, que dejará de ser eterno como lo era para el estagirita, para adaptarse al mundo creado. Aunque Aristóteles no concibe la creación del mundo, «el mundo eterno que había descrito –en palabras de Étienne Gilson– gozaba de una realidad sustancial y de una densidad ontológica dignas de la obra de un creador»³². Y es precisamente este aspecto del pensamiento aristotélico el que marcará un cambio profundo en la filosofía cristiana en la baja Edad Media. Un cambio que se reflejará, como intentaremos demostrar en este estudio, también en el arte.

²⁹ «Proinde virtutes, quas habere sibi videtur, per quas imperat corpori et vitiis, ad quodlibet adipiscendum vel tenendum rettulerit nisi ad Deum, etiam ipsae vitia sunt potius quam virtutes». San Agustín: *La Ciudad de Dios*. XIX, 25. <https://www.augustinus.it>

³⁰ «Fecerunt itaque civitates duas amores duo, terrenam scilicet amor sui usque ad contemptum Dei, caelestem vero amor Dei usque ad contemptum sui. Denique illa in se ipsa, haec in Domino gloriatur». San Agustín: *La ciudad de Dios*. XIV, 28. <https://www.augustinus.it>

³¹ Álvarez Turienzo, Saturnino: «La Edad Media...». Pág. 369.

³² Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media...* Pág. 129.

CAPÍTULO II: JUAN ESCOTO ERÍGENA Y EL ARTE ROMÁNICO

II.1 INTRODUCCIÓN AL PERIODO ROMÁNICO.

Para el análisis del arte románico nos centraremos en la región de Cataluña donde se ha conservado quizá la mejor muestra tanto en cantidad como en calidad de pintura mural del siglo XII. Panofsky reivindica la interpretación de la imagen en base tanto a su significado específico como a su contexto sociocultural global³³. En ese sentido, el románico supone un triunfo absoluto de la imagen que se integra en el edificio sacro para transformarlo en un libro abierto donde se aúnan las intenciones didácticas, dogmáticas y conceptuales³⁴. La riqueza del arte románico catalán y los ejemplos iconográficos que ofrece pueden permitir ejemplificar dicho triunfo de la imagen. En este análisis, un tema de cierta relevancia que se tratará más abajo es la influencia del Apocalipsis en dicha iconografía y en el arte románico en general. Pero el tema que primero nos concierne es la influencia del pensamiento de Juan Escoto Erígena y del neoplatonismo en la plástica y la pintura románicas.

Jean-Claude Schmitt propone afrontar «el doble desafío de analizar el arte en su especificidad y en su relación dinámica con la sociedad que lo produce»³⁵. A dicho desafío se orienta la tesis doctoral de Alfons Puigarnau, quien trata de demostrar que la iconografía del Pantocrátor en la Cataluña medieval resulta de la «cristalización de una teología de la luz» tal y como la plantea una de las figuras clave del renacimiento carolingio, Juan Escoto Erígena (c. 810 – c. 877)³⁶. Dedicaremos el próximo apartado a analizar el pensamiento de este autor, clave para entender el significado de la pintura románica.

Emprendemos nuestra andadura en el Occidente cristiano, en un lejano rincón a donde solo llegan los ecos de la crisis iconoclasta desatada en el imperio bizantino. A pesar de ello, el arte bizantino influirá indirecta, pero profundamente el quehacer artístico catalán. Nuestro análisis, en este capítulo, se centra en el arte y la cultura del siglo XII, pero en aras de comprender la esfera histórica y filosófica de ese momento cultural de Cataluña es necesario retroceder en el tiempo al renacimiento carolingio.

Tras la conquista a los musulmanes de este territorio peninsular por parte de Carlomagno y sus descendientes, la Marca Hispánica se va configurando desde el punto de

³³ Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz: *Mitología clásica en el arte medieval*. Vitoria, 2015.

³⁴ Senra Gabriel y Galán, José Luis: *Románico: Espacio, creación e innovación*. Madrid, 2016.

³⁵ Schmitt, Jean-Claude: «El historiador y las imágenes» en *Relaciones* 77, Invierno 1999, vol. XX.

³⁶ Puigarnau Torelló, Alfons: *La recepción de la teología de la luz en la iconografía del Pantocrátor en Cataluña*. Tesis doctoral. Barcelona, 1999.

vista político como un tejido de condados, en un principio regidos por condes francos, aunque muy pronto en manos de las dinastías hispano godas que darán origen a los condados catalanes. A medida que se va debilitando el poder político de los reyes carolingios, los condados van adquiriendo más independencia, llegando a ser puramente nominal su sometimiento al reino de Francia³⁷.

En los siglos IX y X, Cataluña forma la frontera del imperio carolingio frente al islam. A partir del siglo IX se implanta la liturgia romana sustituyendo a la visigótica y se introduce la regla benedictina en los monasterios. Un nuevo tipo de escritura, la carolingia, reemplaza paralelamente a la letra visigótica. El latín recibe un fuerte impulso como lengua común en las escuelas catedralicias y monásticas, al tiempo que se va formando la lengua catalana³⁸. En la segunda mitad del siglo X, el intercambio de embajadas con los califas de Córdoba propiciará la influencia de la cultura científica y artística de la Hispania califal en Cataluña. Al mismo tiempo, los viajes de los condes catalanes a Roma favorecen su apertura al occidente cristiano.

En los siglos XI y XII, el occidente europeo protagoniza una importante reforma eclesiástica que afectará de modo desigual a la región de Cataluña. Por un lado, la reforma gregoriana se deja sentir con fuerza en la concentración de monasterios y en la adopción de la liturgia romana, ya establecida en Cataluña desde tiempos de Carlomagno. No obstante, la presencia cluniacense, que normalmente se asocia a la reforma gregoriana, es poco significativa en Cataluña³⁹. Mucho más influyente será en la región la otra reforma coetánea protagonizada por los canónigos regulares de San Agustín, orientada a la vida activa de predicación a los fieles. No obstante, los monasterios benedictinos, enfocados más a la vida contemplativa, seguirán ejerciendo gran influencia en el entorno⁴⁰.

Por otro lado, la paz y las peregrinaciones fomentadas por la reforma gregoriana permiten el flujo de influencias que afloran en Cataluña procedentes del sur de Francia, del norte de Italia y de la propia península mozárabe. La reforma gregoriana fomenta también la formación de los clérigos en las escuelas monacales y en las canonjías regulares de San Agustín.

³⁷ Belenguer, Ernest: «Aproximación a la historia de la Corona de Aragón» en Museo de Bellas Artes de Valencia: *La Corona de Aragón: El poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna* (catálogo de la exposición enero – abril 2006). Valencia, 2006.

³⁸ Pagès i Paretas, Montserrat: «El arte románico catalán en su contexto internacional» en *Arte románico en Cataluña* (Catálogo de exposición mayo-junio 2001). Madrid, 2001.

³⁹ Puigarnau Torelló, Alfons: *La recepción de la teología de la luz...*

⁴⁰ García Villoslada, Ricardo: *Historia de la Iglesia Católica*, Vol. II Edad Media (800-1303). Madrid, 2003.

Todo ello permite la confluencia de unos factores culturales que se expresan también en el arte románico catalán: la influencia del pensamiento agustiniano y neoplatónico, la introducción de las corrientes artísticas procedentes del norte de Italia y el espíritu de reforma.



Figura 3: Iglesia románica de San Clemente. Coll de Nargó. Foto del autor.

II.2 CONTEXTO FILOSÓFICO TEOLÓGICO: EL PENSAMIENTO DE JUAN ESCOTO ERÍGENA.

El contexto histórico descrito se reviste de una corriente teológica que le confiere unidad y que va a caracterizar el periodo del románico. En primer lugar, hay que señalar la importancia de las corrientes neoplatónicas y agustinianas en el pensamiento eclesiástico de Cataluña. Una muestra del neoplatonismo son los homilios elaborados a partir de los escritos de los Padres de la Iglesia, caracterizados por un marcado agustinismo⁴¹.

⁴¹ Puigarnau Torelló, Alfons: La recepción de la teología de la luz en la iconografía del Pantocrátor en Cataluña. Barcelona, 1999.

Como anticipamos en el capítulo anterior, la filosofía de San Agustín va a presidir todo el pensamiento cristiano hasta la baja Edad Media y su influencia perdurará aún después. En cuanto al platonismo hay que señalar que su influencia en el pensamiento cristiano se remonta hasta los primeros Padres y, por tanto, es previa a San Agustín. De este modo, los escritos de Orígenes y de Clemente de Alejandría a finales del siglo II están ya imbuidos de platonismo.

En la Edad Media, el autor más influyente y que recoge esta tradición neoplatónica es Juan Escoto Erígena. En el pensamiento de Escoto Erígena, Dios es absolutamente inefable. Para hablar de Él hay que acudir a la teología negativa, expresando lo que no es. La teología afirmativa permite asignar a Dios las categorías en su grado superlativo. De este modo, podemos decir que Dios es hiperesencia, porque Dios es esencia al tiempo que Dios no es esencia ya que trasciende la esencia misma. Por ello, siguiendo a Dionisio Areopagita (traducido al latín del griego por el propio Juan Escoto), para Erígena la última palabra la tiene la teología negativa. En definitiva, podemos decir con más propiedad de Dios lo que no es que lo que es.

Pero Dios, que se sabe incomprendible, se manifiesta y se da a conocer desde el propio acto de la creación. De hecho, Dios sólo actúa fuera de sí para manifestarse. Las teofanías son manifestaciones de Dios que pueden ser captadas por los seres inteligentes, es decir, los hombres y los ángeles. En la creación, Dios se despliega en un acto de auto-manifestación. De este modo, todos los seres creados son luces. Hasta la cosa más humilde de la creación es una lámpara donde luce la luz divina. La creación se presenta así para Erígena como una iluminación destinada a mostrar a Dios. Es la teología de la iluminación.

El universo dejaría de existir si Dios cesase de irradiar la luz que lo ilumina todo. La sustancia de todos los seres es, al fin y al cabo, la luz divina que los causa y, por ello, cada cosa es «esencialmente un signo, un símbolo, por medio del cual Dios se nos da a conocer»⁴². Dicha iluminación sigue un orden jerárquico, dando más luz a los ángeles, después a los hombres y menos al resto de los cuerpos creados. El hombre, en esta jerarquía, puede recibir la luz y trasmitirla, pero no la produce.

«Todas las cosas visibles que nos han sido dadas a fin de educarnos visiblemente por medio de signos, es decir, de figuras están destinadas a significar y explicar las cosas invisibles (...) —explica Hugo de San Víctor (†1141) siguiendo al pseudo Dionisio—. Son signos de

⁴² Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid, 1972. Pág. 200.

las cosas invisibles e imágenes de aquellas realidades que existen en la sublime e incomprensible naturaleza de la divinidad y que se hallan sobre toda inteligencia y sobre toda comprensión»⁴³.

La creación se interpreta, por tanto, como un lenguaje simbólico que nos remite a las verdades eternas. En un contexto marcadamente neoplatónico, las cosas visibles son figura de las ideas eternas que residen en la mente divina. En consonancia con ello, para representar lo divino, el mejor modo es adoptar un lenguaje simbólico análogo al que se refleja en la creación y así lo hará el arte figurativo románico como veremos en el siguiente apartado.

Para Juan Escoto Erígena, el universo es una vasta dialéctica que sigue unas normas establecidas cuyas dos operaciones fundamentales son la «división» y el «análisis», según su terminología. De la unidad de los géneros supremos, mediante la «división» se llega a los géneros menos universales, las especies y, finalmente, a los individuos que son los términos inferiores de la división. De este modo, en un proceso de abajamiento se desciende de la unidad del género a la multiplicidad de los individuos.

Al abajamiento sigue inmediatamente el movimiento contrario de retorno (que en la dialéctica de Erígena corresponde al «análisis»), mediante el cual los individuos se remontan a la unidad primera de la que provienen. Las ideas divinas que se despliegan en la multiplicidad de seres en un proceso de manifestación divina, de teofanía, llevan implícita la necesidad de retorno a la unidad.

La naturaleza, según Escoto, presenta cuatro distinciones: la naturaleza que crea y no es creada; la naturaleza que es creada y crea; la naturaleza que es creada y no crea, y la naturaleza que no crea ni es creada. La primera y la cuarta se refieren a Dios como creador y en su estado de reposo, respectivamente; o bien como origen y fin de todas las cosas, como causa eficiente y como causa final, si usamos una terminología aristotélica. De este modo, la naturaleza que no crea y no es creada se refiere a Dios que atrae hacia así a todo el universo de criaturas. La primera se corresponde por tanto con el momento de la «división» (la creación, que lleva de las ideas a los individuos) y la cuarta al del «análisis» (al retorno de todo lo creado hacia Dios).

⁴³ «*Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendis symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem (...) signa sunt invisibilium et imagines eorum quae in excellenti et incomprehensibile Divinitatis natura supra omnem intelligentiam subsistunt et sensum*». Hugo de San Victor: *Expositio in Hierachiam caelestem*. (Migne, P.L. 175, c.954). Publicado en Jaques Pi, Jèssica: *La estética del...* Pág 128.

La segunda y tercera distinciones hacen referencia a las criaturas, empezando por las ideas que son las naturalezas que son creadas, pero que a su vez crean ya que son el prototipo de todos los individuos, esto es, de las naturalezas que son creadas y no crean. Erígena, como se puede observar, se sitúa en la corriente neoplatónica que explica los individuos como participaciones de las ideas (siguiendo en ello la postura de San Agustín y del pseudo Dionisio). Las ideas, no obstante, se han adaptado al cristianismo porque si bien mantienen en Erígena su condición de eternas, no por ello dejan de ser criaturas generadas eternamente por el Padre. Aunque se pueden confundir con el Hijo, con el Verbo, sin embargo, se distinguen ontológicamente por su condición de criaturas, porque el Hijo es de la misma esencia que el Padre, pero las ideas no. El Verbo es Dios, las ideas son participaciones de Dios⁴⁴.

Según Juan Escoto Erígena, en el quinto día, cuando Dios creó la vida, lo que produjo fue la vida universal o el alma del mundo, que se divide en alma racional (que comprende ángeles y hombres) y alma irracional (animales y plantas). El alma racional es una, pero tiene tres movimientos: el tercero y menos noble es la sensación, por el cual el alma recibe la impresión corporal producida por los objetos materiales sobre uno de nuestros órganos sensoriales y crea una imagen. El segundo movimiento del alma es el que realiza en cuanto razón (*ratio, dynamis*), volviéndose hacia sí misma para formar las nociones inteligibles de las cosas. El primer movimiento y el más noble es el del pensamiento puro (*nous*): un movimiento de orden místico que requiere la ayuda de la gracia. Mediante este primer movimiento, el alma se vuelve completamente hacia Dios, por encima de todo el discurso del razonamiento, «toda ciencia trascendiendo» como lo expresaría San Juan de la Cruz siete siglos más tarde.

La multiplicidad de los seres sale de Dios, subsiste en Dios y vuelve a Dios, en un proceso de egreso y retorno. Para favorecer el retorno, el mismo movimiento de amor divino que se despliega en la creación imprime en la criatura una especie de carencia, de necesidad interior que la impulsa hacia la unidad de la que procede. Erígena llama *informitas* a esta carencia que impulsa a la criatura hacia su retorno. El retorno del hombre, su salvación, al fin y al cabo, está unido a este retorno universal de todo lo creado. «Todos los seres que subsisten en el pensamiento en forma inteligible son, pues, por esto mismo, devueltos a Dios»⁴⁵.

⁴⁴ Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media...*

⁴⁵ Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media...* Pág. 206.

El movimiento pendular del pensamiento dialéctico, de la división al análisis, tiene su correspondencia exacta en el movimiento de la naturaleza de descenso y ascenso, de egreso y regreso, de *exitus* y *reditus*. Escoto sintetiza así la teología occidental «que adapta el movimiento metafísico neoplatónico (teología positiva – descenso – división) y la teología oriental que adapta la formalidad dialéctica (teología negativa – ascensión – análisis)»⁴⁶.

El *exitus* se corresponde con la doctrina de las causas primordiales (las ideas). La creación como teofanía de Dios mediada por el Verbo que contiene en si todas las ideas ejemplares es la suprema revelación de Dios: Dios se manifiesta creando y en la creación. Dios es inefable e incognoscible (teología negativa), pero se da a conocer en su descenso a las cosas creadas en un movimiento catafático (es decir, de abajamiento) de división (teología positiva). Para Escoto, el mundo es una manifestación divina que complementa a la revelación contenida en las escrituras⁴⁷.

En la creación como teofanía destaca la centralidad del hombre que comprende en sí la totalidad del universo creado. El hombre se presenta, de este modo, como un microcosmos cuya esencia radica en el alma y sus tres movimientos o facultades a imagen de la Trinidad. El hombre emprende su retorno a la divinidad mediante el conocimiento, ejerciendo las tres facultades del alma, especialmente mediante la primera que es el *nous* o el intelecto. La redención permite «la vuelta (reducción) como un camino epistemológico hacia Dios... que culmina en el conocimiento perfecto, que se parece al angélico»⁴⁸.

La gnoseología de Juan Escoto Erígena está plenamente ligada a su ontología. De hecho, como ocurrirá más tarde con San Anselmo y, en general, con el pensamiento medieval hasta Abelardo, no se separan las estructuras del conocimiento de la realidad en sí, confundiéndose unas y otras. Para Escoto Erígena el conocimiento está ligado a los distintos estados del hombre. Desde el pecado original de Adán, la razón humana quedó oscurecida e impedida para acceder a la verdad. No obstante, la naturaleza humana siente un deseo innato de conocer la verdad que la impulsa y le imprime un anhelo de llegar a ella. En ese estado, el hombre era solo capaz de elaborar una física para comprender parcialmente la naturaleza y entender la existencia del creador como causa de la misma⁴⁹.

⁴⁶ Lázaro Pulido, Manuel: *Historia de la Filosofía Medieval y Renacentista I*. Madrid, 2018. Pág. 302.

⁴⁷ Lupi, Joao: «Ontología y conocimiento en Juan Escoto Eriúgena» en Bertelloni, F. (ed.): *La filosofía medieval*. EIAF 24. Editorial Trotta, S.A. 2013. <https://elibro.net/es/ereader/udl/61294>. Pág. 48.

⁴⁸ Lázaro Pulido, Manuel: *Historia de la Filosofía Medieval...* Pág. 307.

⁴⁹ Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media...*

Es solo mediante la revelación divina, contenida primero en el Antiguo Testamento y perfeccionada con la venida de Jesucristo, cómo el hombre puede volver a acceder al conocimiento de la verdad. Para ello, tiene que aceptar como absolutamente cierta la verdad revelada, ya que proviene de una fuente infalible, y dirigir los esfuerzos de la razón para intentar comprenderla. Aun así, el conocimiento pleno de la verdad no se alcanzará hasta un tercer estadio, cuando el hombre retorne a su esencia divina.

«Una luz ilumina el alma cristiana: la de la fe. No es aún plena luz, ya que ésta sólo se logrará en la visión beatífica, pero entre las dos se sitúa, cada vez más viva, la luz de la especulación filosófica, que nos lleva desde la fe hasta la visión beatífica»⁵⁰.

Para Escoto Erígena, los ángeles son las inteligencias más perfectas que se pueden dar en las criaturas. Poseen cuerpos espirituales simples y, a diferencia del hombre, tienen un conocimiento inmediato de la realidad divina. Pero, no obstante, no pueden ver a Dios cara a cara. Ni siquiera pueden ver las ideas de Dios, ya que «su vista se detiene en ciertas apariciones divinas de estas ideas, es decir, en las teofanías de las causas eternas de las cosas»⁵¹. Es decir, que ni siquiera los ángeles pueden conocer de forma inmediata a Dios, sino que conocen y experimentan las primeras manifestaciones (teofanías) del Verbo, pero sin ver al Verbo. El hombre, menos capacitado para la iluminación que los ángeles, está más alejado del conocimiento de la realidad divina. Pero los hombres junto con los ángeles y el resto de las criaturas se encuentran en una perpetua tensión hacia Dios donde se encuentra su propia esencia.

El pensamiento de Juan Escoto abunda en la explicación de un Cristo-luz y de la teología de la luz. «Se deja de hablar de una estética de la luz para hablar de una metafísica de la luz. Este hecho es lo que se trata de representar iconográficamente en una mandorla de luz que acoge la figura del Logos encarnado»⁵². En el siguiente apartado profundizaremos en este significado iconográfico de la mandorla. En cuanto a la teología de la luz, esta permite el salto mental de la realidad sensible que se percibe con los ojos a la realidad teológica que se contempla con los ojos de la fe. Esta idea se encuentra plasmada en los versos que el abad Suger hizo poner en las puertas de la abadía de Saint-Denis:

⁵⁰ Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media...* Pág. 191.

⁵¹ Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media...* Pág. 201.

⁵² Puigarnau, Alfons: *La recepción de...* Pág. 68.

«Luminosa es esta noble obra, pero noblemente luminosa iluminará las mentes a fin de que discurren por las luces verdaderas hacia la verdadera luz donde Cristo es la verdadera puerta»⁵³.

Aunque plenamente románica, la teología de la luz perdurará en el gótico cuando se vincula a la arquitectura diáfana de las nuevas catedrales. Los teólogos interpretarán entonces las luminosas vidrieras como signo de la fuente de luz espiritual. La transparencia de los muros induce a interpretar la catedral como símbolo sensible de la morada de Dios, la Jerusalén celestial. La luz llega a desmaterializar la arquitectura causando un impacto emocional en los fieles y en el propio clero.

No obstante, ello ya no se asocia a unas doctrinas teológico simbólicas olvidadas en parte por los pensadores cristianos en el periodo gótico debido a la influencia de Aristóteles, por mucho que, admirados por los efectos de la nueva arquitectura, utilizasen la analogía para elevarse de la luz percibida a la realidad inefable de Dios e interpretando los rosetones mediante la simbología del sol místico. Este entusiasmo por la luz que ilumina los espacios sagrados lo encontramos ya en el siglo XII con la iniciativa de Suger, abad de Saint-Denis, de transformar su abadía, y en el pensamiento místico de su amigo Hugo de San Víctor inspirados ambos en el pensamiento del pseudo Dionisio, a través de Juan Escoto.

Pero es como si la solución técnica que transforma los muros sólidos en vidrieras cromáticas se hubiera retrasado con respecto al pensamiento filosófico que otorgaba ese simbolismo místico a la luminosidad. La teología de la luz no deja, por tanto, de ser característica del periodo románico. No podemos olvidar, en cualquier caso, que el platonismo inspirado en San Agustín y en el pseudo Dionisio seguirá influyendo el pensamiento cristiano del siglo XIII. Si bien algunos autores como Santo Tomás se caracterizan por una tendencia más acusada al aristotelismo, otros como San Buenaventura y el pensamiento franciscano en general mantendrán muchos de los postulados de carácter platónico, como hará también de forma consciente el propio Santo Tomás.

II.3 ICONOGRAFÍA DEL ROMÁNICO CATALÁN. EL PANTOCRÁTOR.

El pensamiento neoplatónico cristiano descrito va a condicionar en gran medida la iconografía característica del románico, especialmente en las diferentes formas de

⁵³⁵³ «*Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret, clarificet mentes, ut cant per lumina vera ad verum lumen, ubi Christus janua vera*». Suger de Saint-Denis: *De rebus in administratione sua gentis*. (Migne P.L. 186, cols. 1227-48). Publicado en Jaques Pi, Jèssica: *La estética...* Pág. 261

representación del Pantocrátor y de la iconografía de la Majestad (*Maiestas*). Puigarnau destaca en su tesis doctoral la abundante presencia de manuscritos en el ámbito catalán de la *Homilía al Prólogo de San Juan* escrita por el monje irlandés, Juan Escoto Erígena, autor en el que se centra para explicar la cristalización de la teología de la luz en la iconografía románica catalana⁵⁴.

La iconografía del Pantocrátor se había originado en el oriente cristiano, si bien tras la crisis iconoclasta desapareció hasta el siglo IX. En el nártex de Santa Sofía de Constantinopla volvemos a encontrar una representación modesta de la *Maiestas Domini* con Cristo Pantocrátor entronizado y bendiciendo. Pronto adquirirá un tamaño y una importancia simbólica acorde a la divinidad representada y ocupará la cúpula central de los templos. El Pantocrátor bizantino adopta ahora evocaciones cósmicas, es el Logos en su puesto solar que da luz e inteligibilidad a todo el universo.

En Occidente la iconografía del Pantocrátor se aleja de estos conceptos para inspirarse más de cerca en el texto del Apocalipsis. El nimbo crucífero identifica claramente al representado con Cristo redentor, pero el resto de los elementos se basan casi textualmente en los capítulos IV y V del Apocalipsis como analizaremos en el siguiente apartado. De este modo, la representación que se hace en occidente del Pantocrátor se distancia del modelo bizantino. «Con el estatismo solemne del Pantocrátor bizantino –nos explica Juan Plazaola– contrasta esta composición agitada de los Vivientes del Tetramorfos, de los ángeles que parecen significar fuerzas celestes y dinámicas»⁵⁵ y que configuran la representación del Pantocrátor en occidente. En realidad, se puede considerar que es el arte románico el que crea este icono impresionante como expresión inconcusa de la divinidad de Cristo.

Nos centraremos aquí en la iconografía del Pantocrátor y de sus complementos habituales: el tetramorfos y el alfa y la omega. No obstante, para comprender estos iconos hay que interpretarlos en su contexto y en referencia a los programas iconográficos en los cuales se emplean. Los programas iconográficos en el románico responden siempre a un objetivo pedagógico y evangelizador⁵⁶ (como, de hecho, también ocurrirá en el gótico, aunque con un enfoque muy distinto). En dichos programas se relaciona la creación, por mediación del Verbo divino (Jesucristo), con la posterior caída de Adán y con la labor

⁵⁴ Para los aspectos más concretos del arte catalán en el periodo del románico me he basado, entre otros trabajos, en la tesis doctoral «Imago Dei y Lux Mundi en el siglo XII: La recepción de la teología de la luz en la iconografía del Pantocrátor en Cataluña» de Alfons Puigarnau Torelló (Barcelona, 1999).

⁵⁵ Plazaola, Juan: *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid, 1996. Pág. 353.

⁵⁶ Conti, Flavio: *Cómo reconocer el arte románico*. Barcelona, 1980.

salvífica del propio Pantocrátor. Teológicamente, según Puigarnau, este programa iconográfico es análogo a la teología de la luz expresada en tres momentos: la salida (*exitus*) o la teofanía de Dios que se manifiesta en la creación; la *kenosis* o el descendimiento de Dios a través de la crucifixión, necesaria por el pecado de Adán, y el retorno (*reditus*) de los seres creados a la contemplación del Verbo. Por ello, junto al Pantocrátor, encontramos representados en los ábsides catalanes o en los frontales de altar, las escenas de Adán y Eva junto al árbol de la ciencia y la expulsión del paraíso, por un lado, y la crucifixión, por otro, presididos por la majestad del Pantocrátor. En conjunto todo ello forma una visión sintética de la historia de la redención.

Esta visión se relaciona de manera íntima con la dialéctica universal de Juan Escoto de la que tratamos en el apartado anterior dividida en dos momentos la división y el análisis. Podemos relacionar el momento de la división con la creación en la cual tiene lugar el paso de la unidad de los géneros supremos (las ideas ejemplares) a las especies y a los individuos. El análisis, por su parte, estaría asociado al momento del retorno de los seres creados hacia la unidad divina.

La figura románica del Pantocrátor aparece inmersa en esta economía de la salvación, en esta dialéctica de división y análisis, de salida y retorno como artífice de la misma. Destaca el papel central que ejerce el Pantocrátor en estos programas iconográficos como gobernador de la economía de la salvación, insertándose en un ciclo de gracia, pecado y redención que rodea a esta figura. Pero, de alguna forma, el Pantocrátor en su trono mayestático es un elemento aparentemente ajeno a la redención del hombre caído, representada literalmente por la imagen del crucificado, momento cumbre de la salvación. Por ello, el papel del Pantocrátor en estos programas iconográficos requiere quizás una mayor reflexión. Se podría pensar en la manifestación del Hijo en majestad anunciado por Juan en el Apocalipsis como se explicita, por ejemplo, en la portada de San Pedro de Moissac, pero también en el papel trascendente de dos de las personas divinas, Padre e Hijo, en la economía de la salvación que gobiernan mediante la divina providencia.

Según la interpretación que ofrece Herbert Kessler en relación a una imagen del Pantocrátor, Cristo asume un papel activo en el mundo, aunque no esté visible en él:

«The vaulted upper chamber is occupied by Christ, portrayed in a clipeus to indicate that he is the Pantocrátor risen from the dead. An ancient convention used to depict a

protagonist not visible within the fictive pictorial space, the circular medallion suggest that Christ is an active agent in the World, even though he is not observed below»⁵⁷.

En cualquier caso, se trata de representar a Dios en una teofanía apocalíptica del final de los tiempos. La representación de Dios, tanto para los iconoclastas como para sus contrarios, es un asunto extremadamente delicado. Por ello, desde Bizancio hasta el románico catalán se ha tendido a una progresiva espiritualización en la forma de representarlo. Ya desde los primeros siglos de nuestra era, las representaciones cristianas se caracterizan –en expresión de Puigarnau– por «la pérdida de las referencias espacio-temporales en la pintura, tratando de marcar la diferencia con el arte de fuerte sabor sensual de la Roma helenística»⁵⁸.

Con el cristianismo, la representación del Dios invisible se hace admisible por la encarnación del Verbo. Dios se ha hecho hombre visible y por ello es factible su representación. Pero no por ello se le puede representar de cualquier manera y las jerarquías eclesiásticas del momento van a custodiar con celo la forma de hacerlo. Un argumento principal que se esgrime en este debate es la tradición y la antigüedad de las imágenes y, de ahí, la gran influencia que ejercen los iconos bizantinos en el arte occidental. Tanto Hans Belting⁵⁹ como Herbert Kessler⁶⁰ quizás insisten demasiado en las leyendas que atribuyen un origen divino o contemporáneo a Jesucristo (pintados por San Lucas o esculpidos por Nicodemo) a iconos como la *Hodegetria* o el Pantocrátor, sin prestar suficiente atención al trasfondo teológico que acompaña y justifica estas representaciones. Hay claramente una intención de fondo en la iconografía bizantina y en su acogida en occidente, cual es la de dignificar la representación de los asuntos divinos. Según expresión de André Grabar: «La mayor parte de las obras bizantinas puestas al servicio de la religión son ofrendas a Dios, (y) se esfuerzan por ser dignas de Aquel a quien glorifican»⁶¹.

Dicha intención se hace quizás más intensa en el románico, cuando las formas plásticas y pictóricas alcanzan un grado máximo de abstracción y los programas iconográficos se hacen más complejos y, si se me permite la expresión, más teológicos. Como expusimos más arriba, para Juan Escoto Erígena la esencia de los seres creados es la luz divina

⁵⁷ Kessler, Herbert L.: *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Pennsylvania, 2000. Pág. 92.

⁵⁸ Puigarnau, Alfons: *La recepción de...* Pág. 374

⁵⁹ Belting, Hans: *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, 2009.

⁶⁰ Kessler, Herbert L.: *Spiritual Seeing...*

⁶¹ Grabar, André: *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid, 2007. Pág. 30.

que los transforma en signos, en símbolos mediante los cuales Dios se da a conocer. Por ello, la mejor forma de representar la divinidad es mediante un lenguaje simbólico. «Así, la obra es símbolo, porque contiene sensiblemente un referente espiritual que debe ser transmitido a una comunidad»⁶².

El Pantocrátor es un referente claro: la divinidad queda reflejada inequívocamente, incluso en su esencia luminosa y en la unidad de las personas de la Trinidad. Es preciso «expresar la naturaleza del Verbo mediante variadas gamas de planos geométricos y gamas cromáticas de colores saturados buscando la pureza de una belleza que, más que añadir, más que en la presencia de múltiples elementos, residirá en la ausencia de los mismos»⁶³.

También el espacio representado en torno al Pantocrátor debe expresar una realidad intemporal. «Los murales ofrecen una construcción de un mundo que no tiene evidentes referencias fuera de sí mismo; es el mundo de lo absoluto, de lo trascendente, de lo que no está sujeto al espacio y al tiempo humanos»⁶⁴.

Juan Escoto, en su *División de la Naturaleza*, sostiene que los cuerpos geométricos solo los contemplamos con los ojos del intelecto. La diferencia entre los cuerpos geométricos y los naturales es que lo propio de los primeros es ser pensados, mientras que lo propio de los cuerpos naturales es ser vistos. Esto permite comprender el porqué de la geometrización de las facciones del rostro del Pantocrátor ya que lo geométrico está diseñado para ser percibido de modo sobrenatural. El artista, para transmitir la idea de la esencia (*ousía*) divina, opta por una abstracción geométrica de la figura humana de Cristo. Basta por ello una insinuación geométrica para representar el Verbo de Dios encarnado. «Cuanto más elementos compositivos desaparezcan del plano representacional, más trascendente resultará la representación de la divinidad»⁶⁵. Esta es la idea que probablemente haya predominado en la pintura románica catalana hasta el siglo XIII. Si tomamos por ejemplo la representación del Pantocrátor de San Clemente de Taüll⁶⁶:

«(El artista) –nos instruye el doctor Yarza– se ha valido de la geometría a la hora de deshumanizar la imagen, usándola con un rigor de calidad excepcional. La línea es ancha y segura y capaz de generar impulsos ópticos en el espectador. La frontalidad y serenidad exenta de emoción de los rasgos faciales, el gesto significativo y medido de la mano, la

⁶² Jaques Pi, Jèssica: *La estética del románico y el gótico*. Madrid, 2011. Pág. 159.

⁶³ Puigarnau, Alfons: *La recepción de...* Pág. 382

⁶⁴ Sureda, Joan: *La pintura románica en España*. Madrid, 1985. Pág. 251.

⁶⁵ Puigarnau, Alfons: *La recepción de...* Pág. 194

⁶⁶ Coma Quintana, Laia et. al.: *La Vall de Boí. Mil años de arte románico*. Calafell, 2009.

rigidez de la postura... colaboran a configurar una idea de la divinidad solemne, grandiosa, alejada de la realidad y aterradora»⁶⁷.



Figura 4: Pintura mural del ábside de San Clemente de Taüll. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Foto del autor.

En este aspecto Escoto Erígena sigue de cerca a Plotino que hablaba de imágenes que mostraban lo invisible y que era preciso mirar con los ojos del espíritu. Para Plotino la imagen es un espejo del objeto representado que participa de su modelo en virtud de la

⁶⁷ Yarza Luaces, Joaquín: *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, 1987. Pág. 15.

simpatía universal (principio este de origen estoico). La obra de arte refleja la materia representada, pero la única utilidad que le confiere Plotino es como instrumento para ofrecernos una visión intelectual, para conocer el Nous.

«La visión fenoménica que la imagen habitual ofrece a nuestros ojos corporales podía cumplir en ocasiones una función más elevada, pues, a través de ella, el espectador avisado podía contemplar la realidad numénica, la única que es (al no ser el resto más que apariencia), dicho de otro modo, el Nous neoplatónico, o Dios y el mundo inteligible que lo rodea»⁶⁸.

El arte según Plotino contiene en su propia sabiduría el modelo mismo que imita. Por ello permite un conocimiento inmediato y total de la esencia última, del alma universal. La obra de arte constituye un punto de partida hacia una experiencia metafísica orientada al contacto inefable con el Nous.

Para indicar que la imagen representa lo invisible, el arte bizantino inventó algunos signos iconográficos que luego adoptaría el arte medieval de occidente tales como un disco de luz que enmarca las teofanías para evocar la gloria suprasensible, círculos que designan el mundo extracósmico, etc. Junto a estos signos se emplearon también reglas de estilo orientadas a distanciar la figuración del naturalismo para sugerir de este modo lo suprasensible. Por ello, se hizo desaparecer el volumen, el espacio, el peso para desmaterializar lo figurativo y hacerlo capaz de evocar lo inteligible. El arte responde así a «la voluntad de abrir los ojos del espíritu del espectador y dirigir la mirada hacia lo suprasensible, lo único digno de ser contemplado y admirado»⁶⁹.

Volviendo a la imagen del Pantocrátor, esta aparece con frecuencia asociada a la imagen de Cristo crucificado. Puigarnau identifica tres iconografías en la Marca Hispánica relacionadas con el Pantocrátor: la primera es la de la *Maiestas* en el sentido tradicional, en la que aparece Cristo crucificado, glorioso y con corona y túnicas reales (ver, por ejemplo, la figura 5); la segunda es la del propio Pantocrátor, con el Alpha y la Omega, sentado sobre el arco del universo, rodeado por el tetramorfos y bendiciendo con la mano derecha (ver figura 4); la tercera es la de Cristo crucificado con dolor, acompañado de su madre y Juan evangelista, que expresa la *kenosis*, el descenso de Dios de la luz a las tinieblas⁷⁰.

⁶⁸ Grabar, André: *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid, 2007. Pág. 25.

⁶⁹ Grabar: *Los orígenes...* Pág. 26

⁷⁰ Puigarnau, Alfons: *La recepción de...* Pág. 184



Figura 5: *Maestas*. San Cristóbal de Beget (Beget, Ripollés). Foto del autor.

Se establece así una dicotomía entre la luz, representada por la mandorla que envuelve al Pantocrátor, y las tinieblas, representadas por el cristo sufriente en la cruz, que descenderá a la oscuridad de los infiernos, precisamente para vencer a las tinieblas con su luz. Es el abajamiento, la *kenosis* del Dios vivo que se incorpora en la oscuridad de la humanidad para salvarla de las tinieblas y hacerla partícipe de su luz. Se yuxtaponen así la glorificación (representada por el Pantocrátor) y la pasión (representada por Cristo crucificado).

En su manifestación gloriosa, el crucificado se representa con vestido y corona reales y con expresión viva. Es el verbo glorificado a través de la cruz. Por su lado, el Cristo sufriente se representa con el paño de puridad y reflejando el padecimiento, haciendo referencia a la *kenosis*, la operación del verbo de abajamiento para hacerse

partícipe del sufrimiento humano y salvarlo, para penetrar en las tinieblas de la muerte y vencerlas con la luz esencial (ver figura 6). Se yuxtaponen de este modo el Pantocrátor como esencia divina y el crucificado, bien como glorificación del verbo por medio de la cruz, manifestando el poder, bien como la *kenosis*, el verbo condescendiente que sufre y muere, manifestando la operación que salva a la humanidad⁷¹.



Figura 6: El descendimiento. San Joan de las Abadesas. Foto del autor.

La representación del crucificado necesita, en cierto modo, la compañía de la imagen triunfal de Cristo glorificado, entronizado y envuelto en la mandorla. El arte monumental no aborda hasta el siglo XI, salvo contadas excepciones, la iconografía de Jesús en la cruz, cuyos antecedentes encontramos en las artes suntuarias. Coincide en el tiempo, por tanto, con la representación del Pantocrátor cuando esta se ha impuesto en el arte oficial de la jerarquía eclesiástica. Se yuxtaponen de este modo el Cristo en majestad con el Cristo en humillación.

Las primeras representaciones de Cristo crucificado en el románico lo presentan muerto, pero reflejando en su rostro apacible una paz divina y con vestidos regios y corona real que expresan claramente su dignidad. Posteriormente aparecen las representaciones del crucificado aún vivo y en agonía, cubierto tan solo por el paño de puridad. No obstante, la agonía no se refleja en la expresión, la cual muestra, más bien, una paciencia y serenidad sobrehumanas. Habrá que esperar al gótico para encontrar las primeras representaciones de un Cristo sufriente y doloroso. Cada vez se sentía más la necesidad de

⁷¹ Puigarnau, Alfons: *La recepción de...* Pág. 249

presentar a Cristo redimiendo a la humanidad con su humillación, su pasión y su muerte. Esta representación cruenta se relaciona sin duda con las sectas disidentes que se van extendiendo por el occidente cristiano, que rechazaban la Iglesia institucional y reclamaban la vuelta al espíritu evangélico de pobreza. Estas sectas adoptan una postura espiritualista a la que se opone, desde la ortodoxia, la representación expresa de la humanidad sufriente de Cristo crucificado.

Más tarde, aparecen también movimientos ortodoxos que coinciden con los herejes en la adopción de este espíritu de pobreza sometiendo, no obstante, a los dictados de la Iglesia, entre los que destacarán los franciscanos. En este ambiente se entiende que el arte gótico buscara la exaltación de la cruz de Cristo y de su sufriente pasión. El Cristo triunfante y glorioso de los ábsides románicos se irá sacrificando en provecho del Cristo humillado y sufriente con todo el patetismo que le confieren los artistas del gótico. Del románico al gótico hay una transición del «Hijo de Dios en el resplandor de la gloria al Hijo del hombre en las humillaciones de la pasión»⁷².

II.4 LA INFLUENCIA DEL APOCALIPSIS EN LA ICONOGRAFÍA ROMÁNICA.

La época del románico está influenciada por las ideas sobrenaturales de una piedad profundamente creyente. Confluyen las reformas monacales, las grandes peregrinaciones y las cruzadas en una apasionada actividad religiosa en la que intervienen todos los estratos sociales. Ello responde a una concepción del mundo en la que juegan un papel predominante lo misterioso, el Juicio Final y las visiones apocalípticas. En general, la sociedad catalana en este periodo estará marcada por un profundo sentir escatológico y apocalíptico.

En la pintura y en la escultura, según Úrsula Hatje, «aparece la reproducción, rígida y simbólica, del mundo del Más Allá... Los modelos del arte clásico... se dejan apenas sentir sobre la fuerza abstracta que imponen las ideas supraterráneas»⁷³. Según expresión de Henri Fautillon:

«El arte románico nos desconcierta por doquier en la composición y el sentimiento de las imágenes. Abunda en monstruos, en visiones, en escrituras abstractas. (...) La iconografía

⁷² Plazaola, Juan: *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid, 1996. Pág. 356.

⁷³ Hatje, Ursula: *Historia de los Estilos Artísticos. Desde la Antigüedad hasta el Gótico*. 2 Vol. Madrid, 1975. Vol. I, págs. 262-263.

románica es épica. Concede al Dios hecho hombre y al hombre hecho a imagen de Dios unas proporciones sobrehumanas, a veces incluso una figura extraña a la humanidad»⁷⁴.

Un texto importante para comprender la iconografía del Pantocrátor es el comentario al Apocalipsis del beato de Liébana. El comentario debió tener una gran difusión y una influencia clara tanto en el pensamiento teológico como en la plasmación iconográfica del mismo en el románico catalán. Hay que tener en cuenta que tanto el Pantocrátor como los complementos que normalmente lo rodean tienen un origen claro apocalíptico. Es el texto del Apocalipsis, salvo una mención hecha en las cartas de San Pablo, el único que utiliza el término Pantocrátor, el que caracteriza a Cristo como el alfa y la omega y el que identifica a los cuatro seres vivientes como el tetramorfos.

Las imágenes utilizadas en las pinturas románicas coinciden con las descritas en el Apocalipsis y están influenciadas por las que se representan en los Beatos. En Cataluña, la presencia y difusión del comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana está bien atestiguada por las copias realizadas en los *scriptoria* catalanes y que se han conservado en los manuscritos del Beato de Girona, de Urgell, de Turín (de posible confección en Girona), de Santa María de Poblet y el conservado en el Archivo de la Corona de Aragón, a los que se suma el de Saint Sever, mandado copiar por el abad catalán Gregorio de Muntaner, que rigió dicho cenobio hasta 1072⁷⁵.

La imagen del Pantocrátor, tal como se representa en occidente, rodeada del tetramorfos es expresión clara del siguiente texto del Apocalipsis:

«Y he aquí, un trono establecido en el cielo, y en el trono uno sentado. Y el aspecto del que estaba sentado era semejante a piedra de jaspe y de cornalina; y había alrededor del trono un arco iris, semejante en aspecto a la esmeralda... Y junto al trono, y alrededor del trono, cuatro seres vivientes llenos de ojos delante y detrás. El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo, era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre, y el cuarto era semejante a un águila volando»⁷⁶.

⁷⁴ Faucillon, Henri: *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Madrid 1988. Pág. 93.

⁷⁵ Suárez González, Ana: «Beatos: la historia interminable» en Pérez, Maurilio (coord.): *Seis estudios sobre beatos medievales*. León, 2010. Págs. 71-130.

⁷⁶ Apocalipsis 4, 1 y siguientes.



Figura 7: Cristo y el Tetramorfos. Pintura mural en la Colegiata de Santa María de Mur. Foto del autor.

Un texto del siglo XIII de Guillermo Durantus nos ilustra sobre el significado de esta iconografía:

«Representado sentado sobre un trono o sobre una sede elevada, indica su presente majestad y la que poseerá en lo sucesivo, como Él dice: “Toda potestad me ha sido dada en el cielo y en la tierra” esto es, al Hijo de Dios que reina sobre los ángeles, según este otro texto: “Tú que estás sentado sobre los querubines”»⁷⁷.

Esta visión apocalíptica enlaza con tres textos bíblicos del Antiguo Testamento: Isaías, 6 1-13; Ezequiel 1, 10ss. y Daniel 7, 1ss. En consonancia con estos textos, se representa a Dios en majestad rodeado de un halo luminoso, que en el románico catalán adoptará principalmente la forma geométrica almendrada de la mandorla.

La mandorla mística, también llamada gloria o aureola, es descrita como un arco iris alrededor del trono o como la visión de una esmeralda. La mandorla representa el halo de luz que desprende Cristo. El origen de esa luz es la divinidad de Cristo. No se trata de una luz reflejada, sino que emana del propio Dios. Para Puigarnau, la mandorla, en el

⁷⁷ «Picta ut resides in trono seu in solio excelso, presentem indicat maiestatem et potestatem, quasi dicat: “Data est ei omnis potestas in celo et in terra”, iuxta illud: “Vidi Dominum sedentem super solium excelsum etc. Id est Dei filium super angelos regnatem iuxta illud: “Qui sedes super Cherubim”» Durantus, Guillermo: *Rationale divinorum officiorum* libro I, capítulo 3 (Davril y Thibodeau 1995, 34 ss.). Publicado por Jaques Pi, Jèssica: *La estética* ... Pág. 225.

contexto de una recepción de la teología cristiana de la luz, «es una clara cristalización estética de la *Ousía*-Esencia»⁷⁸, es decir, es la representación de la divinidad de Cristo. Al representar la esencia divina, el Pantocrátor presenta una confusión consciente entre las dos primeras Personas de la Trinidad, eliminando la distinción entre el Padre y el Hijo que comparten la misma esencia (oponiéndose así a las herejías cristológicas renovadas por el adopcionismo de origen hispano)⁷⁹. Por ello, en los ejemplos catalanes encontraremos dentro de la mandorla indistintamente al Pantocrátor-Padre y al Pantocrátor-Hijo. La noción de Cristo como mediador se sustituye aquí por la idea de la igualdad esencial del Hijo con el Padre, inaccesibles en su divinidad.

En tierras hispánicas en el siglo IX, en efecto, había surgido nuevamente la querrela cristológica por los errores dogmáticos del obispo Félix de Urgel y el arzobispo Elipando de Toledo. Estos defendieron que el hombre Jesús, cuya naturaleza humana no discutían, solo se vinculaba con Dios y con la divinidad del Verbo de forma adoptiva. Contra los nuevos errores dogmáticos que revivían aquellos del nestorianismo de los primeros siglos se levantaron las voces de Beato de Liébana y de Alcuino, este último inducido por Carlomagno que atendía así la petición del papa Adriano que le había solicitado apoyo para combatir la nueva herejía. Por ello, la divinidad de Cristo volvía a ser un tema candente que encontraba en la iconografía del Pantocrátor un vehículo adecuado para su expresión artística. El románico pleno recogió y llevó a su plenitud esta expresión artística de la majestad divina del redentor.

El Pantocrátor, la *Maiestas Domini* rodeada por los cuatro vivientes, preside la mayoría de los ábsides y frontales de altar del románico catalán. Según el Apocalipsis –nos dice Joan Sureda– el aspecto de Cristo debía ser «sublime como el del sol cuando resplandece con toda su fuerza; sus ojos, llamas de fuego que alcanzasen a ver y a desvelar lo más íntimo del hombre»⁸⁰.

⁷⁸ Puigarnau, Alfons: *La recepción de...* Pág. 213

⁷⁹ García Villoslada, Ricardo: *Historia de la Iglesia Católica*. Vol. I. Madrid, 2003.

⁸⁰ Sureda, Joan: *La pintura románica en Cataluña*. Madrid, 1981. Pág. 57.



Figura 8: Rostro del Pantocrátor. Ábside de San Clemente de Taüll (Detalle). Museo Nacional de Arte de Cataluña. Foto del autor.

Alrededor del Pantocrátor, teofanía apocalíptica, aparecen los cuatro vivientes que loan la gloria del que vive. Su simbología es múltiple (los cuatro puntos cardinales, los cuatro elementos, las cuatro columnas del Templo), pero sin duda destaca su asociación a los cuatro evangelistas: el hombre alado de San Mateo, el águila de San Juan, el león de San Marcos y el buey de San Lucas. Todos ellos vuelven sus cabezas en torsión forzada hacia la *Maiestas Domini*. «Los vivientes son relacionados con el nivel de trascendencia: tienen la función de alabanza directa e inmediata a Dios, sentado en el trono... Las alas alzadas indican una acción que se está desarrollando, una tensión hacia el nivel de Dios»⁸¹.

⁸¹ Vanni, Hugo: *Lectura del Apocalipsis: Hermenéutica, exégesis, Teología*. Estella, 2005. Pág. 187.



Figura 9: Cristo rodeado del Tetramorfos. Tímpano de la portada de la iglesia románica de San Pere d'Or (municipio de San Pere d'Or, comarca del Bages). Foto del autor.

Fue San Ireneo de León el primero que interpretó la imagen de los cuatro vivientes identificándolos con los cuatro evangelistas. La representación del tetramorfos alrededor del trono quiere significar la unidad de los cuatro evangelios en Cristo. San Jerónimo los llama la «*quadriga Domini*» que simbolizan los cuatro evangelios y el universo, como expresión expansiva de la buena nueva. Por ello, los vivientes se representan normalmente en posición centrífuga expandiendo la acción salvífica del Pantocrátor, al tiempo que giran sus rostros en tensión hacia la figura central, envuelta en la mandorla mística, como origen de toda la redención y la vida.

El anónimo personaje del Apocalipsis se identifica con los rasgos de Cristo glorioso y su nimbo crucífero. Durante varios siglos esta efigie grandiosa del salvador glorioso, de Cristo con el libro de la vida y bendicente, rodeada por querubines y el tetramorfos presidirá los programas iconográficos, ora pintada en la cuenca de los ábsides ora esculpida en los tímpanos de las portadas de los templos cristianos. El éxito de esta imagen que caracterizó todo el románico se debe sin duda a su capacidad de expresar sin ambages la divinidad cuestionada de Cristo, pero también a su poder de síntesis con «su fascinante armonización de la fuerza expansiva y el movimiento centrípeto»⁸². Es la tensión entre el evangelio que se expande y los seres vivientes que retuercen el cuello hacia el origen prístino de la vida del que se resisten a alejarse.

⁸² Plazaola, Juan: *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid, 1996. Pág. 352.

Otro tema de corte apocalíptico es la iconografía del alfa y la omega, símbolo de Cristo como señor y vencedor del tiempo. Es una iconografía que se remonta al arte paleocristiano, con ejemplos presentes ya en el siglo IV⁸³. En la tradición iconográfica del arte paleocristiano ocupa un lugar importante el simbolismo, aunque no por ello se prescinde del arte figurativo. El texto de origen de esta iconografía se encuentra en Apocalipsis 22,13: «Yo soy el Alfa y la Omega, el primero y el último, el principio y el fin». Volvemos a encontrarnos a Dios como origen y destino del universo creado, usando la terminología de Juan Escoto, como la naturaleza que no es creada y crea y la naturaleza que ni es creada ni crea, pero atrae hacia así a las demás naturalezas.

Hay que mencionar también, por su importancia en el contexto del Pantocrátor, la figura del cordero místico de Dios. El cordero adopta en San Clemente de Taüll la forma descrita en el Apocalipsis, con los siete ojos y apoyando las patas, presumiblemente, en el libro de los siete sellos. Identifica a Cristo con el verdadero cordero pascual y como el único digno de abrir el Libro. No obstante, la iconografía más habitual representa al cordero místico triunfante, portador de la cruz salvífica.



Figura 10. El Cordero místico. Santa Coloma. Andorra. Foto del autor.

También en la iglesia de Sant Esteve en Polinyà del Vallès encontramos al *Agnus Dei* representado con siete ojos y sosteniendo entre sus patas el libro de los siete sellos. Le acompañan los siete candelabros y dos de los cuatro jinetes del Apocalipsis (el segundo y el cuarto) representados como figuras aladas que visten túnicas cortas y ostentan corona. El segundo jinete levanta su brazo derecho sosteniendo una balanza. El cuarto

⁸³ Íñiguez Herrero, José Antonio: *Arqueología cristiana*. Navarra, 2010.

jinete atraviesa el rostro de un hombre con una gran lanza, mientras pisotea con su caballo a hombres y animales⁸⁴. En Francia, en la Lande de Cubzac «la espada del verbo brota de los labios del Cristo apocalíptico que aferra el libro cerrado de los siete sellos, cerca del candelabro simbólico»⁸⁵. También en la iglesia de Sant Quirze en Pedret la adoración del Agnus Dei se representa en compañía de los cuatro jinetes del Apocalipsis.

Para completar la visión apocalíptica según San Juan, las representaciones románicas del Pantocrátor se acompañan en ocasiones de los veinticuatro ancianos que se postran ante el cordero. En la iglesia de Sant Quirze en Pedret se escenifica la adoración del Agnus Dei por los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, con cítaras en su mano izquierda. En la ventana central aparece la *Dextera Domini* encerrada en un círculo y flanqueada por dos faisanes. Encima descansa sobre cojines el libro de los siete sellos y sobre este el cordero místico encerrado en un círculo rodeado por los siete candelabros⁸⁶. Sobre la significación de los ancianos nos ilustra nuevamente Guillermo Durantus:

«A veces se representan también veinticuatro ancianos, según la visión del mismo Juan, vestidos de blanco y llevando sobre sus cabezas coronas de oro. Estos ancianos representan a los doctores de la Antigua y Nueva Ley, que son doce a causa de la fe en la Trinidad, a la cual anuncian por los cuatro puntos del mundo, y son veinticuatro a causa de las buenas obras y de las observancias del Evangelio. Cuando llevan lámparas en sus manos, representan los dones del Espíritu Santo; si tienen bajo sus pies un mar transparente simbolizan la figura del bautismo»⁸⁷.

Estas representaciones remarcan en un principio la realeza universal de Cristo y evolucionan posteriormente para incidir más en su aspecto de juez del final de los tiempos. «En los primeros siglos y durante la alta Edad Media las representaciones teofánicas son normalmente expresión abstracta e intemporal de la realeza de Cristo y de su señorío universal y cósmico, sin ninguna referencia a la Parusía»⁸⁸. Más tarde, el Cristo en majestad del Apocalipsis en ocasiones dio paso al Juez del final de los tiempos descrito por Mateo y por Marcos. La epifanía del Señor, nos dice Francisco Rico (refiriéndose al Pantocrátor), «tiende a superponer el Apocalipsis de Juan y la Parusía de Mateo», donde un

⁸⁴ Sureda, Joan: La pintura románica... Pág. 312.

⁸⁵ Faucillon, Henri: *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Madrid 1988. Pág. 94.

⁸⁶ Sureda, Joan: La pintura románica... Pág. 279-280.

⁸⁷ «*Quandoque etiam circumpinguntur uiginti quatuor seniores secundum visionem ipsius Iohannis, in uestibus albis et coronis aureis, per quos significatur ueteris et noue legis doctores, qui sunt duodecim propter fidem Trinitatis quam annuntiant per quator climata mundo, aut uiginti quatuor propter opera et obseruatiam euangeliorum. Si lampades adduntur, dona Spiritus sancti representantur; si mare uitreum, baptismis innuitur*» Durantus, Guillermo: *Rationale diuinorum*.... Pág. 226.

⁸⁸ Plazaola, Juan: *Historia y sentido*... Pág. 359.

triunfo celeste, paradisiaco, se mezcla con la idea del Juicio Final, «cuando el Pastor separe a los santos de los réprobos»⁸⁹.

«Entonces se verá al Hijo del hombre venir en las nubes con gran poder y gloria. Y enviará a los ángeles y reunirá a sus escogidos de los cuatro vientos, desde un extremo de la tierra hasta el extremo del cielo»⁹⁰.

Henri Faucillon nos ofrece una interpretación elocuente de esta iconografía:

«El Cristo Juez, que funda su reino en la aniquilación del universo y en el castigo de los pecadores, sale del misterio de los tiempos pretéritos como una aparición surgida de pronto ante los ojos de los fieles espantados. Está rodeado de formas convulsivas, acompañado por los veinticuatro ancianos portadores de lámparas y de violas. (...) Se podría creer que a través del comentario ilustrado del Beato... el Apocalipsis románico tiembla aún con los terrores del milenarismo»⁹¹.

El tema del juicio final, también puede encontrar su desarrollo mural independiente en algunos templos cristianos enfrente del ábside central, en el otro extremo de la nave, como queriendo recordar a los creyentes la inexorabilidad del juicio antes de abandonar el templo y afrontar las tentaciones del maligno en el mundo exterior. Así lo encontramos, por ejemplo, en Santa María de Taüll.

Estas representaciones, no obstante, se alejan de las visiones terroríficas mediante las cuales los artistas buscaban liberar al hombre de sus angustias dando una forma horripilante a los espíritus malignos. Aquí, por el contrario, se aprecia una conciencia más equilibrada de la justicia divina, reflejo de un cristianismo más maduro que se sitúa entre el temor y la esperanza. El Cristo como señor del universo se presenta también como el justo juez de buenos y malos.

⁸⁹ Rico, Francisco: Signos e indicios en la portada de Ripoll. Barcelona 1976. Pág. 15.

⁹⁰ Marcos 13, 26-27.

⁹¹ Faucillon, Henri: *Arte de Occidente...* Pág. 94.



Figura 11: El Juicio Final (Detalle). Pintura mural del muro occidental de Santa María de Taüll. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Foto del autor.

El tema del juicio final se enlaza en algunos casos con la representación de la ascensión al cielo, tránsito necesario antes del regreso de Cristo. Así se encuentra esculpido en los tímpanos de algunos templos como en San Isidoro de León. En el momento de la ascensión, los ángeles advierten a la humanidad que Cristo volverá. «Cristo victorioso de la muerte tras la resurrección y anunciado por los ángeles en la ascensión regresa para juzgar al mundo»⁹². En algunos casos, como en el pórtico de la gloria de Santiago de Compostela la representación se acerca más a la parusía del Cristo victorioso rodeado de ángeles que al juicio final. Cristo llega más como salvador que como juez y por ello muestra su torso herido junto a la cruz y sus manos y pies horadados.

⁹² Plazaola, Juan: *Historia y sentido...* Pág. 359.

II.5 EL SABER HUMANO EN LA CATALUÑA ALTO MEDIEVAL.

El saber humano en Cataluña está muy influenciado por el llamado renacimiento carolingio, si bien beberá también de las fuentes árabes que le aporta su vecindad con los reinos musulmanes de la península. El renacimiento carolingio se caracteriza por su carácter enciclopedista, siguiendo así la tradición de San Isidoro o de Beda. No obstante, da entrada también a cierto espíritu científico en su sentido moderno. La influencia de los pensadores irlandeses en la corte de Carlomagno se hace notar en la doble orientación de sus fuentes que descansan tanto en la obra patrística como en la reflexión sobre el mundo creado (la ciencia, propiamente dicha).

Por otro lado, la cultura de los reinos de taifas entre los siglos X y XII desarrolla tanto la ciencia matemático-astronómica, bien de carácter formal o de observación, como la filosofía de signo neoplatónico «relativa a cuestiones de cosmología, de física en general, sobre la naturaleza de la relación de causalidad, sobre el movimiento, sobre la eternidad del mundo»⁹³.

No obstante, lo que caracteriza el saber humano en la Edad Media es su carácter unitario. Francisco Rico habla de «una imagen unitaria del saber, una exacta concepción del universo, cuyo máximo emblema es la analogía de hombre y mundo»⁹⁴. En este concepto unitario, todas las disciplinas del saber se orientan y subordinan a la Teología y – me atrevería a precisar– a la soteriología. La ciencia, el saber humano, en este sentido, se preocupa primordialmente de la salvación del hombre.

El monasterio de Ripoll, uno de los centros culturales más activos de la Cataluña altomedieval, va a recibir influencias tanto del mundo carolingio, al que pertenece, como de sus vecinos musulmanes. La influencia carolingia le llega a través de manuscritos como el *Psalterium Argenteum*, compuesto por textos patrísticos, calendarios antiguos, vida de los patriarcas, etc. El carácter de estos textos tenía un fin marcadamente didáctico, lo que orientaba su compilación y el interés que podían tener para una escuela conventual floreciente como Ripoll. Pero también recibe manuscritos mozárabes como el *Boethius de Arithmetica*, del siglo X, o el *Forum Iudicum*, del siglo IX, entre otros.

El monasterio de Ripoll en su momento más brillante, con los abades Arnulfo (948-970), Guidiselo (970-979), Seniofredo (979-1008) y el célebre abad Oliba (1008-1046), en expresión de Francisco Rico simultánea «las traducciones del árabe y el desarrollo de

⁹³ Puigarnau, Alfons: *La recepción de...* Pág. 175

⁹⁴ Rico, Francisco: *Signos e indicios...* Pág. 29.

las disciplinas del cuadrivio con el acopio de libros insólitos, la latinidad refinada hasta la pedantería, los glosarios para la lectura de clásicos y cristianos»⁹⁵. El calendario de Ripoll, tanto el manuscrito como el esculpido en la portada del monasterio, exhiben una «combinación de liturgia, cronología, astronomía, medicina...» que responde a esa imagen unitaria del saber a la que se refiere Rico⁹⁶.

Los beatos catalanes, antes mencionados, también nos interesan en este punto por la presencia de los mapas que incluyen de tradición isidoriana, pero con notables avances que los hacen representativos de la cultura cosmográfica del momento. Dicha geografía de los Beatos, según Millàs⁹⁷, se conecta con la ciencia oriental en tratados de astrolabios redactados en la Marca Hispánica. En relación a la ilustración de la ciencia en Cataluña, Millàs añade:

«En estas ilustraciones artísticas, de tradición mozarábiga o no, miniaturas, tapices, etc., se puede ver representaciones que reflejan el saber geográfico o cosmográfico de entonces. Por ejemplo, en nuestras biblias, y sobre todo en el célebre tapiz de la Creación, de la Catedral de Girona»⁹⁸.

Entre los manuscritos cronográficos de Ripoll, destaca el mal llamado miscelánea astronómica de 1055 que, en realidad, se trata de un *computus* enfocado al cómputo del año litúrgico cristiano, especialmente para establecer el día de pascua. Estos manuscritos agrupan tratados de astrología, martirologios, y tablas para el cómputo⁹⁹. Los tratados de astrología usados se derivan de las traducciones latinas del griego Arato (llamadas arateas), que fue más un divulgador que un científico de los conocimientos de astronomía, ya que la Edad Media no conoce a Ptolomeo¹⁰⁰.

En el *computus* de Ripoll, hay una exhortación al final del libro IV *De Astra nomina*, que recuerda la idea platónica de Dios como *cosmocrátor*, regidor y ordenador del universo, que apuntan a la iconografía mayestática del Pantocrátor de forma similar a la expresión de Boecio (†524):

⁹⁵ Rico, Francisco: *Signos e indicios...* Pág. 17

⁹⁶ Rico, Francisco: *Signos e indicios...* Pág. 29

⁹⁷ Millàs Vallicrosa: «Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya medieval», *Estudis Universitaris Catalans*, Sèrie monogràfica, I. Barcelona, 1931. Pág. 20, citado por Puigarnau, Alfons: *La recepció de...* Pág. 176.

⁹⁸ Millàs, «Assaig d'història...» Pág. 94, citado por Puigarnau, Alfons: *La recepció de...* pág. 177.

⁹⁹ García Avilés. Alejandro: *El tiempo y los astros: Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*. Murcia, 2001

¹⁰⁰ García Avilés. Alejandro: «Las moradas de los dioses» en Yarza Luaces, Joaquín (ed.): *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Murcia, 2007. Págs. 193-254.

«¡Creador del firmamento estrellado! ¡Tú, que sentado en el eterno trono haces girar el cielo en vertiginosas revoluciones y obligas a los astros a obedecer tus leyes!... Tú eres quien acorta el día cuando los fríos del invierno esparcen por el suelo las hojas de los árboles y das a las noches raudas alas cuando llega el ardiente estío. Tu poder dirige el año a lo largo de las estaciones y haces volver con el vuelo perfumado de los céfiros las hojas que arrastró el soplo helado de Bóreas¹⁰¹».

Un ejemplo gráfico de esta visión es el tapiz de la creación de la catedral de Girona, en el que la figura del Cristo Logos se sitúa en el centro de la creación presidiendo, tal como escribe Boecio, el curso de las estaciones, los meses y los astros.

Tanto los textos de Arato como los de Boecio formaban parte de la colección de códices del monasterio de Ripoll y pueden ser utilizados, por ejemplo, por el monje Oliba para componer su *Breviarium* de Música. El monasterio de Ripoll brillará como centro cultural, especialmente en tiempos del abad Oliba, con pensadores como el monje Oliba o Gerberto de Aurillac (945-1003), luego papa Silvestre II (999-1003), formado en Ripoll.

II.6 PRIMACÍA DE LO MISTÉRICO EN EL ROMÁNICO.

En las páginas precedentes, en un breve recorrido por el románico catalán, aparece un tema central hacia el cual parece converger toda la iconografía e, incluso, el pensamiento científico del periodo. Se trata de la teofanía del Pantocrátor apocalíptico, triunfador y juez, hacia el que se dirigen todas las miradas, las de los cuatro seres y, en definitiva, la de toda la creación que tiende a su retorno. Este retorno, para el ser humano supone la salvación del alma, lo que ocupa un papel primordial en el pensamiento y la cultura medieval desde San Agustín. Arte, ciencia y cultura se alinean por ello en torno a la soteriología. Pero la salvación y la economía de la redención se envuelven en el misterio.

En el románico se enfatiza la representación de lo divino como misterio oculto, enlazando con la importancia de la percepción de los misterios cristianos. Esto se refleja en el lenguaje simbólico del Apocalipsis solo comprensible para los iniciados y, en concreto, para la clerecía culta. El secreto de arcano de estos misterios se presenta como una frontera entre lo eclesiástico y lo seglar que se refleja en la separación arquitectónica del espacio sagrado y del coro, separación física acentuada por el iconostasio. Merece la pena

¹⁰¹ «O stelleferi conditor orbis, qui perpetuo nixus solio rápido caelum turbine uersas legemque pati sidera cogis... Tu frondipluae frigore brumae stringis lucem breviora mora, tu cum feruida uenerit aestas agiles nocti diuidis horas. Tua uis uarium temperat annum, ut quas Borea spiritus aufert reuehat mites Zephyrus frondes». Boecio: *La consolación de la filosofía*, I, metro V. Madrid, 1984. Pág. 47. Versión latina. Corpus Christianorum, Series Latina XCIV. Pág. 11.

detenerse en este punto ya que resalta en la arquitectura lo que hemos destacado en la pintura y escultura, esto es, la importancia prestada a lo misterioso y a lo trascendente. Es precisamente este apego a lo trascendental y a lo inefable lo que diferencia al románico y va a desaparecer paulatinamente en el gótico.

Remontándonos a la antigüedad tardía en España, los edificios eclesiásticos presentan ya una característica que se va a mantener en los edificios altomedievales: una clara jerarquización de sus espacios. Se separan con barreras físicas evidentes tres zonas diferenciadas: el santuario reservado a los celebrantes y situado en el ábside donde se encuentra el altar; el coro reservado al clero, y el aula donde se ubicaban los fieles.



Figura 12: Iglesia visigótica de San Juan de Baños. Siglo VII. Baños del Cerrato (Palencia). Foto del autor.

En la alta Edad Media se introducen cambios significativos en la liturgia y, consecuentemente, en la construcción del templo cristiano. Aparece la cabecera tripartita debido a la multiplicación de los santuarios y altares. El santuario se mantiene en el ábside central y el coro ocupa, por lo general, el transepto que se va generalizando en esta época debido a los requerimientos tectónicos del abovedamiento que sustituye a las cubiertas de madera. Desaparece el foco litúrgico occidental y también el baptisterio tripartito que se sustituye por una pila bautismal ubicada en algún rincón discreto de la iglesia¹⁰².

En el siglo IX, el transepto adquiere una entidad constructiva propia que se refleja en su entidad litúrgica como ubicación del coro. Su separación de las naves se subraya con la construcción de un iconostasio, mientras que el santuario del ábside central mantiene la delimitación por cancelas que lo separan del coro. Se pierde el eje longitudinal

¹⁰² Caballero Zoreda, Luis y Sastre de Diego, Isaac: «Espacios de la liturgia hispana de los siglos V-X. Según la Arqueología». En Sociedad Española de Musicología: *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*. Págs. 259-291.

que unía los dos polos de la iglesia visigótica y se refuerza en cambio el eje litúrgico norte sur que, por el transepto, une los tres santuarios.

Como puede observarse, se mantiene la triple separación entre el santuario, ubicado en el ábside, el coro en el transepto, y el aula. Cada uno de estos espacios se destina a determinados grupos de personas que tenían un acceso más o menos cercano al ritual sagrado que se desarrollaba en el santuario. Según un canon del IV concilio de Toledo (633) la comunión se distribuía siguiendo la misma división tripartita:

«...y entonces finalmente se sumirá el sacramento del cuerpo y sangre del Señor. Observando este orden: que el obispo y el levita comulguen delante del altar, el clero en el coro, y el pueblo fuera del coro»¹⁰³.

De este modo, el santuario se reserva sólo para los oficiantes, el coro acoge al clero y las naves corresponden a los fieles. Las barreras físicas entre estas tres zonas que existían ya en época visigótica se mantienen en la alta Edad Media por medio de cancelas e iconostasios. Se intenta resaltar el carácter sacral y misterioso del sacrificio eucarístico. Ya San Crisóstomo en el siglo IV enfatizaba el carácter sacro, inviolable y pavoroso de la liturgia eucarística y del altar donde se llevaba a cabo. La separación física de los espacios en el templo muestra también la influencia de la obra *La Jerarquía Celeste* del pseudo-Dionisio, que sostenía que el clero refleja en la tierra las nueve jerarquías angélicas¹⁰⁴.

El altar principal donde se ubica el santuario hace alusión al lugar en el cual, en el templo veterotestamentario, se ubicaba el tabernáculo. Mantenía así la condición de estancia de Dios. En él se celebraba la eucaristía como rito central de la religión católica. Los secretos rituales de la celebración eucarística se preservaban mediante la cancela que separaba el santuario del coro y el iconostasio que separaba éste de los fieles. Los laicos tenían prohibido todo acceso al santuario. Una cortina cerraba la visión del santuario incluso al clero del coro en los momentos más secretos de la ceremonia.

¹⁰³ *Concilios visigóticos e hispano-romanos* edición de J- Vives. Barcelona/Madrid, 1963/14, pág. 198, citado por Bango Torviso, Isidro G.: «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico» en *VII Semana de Estudios Medievales*. Nájera, 1996. Págs. 61-120. Pág. 83.

¹⁰⁴ Plazaola, Juan: *Historia y sentido...*



Figura 13: Nave central de San Miguel de la Escalada, desde el ábside. Se aprecia el iconostasio en primer plano. Foto del autor.

No es extraño que el ábside se decorase haciendo referencia a la Jerusalén Celeste, morada de Dios, bien como fortaleza o como palacio. En San Adriano de Tuñón (Tuñón, Asturias), por ejemplo, una muralla coronada por merlones rodea el ábside evocando la Jerusalén fortaleza, propia de la visión apocalíptica. La idea de palacio se evoca en Santa María de Bamba (Valladolid), mediante tapices simulados que decoraban las paredes del ábside¹⁰⁵.

En cuanto a los cancelos hay que distinguir entre el cancel que separa el coro del santuario (*cancelos altaris*) y el que separa el coro del aula de los fieles (*cancelos cori*). Además, dentro del propio coro podían disponerse cancelos llamados bajos ya que permitían la vista por encima de ellos aun estando sentados los clérigos. Los cancelos de separación, llamados también cancelos altos (en contraposición a los anteriores), solían estar articulados mediante arcadas que se podían cerrar con cortinas para impedir completamente la vista (ver figura 13). Estos cancelos son los que la historiografía llama iconostasios¹⁰⁶. La función principal de los cancelos altos era precisamente la de preservar

¹⁰⁵ Bango Torviso, Isidro G.: «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico». en *VII Semana de Estudios Medievales*. Nájera, 1996. Págs. 61-120.

¹⁰⁶ Bango Torviso, Isidro G.: «La vieja liturgia hispana...»

de miradas profanas los momentos arcanos de la celebración litúrgica. Nuevamente acudimos a Durantus para entender el significado que se daba en el siglo XIII a estas separaciones:

«También hay que señalar que en la iglesia se cuelgan tres trapos de cortinas, a saber: aquella que cubre las cosas santas, la que separa del clero el santuario y la que separa el pueblo del clero. La primera significa la letra de la ley; la segunda nuestra indignidad, porque somos indignos e incapaces de dirigir nuestra mirada a las cosas del cielo; la tercera es el freno que debemos poner a nuestro deseo carnal»¹⁰⁷.

Estos muros de cierre se usan como pantalla y se llenan de imágenes religiosas. La imagen se emplea para la enseñanza de un pueblo por lo general analfabeto, pero también como medio de evangelización orientado a impresionar el ánimo de las gentes sencillas y procurar la salvación de sus almas. No hay que olvidar que la alta Edad Media sigue siendo un momento importante de evangelización de los pueblos eslavos.

La mentalidad profundamente cristiana del occidente europeo, exacerbada por las cruzadas, las reformas monásticas y las grandes peregrinaciones, se refleja en una sensibilidad apocalíptica con trascendencia escatológica. A ello contribuye también el miedo que caracterizó esta época debido a las grandes calamidades del siglo X. La cristiandad se veía amenazada por las invasiones de los infieles: los normandos que asolaron Francia y conquistaron Sicilia y el sur de Italia; los húngaros que amenazaban las fronteras orientales hasta la conversión de su rey, San Esteban; los musulmanes revitalizados en España bajo el impulso de Almanzor, que dominaban el Mediterráneo. «Puesto que se acerca el fin del mundo y se acumulan las ruinas...»¹⁰⁸ decían las actas de fundación de algunos monasterios. Los ilustradores de los Beatos se esfuerzan en pintar la horrenda fealdad del diablo y la imaginería tendrá muy presente el miedo a las constantes asechanzas del maligno y a la condenación eterna.

Los siglos XI y XII se caracterizaron por un retorno a la seguridad. La cristianización de los pueblos bárbaros que fueron asentándose en los territorios de occidente y las derrotas musulmanas en mar y en tierra permiten la circulación por el Mediterráneo y el progreso del comercio. Se produce un importante crecimiento demográfico unido al

¹⁰⁷ «Circa hoc autem notandum est quod triplex genus ueli suspenditur in ecclesia, uidelicet quod sacra operit, quod sanctuarium a clero diuidit, et quod clerum a populo secernit. Primum est nota littere legis; secundum nota nostre indignitatis qua indigni sumus immo impotentes celestia intueri; tertium coercitio nostre uoluptatis carnalis». Durantus, Guillermo: *Rationale divinorum...* Pág. 235.

¹⁰⁸ Plazaola, Juan: *Historia y sentido...* Pág. 282. (El autor no indica el documento que cita).

aumento de las superficies cultivadas que permitirán el desarrollo gradual de las ciudades dando paso al mundo gótico.

Hemos querido resaltar en el periodo románico aquello que lo caracteriza y que, en cierto modo, ira desapareciendo con el gótico. Algo que podríamos identificar con la dimensión misteriosa de la religión. La trascendencia absoluta de la divinidad, descrita en el pensamiento de Escoto Erígena, encuentra un fiel reflejo en el lenguaje abstracto y geométrico que adopta la pintura mural. El pensamiento neoplatónico que caracteriza la filosofía alto medieval y que condiciona la comprensión de la realidad divina influye no solo en la plasmación visual del arte sino también en el desarrollo litúrgico. Los aspectos místicos se observan a simple vista y condicionan la estructura de los mismos edificios que se llenan de barreras para preservar lo oculto de la divinidad. El conocimiento de Dios revelado por iluminación en primer lugar a los ángeles y desde estos al clero en una jerarquía ontológica encuentra su reflejo en la compartimentación jerárquica del propio templo.

Todos ellos son aspectos que irán desapareciendo paulatinamente en el gótico. Los temas apocalípticos irán perdiendo importancia en las pinturas murales y serán desplazados por la representación de las vidas ejemplares de los santos. El Pantocrátor y el universo simbólico que lo rodea dará paso a una temática más humana y a una representación más naturalista, cercana y asequible de la realidad. La gruta de Platón, en la cual el ser humano está condenado a ver solo la sombra de una realidad que se proyecta por la luz del sol, dejará paso en el pensamiento a las nuevas corrientes aristotélicas de gnoseología más optimista. En la catedral de Chartres se seguirá representando el Pantocrátor, pero Cristo adquiere ya la belleza humana y apacible que caracterizará al gótico, dejando atrás la *terribilitá* del tema original.

Este abandono de la representación de lo misterioso y trascendente se relaciona con el pensamiento de Santo Tomás y Duns Scoto que anticipamos en la introducción. Para estos autores, Dios no puede ser objeto natural de nuestro entendimiento. La enorme distancia que separa lo contingente de lo necesario, es decir, las criaturas de Dios, y la necesidad que el conocimiento humano tiene de impresiones sensibles hacen que nuestro intelecto no pueda tener a Dios por objeto. De ello se sigue que Dios no pueda ser objeto de enseñanza y, estamos tentados de añadir, de representación en las pinturas. Hay que volverse hacia los rasgos humanos del Dios hombre y renunciar a alcanzar lo inefable de la esencia divina. Sin duda, estos pensamientos influyen en el abandono de los temas

trascendentales y divinos en el arte gótico, y también tendrán repercusiones en la predicación y la liturgia.

La liturgia se va a abrir a los laicos que participan visualmente de los ritos. Entre los siglos XII y XIII, como una característica plenamente hispánica que se inicia en Toledo, vemos trasladarse el coro de las catedrales para ocupar el extremo oriental de la nave central inmediato al crucero. Aparecen los púlpitos utilizados para la predicación. Estos cambios podían responder a la necesidad sentida, especialmente a raíz de la aparición de las órdenes mendicantes, de acercar la celebración litúrgica al pueblo cristiano. Para ello era necesario permitir un acceso visual directo de los fieles hacia el santuario lo cual se lograba retrasando el coro hacia occidente y permitiendo el acceso por las naves laterales al transepto. El coro y el presbiterio se comunicaban entonces por medio de un pasillo (la vía sacra), muchas veces delimitado por canceles bajos que permitían la visión por encima de ellos. La vía sacra permitía el desarrollo ceremonial de la liturgia.

Los fieles siguen sin participar de la liturgia, pero asisten a ella desde un lugar más próximo que les permite contemplar la ceremonia y ser espectadores del misterio. El coro se rodea entonces por tres de sus lados de muros de obra y por el lado del presbiterio se cierra mediante una reja. Sigue destacándose en el lado opuesto a la reja el antecoro (llamado *jubé* en Francia). El cerramiento en doble altura permite ubicar los órganos y los púlpitos en la planta alta que a modo de plataforma elevada bordea el coro por sus tres costados. Las funciones de esta segunda altura eran múltiples: los reyes de Francia, por ejemplo, se coronaron en el *jubé* de la catedral de Reims hasta el siglo XVII. Y probablemente fuera desde el púlpito del antecoro de la catedral de Burgos desde donde María de Molina hizo leer las cartas del papa que reconocían la validez de su matrimonio con Sancho IV y posteriormente se proclamaron las ordenanzas de su nieto, Alfonso XI¹⁰⁹.

Pero el traslado del coro hacia occidente desplaza el punto focal de la celebración litúrgica hacia el crucero, perdiendo importancia y llegando a desaparecer el piso alto del antecoro. Ahora los púlpitos y ambores se ubicarán en el crucero adosados al coro. Las tribunas corales, por su parte, acogerán a los músicos y los órganos.

La distribución de los asistentes en las celebraciones cambió con el desplazamiento del coro:

¹⁰⁹ Carrero Santamaría, Eduardo: «Entre el transepto, el púlpito y el coro. El espacio conmemorativo de la Sibila» en Carrero, Eduardo: *La Catedral habitada: Historia viva de un espacio arquitectónico*. Barcelona, 2019. Págs. 207-260.

«en el presbiterio el oficiante y sus ministros, a veces acompañados por el obispo en el faldistorio o por aristócratas en asientos especiales. En el transepto, los fieles generalmente divididos por sexos y, en el coro, todos los miembros posibles de la compleja estructura capitular: canónigos, racioneros, niños de coro...»¹¹⁰.

Algunos monasterios de clausura femeninos ubicaron el coro en una tribuna elevada en el extremo occidental del templo. Con ello se permitía asistir a la comunidad religiosa a los oficios oculta a la vista de los fieles que podían asistir a las celebraciones en el piso bajo. La misma solución encontramos en algunos monasterios de franciscanos y dominicos, como es el caso de Santo Tomás de Ávila. Aquí se refleja bien la idea de la iglesia de los frailes y de los laicos desdoblada en altura que se refleja en algunas miniaturas¹¹¹.

Con ello se solucionaba el acceso de los fieles a las celebraciones con una vista directa sobre el altar y se preservaba, al mismo tiempo, la intimidad de la comunidad monástica. Los monasterios del Císter y Benedictinos también adoptaron el coro alto a los pies de la iglesia, aunque manteniendo también el coro en la nave.

Todo ello nos aproxima a un nuevo período donde triunfará el pensamiento escolástico de sabor aristotélico y se impondrá un nuevo estilo artístico, el gótico, reflejo de una nueva cultura urbana que se va imponiendo y desplazando a las viejas costumbres feudales.

¹¹⁰ Carrero Santamaría: «Entre el transepto...». Pág. 239.

¹¹¹ Carrero Santamaría, Eduardo: «Una simplicidad arquitectónica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones» en Albuquerque Carreiras, José (dir.): *Mosteiros Cistercienses: História, Arte, Espiritualidade e Património*. Alcobaca, 2013. Tomo II. Págs. 117-138.

CAPÍTULO III: LA CIUDAD EN EL SIGLO XIII: CATEDRAL Y UNIVERSIDAD.

III.1 CATEDRAL Y CIUDAD.

III.1.1.- La catedral: centro espiritual en la ciudad medieval.

Uno de los aspectos más característicos de los cambios que se perciben con la entrada en la baja Edad Media es la importancia creciente de los centros urbanos en detrimento de las zonas rurales. En los siglos XII y XIII asistimos a un crecimiento inaudito de la ciudad en cuyo centro se ubica la catedral. La extensión geográfica de las ciudades se une a su crecimiento económico, desarrollándose en los barrios urbanos una pluralidad de oficios cuya especialización se basa en su independencia de las labores agrarias. El crecimiento de la ciudad lleva aparejado el desarrollo de la agricultura en su *hinterland*¹¹². La complejidad social de las nuevas urbes desdibuja la rigidez de los tres órdenes (los que oran, los que luchan y los que trabajan la tierra) que caracterizaron la sociedad rural románica. Las ciudades atraen por igual a la población rural, a los artesanos, a los comerciantes e incluso a la nobleza, que abandona sus fortalezas rústicas para trasladarse a los nuevos palacios urbanos que florecen con el gótico.

La vida ciudadana se caracteriza por la tendencia a la agrupación en gremios y cofradías. Los gremios de carácter socio laboral permiten dignificar el trabajo humano mientras que las cofradías de carácter religioso permiten la participación activa de las asociaciones en la vida religiosa. Gremios y cofradías terminarán por fundirse en una misma asociación donde confluyen los aspectos económicos, políticos y religiosos. El cristianismo penetra así en la propia estructura económica de la sociedad permitiendo con ello, entre otras cosas, la participación de los gremios en la fábrica de las catedrales.

El centro no sólo espiritual sino de poder se sitúa en la ciudad santa, conformada por la catedral, el palacio episcopal, el hospital, el recinto canónico y las dependencias auxiliares. Poder sólo compartido con el alcázar y posteriormente disputado con las emergentes instituciones ciudadanas¹¹³. La iglesia abacial de los monasterios rurales da paso a la iglesia urbana que albergará la cátedra del obispo. Así, inscritos en la antigua *civitas* romana, surgen los nuevos barrios catedralicios.

¹¹² Monsalvo Antón, José María: *Las ciudades europeas del Medievo*. Madrid, 1997.

¹¹³ Asenjo González, María: *Las ciudades en el Occidente Medieval*. Madrid, 1996.

III.1.2.- La ciudad santa.

El origen de la ciudad santa se remonta al siglo IV cuando, una vez legalizado el cristianismo con Constantino, se forman las comunidades cristianas en torno al obispo. Del obispo, asistido por el clero, diáconos y subdiáconos, depende, además del cuidado espiritual de la comunidad, la administración de los bienes de la iglesia y el mantenimiento del clero y de los edificios eclesiásticos. El prelado va a adquirir también un papel cada vez más importante en la impartición de justicia, no solo eclesiástica sino participando como árbitro de las querellas civiles, equiparándose así con los altos magistrados del imperio romano. Con el tiempo, los obispos se erigieron como los principales dirigentes de la ciudad.

Es cierto que se trata de ciudades pequeñas, estrechadas por el cinturón de sus murallas, exigidas estas por la creciente inseguridad que se derivó de las invasiones bárbaras. Tiempos oscuros en los que disminuye no solo el tamaño sino la actividad económica y comercial de las ciudades. La imagen de las mismas se llega a identificar con el recinto cerrado de sus murallas salteado por la verticalidad de sus torres y campanarios¹¹⁴.

Regidas por la iglesia episcopal (que en la alta Edad Media adquiere la denominación de cátedra), los núcleos urbanos se centran en la ciudad santa con su templo catedralicio, su baptisterio y su *domus episcopi*, vivienda común esta del obispo y los clérigos, agrupados todavía en un cuerpo unitario. El baptisterio es especialmente característico de esta época de la antigüedad tardía y la alta Edad Media, reflejando la importancia de la evangelización¹¹⁵. Ya en época carolingia aparecen las escuelas catedralicias que enriquecen intelectualmente la ciudad santa.

Todavía en el siglo X las ciudades son de reducido tamaño y se componen por el castillo urbano y la ciudad santa. Será a partir del siglo XI, coincidiendo con la reforma gregoriana y con el primer arte románico, cuando surgen los burgos alrededor de las ciudades y se reactiva poco a poco el comercio. En la ciudad santa se abandona el baptisterio como edificio independiente y la catedral asume una triple función de culto, de reunión de los canónigos y de recepción de los fieles. Se reconfigura en consonancia el edificio surgiendo las primeras catedrales románicas con deambulatorio (asociado al culto de las reliquias y al desarrollo litúrgico) y presbiterio en el extremo oriental, donde se sitúan la cátedra y el coro de los canónigos.

¹¹⁴ Rubió y Balaguer, Jordi: *Vida española en la época gótica*. Barcelona, 1985.

¹¹⁵ Erlande-Brandenburg, Alain: *La catedral*. Madrid, 2006.

Con el tiempo, los clérigos se separan del obispo y se trasladan a vivir en el interior del recinto catedralicio. La *domus* episcopal deviene palacio episcopal y se utiliza como residencia exclusiva del obispo. Destacan en el mismo la sala o aula, donde se reunía el obispo con los canónigos y se impartía justicia, y la capilla.

La reforma gregoriana va a imponer la vida regular a los canónigos que, a raíz de la misma, deberán llevar vida en común en el interior de las catedrales presididos por el deán, quien podía ser sustituido por el chantre (maestro del coro)¹¹⁶. Aparecen así los claustros de época románica, en torno a los cuales además del dormitorio común aparecen la sala capitular, el refectorio y otras dependencias señaladas como el *scriptorium* donde se elaboran copias de los manuscritos, en ocasiones miniados. Los canónigos, también debido a la reforma gregoriana, se harán cargo de los nuevos hospitales que, aunque desconocemos mayormente sus dependencias, van a erigirse en la ciudad santa para atender a los peregrinos y a los necesitados. Surgen también en la alta Edad Media las primeras escuelas episcopales a cargo del canónigo *scolasticus*.



Figura 14: Claustro románico de San Pedro de Galligants. Gerona. Foto del autor.

¹¹⁶ Erlande-Brandenburg, Alain: *La catedral...*

III.1.3.- La catedral gótica y el barrio catedralicio

El gótico nace como un estilo netamente urbano en *L'Île de France*, extendiéndose desde allí por toda Europa. Se van a construir inmensos templos, lo que conlleva una labor ingente de organización operativa y financiera, involucrando en ella a toda la población urbana que asumirá el proyecto como propio. En la catedral de Chartres, la que mejor ha conservado sus vidrieras originales, se atestigua la participación de todas las clases sociales que dejaron la imagen pintada de sus oficios y dignidades en los cerramientos de cristal, desde los reyes y nobles hasta los oficios de tejedores, peleteros, zapateros, herreros, orfebres, comerciantes, canteros, labradores...

«Todos los laicos, los príncipes, los caballeros, los hombres y mujeres de letras, los banqueros de Italia, los traficantes hanseáticos, y hasta los jornaleros de aldea, todos practican la religión. La creación artística constituye una de las obras de esta práctica. Obra de alabanza, de fervor, obra de sacrificio, consagración de la riqueza, obra propiciatoria o destinada a favorecer la salvación. Más que nunca, la obra de arte cumple una función salvadora»¹¹⁷.

Las ciudades crecen de modo considerable. En torno a las nuevas catedrales surgen nuevas dependencias y se desarrolla el barrio catedralicio de traza gótica. La labor constructiva estará bajo el control directo de los obispos hasta el siglo XIII, pero a partir de entonces los cabildos irán asumiendo gradualmente la dirección de las nuevas obras.

El gigantismo de las nuevas construcciones afronta retos urbanos que hay que superar, empezando por la adquisición de los terrenos. Las nuevas catedrales se perfilan desde su fachada occidental con dos torres (una de las cuales funciona además como campanario) hasta el deambulatorio. En el alzado aparecen el pilar fasciculado, el triforio y aumenta el tamaño del claristorio, configurando una arquitectura diáfana, como la que podemos contemplar en las catedrales de Burgos, Toledo y León.

¹¹⁷ Duby, Georges: *Fundamento de un nuevo Humanismo 1280-1440*. Skira, 1966. Pág. 262.



Figura 15: Catedral de León. Triforio y claristorio de la nave central y el crucero. Foto del autor.

Se distinguen dos tendencias: la nórdica y la meridional. Esta se caracteriza por un mayor equilibrio con la horizontalidad del edificio, con clara persistencia de lo románico y siguiendo un modelo «*ad quadratum*». La nórdica se caracteriza porque su alzado se inserta idealmente en un triángulo: «*ad triangulum*»¹¹⁸.

La iniciativa de la construcción de la catedral partía del cabildo catedralicio. En el transcurso del siglo XIII los canónigos van adquiriendo más notoriedad en la obra siendo el cabildo el que controlaba la fábrica, administraba los fondos y aunaba los esfuerzos colectivos. Aparece entonces la figura del canónigo obrero (*operarius*) que ejerce de maestro de la fábrica. El coro se traslada y abandona el presbiterio para ubicarse –como anticipamos– en la nave principal, antes del crucero, ocupando dos tramos hacia la fachada occidental, que se cierran en su extremo.

La catedral se inicia por la cabecera, manteniendo la anterior catedral románica que se irá derribando gradualmente a medida que avance la nueva fábrica. En algunos casos (Huesca, Zaragoza...) se parte de las antiguas mezquitas renovadas confiriendo un sabor muy hispano a las nuevas edificaciones donde confluirán la influencia mudéjar con el nuevo lenguaje gótico. Con la catedral, se reformará también el barrio catedralicio, que

¹¹⁸ Azcárate, Jose María: *Arte gótico en España*. Madrid, 1990.

presentará un colorido bullicio de operarios y clérigos en una febril actividad constructora.

El palacio episcopal se alzaré como símbolo del poder del prelado. Del conglomerado dispar de la residencia anterior, el palacio episcopal gótico va a poner orden en las estancias, separando las funciones de las mismas dentro de un conjunto unitario. Al exterior presenta las defensas y fortificaciones propias de un centro de poder, mientras que en su interior siguen destacando la capilla, la sala y la torre. Ya en el siglo XIV, se adoptará un modelo más palaciego. El recinto canónico también se reforma y se tiende a cerrar en lo que se llamará la claustro.

III.1.4.- La catedral, escenario de grandes celebraciones.

Cuando pierden su uso de vida en común, los claustros se convierten en lugar de celebraciones litúrgicas y en lugar de entierro privilegiado para los miembros de la nobleza. En torno al claustro se desarrolla el calendario litúrgico destacando las grandes celebraciones de Navidad, Domingo de Ramos, Pascua y Pentecostés. La liturgia adopta un carácter procesional, partiendo del claustro y encaminándose a través del barrio catedralicio hacia la ciudad. El claustro acogerá también las representaciones teatrales en las fiestas litúrgicas.



Figura 16: Claustro de la Seu Vella. Lérida. Foto del autor.

Al culto en la catedral asisten sólo los canónigos y los beneficiados. No obstante, en el trascoro se reserva un espacio para los seglares que son asistidos por un párroco de la catedral.

III.2 UNIVERSIDAD Y CIUDAD.

III.2.1.- El nacimiento de las universidades en el mundo urbano medieval.

El estudio general aparece como heredero de las escuelas monásticas y catedralicias en las que se impartían el trívium (gramática, retórica y dialéctica) y el cuadrivium (aritmética, geometría, música y astronomía), materias cuyo origen se remonta a las escuelas sofistas de Grecia y Roma. Un antecedente altomedieval de la universidad lo encontramos en la escuela palatina de Aquisgrán promovida por Carlomagno en el contexto de un renacimiento cultural cuyo mayor exponente fue Escoto Erígena, cuyo pensamiento analizamos en el capítulo II. Fue con las reformas de Carlomagno a finales del siglo VIII cuando se recupera la enseñanza del trívium y el cuadrivium. También hay que considerar la posible influencia de las escuelas de la Hispania islámica, las medersas musulmanas, entre las que destacan la madrasa de Córdoba y la de Granada¹¹⁹.

De las escuelas catedralicias van a surgir los *Studium Generale* como centros de enseñanza superior que congregan a las distintas naciones bajo el auspicio de reyes, emperadores o del Papa. Se caracterizan por poder conceder la *licentia ubique docendi*, con la cual el maestro podía ejercer como tal en cualquier parte de Europa. El término universidad hace referencia al ayuntamiento de profesores y alumnos, más que a la institución. En París se formó una universidad que aglutinaba profesores y bachilleres, mientras que en Bolonia se constituyeron por separado las universidades de estudiantes, una por cada nación, y el colegio de doctores¹²⁰. Los alumnos boloñeses se distribuyeron en dos universidades con sus respectivos rectores: los cismontanos o cisalpinos y los ultramontanos o trasalpinos, en función del origen de los estudiantes a uno u otro lado de la cordillera de los Alpes¹²¹.

¹¹⁹ Serra Desfilis, Amadeo: «Bolonia y la definición de un tipo en la arquitectura universitaria europea» en *Miscelánea Alfonso IX*. Salamanca, 2012. Págs. 19-38.

¹²⁰ Peset, Mariano: «Modelos historiográficos de las primeras universidades», en *Universidades*, 65 (2015), pp. 9-21.

¹²¹ Peset, Mariano: «Modelos historiográficos... ».

La *universitas* se refiere así a una corporación medieval o gremio que podía ser igual de tejedores que de profesores y alumnos. En semejanza a otros gremios, la universidad contaba con sus aprendices (los estudiantes), los oficiales que eran los licenciados y los maestros que se podían equiparar con los doctores. El término *studium*, por su parte, hace referencia al conjunto de los estudios que se impartían.

El origen de las universidades fue espontáneo. La primera en constituirse como tal fue la de París que surgió para resolver un conflicto entre la corporación de estudiantes y el canciller que era el *magister scholarum* de la catedral, encargado de conferir los grados. Para resolver el conflicto Inocencio III expidió en 1212 una bula apoyando a la congregación de maestros y alumnos encabezada por el rector. Tras un lento proceso de organización corporativa iniciado en 1150, la universidad de París no aprobó sus estatutos hasta 1215, cuando un legado del papa, Roberto de Courson, se traslada a París para su confección¹²². No tardarán en surgir nuevas universidades desgajadas de otras más antiguas, como la universidad de Oxford fundada en 1167 por un grupo de profesores ingleses de la universidad de París (especializada ésta en Teología y modelo de las universidades del Norte), o la de Padua fundada en 1222 por un grupo de alumnos y profesores de Bolonia (creada esta última en 1110, especializada en Derecho y modelo de las universidades del mediodía europeo).

La universidad se organizaba por lo general en cuatro facultades: Artes liberales, Teología, Derecho y Medicina. El escolar se iniciaba con la gramática latina en las escuelas monásticas o catedralicias. Con 14 años podía entrar en la facultad de Artes Liberales donde cursaba el trívium y el cuadrívium para lograr, tras cuatro o cinco años de estudio, el título de bachiller (*bacalarius artium*) que le permitía acceder a los estudios superiores. Para acceder al grado de bachiller, el alumno debía mantener una disputa, llamada *determinatio*, que consistía en la defensa de una tesis y la formulación de conclusiones con la asistencia de un maestro. Era el propio maestro el que decidía si el candidato era apto para obtener el grado.

Si el bachiller permanecía en la facultad de Artes, tras tres años más de estudios, podía obtener el título de maestro en artes. Otra opción era ingresar en las facultades mayores (Teología, Derecho o Medicina), en las cuales tenía que obtener primero el grado de bachiller en la disciplina correspondiente, para optar posteriormente a la licenciatura

¹²² Peset, Mariano: «Modelos historiográficos... ».

y el doctorado¹²³. Es decir, para ser licenciado en Derecho, previamente el estudiante tenía que obtener el grado de bachiller en Artes y después el de bachiller en Derecho. Para obtener la *licentia docendi* el alumno debía ejercer la docencia durante varios años, tras los cuales un maestro presentaba al candidato. Un año después de la presentación, el candidato debía afrontar el examen de grado que consistía en una defensa pública de algunos temas asignados previamente. Una vez expuestos los temas, el bachiller se enfrentaba a una disputa dialéctica con los doctores presentes, debiendo responder a todas sus objeciones. Concluida esta, el tribunal se retiraba a deliberar en secreto y, si lo consideraba apto, le presentaba para obtener el grado de licenciatura que le era conferido por el canciller.

El grado de doctor se podía obtener poco después de la *licentia docendi* mediando una ceremonia solemne y muy costosa, lo que hacía que muchos tuvieran que conformarse con el grado de licenciatura. El doctorando se sometía a una nueva prueba, menos rigurosa que la anterior, en la que impartía una lección magistral en presencia de todos los doctores, el rector y el canciller. Superada la prueba, nuevamente era el canciller quien le otorgaba el grado de doctor¹²⁴.

La Universidad estaba regida por un rector, cargo que debía ocupar por lo general un estudiante de las facultades mayores (Derecho o Teología). En Lérida el cargo era anual y se turnaba entre los catalanes y los aragoneses (más tarde, también con los valencianos). En París el rector de la universidad era el de la facultad de Artes. Dividida ésta en cuatro naciones (francesa, picarda, normanda e inglesa), cada una de ellas estaba regida por un procurador que dependía del rector. Alfonso X se refiere al cargo de rector diciendo que los escolares «*pueden establecer de si mesmos un mayoral sobre todos a que llaman en latín rector, que quiere tanto decir como regidor del estudio*»¹²⁵.

El cargo de canciller era vitalicio y lo ostentaba un canónigo de la catedral, normalmente el chantre o maestre-escuela (*scholasticus*), si bien en Bolonia era el archidiacono quien ocupaba este cargo. Su cometido era asistir a los exámenes y conferir la *licentia docendi*, así como los demás grados¹²⁶. Junto a estos cargos principales había otra

¹²³ Claramunt Rodríguez, Salvador: «La transmisión del saber en las universidades» en *La enseñanza en la Edad Media, X semana de estudios medievales*. Logroño, 2000. Págs. 129-150.

¹²⁴ Barcala Muñoz, Andrés: «Las universidades españolas durante la Edad Media» en *Anuario de estudios medievales* 15 (1985). Págs. 83-125.

¹²⁵ Alvar, Manuel: «La “Partida Segunda” y la vida académica del siglo XIII» en *Rúbrica IV* (Barcelona, 1990). Págs. 197-217. Pág. 208.

¹²⁶ Santiago-Otero, Horacio: *La cultura en la Edad Media Hispana (1100-1470)*. Lisboa, 1996.

serie de cargos menos estudiados, pero muy representativos del mundo universitario medieval. Entre ellos cabe destacar el de bedel y el de estacionario.

El estacionario era el encargado de la venta de libros y pecias (*peciae*). Los libros eran extremadamente caros. Su condición de manuscritos y el material necesario para su confección (normalmente pergamino, hasta la difusión del papel tras la conquista de Játiva) hacía de los libros objetos de lujo, sin dejar de ser, no obstante, necesarios para los estudios. Por ello se desarrolla un sistema de copia y venta por cuadernillos llamados pecias que los hace más asequibles para los estudiantes. Los estatutos del estudio general de Lérida (*Liber constitutionum et statutorum*)¹²⁷, aprobados y leídos públicamente en septiembre de 1300 en la iglesia de San Martín, se preocupan de la calidad de las copias, regulando un sistema de revisión que asegure que las pecias no estén llenas de erratas.

El estacionario disponía de un ejemplar que debía ser revisado por la universidad, conservándolo como modelo para hacer copias y que era entregado a los copistas. Alfonso X trata de los estacionarios en las Siete Partidas como un cargo esencial para el estudio general sin el cual éste «no será cumplido». El estacionario podía alquilar las *peciae* a los estudiantes «para exemplarios, para facer por ellos libros de nuevo o para enmendar los que tovieren escriptos»¹²⁸. Esta labor de copistas la solían asumir estudiantes de pocos recursos que financiaban de este modo sus estudios.

Las pecias o cuadernillos estaban también relacionadas con el programa de estudios. En la facultad de Derecho, el programa docente estaba estructurado en *puncta* (apartados). Cada *puncta* se debía impartir en un número determinado de lecciones y se recogía en una pecia separada, lo cual permitía al alumno asistir a las clases con el cuadernillo adecuado sin necesidad de llevar el libro entero. Este sistema se conocía como *taxatio punctorum* y su finalidad era que se ofreciera una visión completa de la materia. El encargado de comprobar su cumplimiento era el bedel¹²⁹.

Íntimamente unidos a la universidad van a surgir los colegios mayores, destinados a los escolares con pocos recursos. Los colegios servían a la vez de residencia y de lugar de docencia. Uno de los ejemplos más tempranos es el Colegio de Navarra en la universidad de París fundado en 1304¹³⁰. Del mismo siglo es el Colegio de Santa María de

¹²⁷ «Estatutos del Estudio General de Lleida» traducidos por Antonio Lucena, en Busqueta, Joan J. (ed.): *Llibre de les Constitucions i Estatuts de l'Estudi General de Lleida*, Lleida, Universitat, 2000.

¹²⁸ Alvar, Manuel: «La “Partida Segunda”...». Pág. 213.

¹²⁹ Barcala Muñoz, Andrés: «Las universidades españolas...».

¹³⁰ Valdeon Baruque, Julio: «Universidad y sociedad en la Europa de los siglos XIV y XV» en Aguadé, S. (Coord.): *Universidad, cultura y sociedad en la Edad Media*. Alcalá de Henares, 1994. Págs. 15-24.

Lérida, fundado por un canónigo de la catedral siguiendo el modelo de San Clemente de Bolonia. También se inspira en San Clemente el primer colegio mayor de Castilla; nos referimos al Colegio de Pan y Carbón fundado en Salamanca por Gutierre de Toledo, obispo de Oviedo, el año 1382. Las constituciones de este colegio establecían que no podían entrar colegiales que dispusieran de más de 6.000 maravedís de renta. Cláusulas similares encontramos en el Colegio de San Bartolomé, fundado en 1414 por Diego de Anaya en Salamanca, que fijan el máximo en veinte florines de oro. Se destinaban, por tanto, a estudiantes de una pobreza muy relativa y que podían contar con unas rentas considerables¹³¹.

Los estudios generales gozaban de muchos privilegios destacando entre ellos el de una jurisdicción especial: el fuero académico. Salvo en casos de delitos cuya pena consistiera en mutilación o pena de muerte, los estudiantes y profesores no podían ser procesados por las instancias civiles. Por ello, las universidades tenían su propio aparato jurídico que entendía de todas las causas que se conocieran en relación con los estudiantes o los maestros. En Bolonia, el rector de cada universidad tenía la potestad de crear normas y de juzgar a los escolares y a los oficiales de la universidad en materia civil y en delitos leves. Los homicidios y las injurias atroces se reservaban a los jueces de la Comuna boloñesa. En el caso de Salamanca, era el canciller de la universidad, es decir, el maestrescuela de la catedral el que juzgaba las causas y pleitos del estudio general, además de conferir los grados. En el estudio general de Lérida el encargado de juzgar sobre los pleitos era el rector asistido de los consiliarios, representantes estos de las distintas naciones, entre las que destacan la nación de los catalanes, la de los aragoneses y la de los valencianos.

Los privilegios de los estudios generales eran concedidos por el rey, el emperador o el Papa. La idea originaria era proteger al colectivo tanto de estudiantes como de maestros. En Bolonia, por ejemplo, maestros y estudiantes acudieron a Federico I Barbarroja en busca de protección¹³². El emperador el año 1158 dictó el *Habita* que aseguraba la libertad de movimientos, condenando, a su vez, a los prestamistas que obligaban a los estudiantes a responder solidariamente por los préstamos de sus compañeros sin haber prestado para ello caución o fianza. El *Habita* ponía a los estudiantes bajo la jurisdicción

¹³¹ Aguadé Nieto, Santiago: «Las universidades y la formación intelectual del clero castellano en la Edad Media» en Aguadé, S. (coord.): *Universidad, cultura y sociedad en la Edad Media*. Alcalá de Henares, 1994. Págs. 159-206.

¹³² Alvar, Manuel: «La “Partida Segunda”...».

inmediata de su maestro y mediata del obispo¹³³. También en el estudio general de Salamanca intervino el rey Alfonso X en 1254 a petición de los estudiantes para confirmarles sus privilegios. En las Siete Partidas, el mismo rey refleja su preocupación sobre los estudiantes porque «*son extraños et de lugares departidos: onde conviene que se ayuden todos a derecho quando les fuese meester en las cosas que fuesen a pro de sus estudios o amparanza de sí mesmos et de los suyos*»¹³⁴.

III.2.2.- Los ejemplos hispanos: Salamanca y el Estudi General de Lleida.

El primer estudio general fundado en la península Ibérica se localizó en Palencia por iniciativa de Alfonso VIII:

«Embió por todas las tierras por maestros de las artes, et fizo escuelas en Palencia, muy buenas et ricas, et daba soldadas complidas a los maestros, por que los que quisiesen aprender que non dexasen por mengua de maestros»¹³⁵.

Tras la efímera experiencia de Palencia, el siguiente estudio general de España será el de Salamanca, fundado entre finales de 1218 e inicios de 1219 por Alfonso IX de León (padre de Fernando III el Santo quien otorga en 1254 el primer privilegio real referido al estudio de Salamanca que se haya conservado hasta nuestros días). Del mismo siglo XIII son los estudios generales de Valladolid y de Alcalá de Henares fundado este por Sancho IV en 1293. En la Corona de Aragón, Jaime II el Justo fundó, previa solicitud de los Paers¹³⁶ de 1293 y aprobación de Bonifacio VIII de 1297, el estudio general de Lérida con privilegio de ser la única ciudad de la corona de Aragón que pudiera otorgar la *licentia docendi* según la carta fundacional de 1 de septiembre de 1300¹³⁷. La bula de Bonifacio VIII otorgaba al nuevo estudio general los mismos privilegios, libertades e inmunidades que gozaba el de Toulouse. A las cátedras iniciales de Derecho y Medicina (disciplina esta última en la que fue afamada como la mejor de la península), se unió en Lérida la cátedra de Teología a mediados de siglo XV, cuando París perdió el monopolio de dichos estudios.

¹³³ Peset, Mariano: «Modelos historiográficos...». Pág. 14.

¹³⁴ Citadas en Alvar, Manuel: «La “Partida Segunda”...». Pág. 205.

¹³⁵ Crónica de Lucas de Tuy citada por Claramunt Rodríguez, Salvador: «Orígenes del mundo universitario: de los *Studia* a la *Universitas*» en Busqueta, J.J., Pemán, J. (coords), *Les Universitats de la Corona d’Arag, ahir i avui. Estudis històrics*. Barcelona, 2002. Págs. 27-51.

¹³⁶ Paers son los magistrados del municipio de Lérida. Se trata del mismo cargo que en otras ciudades se llaman jurados.

¹³⁷ Santiago-Otero, Horacio: *La cultura en...*

El primer colegio mayor en tierras hispanas fue el de Santa María, fundado en Lérida por el chantre de la catedral Domingo Ponç, en 1370, siguiendo el modelo del Colegio de San Clemente de Bolonia (conocido como el Colegio Español) fundado en 1364 por el cardenal Gil de Albornoz, pacificador de los Estados Pontificios y autor de las famosas constituciones egidianas. Iniciada su andadura en una casa habilitada del barrio de la Suda, entre los años 1376 y 1383 se construyó el edificio que albergaría a los doce clérigos que podía acoger el Colegio de Santa María, cercano a las *grades majors* que ascendían hasta la portada de los Apóstoles de la catedral. Podemos suponer que la virgen que presidía la entrada del nuevo Colegio Mayor sería obra del magnífico taller de escultores que entonces trabajaban en la construcción y el adorno de la vecina *Seu Vella*.

Alfonso X, en las Siete Partidas, nos ofrece una colorida imagen de cómo debían ser idealmente las ciudades que acogían los estudios generales en su reino:

«De buen ayre et de fermosas salidas debe seer la villa do quieren establecer el estudio, porque los maestros que muestran los saberes et los escolares que los aprenden vivan sanos, et puedan folgar rescebir placer a la tarde quando se levantaren cansados del estudio: et otrosí debe seer abundada de pan, et de vino et de buenas posadas en que puedan morar et pasar su tiempo sin grant costa»¹³⁸.

Tampoco olvidaba el rey Sabio regular la vida de los estudiantes para que fuera acorde con la honra debida a los estudios generales:

«...[se] debe castigar et apremiar a los escolares que non levanten bandos nin peleas con los homes de los logares do ficieren los estudios ni entre sí mismos, et que se guarden en todas guisas que non fagan deshonra nin tuerto a ninguno, et defenderles que non anden de noche, mas que finquen asesegados en sus posadas, et puñen de estudiar, et de aprender, et de facer vida honesta et buena: ca los estudios para eso fueron establecidos, et non para andar de noche ni de día armados, trabajándose de pelear o de facer otras locuras»¹³⁹.

III.2.3.- Universidad y arte. La Capilla Española

La universidad es una de las contribuciones más importantes que nos ha legado la baja Edad Media. Integrada plenamente en el entorno urbano, la universidad influyó en todos los aspectos de la sociedad de su época y también se reflejó en su cultura y en su arte, el arte gótico, tanto en la arquitectura como en la pintura y la escultura.

¹³⁸ Alvar, Manuel: «La “Partida Segunda”... ». Pág. 208.

¹³⁹ Alvar, Manuel: «La “Partida Segunda” ...». Pág. 207.

En cuanto a la arquitectura, en sus orígenes, los estudios generales habilitaron casas y edificios cedidos por el cabildo y otros benefactores en el entorno inmediato de la catedral, al tiempo que utilizaban dependencias de la catedral. Así, la universidad de Salamanca usará la capilla de Santa Bárbara de la catedral vieja para impartir sus clases. No obstante, no tardará en sentirse la necesidad de construir edificios ad hoc que reúnan las condiciones óptimas para el estudio, distinguiéndose el *studium* dedicado a la docencia y los colegios mayores que servían simultáneamente de residencia y lugar de enseñanza. Ambos edificios adoptarán una planta regular en torno a un patio central con galerías de una o dos plantas.

El modelo que va a triunfar en España hasta bien entrado el renacimiento es el del colegio español de Bolonia que diseñó Matteo Gattapone bajo la docta supervisión del cardenal Gil de Albornoz. Se disponen las estancias en torno a un patio central cruzado por un eje axial que conduce desde la portada en el ala oeste a la capilla en el ala este. En torno al patio se levantan dos pisos de galerías de veinte arcadas de medio punto. Las veinticuatro celdas en las crujías Norte y Sur servían de lugar individual de habitación y estudios a otros tantos colegiales. Dos escaleras simétricas daban acceso a la planta alta, con los apartamentos del rector, la biblioteca y el *tinellum* o aula magna ubicado sobre el portal de acceso.

El colegio de San Clemente sirvió de modelo al de Santa María de Lérida, de dimensiones más reducidas para acoger a sus 12 colegiales, al colegio de San Bartolomé (llamado colegio Anaya en recuerdo de su fundador) y al propio *Studium* de Salamanca. Este último se configuró en torno a un patio con galerías con arcos de medio punto sobre pilares rectangulares en un solo piso. Posteriormente se le añadió un segundo piso con arcos tardo-góticos. El modelo boloñés seguirá influyendo en fundaciones posteriores como las promovidas por el cardenal Mendoza en Toledo y Valladolid a finales del siglo XV.

La construcción de las bibliotecas evolucionó desde el *armarium*, ubicado en los claustros monásticos, a las pequeñas salas de las que disponían los colegios mayores (un cuadrado en la punta nororiental de la primera planta en el caso de San Clemente de Bolonia), hasta llegar a las amplias salas de finales del siglo XV, como la del Colegio de la Santa Cruz de Valladolid fundado por el cardenal Mendoza. En el Corpus Christi o el Queen's College de Cambridge o el New College de Oxford, la biblioteca adopta una forma oblonga abovedada de Norte a Sur con ventana hacia el este.

La primera biblioteca en tierras hispanas es la de la catedral de Toledo promovida por el arzobispo Pedro Tenorio (1377-1397) para los fondos que él mismo donó en 1385. De la primitiva biblioteca de la universidad de Salamanca solo quedan restos del «cielo de Salamanca», artesonado realizado por Ali Yusuf y Abayme, y decorado con frescos atribuidos a Fernando Gallego donde se encuentran planetas, constelaciones, signos del zodiaco y la representación de las artes liberales. Construida a partir de 1471 sobre la capilla, con forma cuadrangular y orientación norte-sur según el modelo boloñés, desapareció cuando se amplió la capilla abarcando los dos pisos. Se trasladó entonces al ala de poniente donde la construcción de hacia 1508 se conserva hasta nuestros días.

La Capilla Española, Santa María Novella.

No analizaremos aquí la escultura relacionada con los estudios generales cuya expresión más notoria es la escultura funeraria de Bolonia que refleja claramente el prestigio que había alcanzado en el siglo XIV la profesión de maestro universitario. Centraremos nuestra atención en la pintura y, en concreto, en los frescos que decoran la sala capitular del monasterio dominico de Santa María Novella en Florencia. Ejecutados por Andrea Bonaiuti (llamado Andrea da Firenze) y su taller, entre 1366 y 1368 según el contrato firmado en diciembre de 1365, los frescos que envuelven toda la Capilla Española hasta cubrir sus cuatro muros y los plementos de la bóveda nos interesan aquí especialmente por su contenido, sin negar por ello su innegable valor artístico. Precisamente, su contenido nos permite enlazar el mundo universitario que hemos descrito con el pensamiento filosófico que analizaremos en los próximos capítulos y con el arte como medio didáctico para instruir a los fieles.

El programa iconográfico de la Capilla Española representa en su conjunto la salvación del hombre. Nada nuevo se descubre en ello. Muchos programas figurativos románicos –como analizamos en el segundo capítulo– se habían centrado en el tema de la economía de la salvación. No obstante, la mayoría de ellos se refieren a pasajes del antiguo y nuevo testamento para ilustrar el recorrido del ser humano hacia la salvación otorgada de forma definitiva a través de Cristo muerto y resucitado. El programa de la capilla española va a coincidir con aquellos en destacar el momento cumbre de la historia de la salvación que es la crucifixión de Cristo, representada en el muro norte, justo debajo de la resurrección y la ascensión, representadas estas en el plemento correspondiente de la bóveda.

Lo que nos llama la atención es la temática que se desarrolla en los dos muros que flanquean al de la crucifixión, que son los que aquí analizaremos. En el muro de occidente

se representa la *Ciencia cristiana* (figura 17) y en el de oriente, el *Camino hacia la salvación*. Encima de la *Ciencia cristiana*, también conocida como la *Apoteosis de Santo Tomás*, en el plemento de la bóveda se representa Pentecostés, el momento en el que el Espíritu Santo infunde la sabiduría a los apóstoles para que propaguen la Buena Nueva por todas las naciones. Andrea da Firenze ha unido íntimamente estos dos temas mediante recursos técnicos que Millard Meiss nos explica en los siguientes términos:

«El Pentecostés, con su figura frontal y axial de la virgen, sus bandas horizontales, y sus dos filas de figuras, la más baja de las cuales muestra una gran variedad de posturas, tiene un parecido asombroso con la Apoteosis de Santo Tomás que está debajo de él»¹⁴⁰.

¿A qué se debe este parecido?, ¿cuál es la intención de asociar el pasaje evangélico de Pentecostés con una exaltación de Santo Tomás? La respuesta la debemos buscar en el muro de enfrente, el muro oriental, en la representación del *Camino de la salvación*. Según este, la salvación se obtiene por dos instituciones que tienen su origen en Cristo: la Iglesia y la orden dominica. La Iglesia se simboliza mediante una reproducción de la catedral de Florencia, entonces en construcción, defendida por el Papa y el emperador, en una representación sintética de la sociedad medieval que incluye entre otros a un cardenal dominico, un rey, un obispo y un caballero. Debajo del Papa reposan unas ovejas representando al pueblo cristiano defendidas por dos perros del señor (*domini canes*) que se muestran vigilantes y ostentan en su piel los mismos colores que el hábito de los dominicos encargados de la inquisición.

Al otro lado de la Iglesia, sin edificio alguno que los ampare, encontramos a dos grupos de herejes y judíos, respectivamente, y, junto a ellos, tres dominicos emblemáticos que procuran su salvación. Se trata de Santo Domingo, San Pedro Mártir y Santo Tomás de Aquino. Este último, sosteniendo en sus manos un libro abierto (la *Summa contra gentiles*), se dirige a un grupo de judíos, dos de los cuales se hincan de rodillas a sus pies en referencia a los dos cuya conversión consiguió el santo en Molaria. San Pedro Mártir y Santo Domingo se dirigen al grupo de herejes bajo los cuales se representa a un grupo de lobos. San Pedro Mártir alecciona a los herejes al tiempo que Santo Domingo alienta a un grupo de perros (símbolo de los frailes dominicos) para que ataquen a los lobos (símbolo de la herejía). Cerca de Santo Tomás, un personaje oriental rompe unos escritos. Es la Verdad que triunfa sobre la herejía¹⁴¹.

¹⁴⁰ Millard Meiss: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Madrid, 1988. Pág. 119.

¹⁴¹ Se puede ver la imagen en [Spanish Chapel, Museo Santa Maria Novella, Florence | Flickr](#)

Más arriba se representa un grupo de penitentes uno de los cuales es confesado por un fraile dominico que después le señala el camino hacia el cielo. De este modo, la Verdad conduce a la penitencia y la penitencia hacia el cielo. Las almas convertidas, transformadas en niños, entran por las puertas del paraíso cuyas puertas les franquea San Pedro. En el paraíso los elegidos gozan de la presencia beatífica de Cristo que se asienta en la mandorla con el cordero místico y los cuatro evangelistas a sus pies, con huestes de ángeles a su izquierda y la Virgen y los apóstoles a su derecha. Es un Cristo en majestad, sosteniendo en su mano el Evangelio, igual que Santo Tomás sostiene el libro de la *Suma contra gentiles* en el extremo inferior derecho de la representación, igual también que en el muro de enfrente, donde Santo Tomás, ahora ocupando el centro de la representación, muestra un libro abierto, el libro de su ciencia y sus saberes, inspirado por el Espíritu Santo que encima de él, en el plemento de la bóveda, desprende sus lenguas de fuego sobre los apóstoles en Pentecostés, alcanzándole simbólicamente también a él.

La idea de presentar el pensamiento de Santo Tomás como inspirado por el cielo se representa de manera más explícita en una tabla de Andrea Orcagna, firmada y fechada en 1357, que se encuentra en el mismo monasterio de Santa María Novella. Encargo de la familia de Tommaso Strozzi para su capilla en el templo, en el centro de la tabla aparece Cristo en majestad entregando con su mano izquierda las llaves a San Pedro y con su mano derecha el Evangelio a Santo Tomás. Este lo recibe arrodillado y amparado por la Virgen que con una mano en su hombro se gira ligeramente hacia Cristo en actitud de presentarlo. La fundación de la Iglesia por Cristo con la entrega de las llaves se une aquí a la representación de Cristo como fuente de la doctrina cristiana cuyo vehículo y receptor es Santo Tomás.

La ciencia inspirada de Santo Tomás, aquella ciencia que se forjó cuidadosamente en las aulas universitarias mediante un reposado método dialéctico y escolástico, aparece ocupando un lugar primordial en el programa pictórico de la Capilla Española. Es el reflejo de la primacía del entendimiento sobre la voluntad que conduce al triunfo de la verdad sobre cualquier error o herejía. Por ello, agachados a los pies de Santo Tomás en su triunfo y apoteosis encontramos a tres representantes de la herejía: Sabelio, Arrio y Averroes, este último tan presente a través de su pensamiento en la universidad de París en tiempos de Santo Tomás. La Verdad, la *via veritatis* se presenta como el modo idóneo de combatir el error y alcanzar la salvación.

En la lucha contra la herejía se centra también el último muro, el sur (donde se ubica la entrada), del que no hemos hablado y que narra episodios de la historia de San Pedro

Mártir que destacó por su defensa de la ortodoxia ante los errores heréticos, fundando en 1244 en Florencia la *Compagnia Maggiore della Vergine* para combatir la herejía de los cátaros, en concreto, de los patarines florentinos. Podemos observar que el mensaje que pretende transmitir el conjunto iconográfico de la capilla se centra en la Verdad como camino de la salvación en su combate contra el error y la herejía, destacando el papel que adquiere la orden dominica en defensa de la ortodoxia al estar a cargo de la inquisición. Una Verdad que solo se alcanza mediante el certero pensamiento escolástico de Santo Tomás.

De este modo, en el muro occidental, Santo Tomás ha centrado todo el protagonismo. Al igual que Cristo que lo contempla desde el muro oriental, Santo Tomás está flanqueado por los cuatro evangelistas. Al lado de Marcos y San Juan evangelista a la izquierda de Santo Tomás (desde el punto de vista del espectador) se sitúan Job, David y San Pablo y a la derecha, junto a Mateo y Lucas, se representa a Moisés, Isaías y Salomón. Encima sobrevuelan las siete virtudes o los siete dones del Espíritu Santo, y debajo están las Ciencias Teológicas y las siete Artes Liberales. Santo Tomás se presenta como la autoridad máxima en doctrina, asistido por las Artes Liberales y las Ciencias Teológicas, guiado por las siete virtudes e inspirado por el Espíritu Santo de Pentecostés, su ciencia y su saber se presentan aquí como infalibles.



Figura 17.- Andrea Bonaiuti (llamado Andrea da Firenze): *La ciencia cristiana o La apoteosis de Santo Tomás*. Santa María Novella, Florencia. Foto de Juan José Busqueta Rio.

Debajo de las Ciencias y las Artes están representados las autoridades que se asociaban a cada una de ellas. La enseñanza universitaria se basaba en la lectura y comentario de estas autoridades. En la facultad de Artes, en la enseñanza del trívium y el cuadrívium, es decir, de las siete Artes Liberales, cada materia tenía sus autoridades: la gramática a Donato y Prisciano; la retórica a Cicerón y Séneca; la lógica, a Porfirio y Aristóteles; la astronomía, a Ptolomeo; la geometría a Euclides y Eratóstenes; la aritmética a Pitágoras y Nicómaco, y la música a Boecio y Gaudencio.

Una vez superados los estudios de Artes y alcanzado el grado de bachiller, el estudiante podía acceder –como dijimos– a una de las facultades mayores: Teología, Derecho y Medicina. El sistema de enseñanza en las facultades mayores era el mismo, basado en la lectura y comentario de las autoridades. En Derecho Civil se estudiaba el *Digestum* (que comprendía el Código de Justiniano y otras fuentes); en Derecho Canónico, el *Decreto* de Graciano, y en Teología, la Biblia y las *Sentencias* de Pedro Lombardo. Estas lecturas se fueron ampliando con el tiempo, incluyendo en Teología lecturas de San Agustín, Duns Escoto y del propio Santo Tomás. Posteriormente, se formarán dos cátedras especializadas en la enseñanza de estos dos últimos teólogos, creándose dos escuelas antagónicas de pensamiento: el tomismo y el escotismo¹⁴².

Los estudios superiores eran impartidos según el método de la escolástica: *lectio* o *expositio*, *explanatio* o discusión y conclusiones. La *lectio* podía ser *legere cursoire* que consistía en la lectura de un libro clásico con un comentario y una paráfrasis y *legere ordinarie* en la cual después de la lectura el maestro planteaba una serie de preguntas en relación al texto leído que intentaba resolver a continuación. Los conocimientos adquiridos se exponían en las *quaestiones* y las *disputatio*. La *disputatio* podía ser *ordinarie* que consistía en que el propio maestro ponía una serie de dificultades para proceder a resolverlas y sistematizarlas; o bien disputaciones generales o *quodlibet* que se desarrollaban en dos actos diferenciados: en el primero participaban varios actores y un *respondens* limitándose el maestro a completar o perfeccionar los argumentos de este último; en el segundo acto el maestro replanteaba la cuestión, reformulaba las objeciones y proponía la solución del caso de un modo sistemático¹⁴³. Se buscaba una formación más científica

¹⁴² Barcala Muñoz, Andrés: «Las universidades españolas...».

¹⁴³ Lázaro Pulido, Manuel y Bordoí Fernández, Antoni: «Introducción a San Buenaventura de Bagnoregio» en Lázaro Pulido et al. (eds.): *Pensar la Edad Media cristiana: San Buenaventura de Bagnoregio (1217-1274)*. Madrid, 2019. págs. 25-108.

y filosófica que erudita como demuestran las obras de Hugo de San Víctor (*Didascalion*), de Thierry de Chartres (*Eptatheucon*) y de Juan de Salisbury (*Metalogicum*).

Volviendo a los frescos de la Capilla Española, estos nos presentan el pensamiento de Santo Tomás, pensamiento que se formó en el ambiente escolástico que acabamos de describir, como una vía segura para alcanzar la Verdad y ésta como un arma infalible contra el error y la herejía. La confianza que se había depositado en el método escolástico se refleja en estas pinturas en las cuales se considera como método infalible contra el error. Entre los tres herejes del fresco, Averroes (1126 – 1198) ocupa el lugar central, arrodillado a los pies de Santo Tomás como destructor de la herejía. El tema de Averroes vencido por Santo Tomás ya se había representado hacia 1323 en la tabla que realizó Lippo Memmi para el monasterio dominico de Santa Catalina en Pisa. En ella, la inspiración divina se explicita mediante haces de luz que recibe el santo y que, a su vez, refleja hacia todos los doctos eruditos. A sus pies, yace vencido Averroes. También encontramos este tema en un retablo de Filippino Lippi en Santa María supra Minerva en Roma, y en un cuadro al temple de Benozzo Gozzoli en el Louvre.

El averroísmo se puede considerar el error doctrinal más íntimamente vinculado con la universidad. Surgió en los propios estudios generales en la facultad de Artes y fue adoptado por muchos filósofos en sus enseñanzas. En el monasterio de Santa María Novella funcionaba un *studium* en el cual sin duda se elaboró el programa iconográfico de la Capilla Española probablemente iniciado por Fray Jacopo Passavanti, albacea del donante. En el trasfondo estaban por un lado el ataque lanzado por el clero regular contra los mendicantes en la primera mitad del siglo XIV y, por otro, la proliferación de los movimientos heréticos en Florencia, primero con los flagelantes y, posteriormente y con más intensidad, con los *fraticelli*. Inocencio VI confirmó los privilegios otorgados a los dominicos por Bonifacio VIII poniendo así fin a los ataques de sus contrarios, y Urbano V acababa de publicar una bula urgiendo a la lucha contra los *fraticelli*. La exaltación de la orden dominica como *pugilis fidei*, y en consonancia de Santo Tomás como campeón contra la herejía, eran temas muy oportunos para decorar poco después de estos acontecimientos la sala capitular del monasterio que acogía los concilios provinciales de los dominicos en la Toscana¹⁴⁴.

Los comienzos del averroísmo están ligados a la difusión tardía del corpus aristotélico en la universidad de París, debido a las traducciones latinas que hizo Miguel Escoto

¹⁴⁴ Millard Meiss: *Pintura en Florencia y Siena...*

de los comentarios de Averroes a Aristóteles realizadas probablemente en su estancia en Palermo entre 1228 y 1235. En un principio, los comentarios de Averroes fueron utilizados con naturalidad por filósofos y teólogos como Alberto Magno (c. 1200 – 1280), maestro de Santo Tomás, dentro de la más absoluta ortodoxia. Lo que diferenció a los averroístas es que consideraron a Averroes, conocido como el Comentador, como el verdadero intérprete de Aristóteles y a este como el autor de la verdadera filosofía. Alberto Magno y Santo Tomás, cuya impronta aristotélica es innegable, no atribuyeron nunca a Aristóteles ni a su Comentador la condición de infalibles ni a su pensamiento garantía alguna de verdad. De hecho, se apartaron pronto de todo aquello que en el peripatetismo contradecía los dogmas cristianos, a saber: la unidad del entendimiento agente, la negación del libre albedrío, el determinismo astrológico y la eternidad del mundo¹⁴⁵. Estas fueron las principales ideas que se introdujeron en las facultades de Artes con los comentarios de Averroes y que fueron adoptadas por los averroístas.

De este modo, estos errores surgieron y se propagaron en un ambiente netamente escolástico, en el seno de la universidad y utilizando los métodos dialécticos aceptados por todos. De hecho, las primeras condenas promulgadas por el obispo de París, Esteban Tempier, y amparadas por el Papa Juan XXI, alcanzaron por igual a tesis averroístas y tomistas. No obstante, la doctrina de Santo Tomás quedó libre de toda sospecha tras su canonización en julio de 1323, aunque su condición de Doctor de la Iglesia no le fue reconocida hasta 1567, mientras que las tesis averroístas mantuvieron su condición herética.

El estilo artístico de impronta intelectual que adoptan los frescos de la Capilla Española marca cierta distancia con el que se había adoptado previamente en los monasterios franciscanos, caracterizado por su carácter narrativo¹⁴⁶ como analizaremos en el capítulo V. La principal diferencia se observa en que los dominicos retoman algunos de los caracteres románicos que se habían abandonado en el arte más ilusionista de los franciscanos. Las escenas se sitúan en un ambiente irreal y abstracto y se vuelve a acudir a la frontalidad para evocar lo divino y a la diferencia de tamaño de las figuras para resaltar su jerarquía. No obstante, se mantiene el naturalismo propio del gótico en los rostros, expresiones y nivel de detalle de los objetos. Se procura exaltar la sabiduría tomista y por

¹⁴⁵ Étienne Gilson: *La Filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid, 1992.

¹⁴⁶ Perrig, Alexander: «La pintura y la escultura de la Baja Edad Media» en Toman, Rolf (Ed.): *El arte en la Italia del Renacimiento*. China, 2008. Págs. 36-97.

ello se adopta un estilo netamente intelectual que no duda en usar de una profusión de letreros cuando se hace necesario para completar el mensaje a transmitir.

En conclusión, hay que señalar tres aspectos de los frescos de la Capilla Española que nos interesan aquí. Primero, la exaltación que suponen de la Orden de los Predicadores (los dominicos) a través de la figura de Santo Tomás, el más brillante de sus pensadores. Incluso el propio Santo Domingo queda relegado a un papel secundario, lo cual sorprende más si consideramos la relevancia que adquiere en los frescos la lucha contra la herejía y recordamos que fue él el principal opositor de la herejía cátara. Segundo, la exaltación de la ciencia cristiana y, en concreto, de la doctrina de Santo Tomás, como el mejor camino para alcanzar la salvación. Por ello es muy acertado el título que atribuye Millard Meiss al fresco del muro sur: *La via veritatis*. Y tercero, la exaltación del propio método escolástico que, guiado por la buena doctrina de Santo Tomás, es el camino seguro que lleva a la Verdad, siendo la Verdad la mejor arma contra el error y la herejía. Es un mensaje netamente intelectual, que está en consonancia con la primacía que el pensamiento de Santo Tomás le confiere a la razón sobre la voluntad, tema que trataremos con más profundidad en el capítulo V.

III.3. CATEDRAL Y UNIVERSIDAD.

La fundación de universidades, la construcción de las diáfanas catedrales góticas y de los barrios catedralicios en su entorno, donde se ubican también los estudios generales y donde se edificarán los colegios mayores, nos indican donde confluyen los centros de poder y espirituales en la baja Edad Media. La creciente importancia de las ciudades y de sus gobiernos y la integración de los poderes en torno a la Iglesia van a orientar las innovaciones técnicas constructivas a levantar las inmensas catedrales que van a coronar el orgulloso perfil de las ciudades. La ciudad se apropia también de los saberes humanos y espirituales en detrimento de los monasterios rurales, surgiendo así los estudios generales que concentran al tiempo que abren la actividad intelectual a todas las «naciones». Es en este entorno donde florecerá la escolástica en todo su esplendor. El llamado renacimiento del siglo XII, consolidado en el siglo XIII, será el preludio de la modernidad y el abandono de los viejos usos feudales¹⁴⁷.

Por ello, el estudio de catedrales y de universidades excede con mucho del ámbito artístico o cultural para incidir en el corazón en el que palpitan las características íntimas

¹⁴⁷ Soto Rábanos, José María: «Las escuelas urbanas y el renacimiento del siglo XII» en *La enseñanza en la Edad Media*. Logroño, 2000. Págs. 207-242.

de una sociedad cambiante que se aleja tímidamente de la Edad Media y se aproxima a la Edad Moderna. El gótico se configura de este modo como la expresión plástica de su época, y la escolástica, articulada en las nuevas aulas de los estudios generales, como su expresión intelectual.

CAPÍTULO IV: ABELARDO Y EL INICIO DE LA ESCOLÁSTICA; Y SAN BERNARDO

Una vez ambientados en el nuevo entorno urbano presidido por la ciudad santa e ilustrado por los estudios generales, pasaremos a analizar el pensamiento que se desarrolló y fue evolucionando en el ambiente académico. Para entender los orígenes de la escolástica es necesario que nos remontemos nuevamente al siglo XII y a la figura señera de Pedro Abelardo.

IV.1.- VIDA Y OBRA DE ABELARDO

Durante la Edad Media destacan dos momentos por su riqueza de pensamiento: el siglo IX, que se ha venido en llamar el renacimiento carolingio (cuya figura señera fue Juan Escoto Erígena), y el siglo XII con la aparición de las escuelas urbanas. Nuestro autor se sitúa en este segundo renacer del siglo XII y precisamente en el epicentro del pensamiento de su momento que fue París.

Pedro Abelardo (1079 - 1142) destaca como una de las mentes más brillantes del siglo XII parisino. Nacido en Bretaña en 1079 en el seno de una familia noble, renunció a su herencia paterna para dedicarse al estudio. Hacia 1100 se traslada a París donde estudió bajo la dirección de Guillermo de Champeaux. No tardará en montar su propia escuela. Desde muy joven gozó de mucha reputación y reconocimiento lo que le permitió, por un lado, disponer de una situación económica muy holgada debido al crecido número de estudiantes que acudían a su escuela, pero, por otro lado, le granjeó la envidia y la enemistad de personajes influyentes. Toda su vida estuvo marcada por estos dos extremos.

Su historia de amor con Eloísa, una joven adolescente célebre por su erudición cuyo tutor la había confiado a Pedro Abelardo para su educación, fue el inicio de una azarosa vida protagonizada por la persecución que le acompañaría ya hasta su muerte. Después de casarse con Eloísa en secreto y ser víctima de la drástica venganza de su tutor, ambos cónyuges entraron en sendos monasterios y se consagraron a la vida religiosa.

Abelardo estudió con los autores más prestigiosos de su tiempo como Guillermo de Champeaux y Anselmo de Laon (discípulo este a su vez de Anselmo de Canterbury)¹⁴⁸. No obstante, su espíritu batallador lo llevó a enfrentarse dialécticamente con ellos y a

¹⁴⁸ Cappelletti, Ángel J.: «Introducción» en Abelardo: *Ética o conócete a ti mismo*. Buenos Aires, 1971.

vencerlos, lo que le acabaría trayendo muchos disgustos en el futuro. Entre sus adversarios destacó por su posición privilegiada en la Iglesia Bernardo de Claraval, quien acabó acusándolo de herejía y logró que fuese condenado por Roma.

La obra de Abelardo la podemos dividir en tres disciplinas: la Teología, la Filosofía y la Ética. En esta última podemos incluir además de sus obras sobre Ética, una autobiografía (*Historia calamitatum*) y la correspondencia que mantuvo con personajes destacados de su tiempo, entre los que se encontraba nuevamente San Bernardo, pero especialmente su correspondencia con Eloísa. La Ética, aunque la hemos ubicado en una disciplina aparte, guarda una coherencia absoluta con sus escritos teológicos y filosóficos. En Teología destaca su obra *Sic et non* en la cual recoge los testimonios de la escritura y de los padres de la Iglesia que aparentan ser contradictorios entre sí, lo que se puede considerar un precedente del método escolástico que se impondría poco después.

IV.2. LA ÉTICA DE ABELARDO

La idea principal de la ética de Abelardo es que la moralidad de una acción depende esencialmente de la intención con la que se realiza, independientemente de sus consecuencias. «La intención (*consensus*) es la que determina la calificación de la obra (opus), más que la acción»¹⁴⁹. Lo importante para la calificación moral es el consentimiento interno. Abelardo propone un giro fundamental en la Ética al enfocar la esencia de las buenas acciones en la voluntad del sujeto que las realiza y no en la propia acción. «A la acción la llamamos buena no porque contenga en sí algún bien sino porque procede de la intención buena»¹⁵⁰. De este modo una acción mala puede ser moralmente buena si se ha realizado con buena intención y, viceversa, una acción buena puede ser juzgada como mala si la intención del sujeto agente lo fue.

«Pero tu mismo sabes que soy inocente –le escribía Eloísa a Abelardo aludiendo a la doctrina de este–. No es la obra sino la intención del agente lo que constituye el crimen. Tampoco lo que se hace, sino el espíritu con que se hace, es lo que tiene en cuenta la justicia»¹⁵¹.

El pecado, por tanto, se comete en el momento de consentir con la acción mala, incluso si esta no llega a ejecutarse. El consentimiento subjetivo al mal es lo que confiere

¹⁴⁹ Beuchot, M.: *Historia de la filosofía medieval*. México, 2013.

<https://elibro.net/es/ereader/udl/109533>. Pág. 58.

¹⁵⁰ Abelardo, Pedro: *Ética*. Buenos Aires, 1975. Pág. 158.

¹⁵¹ Abelardo, Pedro y Eloísa: *Cartas de Abelardo a Eloísa* (edición de Pedro R. Santidrián). Madrid, 2002. Pág. 102.

la maldad a una acción, aunque esta resulte finalmente buena o beneficiosa. De hecho, la acción no agrega nada a la gravedad del pecado. «To sin is one thing, the external accomplishment of the sin is another, and the first can exist in its entirety without the second»¹⁵².

Abelardo distingue entre vicio y pecado. El vicio es la inclinación a consentir en lo que no debe hacerse o a no hacer lo que debe hacerse. Por tanto, el vicio no es pecado sino la inclinación a pecar e, incluso, puede constituir una fuente de mérito cuando se logra superar dicha inclinación. El pecado consiste en consentir con el mal. La intención de hacer el mal constituye la esencia misma del pecado que es anterior al acto por el cual se manifiesta. Por ello, el acto no tiene más valor moral que el de la intención que lo dictamina.

«Lo que sale de la boca viene del corazón, y eso es lo que mancilla al hombre. Del corazón vienen los malos pensamientos, las muertes, los adulterios, las impudicias, los robos, los falsos testimonios, las palabras injuriosas»¹⁵³. En consonancia con este texto de San Mateo, Abelardo sitúa la esencia del bien y del mal en la voluntad, que se identifica con el corazón, y no en el acto.

Quizá el concepto más importante en la ética de Abelardo es por ello «la intención». Podemos observar una definición que da el propio autor según la cual la intención es «el celo o voluntad del espíritu»¹⁵⁴. Para Abelardo, por tanto, la intención es un movimiento del alma, un acto de la voluntad.

«Puesto que la intención del fin es la raíz, el origen y, por decirlo todo, la causa de la elección de los medios –nos dice Gilson sobre el pensamiento de Abelardo–, está claro que la calificación moral de la intención afectará en gran medida la del acto en su totalidad»¹⁵⁵.

Abelardo también identifica la intención con «el ojo de la mente» en referencia a Mateo VI, 22: «si tu ojo fuese limpio todo tu cuerpo será brillante». Así la intención tiene que ser buena, pero también recta. Para ser recta se precisa que sea simple (que el ojo sea limpio). Los que persiguen a los mártires, a pesar de que creen que están siguiendo la voluntad de Dios, yerran en su intención, precisamente porque carecen de la visión simple que hace que la intención sea recta.

¹⁵² Gilson, Étienne: *Heloise and Abelard*. Londres, 1953. Pág. 60.

¹⁵³ Mateo 15, 18-20

¹⁵⁴ Abelardo, Pedro: *Ética...* Pág. 159.

¹⁵⁵ Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid, 1972.

Por tanto, aunque es una facultad de la voluntad, la intención está determinada en cierto modo por el intelecto que le permite juzgar rectamente. La intención tiene que querer agradar a Dios y, además, acertar en lo que agrada a Dios. Una intención entonces es buena cuando «al creer agradar a Dios en aquello hacia lo que tiende, no se engaña en tal creencia»¹⁵⁶. Abelardo vincula aquí el concepto de intención al de conciencia moral.

Muy relacionado con la intención está el concepto de pecado. Para Abelardo el pecado es el «consentimiento en el mal», «el desprecio de Dios». Por ello, aparentemente no puede haber pecado si no se actúa en contra de la propia conciencia. Pero aquí nuevamente entra en juego la rectitud de la conciencia. Abelardo ofrece una prueba extraída de las Escrituras: si no hubiera habido pecado en los que persiguieron a Jesús, Cristo en la cruz no hubiera rogado para que les fueran perdonados sus pecados: «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen»¹⁵⁷.

La ética de Abelardo está íntimamente relacionada con su gnoseología. Así Abelardo compara la intención que hace buena o mala una acción con el referente circunstancial que puede hacer verdadera o falsa una proposición. La verdad de la proposición «Sócrates está sentado» dependerá de que Sócrates esté sentado o de pie.

Como indica Bacigalupo, «Abelardo entendía que la dialéctica era *ars sermocinalis* en el sentido de una ciencia que se ocupa del discernimiento de las palabras; no de las cosas»¹⁵⁸. De manera análoga, la ética se ocupa de la intención no de los actos. La proposición de que solo la intención del agente determina el valor moral de una acción está así «en conexión con la intencionalidad significativa del universal, subrayando Abelardo la relación entre pensamiento y acción»¹⁵⁹. Más claramente lo expresa Cappelletti:

«Así como en el campo de la filosofía teórica Abelardo distingue el estrato ontológico (que es la base), el estrato propiamente lógico (que es el centro o meollo) y el estrato lingüístico (que es la parte exterior) de los universales, así en el terreno de la filosofía práctica distingue también un estrato básico, que es el deseo y la voluntad instintiva, un estrato central (y esencial) que está dado por la voluntad libre o el consentimiento, y un estrato exterior que es la realización o el acto material del pecado (o de la acción meritoria)»¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Abelardo, Pedro: *Ética...* Pág. 160.

¹⁵⁷ Lucas, 23, 34.

¹⁵⁸ Bacigalupo, Luis Eduardo: «Pedro Abelardo: Un esbozo biográfico» en Bertelloni, F. (ed.): *La filosofía medieval*. EIAF 24. Editorial Trotta, S.A. 2013. <https://elibro.net/es/ereader/udl/61294>. Pág. 97.

¹⁵⁹ Lázaro Pulido, Manuel: *Historia de la Filosofía...* Pág. 368.

¹⁶⁰ Cappelletti, Ángel J.: «Introducción»... Pág. 87.

En el plano gnoseológico Abelardo ofrece una postura sobre los universales que se aleja tanto del realismo (corriente que confiere entidad ontológica a las ideas o universales) como del nominalismo (que considera que los universales son meros nombres sin substancia). En el problema de los universales se partía de las tres cuestiones planteadas por Porfirio (232-304 d.C.): saber si los universales existen de verdad o sólo en nuestro pensamiento; en el caso de que existan, si son corpóreos o incorpóreos; y si existen ¿es separados de las cosas sensibles o implicados en ellas? A estas tres cuestiones, Pedro Abelardo va a añadir otra: si los universales seguirían teniendo significado para el pensamiento, aunque dejasen de existir todos los individuos que les corresponden. Es decir, si tendría sentido el universal «caballo» si dejaran de existir todos los caballos.

La respuesta de Abelardo a estos interrogantes va a partir del concepto de universal para los gramáticos. Pare estos, los términos universales son aquellos que se pueden predicar de una pluralidad de individuos, en oposición a los términos singulares que sólo se pueden predicar de un individuo. Por ello, la universalidad es la función lógica de determinadas palabras que las habilita para ser predicada de muchos individuos. Abelardo se pregunta entonces por qué puede atribuirse a varios individuos el mismo nombre. Y para resolver esta cuestión acude al concepto de estado (*status*) en el sentido que lo que comparten la pluralidad de individuos de los que se puede predicar el mismo universal es precisamente su estado. Por ejemplo, el estado de hombre (la humanidad) se puede predicar por igual de Platón que de Sócrates¹⁶¹.

Estos universales se forman en nuestro pensamiento siguiendo un proceso. En primer lugar, cuando percibimos un objeto por nuestros órganos sensoriales, se forma en nuestra mente una imagen del mismo. Es una imagen de un objeto singular que se distingue de la que el entendimiento elabora cuando se piensa en el mismo objeto en general. Por ejemplo, la imagen que tenemos de una torre en concreto se distingue de la que tenemos cuando pensamos en una torre en general. «Mi representación de un individuo es una imagen viva, precisa y determinada en sus detalles; la de un universal es débil, confusa y relativamente indeterminada»¹⁶². El universal para Abelardo es la palabra que designa esa imagen confusa que el pensamiento ha extraído de una pluralidad de individuos que están en el mismo estado, es decir, que son de la misma naturaleza.

Por ello, para Abelardo, el hombre sólo puede tener conocimientos precisos y que versan sobre objetos reales cuando se trata de seres particulares. Sobre lo general y lo

¹⁶¹ Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media...*

¹⁶² Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media...* Pág. 267.

universal solo podemos tener una opinión. Los universales los formamos mediante la abstracción y no son más que el sentido de los nombres (*nominum significatio*). Los universales (los géneros y las especies) solo existen en el entendimiento, pero significan seres reales. Por ello subsisten en las cosas sensibles, pero en cuanto las designan por abstracción.

La personalidad y el pensamiento de Abelardo se distanció de sus contemporáneos y especialmente de sus maestros. De este modo se opuso al realismo de Guillermo de Champeaux, pero también al nominalismo de Roscelino de Compiègne. Según Beuchot, «la posición de Abelardo es intermedia, la de un cierto conceptualismo»¹⁶³, entre el nominalismo y el realismo.

Pero no todo fue oposición a lo recibido. En la filosofía moral, la escuela de Laon destacaba en su época por sus sentencias morales en las que conceptos como la voluntad, la intención y la conciencia jugaban un papel relevante en el acto moral¹⁶⁴. Se puede apreciar la influencia que tuvo esta escuela en el pensamiento ético de Abelardo.

Abelardo, además, está imbuido en la tradición agustiniana del «conócete a ti mismo» y acepta los postulados éticos fundamentales de su época como el de que Dios es el bien supremo y que la felicidad humana está directamente relacionada con la proximidad a dicho bien. Nuestro autor se incluye en el giro que se estaba dando en el pensamiento de su época hacia «la exploración de la subjetividad», según expresión de Bacigalupo, pero acentúa al máximo dicho giro, desembocando en el tema de la conciencia moral.

El pensamiento de Abelardo, apreciado nuevamente en nuestros días por los filósofos del lenguaje, fue combatido en su tiempo. Además de la condena explícita de algunas de sus proposiciones por parte de la Iglesia Católica, la llegada del corpus aristotélico mediante las traducciones procedentes de Toledo, Nápoles y Palermo, ya desde mediados del siglo XII, completadas más tarde con las traducciones directas que se realizaron tras la conquista de Constantinopla por los cruzados, hizo que se impusiera un nuevo concepto de la ciencia y de la metafísica más acorde con las posturas del estagirita. No obstante, de Abelardo «se ha dicho, sin exagerar demasiado, que fue el profesor de lógica de la Edad Media»¹⁶⁵.

¹⁶³ Beuchot, M.: *Historia de la filosofía...* Pág. 53.

¹⁶⁴ Bacigalupo, Luis Eduardo: «Pedro Abelardo...». Pág. 111.

¹⁶⁵ Vignaux, Paul: *El pensamiento en la Edad Media*. México, 1993. Pág. 45.

En opinión de Bacigalupo, el enfoque de Abelardo que quedó frustrado hubiera podido cambiar el rumbo de la filosofía medieval otorgándole una perspectiva claramente lingüística al problema del ser y la verdad.

Algunas ideas de Abelardo fueron mal comprendidas por sus perseguidores. De este modo, estos interpretaron que Abelardo decía que los que perseguían a los mártires o a Cristo habían actuado bien según su intención. Su intención era agradar a Dios y actuaban obligados por su propia conciencia. El capítulo XIII de *La Ética o conócete a ti mismo* puede resultar algo confuso a este respecto desde su título «Que no hay pecado alguno sino contra la propia conciencia». No obstante, lo que hace aquí Abelardo es plantear objeciones a su propia teoría para acabar rebatiéndolas. De manera que una buena comprensión del texto sería que no hay pecado contra la conciencia siempre que esta sea recta y no errada. Porque los perseguidores de Cristo sí pecaron. De otro modo, Cristo no hubiera intercedido para que Dios les perdonara.

Para Abelardo, la caridad debe garantizar la ausencia de error en la conciencia. «De ahí se sigue que una conciencia iluminada por la fe y la caridad de Cristo se convierte no sólo en la instancia última de la moralidad..., sino además en una instancia infalible»¹⁶⁶.

La posición de Abelardo en cuanto al juicio moral es subjetivista. Él considera pecado a la intención, aunque no llegue a realizarse la mala acción consentida por la voluntad. En la misma línea, la remisión a la intención parece exculpar las malas acciones o, al menos, el mal inferido sin que interviniese mala voluntad. Aquí, no obstante, Abelardo introduce un aspecto muy sutil al hablar de la rectitud de la voluntad y de la conciencia. En conclusión, se puede deducir del pensamiento del autor que una intención que produce una acción mala (por ejemplo, la persecución a los mártires o a Cristo) no es una intención recta y por tanto no deja de ser culpable.

IV.3 PENSAMIENTO Y ESPIRITUALIDAD DE SAN BERNARDO

No entraremos aquí a analizar el impacto que tuvo la espiritualidad de San Bernardo en el arte, porque escapa del propósito de este trabajo que es indagar la repercusión del pensamiento cristiano en la iconografía. No obstante, es indudable que la oposición del abad de Claraval a las representaciones plásticas influyó en detrimento del barroquismo al que había llegado la escultura románica. Los institutos del Císter son claros al respecto:

¹⁶⁶ Bacigalupo, Luis Eduardo: «Pedro Abelardo...». Pág. 119.

«No se hagan esculturas ni pinturas en nuestras iglesias ni en ningún taller del monasterio, porque al dedicarse a ellas se descuida la utilidad de la buena meditación y la disciplina de la gravedad religiosa. Sin embargo, pueden tenerse cruces de madera pintada»¹⁶⁷.

Los escritos de San Bernardo expresan la misma idea. No es que se oponga al arte cristiano en general al cual reconoce una utilidad didáctica para la instrucción de los legos. A lo que se opone es al arte dentro de los monasterios ya que en nada aprovecha a la espiritualidad de los monjes. San Bernardo inspiró sin duda la prohibición de toda representación figurativa en la orden cisterciense, no solo de pinturas y esculturas sino también de vidrieras o miniaturas en los códices. Su postura la expresa del siguiente modo:

«Pero en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad hermosa? Esos monos inmundos, esos fieros leones, esos horribles centauros...»¹⁶⁸.

No obstante, hemos incluido aquí este pequeño esbozo de su pensamiento porque va a tener un impacto innegable en el humanismo cristiano que se va desarrollando en el siglo XII para consolidarse en los siglos XIII y XIV. El humanismo, a su vez, determinará una nueva sensibilidad artística que quedará reflejada en nuevos temas iconográficos en detrimento de los antiguos. La ascesis cisterciense llevada también al arte marcará una especie de paréntesis entre el románico y el gótico. Un momento de reflexión sin imágenes que permitirá un nuevo comienzo en un estilo, sin embargo, muy distinto al barroquismo románico que había sido repudiado en los monasterios cistercienses.

¹⁶⁷ *Instituta generalia Capituli Cistercii* (c.1130) editados por Joseph Turk. Vaticano, 1948.

¹⁶⁸ San Bernardo: *Apología al abad Guillermo de Saint-Thierry* PL 182, 916 y ss. en San Bernardo: *Obras completas*. Madrid, 1983. Pág. 292.



Figura 18: Monasterio cisterciense de Alcobaza. Portugal. Foto del autor. Se aprecia la falta de elementos decorativos preconizada por San Bernardo.

CAPÍTULO V: ANTROPOLOGÍA Y MORAL EN LA BAJA EDAD MEDIA.

V.1 LA ANTROPOLOGÍA EN EL SIGLO XIII

V.1.1 El compuesto humano: alma y cuerpo.

Durante la alta Edad Media, el pensamiento cristiano estuvo dominado por la influencia del platonismo, especialmente en cuanto a la caracterización del hombre. Los padres de la Iglesia encontraron en la obra de Platón la demostración de la inmortalidad del alma y de su espiritualidad que mejor encajaba con las creencias cristianas. También encontraron en el platonismo la concepción filosófica de una vida futura con un cielo y un infierno en recompensa o castigo de la vida moral del hombre.

Con la traducción de la obra de Aristóteles (*corpus aristotelicum*) y de sus comentaristas árabes se fueron introduciendo paulatinamente, y no sin resistencia, una caracterización distinta del alma humana que la definía como la forma del cuerpo. Se abandona la definición del cuerpo como cárcel del alma que siempre había causado problemas al pensamiento cristiano debido a que en el Evangelio se anuncia la salvación integral del hombre y no sólo del alma. Por ello se requería la salvación del cuerpo y de la carne, algo que, por otro lado, tenían muy claro ya desde los primeros padres de la Iglesia. Para el cristianismo, desde sus primeras formulaciones teóricas, era evidente «la conexión necesaria que vincula a la fe en la resurrección de los cuerpos la tesis filosófica de la unidad substancial del compuesto humano»¹⁶⁹.

San Agustín, a pesar de aceptar la definición platónica del alma, dejaba muy claro en su obra que el hombre era un compuesto de alma y cuerpo, remarcando que el alma razonable y el cuerpo no son dos personas distintas, sino un solo ser humano. El pensamiento cristiano no podía aceptar como válida la yuxtaposición accidental del cuerpo y el alma sostenida por Platón. Era menester que el hombre fuese un compuesto substancial en aras a su salvación íntegra. San Agustín, no obstante, permanece en la perplejidad al tratar de demostrar o de justificar filosóficamente la unidad del hombre. Se pregunta si el alma es al ser humano lo que un jinete a su montura y busca otras figuras que permitan explicar dicha unión sustancial, pero son preguntas que deja sin respuesta, aceptando su perplejidad.

¹⁶⁹ Gilson, Étienne: *El espíritu de la Filosofía Medieval*. Madrid, 2021. Págs. 256-257. En este capítulo me baso en esta obra de Étienne Gilson.

Es por ello que, cuando interviene la definición aristotélica del alma, recibirá una buena acogida entre algunos teólogos. Para Aristóteles, el alma es la forma del cuerpo organizado; es el acto que actualiza al cuerpo que tiene la vida en potencia. El hombre se explica igual que el resto de los seres por la teoría del hilemorfismo universal, según el cual cada ser es un compuesto de la forma con la materia. Igualmente, la unidad substancial del hombre se explica al ser el cuerpo y el alma, no dos substancias separadas, sino los dos elementos (materia y forma) integrantes de una sólo y misma substancia. Esta caracterización del ser humano era mucho más compatible con la concepción cristiana del hombre como un individuo pleno, donde no se puede separar el cuerpo del alma. Veámos ya en el pensamiento de San Agustín que quien piensa y vive no es el alma separada sino el hombre como tal. Aristóteles ofrece las herramientas para salvar la perplejidad en la que quedaba San Agustín al tratar de explicar esta unión substancial del hombre. Pero estas herramientas aportaban nuevos peligros para el pensamiento cristiano, ya que al negar la separación del alma ponían en peligro la inmortalidad de esta.

Al eliminar la substancialidad del alma, la inmortalidad clara y nítida que se explicaba con facilidad mediante la doctrina del Fedón encuentra ahora escollos que dificultan enormemente encontrar una explicación filosófica válida de la inmortalidad ya que esta requiere una substancialidad separada del alma.

Para Aristóteles, el ser humano se distinguía del resto de los seres porque parece poseer algo más que la forma que actualiza un cuerpo. En el alma hay un principio de operaciones que es independiente del cuerpo. Este principio es el intelecto, pero la relación del intelecto con el cuerpo es muy difícil de explicar. Es una perplejidad similar a la que mostraba San Agustín al intentar explicar la unión de alma y cuerpo, pero esta vez referida al intelecto. Aristóteles se pregunta si la relación es equiparable a la de un piloto con su barco, pero hay que entender este barco como el compuesto substancial de alma y cuerpo, a diferencia de San Agustín para quien la montura a la que se refiere su símil del jinete y su montura sería solamente el cuerpo.

En el pensamiento de Aristóteles (que no llega a quedar claro sobre este extremo) el intelecto sería como otro género de alma que estaría separada del hombre como lo inmortal está separado de lo mortal. El estagirita habla de que el intelecto le llega al alma desde afuera. Por ello, se puede interpretar que el hombre de Aristóteles es la unión substancial de alma y cuerpo y que el intelecto es otra substancia separada que permanece en contacto y comunicación con el alma. Por ello, el intelecto (llamado intelecto agente) no formaría parte de nuestra individualidad concreta, sino sería una substancia independiente

y separada. Esta interpretación del pensamiento de Aristóteles coincide con la propuesta por Averroes y ejercerá gran influencia en el medievo, aunque no será aceptada por la Iglesia.

Un paso más hacia la solución de este problema llegará de la mano de otro pensador árabe de inspiración también aristotélica, si bien más libre que en el caso de Averroes; nos referimos a Avicena (980-1037). Para Avicena el alma, considerada en sí misma, es una substancia espiritual, simple e indivisible y, por tanto, no puede ser destruida. Pero considerada en relación al cuerpo que anima, la función que cumple es ser su forma. Considerada en su esencia, el alma se puede definir siguiendo a Platón, pero considerada en su función se adapta mejor a la definición aristotélica: el alma es la forma del cuerpo organizado, que tiene la vida en potencia.

El ejemplo propuesto por Avicena puede aclararnos su postura. Propone un transeúnte al que se le pregunta qué es y responde «soy un obrero». En realidad, una respuesta más profunda sobre su esencia llevaría a decir que es un ser humano, es decir, el transeúnte en cuestión es un hombre por su esencia y un obrero por su función. De modo análogo, el alma es una substancia espiritual que ejerce la función de «forma» que anima a un cuerpo. Por ello, la muerte del cuerpo se explica simplemente porque el alma ha dejado de ejercer su función de «forma» que lo animaba.

San Buenaventura (1217-1274), llamado el doctor seráfico, desarrollará algo más la propuesta de Avicena sin llegar por ello a resolver la problemática que plantea este asunto. En su enseñanza, el alma es en sí misma una substancia compuesta de forma y de una materia incorpórea. Alberto Magno (†1280), por su lado, adoptará una postura más fiel a la de Avicena: «Si se trata de definir el alma en sí misma –dice– daremos la razón a Platón; si se trata, por el contrario, de definirla como forma del cuerpo, daremos la razón a Aristóteles»¹⁷⁰.

No obstante, la postura de Alberto Magno y la de Buenaventura no resuelven la dificultad que envuelve la explicación de la unidad substancial del hombre. Cuando se dice que un hombre es, no se refiere a que su alma es o a que su cuerpo es, sino al hombre completo. Por ello, las posturas eclécticas que adoptan las definiciones de Platón y Aristóteles no llegan a ser válidas o, al menos, no dan una respuesta a la cuestión planteada. Habrá que esperar a Santo Tomás (1224-1274), el doctor angélico, para llegar a una síntesis que supere los problemas planteados.

¹⁷⁰ Alberto Magno: *Summa theologica*, II, tr.12, qu. 69, membr. 2, art.2. Citado por Gilson, Étienne: *El espíritu...* Pág. 267.

Santo Tomás se va a mover siempre con la terminología y los conceptos aristotélicos. Adopta la definición aristotélica según la cual el alma es la forma del cuerpo organizado que tiene la vida en potencia. Pero como cristiano pretende mantener la inmortalidad del alma. Para ello adopta un concepto de alma según el cual no es «ni una substancia que desempeñaría el papel de forma, ni una forma que no podría ser una substancia, sino una forma que posee y confiere la substancialidad»¹⁷¹. Hay razones de peso para considerar el alma como una substancia. Al igual que las inteligencias separadas de Aristóteles son formas inmatriciales puras y, no obstante, subsisten, el alma como forma tiene subsistencia propia que confiere al cuerpo. Nada impide admitir que además de substancia el alma es una forma «puesto que, por lo contrario, su formalidad es la que funda su substancialidad»¹⁷².

Santo Tomás parte del principio por el cual toda operación distinta supone una substancia distinta. Así conocemos las substancias por sus operaciones y sabemos que hay substancias pensantes donde encontramos actos de pensamiento.

«Por la operación del alma humana se puede conocer el modo de ser de ésta. Pues en cuanto tiene una operación que trasciende las cosas materiales, su ser está elevado por sobre el cuerpo, y no depende de éste»¹⁷³.

Los intelectos son substancias que originan operaciones cognitivas. «El intelecto humano, por el hecho mismo de ser un intelecto, debe ser considerado como una substancia incorpórea tanto en su ser cuanto en sus operaciones»¹⁷⁴. Pero no por ello podemos identificar al hombre con su intelecto, precisamente porque el hombre no ejecuta sólo operaciones intelectuales. Por ello, podemos decir que la substancia hombre ejecuta operaciones intelectuales y no intelectuales, mientras que la substancia intelecto ejecuta solo las primeras. El hombre está compuesto, por tanto, de una materia corpórea actualizada por una forma y de una substancia intelectual que es la que actualiza y da forma al cuerpo. El intelecto por tanto es substancia en sí mismo y además actualiza y da forma al cuerpo humano para formar la substancia hombre.

¹⁷¹ Gilson, Étienne: *El espíritu...* Pág. 269.

¹⁷² Gilson, Étienne: *El espíritu...* Pág. 271.

¹⁷³ «*Ex operatione animae humanae modus esse ipsius cognosci potest. In quantum enim habet operationem materialia transcendentem, esse sum supra corpus elevatum, not dependens ex ipso*» Santo Tomás: *De anima*. A.9. Citado por Verweyen, J.M.: *Historia de la Filosofía medieval*. Buenos Aires, 1957. Pág. 161

¹⁷⁴ Gilson, Étienne: *El espíritu...* Pág. 273.

«El alma comunica el mismo ser con que ella subsiste con la materia corporal, y de ésta y del alma intelectual se forma una sola entidad de suerte que el ser que tiene todo el compuesto es también el ser del alma. Esto no ocurre en las otras formas no subsistentes. Por esto el alma permanece en su ser cuando se corrompe el cuerpo, y no, en cambio, las otras formas»¹⁷⁵.

El caso de los animales es distinto ya que no tienen intelecto, pero sí alma. El alma es también en los animales la forma de la materia corpórea organizada a la cual actualiza y da vida, pero, al no ser un intelecto, su alma no tiene subsistencia ni es una substancia por sí misma.

No obstante, la solución de Santo Tomás no deja de plantear algunos problemas. Al definir el intelecto como una substancia incorpórea, la dificultad está en cómo explicar que sea al mismo tiempo parte de otra substancia (la substancia hombre) formando un compuesto que no sea meramente accidental como en Platón. Santo Tomás tiene claro que es el hombre como tal el que piensa y no es un intelecto el que piensa. Para aclarar este punto consideremos los distintos seres según Santo Tomás:

«Las inteligencias puras son formas subsistentes separadas de todo cuerpo; los animales y las plantas son formas corpóreas no subsistentes; los hombres son formas corpóreas subsistentes. ¿Por qué? Precisamente porque esas substancias no pueden subsistir más que como formas de ciertos cuerpos. Son intelectos, y por consiguiente substancias capaces de aprehender lo inteligible»¹⁷⁶.

Es decir, que para ser el género de substancia que es, el alma humana necesita ser la forma de un cuerpo sensible. Ello le permite, además, aprehender las formas sensibles y elaborarlas en inteligibles. El intelecto humano requiere así abajarse al plano material para entrar en comunicación con el mundo sensible.

«En lo necesario, la naturaleza no le falla a ningún ser. Por eso, sería necesario que el alma intelectual no solamente tuviera la facultad de entender, sino también la de sentir. Pero como quiera que la acción de sentir no se puede llevar a cabo más que por medio de un órgano corporal, por eso se precisa que el alma intelectual se una a un cuerpo constituido de tal manera que pueda servir convenientemente de órgano a los sentidos»¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Santo Tomás: *Suma Teológica*. Parte I, C.76. a.1. Edición de los Regentes de estudios de las provincias dominicanas en España. Madrid, 2001. Tomo I. Pág. 685.

¹⁷⁶ Gilson, Étienne: *El espíritu...* Pág. 274.

¹⁷⁷ Santo Tomás de Aquino: *Suma Teológica*. Parte I, C.76, a.5. Edición de los Regentes... Tomo I Pág. 694.

Para Santo Tomás por tanto no es contradictorio el hecho de que el hombre sea una substancia íntegra y completa al tiempo que el alma que es forma y actualización del cuerpo sea por su lado una substancia intelectual. No se trata de dos substancias separadas, cuerpo y alma, con las cuales se forme una tercera substancia que sería el hombre. En realidad, solo el hombre merece cabalmente el nombre de substancia, pero debe toda su substancialidad precisamente a la substancialidad de su alma. El alma posee y confiere la substancialidad. El alma es acto y no puede desarrollar toda su actualidad sin la concurrencia del cuerpo al que actualiza; el cuerpo, por su parte, no tiene más actualidad ni subsistencia que aquella que le confiere su alma.

Con ello, hemos llegado a una caracterización más precisa del complejo humano que supera la perplejidad en que había permanecido Aristóteles y San Agustín. Las almas son substancias inmortales que para desarrollar su actividad requieren el concurso de una materia a la que actualizan. Este progreso en la comprensión filosófica del ser humano, a pesar de las diferencias en las posturas de pensadores como San Buenaventura o Santo Tomás, permitirá un desarrollo muy fino de la ética y la antropología. No debe sorprendernos por ello que encontremos cambios profundos en el discurso artístico en consonancia con la precisión conceptual alcanzada por la filosofía. El arte cristiano caracterizado por su función didáctica y evangelizadora va a evolucionar de forma paralela al progreso alcanzado en la Filosofía. Es lógico, que conociendo mejor cómo es y cómo conoce el ser humano, los esfuerzos didácticos se orienten mejor, aún de forma inconsciente, hacia su finalidad evangelizadora.

V.1.2. La persona

El concepto de persona es fundamental para el pensamiento cristiano. Atenágoras (s. II) en su tratado *De la resurrección de los muertos* había sentado algunos principios que conducirán a la postre a la caracterización de la persona humana. Su demostración de la resurrección parte de que Dios nos ha creado para que participemos en una vida de sabiduría que consiste en la contemplación de su perfección y de su obra. Pero en esta vida, la contemplación es necesariamente incompleta e imperfecta. Como Dios no ha podido crear al hombre sin que pueda cumplir la causa de su propia existencia, la propia causa es garantía de la resurrección de los muertos. Solo mediante la resurrección el hombre llega a su plenitud.

No es solo el alma del hombre la que está llamada a subsistir permanentemente. De hecho, no podría subsistir si la naturaleza que la ha recibido no subsiste. Para Atenágoras, es el hombre, y no el alma, el que ha recibido el pensamiento y la razón. Por ello, es el ser humano íntegro el llamado a la contemplación eterna y para ello es necesario que subsista el hombre compuesto de alma y cuerpo, lo cual no puede ocurrir si no hay resurrección.

Para Aristóteles, un individuo es un ser concreto que se compone de una forma que es común a todos los individuos de la misma especie y de una materia que lo individualiza. Por tanto, es la materia la que confiere la individualidad a cada ser. La forma es específica y por ello tiene la misma naturaleza en todos los individuos de una especie. Por el contrario, la materia es siempre diferente en cuanto a su cantidad y extensión. Por ello, la forma al unirse a diferentes porciones de materia genera individuos diferenciados.

No obstante, esta postura no deja de plantear algunas dificultades: si la materia es pura potencialidad e indeterminación absoluta ¿cómo es posible que confiera la individualidad a la forma? «En otros términos: si toda diferencia es en último análisis una diferencia formal, no se ve bien cómo la materia podría desempeñar el papel del principio de individuación»¹⁷⁸. Podríamos argüir que la forma se individualiza al unirse a una materia previamente calificada, determinada por ejemplo por su extensión.

Esta dificultad nos puede llevar a destruir la unidad de la especie si queremos salvar la originalidad del individuo o, por el contrario, a sacrificar el individuo para dar razón de la especie.

Santo Tomás partirá de la propuesta aristotélica de la que aparentemente en nada se distinguirá. Para él también es la distinción formal la que distingue a una especie de otra especie y es la distinción material la que diferencia a un individuo de otro individuo. Ahora bien, siguiendo el principio jerárquico por el que la materia es inferior a la forma como la potencia lo es al acto, Santo Tomás concluye que los individuos están ahí en función de la especie. En las inteligencias puras, como los ángeles, la especie se resuelve en un solo individuo. Por ello, cada ángel es una especie completa. Pero si la especie no puede subsistir en sí misma, es necesario que se despliegue en una pluralidad de individuos de cuya generación y corrupción continua depende la perpetuidad de la especie. Así ocurre con el ser humano como especie, es decir, con la humanidad.

¹⁷⁸ Gilson, Étienne: *El espíritu...* Pág. 285.

Para Santo Tomás «un individuo es un ser dividido de todos los demás seres y no divisible en otros seres»¹⁷⁹. Se distingue de la especie en el hecho de no ser divisible, ya que, si la especie es distinta de toda otra especie, no obstante, se puede dividir en una pluralidad de individuos. Cada hombre es distinto de todos los demás hombres y su división produciría su destrucción, mientras que la humanidad está dividida en la totalidad de los hombres y presente en cada uno de ellos.

Santo Tomás, como Aristóteles, caracteriza al hombre como un compuesto de forma y materia. La forma no puede subsistir como un sujeto individual. No obstante, el sujeto individual subsiste en virtud de su forma. La forma le confiere la substancialidad al individuo humano. El ser de la forma es enteramente el ser del compuesto y, por tanto, el ser de la materia y el ser del hombre compuesto no son sino el ser de la forma. El alma, por tanto, no es individual en sí misma.

El principio de individuación es la materia y es, por tanto, la materia la que confiere su individualidad a la persona humana. No obstante, la individualidad de la persona no consiste en su materia. La persona es individual, es decir, es distinta de toda otra persona e indivisible en sí misma, si la consideramos como un todo, no si consideramos solo su materia. Por tanto, la propiedad de la individualidad pertenece tanto a la materia como a la forma. De esto se sigue que si bien es la materia la que confiere la individualidad a una persona, una vez individualizada esta propiedad le pertenece por igual a la forma. Así tenemos que el alma es una forma individual, aunque esta propiedad le venga de la materia del compuesto al cual confiere subsistencia. Ya mencionamos antes, que solo las almas dotadas de intelecto tienen subsistencia propia y es de las únicas de las que se puede predicar que su ser es el ser de todo el compuesto. En esto se distingue el hombre de los animales.

El Dios cristiano crea a las formas por sí mismas, pero no crea la materia sino en función de las formas. Santo Tomás respeta aquí la prioridad ontológica de las formas aristotélicas introduciendo el concepto de creación. Esta prioridad jerárquica de las formas sobre la materia, explica por qué, en definitiva, si la substancia concreta está dotada de individualidad es en virtud de su forma ya que la propia materia no existe sino en función de la forma que la actualiza.

Para comprender plenamente en qué consiste la individualidad del alma debemos elevarnos al plano de la persona. Toda persona humana es en primer lugar un individuo

¹⁷⁹ Gilson, Étienne: *El espíritu de...* Pág. 291.

caracterizado por poseer cierta dignidad. La más alta dignidad del hombre es su intelecto. Boecio define por ello a la persona como «la substancia individual de un ser racional»¹⁸⁰. Esta definición será plenamente aceptada por los pensadores de la Edad Media que partirán de ella en sus desarrollos.

En la naturaleza encontramos primero los cuerpos inorgánicos que están sometidos y sufren pasivamente las leyes de la naturaleza. En un plano superior están las plantas y los animales que reaccionan a las excitaciones exteriores pero condicionados por su propia naturaleza. Sólo el hombre, dotado de razón, es dueño de sus propios actos. Su racionalidad es el principio de su libertad. De este modo, la persona designa la individualidad propia de un ser libre.

La naturaleza a veces promueve el bien de la especie antes que el de los individuos, pero eso solo ocurre cuando los individuos son corruptibles y es solo la especie la que permanece. Por el contrario, cuando se trata de substancias incorruptibles permanece tanto la especie como los individuos cayendo así estos en la intención principal de la naturaleza. La parte incorruptible del hombre es el alma y es por tanto la intención principal del creador y, por ende, de la naturaleza, no la especie sino la pluralidad de los individuos, de las personas.

«Fundada sobre la substancialidad del intelecto y la inmortalidad que esta acarrea, el ser individual del cristiano adquiere la dignidad de un ser permanente, indestructible... y fuente original de una actividad racional»¹⁸¹.

Nos encontramos ante el centro de la actividad espiritual del hombre tanto en su ejercicio teórico como práctico. Porque es el hombre en cuanto ser racional, es decir, en cuanto persona, quien puede discernir lo verdadero de lo falso para formar la ciencia. Igualmente, será el hombre en cuanto persona el que puede discernir el bien y el mal para formarse una moral que guíe su conducta. Es su primera y más alta dignidad que le viene de ser persona, de participar en la personalidad divina, al igual que participamos del ser y la perfección divinas.

¹⁸⁰ Boecio: *De duabus naturis*. Cap. III. Citado por Gilson, Étienne: *El espíritu de...* Pág. 297.

¹⁸¹ Gilson, Étienne: *El espíritu de...* Pág. 299.

«La sabiduría nos dispone para la paz, pues la sabiduría nos une con la suma verdad y con el sumo bien, en quien se encuentra el fin y la tranquilidad de todo nuestro apetito racional. Y conseguida esta paz se sigue necesariamente un desbordante deleite espiritual»¹⁸².

Los autores medievales no usarán explícitamente la noción de persona en la ética o en la moral, pero la misma subyace constantemente en la racionalidad exigida a la actuación humana. Aunque no utilicen estos términos, es la persona en cuanto a la razón práctica del individuo la protagonista principal y única del devenir de la actuación moral de la vida humana.

V.2 LA MORAL EN EL SIGLO XIII

V.2.1.- «Conócete a ti mismo»

La moral cristiana se funda sobre el conocimiento de uno mismo, siguiendo el precepto socrático. El propio Sócrates recogió el célebre precepto del oráculo de Delfos: «conócete a ti mismo». No obstante, el pensamiento cristiano introduce en la moral el concepto de creación. El relato bíblico de la creación del hombre es muy explícito:

«Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza, y señoree en los peces del mar, en los pájaros del cielo, en los animales domésticos, en toda la tierra y en los reptiles que se arrastran por la tierra. Y Dios creó al hombre según su imagen; lo creó a imagen de Dios»¹⁸³.

El relato no deja duda de la importancia de la semejanza divina en la esencia misma del hombre. Varias veces repite el concepto de imagen y de semejanza, recogiendo distintas tradiciones anteriores a la redacción del Génesis. Del relato se desprende también que Dios ha entregado al hombre parte del gobierno del mundo, lo ha nombrado por así decirlo su lugarteniente en la tierra. Puede ejercer su gobierno por el mundo gracias a su libertad, al hecho de ser dueño de sus actos, hecho que como vimos le situaba por encima del resto de los seres vivos. La raíz de su libertad se encuentra en su razón que le permite la elección consciente. La imagen divina le confiere al hombre esa gran dignidad como

¹⁸² San Buenaventura: *Breviloquio*. V, VI, 5. Citado por Verdú Berganza, Ignacio: «La imagen y la semejanza. El amor a la sabiduría y la sabiduría del amor» en Lázaro Pulido y Bordoí: *Pensar la Edad Media...* Págs. 125-140. Pág. 125.

¹⁸³ Génesis, I, 26-27.

persona que veíamos en el apartado anterior. Pero el hecho de ser la imagen divina condiciona profundamente el precepto del conócete a ti mismo¹⁸⁴.

¿Dónde identificar la imagen de Dios en el hombre? La respuesta depende de dónde se ubique la máxima dignidad. San Agustín considera que la imagen divina está en el pensamiento humano, iluminado por las ideas divinas y en contacto inmediato con el intelecto divino. San Bernardo, por su lado, identifica la imagen de Dios en el hombre con su libre albedrío. San Buenaventura la identifica con el privilegio de que goza el hombre de estar en relación inmediata con Dios por su intelecto y por su voluntad. Santo Tomás, añade que para encontrar la imagen de Dios es necesario que el alma esté orientada hacia Él. A pesar de la diferencia de dónde ponen el acento, unos en la voluntad, otros en el intelecto, otros en ambos, todos concuerdan en que lo importante es el conocimiento de uno mismo y no del exterior.

El conocimiento de uno mismo implica conocer el lugar que Dios ha asignado al hombre dentro del universo y la naturaleza que ha conferido al ser humano. En definitiva, requiere conocer el fin último del hombre que es precisamente ordenarse hacia Dios.

El conocimiento de las criaturas del universo es otra vía de acercamiento al conocimiento de Dios:

«Las criaturas de este mundo sensible –nos dice San Buenaventura– significan los atributos invisibles de Dios, porque Dios es el origen, el modelo y el fin de toda criatura, y porque todo efecto designa su causa, toda imagen su modelo, todo camino el término al cual conduce»¹⁸⁵.

El hombre, como criatura privilegiada, es la imagen más perfecta de Dios y conocerse a uno mismo es la vía más adecuada para conocer a Dios. Se puede decir, por tanto, que el conocerse a uno mismo es el objeto último del conocimiento necesario para la salvación del hombre. De este modo, el *nosce te ipsum* se torna un imperativo vital para el hombre del que depende su propia salvación.

San Bernardo encuentra dos peligros que pueden dejar al hombre en su ignorancia: el exceso de timidez por lo que nos humillemos hasta ignorar nuestra dignidad y la temeridad que nos haga presas de nuestro orgullo. Si el hombre ignora su dignidad se ignorará a sí mismo y se envilecerá al nivel de los animales; si es consciente de ella, pero desconoce que viene de Dios, se perderá por su orgullo. Santo Tomás, por su lado, coloca al

¹⁸⁴ En este apartado sigo de cerca la obra de Étienne Gilson: *El espíritu de...*

¹⁸⁵ San Buenaventura: *Itinerarium mentis in Deum*, II, 12. Citado por Gilson, Étienne: *El espíritu de...* Pág. 347.

hombre en la frontera entre el ángel y la bestia en contacto con aquel por la cumbre del intelecto y con esta por la caducidad de su cuerpo¹⁸⁶.

Pero siendo el hombre una imagen verdadera de Dios ¿cómo es posible que se conozca a sí mismo sin conocer a Dios? En efecto, la imagen de Dios se encuentra en toda alma razonable siendo siempre la misma. Es decir, que si cualquier hombre encuentra en sí mismo la imagen de Dios encuentra la misma imagen que encontraría otro hombre en su interior. Pero esta imagen es inefable como lo expresa bien Escoto Erígena:

«Dios ha hecho al hombre a su imagen y semejanza, en la mente: ahí está la imagen de Dios. Por eso la mente misma no puede ser comprendida, ni siquiera por sí misma, en cuanto es una imagen de Dios»¹⁸⁷.

La propia dignidad del hombre como imagen divina le confiere tal profundidad a su ser que lo hace inefable. El alma no puede comprenderse a sí misma precisamente porque es una imagen de Dios. Cuando el hombre intuye o vislumbra esa presencia divina en sí mismo se llena de justo terror. De algún modo, el conocimiento último que el hombre tiene de sí mismo coincide con el primer conocimiento que tiene de Dios. No obstante, el estudio de las cosas espirituales debe partir del esfuerzo de conocerse a sí mismo. Y los pensadores cristianos se encontraron ante el dilema de cómo puede el alma conocerse a sí misma. El alma del hombre no es para sí misma un objeto de conocimiento sino un sujeto siempre activo.

Para Santo Tomás, todo conocimiento presupone una intuición sensible. Como no tiene una intuición sensible de Dios, el intelecto no puede tener a Dios por objeto –como anticipamos en la introducción–. El doctor angélico considera imposible que nuestro entendimiento entienda en acto algo sin recurrir a imágenes, al menos en el estado presente en el cual el entendimiento está unido a un cuerpo pasible. Por ello el conocimiento debe partir siempre de las imágenes del mundo sensible.

«Conocemos las realidades incorpóreas, de las que no disponemos imágenes, por la relación con lo sensible, de lo cual sí poseemos imágenes. De este modo, conocemos la verdad misma reflexionando sobre el objeto de cuya verdad investigamos. Como dice Dionisio, a Dios le conocemos en cuanto causa y por vía de eminencia y negación».¹⁸⁸

¹⁸⁶ Gilson, Étienne: *El espíritu de...*

¹⁸⁷ Escoto Erígena, Juan: *De divisione Naturae* lib.IV, cap. XI. Citado por Gilson, Étienne: *El espíritu de...* Pág. 320.

¹⁸⁸ Santo Tomás de Aquino: *Suma Teológica*. Parte I, C.84, a.7. Edición de los Regentes de estudios de las provincias dominicanas en España. Cinco tomos. Madrid, 2001. Tomo I, Pág. 772.

Pero el alma carece de una intuición sensible de sí misma por lo que no puede aprehenderse, por mucho que esté inmediatamente presente a ella misma. Por ello el conocimiento propio del alma «expresa de por sí la presentación interna de su propia esencia y se la relaciona a sí misma por un acto de voluntad»¹⁸⁹. Se puede decir que el alma engendra el conocimiento de sí misma mediante lo que hay en ella de más elevado, desde la cima del alma o *apex mentis*. En esta cima reside precisamente la imagen de Dios y de ella proviene toda la fecundidad de la mente ya que es una participación creada de la luz divina. Para San Buenaventura el hombre, en cuanto imagen divina, es como una intermediación entre Dios y la creación. Por ello, podemos considerar al hombre como un microcosmos donde está reflejada la creación entera.

V.2.2.- El amor humano

La ética cristiana no se comprende sin partir del concepto del amor. Ya en el siglo XII, San Bernardo y su escuela habían perfilado una doctrina completa del amor cristiano. San Bernardo parte de que el amor humano empieza en el egoísmo. Esto es una constatación de hecho. El hombre busca su propio placer. Pero también es verdad que, si todo placer humano es deseable, ninguno basta para saciar al hombre. En ello coincide con los pensadores clásicos que de alguna manera comprendieron la necesidad de renunciar al placer debido a la insaciabilidad radical del deseo humano. El problema es paralelo al del conocimiento: el intelecto está en permanente búsqueda de una verdad que no alcanza, como el amor busca el bien. En definitiva, el deseo humano de lo infinito no se puede saciar con criaturas. «Sólo la infinita perfección de Dios puede llenar la voluntad del hombre»¹⁹⁰. Santo Tomás lo expresa del siguiente modo:

«Imposible es que la beatitud del hombre esté en algún bien creado. Pues la beatitud es el bien perfecto que aquietta totalmente el apetito; de otro modo, no sería el último fin, puesto que aún quedaría otra cosa que pudiera ser apetecida. Pero el objeto de la voluntad que es el apetito humano, es el bien universal, así como el objeto del intelecto es lo verdadero universal. De lo que surge con evidencia que nada puede aquiettar la voluntad del hombre sino el bien universal; el cual no se encuentra en ninguna cosa creada, sino solamente en Dios»¹⁹¹.

¹⁸⁹ Gilson, Étienne: *El espíritu de...* Pág. 327.

¹⁹⁰ Álvarez Turienzo, Saturnino: «La Edad Media»... Pág. 426.

¹⁹¹ «*Impossibile est beatitudinem hominis esse in aliqui bono creato. Beatitudo enim est bonum perfectum quod totaliter quietat appetitum; alioquin non esset ultimus finis, si adhuc restaret aliquid*

El universo cristiano, el conjunto de todas las criaturas y, de modo particular, el hombre, debe su existencia a un acto de amor. Toda actividad de las criaturas se orienta esencialmente hacia Dios. El hombre, como el resto de la creación, tiende espontáneamente hacia Dios por una ley inscrita en lo más íntimo de su esencia. El amor humano no es otra cosa que una participación del amor que Dios se tiene a sí mismo. Así, el fin del amor humano es también su causa. En otras palabras, el amor que Dios engendra y que es, lo imprime en las criaturas como un deseo de su propia perfección.

«Eternamente preexistente en el soberano bien, derramando ese bien hacia las cosas por un acto de libre generosidad, el amor vuelve al bien que es su origen»¹⁹². Por ello el amor está necesariamente vinculado a su origen. Primero se deben amar todas las cosas por Dios, como Él las ama, y luego amar a Dios por sí mismo. Amar es querer un objeto por él mismo y todo amor es al tiempo desinteresado y recompensado.

Antes del pecado original el hombre amaba espontáneamente a Dios más que a sí mismo. En el estado actual, a pesar de estar viciado, el objeto propio de nuestro amor sigue siendo la perfección divina. Para Santo Tomás de Aquino, si el hombre ama de forma natural su propio bien, es necesario que ame aquello sin lo cual su propio bien sería inalcanzable; por ello, ama naturalmente a Dios. El hombre ama a Dios más que a sí mismo precisamente porque Dios es el bien universal en el que se contiene cualquier otro bien. Pero eso no quita para que el hombre se ame a sí mismo, ya que ello representa amar a un análogo de Dios.

El fin último del hombre es la visión beatífica en la cual la mente conoce a Dios como Dios se conoce a sí mismo. «El hombre –para Santo Tomás– solo tiene un único fin último: la beatitud eterna, a la cual está llamado por Dios y que solo puede alcanzar por medio de esta iglesia, fuera de la cual no hay salvación»¹⁹³. El hombre alcanza entonces simultáneamente la cumbre de su perfección y la semejanza divina. Porque si el hombre es imagen de Dios, perfeccionar su esencia no será sino parecerse a Dios, alcanzar la semejanza y, por ello, el amor desinteresado por Dios es la verdadera forma de amarse a uno mismo.

appetendum. Obiectum autem voluntatis quae est appetitus humanus, est bonum universale, sicut obiectum intellectus est verum universale. Ex quo patet quod nihil potest quietare voluntatem hominis nisi bonum universale; quod non invenitur in aliquo creato, sed solum in Deo». Santo Tomás: Summa Theológica. Parte II.1. q.2 art. 9. Citado por Verweyen, J.M.: Historia de la Filosofía medieval. Buenos Aires, 1957. Pág. 233.

¹⁹² Gilson, Étienne: *El espíritu de...* Pág. 327.

¹⁹³ Gilson, Étienne: *Dante y la Filosofía*. Pamplona, 2004.

Esta plenitud la alcanzan los santos cuya semejanza con Cristo se muestra ya en esta vida (piénsese en los estigmas de San Francisco). Por ello, los artistas góticos se van a recrear en la vida y obra de los santos, precisamente porque muestran la plenitud a la que está orientado el ser humano. Nunca antes los pensadores cristianos habían tenido tan claro los efectos de la santidad. El santo se realiza plenamente como persona en su fin último y por ello se diviniza sin dejar de ser humano. Se convierte así en un ejemplo vivo y cercano para los fieles y, por ello, deviene motivo predilecto del arte cristiano. Este punto lo desarrollaremos en profundidad en el capítulo VI.

V.2.3.- La libertad humana

El hombre es libre de prescribirse sus propias leyes. Si bien está sometido como el conjunto de la creación a las leyes divinas, estas no ejercen violencia alguna sobre la voluntad humana. La libertad radica en la razón y se expresa en la voluntad por la cual el hombre adquiere el poder de elegir.

«La libertad de la voluntad era doctrina indiscutida desde los Padres. La ida del hombre a Dios se entendía como una conversión o deificación; auxiliada, pero voluntaria. Esa voluntariedad era raíz de la responsabilidad y del mérito»¹⁹⁴.

En el ser humano se da primero una voluntad espontánea de felicidad, que es su fin natural. A continuación, el hombre elige los medios que considera más adecuados para alcanzar dicho fin, mediante una deliberación racional. Finalmente, mediante un acto de la voluntad elige uno de los medios. Razón y voluntad interactúan así en el acto moral, presidido en último término por la elección. En la concepción aristotélica, la elección requiere del conocimiento previo, pero es un acto de la voluntad, de un apetito que elige uno de los objetos posibles. Pero el apetito es un reflejo del dinamismo interno de la naturaleza que se ve completamente alterado cuando interviene la razón. Tanto es así, que la voluntad, apoyada en la deliberación racional, se puede oponer a la naturaleza. La naturaleza racional del hombre es el principio de sus operaciones y esto se expresa en la elección voluntaria de sus actos.

En la Edad Media adquiere importancia el concepto de «libre albedrío» (*liberum arbitrium*) que se puede definir como la aptitud del querer para determinarse a sí mismo desde el interior del ser humano. El acto de la voluntad es libre porque nace de ella misma

¹⁹⁴ Álvarez Turiénzo, Saturnino: «La Edad Media» en Victoria Camps (ed.): *Historia de la Ética*. Barcelona, 1987. Págs. 345-489. Pág. 414.

y la manifiesta; es inseparable de ella. En seguida veremos que se puede predicar que la voluntad es libre en distintos aspectos, pero el primero y fundamental es la elección de ejercer su acto o no ejercerlo, es decir, querer o no querer. El sujeto es causa de sus actos de voluntad, por eso se oponen los términos de necesidad y voluntad. Aunque se puede obligar a una persona a hacer algo, es imposible obligarla a quererlo. El libre albedrío está por ello libre de toda sujeción o necesidad.

Entre los pensadores cristianos, unos pondrán más el acento en la voluntad y otros en el conocimiento al tratar de localizar dónde radica el libre albedrío. Entre los primeros, el franciscano Duns Escoto opone radicalmente el orden de la necesidad (marcado por la naturaleza de los seres) al orden de la voluntad que es donde se asienta la libertad. Toda voluntad es, para él, indeterminada y principio de indeterminación, al contrario que las naturalezas que son determinadas. En el otro extremo, los doctores dominicos, siguiendo a Aristóteles, consideran que para que una elección se pueda considerar como tal tiene que estar precedida por una deliberación racional, porque una voluntad privada del conocimiento intelectual no sería más que un apetito animal. La diferencia de las dos posturas radica en decidir si la voluntad es libre por ser voluntad (como defendía Duns Escoto y antes que él San Buenaventura), o si la raíz de la libertad está en la razón.

Duns Escoto no es que niegue la deliberación previa de la razón, lo que sostiene es que los juicios de esta no determinan la voluntad. Para Boecio, por el contrario, la opción de la voluntad se hace libre solo cuando está bajo el efecto de la crítica racional. La voluntad solo es capaz de ejercer una elección verdadera si está amparada en el conocimiento previo.

Santo Tomás equilibra estas dos tendencias al sostener que la elección es un acto esencialmente de la voluntad, pero no se puede decir que la elección sea libre si no sanciona un juicio de la razón.

«La elección es lo propio del libre albedrío, y por eso se dice que tenemos libre albedrío, porque podemos aceptar algo o rehusarlo, y esto es elegir. (...) En la elección coinciden en parte la facultad cognoscitiva y en parte la facultad apetitiva. Por parte de la facultad cognoscitiva, se precisa la deliberación o consejo, por el que se juzga sobre lo que ha de ser preferido. Por parte de la facultad apetitiva se precisa el acto del apetito aceptando lo determinado por el consejo»¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Santo Tomás de Aquino: *Suma Teológica*. Parte I, C.83 a.3. Edición de los Regentes... Tomo I, Pág. 757.

Todos estos pensadores coinciden, sin embargo, en que el libre albedrío queda inalterado tras el pecado original. El libre albedrío no se puede perder ya que la voluntad siempre puede elegir.

Estos autores, ya desde San Agustín, distinguen distintos sentidos en el concepto de libertad: la libertad como libre albedrío, la libertad como oposición a la servidumbre del pecado y la libertad como oposición a la servidumbre del sufrimiento y la muerte. Pedro Lombardo (1100 – 1160) introduce una precisión aclaradora: si entendemos la verdadera libertad como aquella de hacer el bien, podemos distinguir entre el libre albedrío como estado de indiferencia moral y el libre albedrío liberado de las servidumbres del pecado y de la muerte. Hemos dicho que el libre albedrío es un poder inamisible, que no se puede perder. En cambio, la libertad de hacer el bien se ha perdido por el pecado original. Tenemos que distinguir por ello el querer de la eficacia. El libre albedrío requiere de la gracia para recuperar el poder de hacer el bien y de hacerse así plenamente libre. La voluntad se restaura de este modo por la gracia y es tanto más pura cuanto más eficacia adquiere para hacer el bien. Privada de este poder, la voluntad está degradada. El hombre puede hacer el mal debido a su libre albedrío, pero esto no supone que el poder de hacer el mal forme parte de su verdadera libertad.

La verdadera libertad del hombre es una voluntad creada libre de la servidumbre del pecado. Por ello, el poder de la voluntad radica en la capacidad de hacer el bien. Con el pecado original la voluntad quedó herida en el sentido que podía querer el bien, pero no podía hacerlo. La gracia restituye así el libre albedrío a su eficacia primera¹⁹⁶.

Para Santo Tomás, la voluntad en cuanto naturaleza está determinada a querer el bien, por ello se dirige necesariamente hacia el bien. No obstante, la razón le propone diversas concepciones del bien, lo que hace que la voluntad sea indeterminada. Con un conocimiento perfecto, como el de los ángeles, la voluntad no puede errar su fin y por tanto no puede pecar. Su voluntad es así más perfecta, no porque esté libre de la servidumbre del pecado, sino por su causa que es la inteligencia. Cuanta más perfecta la inteligencia en consecuencia mayor será la libertad. Santo Tomás sitúa la raíz del libre albedrío en la espontaneidad del querer y su causa en la inteligencia.

¹⁹⁶ Gilson, Étienne: *El espíritu de...*

V.2.4.- La virtud y el pecado

La moral griega se basaba en la virtud que era el bien supremo que debía regir el comportamiento humano. Con el cristianismo, la virtud deja de ser un bien en sí mismo, al menos, cuando no se dirige ese bien hacia Dios. El alma de un hombre virtuoso es digna de ser honrada, pero es necesario que esté orientada al fin último del ser humano.

El pecado, para Santo Tomás, es en primer lugar un acto vicioso opuesto a la virtud. La virtud la entiende como una disposición duradera que permite a la persona obrar según su naturaleza. Toda cosa es buena cuando satisface las exigencias de su naturaleza. Por ello, el acto moral es virtuoso cuando es acorde a la naturaleza del sujeto que actúa. Por el contrario, el pecado es un acto desordenado, contrario al orden prescrito por la naturaleza. En el ser humano, su naturaleza es la forma, es decir, el alma racional. Por ello, si lo virtuoso es aquello que concierne con nuestra naturaleza es también lo que concierne con la razón.

Hasta aquí estamos en el plano natural. Pero los pensadores cristianos tenían necesariamente que ascender hasta el plano trascendente. Para San Agustín, pecar es obrar o desear contra la ley eterna. Pero este concepto de pecado no es contradictorio con el anterior ya que las naturalezas deben su ser a Dios y, por ello, actuar contra su propia esencia es actuar contra su creador. Si consideramos que la razón es obra de Dios, es lo mismo actuar contra razón que contra las prescripciones divinas. Es decir, «violación de las leyes de la razón, regla inmediata de nuestros actos, es violación de la regla primera y fundamental, esa ley eterna» que es la razón de Dios¹⁹⁷.

No por ello la ley natural se identifica con la ley eterna, más bien hay que decir que participa de ella. La ley eterna envuelve a la razón humana trascendiéndola, pero sustenta y fundamenta sus prescripciones. La ley eterna coincide con la razón divina y con la voluntad de Dios. Por dicha ley todas las cosas fueron creadas y son gobernadas por la divina providencia. Es decir, que la ley eterna se identifica con Dios cuya razón gobierna todas las cosas del mismo modo que fueron creadas. Desde la perspectiva de las criaturas, la norma que rige su actividad está inscrita en su esencia desde la creación y presupone, por tanto, la ley eterna con la que concuerda. De este modo, la ley natural es a la ley eterna lo que las criaturas en cuanto seres son al Ser. «La ley eterna (es) fundamento último del orden moral. La ley natural, participación de ella en la criatura racional».¹⁹⁸

¹⁹⁷ Gilson, Étienne: *El espíritu de...* Pág. 434.

¹⁹⁸ Álvarez Turiénzo, Saturnino: «La Edad Media»... Pág. 431.

En el caso del ser humano, la ley eterna está inscrita en el corazón. Aunque Dios la revela en los mandamientos, la ley ya está en el interior del hombre desde el acto creador. El Decálogo solo promulga expresamente lo que previamente estaba grabado en la conciencia moral. La bondad o maldad de los actos morales están más en función de la ley eterna que de la ley humana, porque la primera responde al fin último y trascendente del hombre. El hombre participa de la ley eterna por su conocimiento racional. Existe un vínculo por el que la razón humana participa de la razón divina.

El orden natural también es una participación de la ley divina que lo establece en el acto creador. Por ello podemos definir el vicio como todo aquello que se opone al orden establecido por ella. De hecho, toda actuación contra el orden natural es en cierto modo un sacrilegio. No es que nuestros actos puedan afectar a Dios cuya perfección no se puede ver afectada por ellos, pero el pecador se hace, no obstante, adversario de Dios en aquello que puede alcanzar que es la obra creada. Rebelde a Dios el hombre se auto excluye de la gloria divina en la que estaba llamado a participar.

Observamos con claridad la distancia que separa el pensamiento cristiano del griego en este punto. Desde la perspectiva cristiana los griegos ignoraban que el pecado supone una ofensa a la majestad divina al tiempo que socaba el poder de nuestra facultad para hacer el bien. Para Aristóteles la perfección moral es el elemento substancial de la felicidad que, por ello, no es trascendente. El único fin que hemos de seguir es la vida moral misma, ya que la felicidad es una recompensa natural de la perfección moral.

«Todo malvado –nos dirá Aristóteles– desconoce lo que debe hacer y de lo que debe apartarse, y por tal falta son injustos y, en general, malos»¹⁹⁹.

Pero la ignorancia en el pensamiento griego se puede superar y actuar de acuerdo con nuestra naturaleza. No así en el cristianismo donde el pecado, al ser una ofensa a Dios, lleva en sí mismo su condena que es deformar en nosotros la imagen divina. El pecado destruye la imagen divina que se refleja en el hombre y no bastan las fuerzas humanas para restaurarla. Por ello, es necesaria la gracia para que el libre albedrío recupere su poder originario perdido por el pecado.

«La razón humana –nos explica Gilson– es una y la misma en su ejercicio práctico y en su ejercicio teórico... Tanto si se trata de saber lo que son las cosas y constituir la ciencia,

¹⁹⁹ Aristóteles: *Ética a Nicómaco*. III, 1, 1110 b 28-30. Traducción Julio Pallí Bonet. Madrid, 2010. Pág. 75.

cuanto de saber lo que deben ser nuestros actos y constituir la moral, no disponemos siempre sino de la misma regla»²⁰⁰.

«Dios instruye a los hombres por la ley, les ayuda por la gracia»²⁰¹. En esto coinciden los pensadores cristianos del siglo XIII. No obstante, difieren al explicar cómo actúa la ley a través de la conciencia. Por medio de la conciencia aplicamos nuestro conocimiento racional a nuestra conducta con el objeto de juzgarla.

Santo Tomás pone el intelecto en el centro de todo. Distingue en él dos hábitos naturales: el de los primeros principios del conocimiento y el de los primeros principios de la acción. En su sentido amplio, la conciencia se refiere a la posesión de estos últimos (de la *synderesis*). En su sentido más estricto se refiere a su aplicación al detalle de la conducta moral por medio de los juicios particulares. Para San Buenaventura, el peso se inclina en favor de la voluntad. Para él la *synderesis* se refiere a una inclinación natural y necesaria de la voluntad humana hacia el bien. Es por tanto un concepto más afectivo. Para Santo Tomás es intelectual y radica en la persuasión de la razón que nos inclina hacia el bien. Ambos coinciden, no obstante, en que las prescripciones de la conciencia obligan a la voluntad. Al participar y ser expresión de la razón divina, la conciencia prescribe siempre la acción como una obligación moral. En ambas posturas, de la conciencia «se mantiene su carácter de vestigio de la rectitud de origen y salvaguarda del orden moral»²⁰².

Como vimos al tratar de Abelardo, la intención de la conciencia no basta para definirla. Para que un acto sea verdaderamente bueno debe proceder de una intención buena originada por una conciencia recta.

En el centro está la inclinación natural de la voluntad hacia el fin que le es propio y que le muestra la razón. Es una inclinación natural que une al hombre con Dios por medio del amor. «Aún más: si se eleva, o más bien si se ha elevado hasta el orden de la caridad, ese amor se derramará en virtudes sobrenaturales, que de él salen como las flores y los frutos nacen de su común raíz»²⁰³. La moral cristiana descansa así en el principio metafísico por el cual la persona se somete a ese llamamiento insistente e inevitable que la conecta con Dios. La cualidad del acto humano es interior ya que depende de la intención que lo guía mediante una conciencia recta iluminada, en última instancia, por Dios. «Es

²⁰⁰ Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid, 1972.

²⁰¹ Álvarez Turiénzo, Saturnino: «La Edad Media»... Pág.428.

²⁰² Álvarez Turiénzo, Saturnino: «La Edad Media»... Pág. 417.

²⁰³ Gilson, Étienne: *La Filosofía....* Pág. 473.

Dios mismo quien hace que nuestra voluntad se dirija hacia Él, y por consiguiente también que sea buena»²⁰⁴.

²⁰⁴ Gilson, Étienne: *La Filosofía....* Pág. 475.

CAPÍTULO VI: EL ARISTOTELISMO DE LA PLÁSTICA GÓTICA

VI.1.- EL NATURALISMO

El gótico se caracteriza por una nueva forma de mirar al hombre, una visión que se deriva en buena medida de los avances alcanzados en la filosofía y en la antropología cristiana –descritos en el capítulo anterior– impulsadas por las nuevas herramientas dialécticas y categorías que ofrecía el redescubrimiento de Aristóteles.

La escultura y la pintura derivan hacia un naturalismo cada vez más atento a las formas de la naturaleza. Superada la concepción simbólica de todo lo creado, ahora se aprecia la realidad por sí misma. La dignidad ontológica que adquieren los seres naturales en Aristóteles se intensifica al introducir el concepto cristiano de creación, por el cual las criaturas pasan a ser manifestación de Dios. Todo lo creado adquiere así una nueva dignidad por su condición de vestigio del creador. Por ello, el artista puede fijar su mirada en cualquier objeto creado para representarlo tal y como se le presenta.

«Del platonismo del siglo XII –nos explica Plazaola–, que pone en primer plano las ideas universales, despreciando la umbrátil realidad sensible, se pasa al aristotelismo, triunfante progresivamente en las Escuelas y Universidades, que parte de la consideración y estima del ente singular»²⁰⁵.

El Verbo (Cristo), representado en el románico en su absoluta trascendencia, se busca ahora en su expresión exterior por la que otorga el sentido a todo lo creado confiéndole la armonía que conocemos de la realidad por la experiencia sensible. Dios crea el mundo mediante el Verbo dejando una huella indeleble de su propia esencia en todos los objetos creados. Como hemos visto, el conocimiento humano para Santo Tomás requiere de las impresiones sensibles como insumos básicos del pensamiento. Sin una sensación que deje una imagen en el cerebro, el intelecto humano no puede aprehender ni recordar conocimiento alguno. Por ello, –veíamos– el intelecto humano no puede tener a Dios por objeto, como tampoco puede tener por objeto a la propia alma, ya que no tenemos una impresión sensible de la misma.

A los fieles hay que ofrecerles una enseñanza que sea comprensible por la razón. La filosofía puede ayudar a comprender los misterios de la fe hasta un punto. Pero superado este, hay que aceptar los dogmas de fe como verdad revelada, la cual puede iluminarlo, pero no ser objeto de nuestro intelecto.

²⁰⁵ Plazaola, Juan: *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid, 1996. Pág. 425

La expresión figurativa románica de los misterios de la fe pierde por ello el sentido. Si el intelecto no puede formar una impresión sensible de Dios y de lo inefable, menos aún podrá el artista plasmarlo en imágenes en los muros del templo. Tampoco puede contribuir a la enseñanza ya que el intelecto no puede aprehender aquello que no tiene por objeto. El fiel no puede comprender el misterio, solo aceptarlo como verdadero. Por ello vemos que en el gótico no sólo cambia el estilo, sino también el objeto del arte. Ya no se trata de representar las manifestaciones apocalípticas de la divinidad. Ya no se procura hacer visible lo oculto y misterioso de Dios. Ya desaparece la *terribilita* del juez supremo que se imponía en los frescos románicos.

Ahora, el artista gótico debe fijar su mirada en las manifestaciones sensibles de Dios, las que son directamente accesibles a nuestro intelecto y que son tres: la creación, la vida histórica de Jesús y las Escrituras. En la creación se manifiesta toda la bondad divina. No se puede representar el Bien, pero sí el reflejo sensible que de la bondad queda impregnado en la criatura. Con la encarnación, Dios hecho hombre también se hace accesible a nuestro intelecto. La Iglesia ha mantenido viva durante siglos la memoria del Jesús histórico en quien el artista gótico va a fijar su mirada. Finalmente, las Escrituras ofrecen al artista la historia sagrada que completa su haber iconográfico.

Lo eterno y lo inefable ceden el paso en el gótico a las narraciones históricas más directamente comprensibles por la naturaleza humana. Se prefiere ahora representar al Jesús histórico en sus hechos y en su pasión antes que las representaciones simbólicas de su divinidad como Pantocrátor o como juez supremo. Incluso cuando perviven estas iconografías, como en las dos portadas del crucero de la catedral de Burgos, la representación de Cristo se humaniza y se hace más cercana. El Pantocrátor bendicente de la puerta del Sarmetal de la catedral de Burgos se caracteriza por un humanismo idealizado plenamente gótico, aunque mantiene la iconografía románica rodeado del tetramorfos.

«La fe románica –nos dirá Henri Fautillon–, surcada de visiones y de prodigios, acepta y acaricia el misterio; se mueve en el terreno de lo sobrehumano, espera temblorosa recompensas y castigos; el milagro es su ley y su alimento es lo incognoscible. Desde esas alturas épicas donde retumba el trueno del Sinaí, la piedad del siglo XIII nos transporta a las vías del evangelio; en el Dios hecho hombre, abraza la humanidad; ama y respeta a las criaturas tal como él las amó»²⁰⁶.

²⁰⁶ Fautillon, Henri: *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Madrid 1988. Pág. 189.

La comprensión precisa del concepto de ser humano alcanzada en la filosofía escolástica que hemos expuesto en el último capítulo se refleja también en el arte que muestra un nuevo interés por la realidad psíquica, preocupándose por representar los afectos y sentimientos de la persona. La persona pasa al primer plano de la mirada del artista al igual que centraba la atención de los pensadores cristianos.

El orden lógico y racional que preside el pensamiento y estructura los tratados y las *Summas* teológicas se refleja también en el arte que subraya las separaciones exigidas por el espacio arquitectónico al igual que las derivadas del espacio y tiempo de las historias representadas. Ello refleja el pensamiento tomista que primará la verdad sobre el bien y el entendimiento sobre la voluntad.

En cuanto a la técnica, se prefiere un modelado más realista, «se busca un mayor verismo en los rostros: caras más ovaladas, mentón más agudo, ojos entornados, sonrisa incipiente, arrugas en los ancianos, actitudes y gestos»²⁰⁷, que culminará en el siglo XIV con el alargamiento de las figuras y el manierismo característico del gótico internacional.

El aspecto quizás más relevante (o, al menos, el que pretendemos resaltar en el presente estudio) de la nueva sensibilidad gótica derivada del pensamiento racional escolástico es la iconografía de los santos. En el siglo XIII se logra demostrar racionalmente que el hombre es capaz de la divinidad a la cual, de hecho, está llamado. El hombre plenamente realizado se identifica con el santo confesor o mártir capaz de soportar sufrimientos cruentos y de hacer milagros por su semejanza con Cristo. Los santos, no ya sólo aquellos compañeros de Jesús que compartieron con Él sus hechos y milagros, sino todos aquellos que se sucedieron en la historia hasta los tiempos recientes a la Edad Media (no tardarán en aparecer, por ejemplo, los retablos dedicados a Santo Domingo o a San Francisco), todos estos santos con sus vidas y obras se ofrecen ahora como un ejemplo humano a seguir y se vuelven por ello el tema favorito de frontones y retablos. Volveremos sobre ello en el siguiente apartado.

El deseo de conocer racionalmente el mundo se inició en el siglo XII impulsado en parte por la difusión del conocimiento de los autores de la antigüedad clásica, conservados gracia a la paciente actividad de los *scriptoria* en los monasterios. No obstante, el movimiento intelectual del siglo XII, llamado el renacimiento del XII, no surgió en los monasterios sino en las escuelas catedralicias. Fundadas anteriormente, será en el siglo XII cuando estas escuelas adquieran notoriedad. De manos de autores como San Anselmo, la

²⁰⁷ Plazaola, Juan: *Historia y sentido...* Pág. 426.

escuela de Laón destacará en Teología. Guillermo de Champeaux y Abelardo harán célebre la escuela de París. Fulberto y Thierry de Chartres promoverán el humanismo de la escuela de Chartres, donde enseñó también Juan de Salisbury antes de trasladarse a la escuela de Canterbury. Por su lado, la escuela de Toledo bajo el impulso del arzobispo Raimundo destacará por sus traducciones de las obras filosóficas y científicas árabes a través de las cuales se introducirá el conocimiento de la obra completa de Aristóteles. Todo ello prepara la revolución filosófica del siglo XIII en la que la obra del estagirita se verá asimilada y superada por el pensamiento cristiano.

En este contexto, sin renunciar a la espiritualidad cristiana, las miradas de los artistas se empiezan a fijar en los seres reales del mundo que les rodea, observando atentamente sus formas y representándolas de modo realista. Esta adhesión contemplativa hacia lo real inspirará los rasgos individualizadores que caracterizan el humanismo gótico.

Podemos observar que el gótico se va a desarrollar precisamente donde florecen las escuelas más dinámicas y activas que convergerán en las primeras universidades, especialmente París y Chartres. El prestigio de estas universidades coincide a menudo con el prestigio de las catedrales de las mismas ciudades donde se localizan estas y otras escuelas prestigiosas como la de Derecho en Bolonia o las de Medicina en Salerno y Montpellier. Coinciden, de este modo, los focos de la actividad intelectual con los centros de creación artística.

Se observa que la investigación intelectual se ha trasladado de los monasterios (benedictinos, cluniacenses y cistercienses) al clero secular; las escuelas monásticas dan paso a las escuelas catedralicias y estas, a su vez, a las universidades en las que no tardaron en incorporarse las nuevas órdenes mendicantes. La universidad de París reunió y asimiló la escuela catedralicia, la escuela de Santa Genoveva (en la que había brillado la dialéctica de Abelardo) y la escuela del monasterio de San Víctor de canónigos regulares (donde enseñaron los llamados victorinos como Hugo y Ricardo de San Víctor). Pronto empezarán a florecer universidades por todo Europa siguiendo el ejemplo parisino.

La aparición de las universidades supuso una revolución cultural sin precedentes que no afectaba sólo a los aspectos organizativos e institucionales –que analizamos en el capítulo III–, sino que influyó profundamente en los métodos de investigación y de enseñanza que se independizaban entonces del contexto litúrgico de los monasterios para adoptar un carácter más académico y científico. Hemos visto cómo Pedro Abelardo fue el primero en introducir la dialéctica como método de enseñanza, primando la racionalidad en la investigación intelectual. Sus discípulos contribuyeron no poco a difundir el

entusiasmo por la lógica y la razón que, a la postre, acabó por imponerse en todas las universidades.

Ya algunos autores han considerado como característico del gótico el paralelismo con la filosofía aristotélica, oponiendo el nominalismo propio del siglo XIII con el platonismo de la era románica. Autores como Willy Drost, René Huyghe o Erwin Panofsky han visto en el estilo gótico la expresión plástica del pensamiento escolástico o el gusto por el conocimiento de las cosas singulares²⁰⁸. Para René Huyghe, la ascensión de una nueva clase social, la burguesía, conllevó un gusto por el racionalismo menos idealista y determinó una tendencia más realista en el arte que casaba con el aristotelismo triunfante en las escuelas.

Santo Tomás fundamenta su *Summa Teológica* en la convicción de la racionalidad de la religión al tiempo que defiende el origen divino de la razón humana. Esto justifica la profundización lógica y metafísica en el estudio de los dogmas de fe y de la doctrina cristiana, derivando en una racionalización de la teología. Estos nuevos métodos de investigación y de enseñanza encontrarán pronto su reflejo en el arte.

Erwin Panofsky defiende que la arquitectura gótica es rigurosamente lógica. Este autor establece un paralelismo entre las construcciones góticas y la estructuración de la *Summa* de Santo Tomás. En ambos casos se logra una clarificación racional mediante la coherencia formal con la que se articulan las partes para llegar a una síntesis unitaria. Se trata de una claridad lógica, racional y matemática que permite leer con facilidad tanto la *Summa* como la catedral. La estructura de la catedral, mediante la división uniforme en partes simétricas, se asimila así a la estructura lógica de los tratados teológicos imbuidos de racionalidad, en concreto, al esfuerzo de Santo Tomás por manifestar la fe por medio de la razón que se traduce en una articulación de su obra en partes, cuestiones, artículos y puntos. Los cuadernos de Villar de Honnecourt muestran la mentalidad matemática y geométrica que tenía el arquitecto gótico. En palabras de Faucillon, el arte gótico «contiene en sí mismo una belleza lógica que ha permitido compararlo con el desarrollo de un teorema. Todo lo que procede del arco ojival... revela, en efecto, la constancia, la continuidad y el rigor de un razonamiento»²⁰⁹.

Coincide en ello también Grabmann que se refiere a la *Summa Teológica* de Santo Tomás como un conjunto orgánico:

²⁰⁸ Panofsky, Erwin: *Arquitectura gótica y Escolástica*. Buenos Aires, 1959. Huyghe, René: *L'art et l'âme*. París, 1980. Drost, Willy: *Romanische und Gotische Baukunst* (1942).

²⁰⁹ Faucillon, Henri: *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Madrid 1988. Pág. 131.

«El orden de sus tres partes, con sus treinta y ocho tratados, seiscientas treintaiuna cuestiones, próximamente tres mil artículos, y diez mil objeciones, está ejecutado con un arte arquitectónico asombroso... La comparación con frecuencia usada de la Summa Teológica con las catedrales góticas de la Edad Media es muy ajustada»²¹⁰.

Según un argumento menos convincente de Panofsky, las contradicciones propias del método escolástico que se resuelven dialécticamente con una síntesis comprensiva (piénsese en el método tomista anunciado ya en el *Sic et Non* de Abelardo), se reflejan en la conciliación de posibilidades contradictorias de la arquitectura que busca un equilibrio racional entre las tendencias centralista y longitudinal.

Lo que es innegable es que los arquitectos del periodo gótico adoptan la ciencia matemática como sustituto imprescindible del empirismo empleado por el constructor románico. El racionalismo y los principios matemáticos explican no sólo la adopción de las nuevas técnicas sino también una concepción más lógica de la edificación. Esto se aplica también a las artes plásticas y pictóricas donde la narración se ordena en registros claros que permiten una lectura coherente del mensaje que se intenta transmitir.

El realismo naturalista del arte figurativo se emparenta con el nominalismo defendido ya por algunos autores en el siglo XII como Roscelino o, en una modalidad más moderada, Abelardo. La visión del hombre medieval había cambiado. Igual que los teólogos, los artistas tenían una nueva forma de mirar a la naturaleza que les rodeaba. Alberto Magno enseñaba según los nuevos métodos filosóficos a investigar la naturaleza de las cosas particulares en su realidad sensible y en su movilidad. Se abrió paso una nueva aproximación científica al conocimiento del universo. Esta tendencia no cesará de crecer con escritores como Roger Bacon (c.1214-1294) o Guillermo de Ockham (c.1285-1347) hasta su imposición definitiva con la ciencia moderna. Los artistas, en consonancia, abandonan el lenguaje simbólico y los signos preestablecidos y procuran imitar las formas naturales tal como son percibidas por los sentidos.

En el plano religioso, las representaciones de Cristo y la Virgen María se humanizan debido al giro filosófico del pensamiento cristiano. Se abandona la representación simbólica del Dios supremo e inmutable que rodeado de majestad se muestra inaccesible. Se prescinde de aquello que no puede ser objeto del intelecto humano, según los avances del pensamiento escolástico. El juez apocalíptico deja paso ahora al hijo del hombre, nacido de mujer. Se incide en los aspectos humanos de la vida de Jesús, su nacimiento, su

²¹⁰ Grabmann, M.: *Santo Tomás de Aquino*. Barcelona, 1930. Pág. 36.

infancia, su pasión y su muerte. Son temas que se habían representado tradicionalmente en el arte cristiano, pero que ahora adoptan un tono más tierno y humano o, tratándose de la pasión, más patético. La orientación del arte hacia lo concreto e histórico se une así a la introducción de valores afectivos y sentimentales o de los temas de la pasión con el reflejo del dolor y la muerte.

«La iconografía del siglo XIII renuncia a la vez a las visiones, a la epopeya, a Oriente y a los monstruos. Es evangélica, humana, occidental y natural. Hace descender a Cristo casi al nivel de los fieles de a pie... para dejárnoslo ver mejor alzando la mano, grave y dulce como un maestro que enseña, benévolo como un joven padre»²¹¹.

Los principios de frontalidad e impassibilidad que en el arte románico procuraban evocar la absoluta trascendencia de la realidad celeste con una estética neoplatónica, se abandonan para buscar los sentimientos humanos inmediatos a través de la representación cotidiana de los episodios evangélicos. Los personajes adquieren movimiento e interactúan entre sí entablando un diálogo afectivo.

Jesucristo en su predicación se representa «como el dulce Maestro de Galilea, modelo perfecto de lo que debían ser los maestros escolásticos... garantes de la verdad por la santidad de vida e inspiradores de paz y de bendición en las mentes y en los corazones»²¹². Esto nos recuerda a la Capilla Española de Santa María Novella donde se representan en paralelo a Cristo y a Santo Tomás y se proponen las enseñanzas escolásticas como el camino de salvación.

Por su lado, el Cristo crucificado muestra las marcas de la tortura y el sufrimiento acorde con las nuevas devociones religiosas a las llagas y al costado herido de Jesús, enardecidas después de la estigmatización de San Francisco. El crucificado inspira la compasión de los devotos creyentes. Lo que se busca es el patetismo de la narración mostrando a los personajes afrontando el dolor y la muerte. La Virgen adquiere ahora un papel más importante en los ciclos de la pasión. La devoción «se dedica apasionadamente a las escenas terribles del Calvario, las fija, las ve, las hace revivir, las sufre de nuevo con un fasto dramático y un poder místico de resurrección que confieren a lo accesorio y al objeto un valor sagrado»²¹³.

²¹¹ Faucillon, Henri: *Arte de Occidente...* Pág. 190.

²¹² Plazaola, Juan: *Historia y sentido...* Pág. 476.

²¹³ Faucillon, Henri: *Arte de Occidente...* Pág. 190.



Figura 19: La crucifixión y los dolores de la Virgen. La Seu Vella. Lérida. Foto del autor.

La representación de la virgen también se orienta ahora a su vida histórica, abandonando la imagen de «Sede de la Sabiduría» y acercándose más a su papel de madre de un niño con los afectos y sentimientos propios de la maternidad. Poco a poco va adquiriendo movimiento, se arquea, sonrío y se establece un diálogo afectivo entre madre e hijo que se irá coloreando con pequeños matices con la introducción de una fruta, un pájaro o una flor.

La representación de la Virgen María refleja en el gótico la explosión de devoción mariana que se experimenta ya desde el siglo XII en la cristiandad. Reflejo de esta devoción es la dedicación masiva de templos y catedrales a la Virgen. La entusiasta devoción mariana de San Bernardo llevó a que el Cister estableciera en sus estatutos de 1134 la decisión de dedicar todos sus templos a la madre de Dios.

La representación románica de la *Theotókos*, de la *Sedes Sapientiae* en las que la Virgen muestra hierática el verbo encarnado a la humanidad, cede paso en el gótico a la representación de la mujer, de la madre de la humanidad de Jesús que lo amamanta con su leche y lo envuelve con sus cuidados maternos. Pronto aparece la Virgen de la humildad, sentada en un cojín en el suelo y amamantando al niño, tema que triunfará en la pintura del *trecento* italiano²¹⁴. También se representa a la Virgen de la Esperanza, indicando la maternidad mediante el embarazo de María como se aprecia en la figura 20.

²¹⁴ Millard Meiss: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Madrid, 1988.



Figura 20: Virgen de la Esperanza. Talla gótica del siglo XIV, si bien la policromía es barroca. Catedral de León. Foto del autor.

El artista representa ahora los detalles humanos, los sentimientos maternos, el diálogo de sonrisas que se entabla entre la madre y el hijo, y también el padecimiento y la angustia de una madre que contempla la pasión de su hijo. En las representaciones con el niño, se acentúa la confianza con la madre, se juntan las mejillas y el niño la abraza con una o dos manos como ocurre en la pintura bizantina de la virgen Eleusa. En una tabla de Simone Martini, encontramos a María y José reprendiendo a Cristo cuando este permanece en Jerusalén junto a los doctores, una escena más rica sin duda en significado humano que religioso.

VI.2.- ICONOGRAFÍA DE LOS SANTOS

La representación de Jesús y de María es una constante en el arte cristiano desde su origen. También se representaban los apóstoles y otros personajes evangélicos. En el

gótico, sin embargo, se aprecia la irrupción de una temática que, si bien no era completamente inédita, no había alcanzado el desarrollado que experimentará entonces. Nos referimos a la representación de la vida de los santos y, en concreto, de los santos que no figuran en los evangelios, de aquellos que vivieron en los siglos posteriores a Jesucristo.

Los antecedentes de esta iconografía se pueden rastrear en las iluminaciones de algunos manuscritos bizantinos, en concreto, de los menologios y otros calendarios litúrgicos en los cuales se representaba escuetamente la muerte del santo²¹⁵. En el contexto funerario, la iconografía tardo antigua, asociada normalmente a los lugares del martirio o de la sepultura de los santos mártires, representaba a estos como orantes para resaltar su función de intermediación a favor de los fieles. Posteriormente, algunos frontales de altar románicos se dedicarán a narrar episodios de la vida de un santo, en relación con las reliquias conservadas del mismo en dicho altar, reservando el panel central a la representación del santo en cuestión envuelto en una mandorla. No obstante, los temas hagiográficos en el románico aparecen de forma más bien esporádica. Los templos góticos, por el contrario, se van a poblar de retablos en piedra de alabastro o en madera, o de pinturas que narran los episodios destacados de la vida ejemplar de los santos. Esta iconografía se relaciona directamente, en nuestra opinión, con la filosofía cristiana que se desarrolla al mismo tiempo en las universidades.

Hemos analizado en capítulos anteriores cómo los pensadores cristianos en el siglo XIII, notoriamente Santo Tomás y San Buenaventura, habían logrado analizar racionalmente a la persona humana tanto en su origen como en sus fines trascendentes. Según estos pensadores, la persona alcanza su realización plena mediante la santidad y solo a través de ella puede acercarse al bien y a la verdad en su sentido absoluto. Si bien el conocimiento perfecto solo se adquiere en la otra vida, igual que ocurre con la beatitud, los santos y la vida de santidad son un anticipo de esa plenitud y un ejemplo palpable y accesible al ser humano en su realidad presente. Es por ello que la vida de los santos se va a desarrollar tanto en la literatura escrita como en la plástica artística para ser ofrecida a los fieles como modelo a seguir. En literatura destaca *La leyenda áurea* de Jacobo de la Vorágine (1230-1298) que tanto influyó en la iconografía hagiográfica posterior.

En el arte figurativo hemos dicho que los santos aparecen ya a finales del siglo XII en los frontales de altar ocupando el lugar central en lugar del Pantocrátor enmarcados por los registros laterales donde se desarrollan episodios destacados de sus vidas. Poco a

²¹⁵ Grabar, André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid 1988.

poco irán poblando los retablos que decoran los altares laterales hasta llegar a presidir los retablos del altar central de algunos templos. Recuérdese, por ejemplo, el magnífico retablo en alabastro dedicado a San Lorenzo en la parroquia con advocación a este santo en Lérída, atribuido con acierto a Bartolomé Robio.

Se trata de personas cercanas, a veces casi contemporáneas. San Francisco y Santo Domingo serán objeto de representación poco después de acaecida su muerte tras su rápido proceso de santificación. Lo mismo ocurrirá con Santo Tomás, exaltado en los frescos de la Capilla Española como tuvimos oportunidad de analizar en el capítulo tercero. Ejemplos humanos que han vivido unas circunstancias vitales similares a los fieles que contemplan los frescos o los retablos y que, no obstante, su vida modélica les ha permitido alcanzar una vida plena adquiriendo rasgos de la divinidad. El hombre se hace capaz de Dios. Las mismas conclusiones alcanzadas por el pensamiento escolástico encuentran su constatación en la vida de los santos.

«El alma hace al hombre capaz de Dios (capax Dei) al estar hecha a la imagen de la Trinidad. Reduciendo y participando de Dios en cuanto imagen, el alma racional posibilita la semejanza con Dios»²¹⁶.

El alma humana posee la inestimable dignidad de ser no sólo vestigio como el resto de las criaturas sino imagen de Dios. Es esta dignidad la que la hace capaz de Dios, la que le permite alcanzar la semejanza divina.

«Esta santidad hace al alma que la tiene deiforme (...). Y cuando el alma ha sido hecha deiforme –es decir, cuando ya no somos meramente imagen, sino semejanza– enseguida entra en ella la sabiduría»²¹⁷.

Se podría decir que Santo Tomás y San Buenaventura logran dar una explicación racional a la santidad de vida de los fundadores de sus respectivas órdenes o de otros tantos santos celebrados por la cristiandad. Habían interpretado en términos filosóficos la espiritualidad que emanaba del ejemplo de vida de los santos fundadores. Es especialmente clara la relación del pensamiento de San Buenaventura y la espiritualidad de San Francisco. El fruto de la ciencia para San Buenaventura es contemplar a Dios en todas las cosas naturales para edificación de la fe y perfeccionamiento de las costumbres morales

²¹⁶ Lázaro Pulido, Manuel: «La persona humana en San Buenaventura». *Revista española de Filosofía Medieval*, 13 (2006). Pág. 78.

²¹⁷ San Buenaventura: *Colaciones sobre el Hexaémeron*, II, 5 y 6. Citado por Verdú Berganza: «La imagen y...». Pág. 139.

en orden a gozar de la unión mística. Pero, alejado de estos fines, todo conocimiento es vano.

San Francisco promueve el seguimiento de Cristo en la simplicidad evangélica y con pleno desprendimiento, mientras que santo Domingo se enfoca más hacia el espíritu apostólico orientado a la conversión de la sociedad. En la Divina comedia, las dos órdenes, franciscanos y dominicos, son presentadas por Dante como un mismo proyecto de Dios que ha enviado dos guías para asegurar la unión de la Iglesia: «San Francisco, ardiente de amor como un serafín; el otro, Santo Domingo, resplandeciente de la luz de la sabiduría como un querubín (Paradiso, XI, 37-39)»²¹⁸.

Una vez comprendido racionalmente el obrar de los santos, también se puede enseñar y proponer como modelo humano a seguir. Siendo una de las funciones primordiales del arte cristiano la instrucción de los fieles y la evangelización, se entiende que pronto proliferasen las vidas de los santos como motivo preferido de los artistas.

La autoridad de la vida ejemplar de los santos fundadores de las órdenes mendicantes estaba aún fresca y muy presente en la memoria colectiva. En el capítulo III, vimos como Santo Tomás era el centro de las representaciones de la Capilla Española hacia 1366, sin que hubiera transcurrido un siglo desde su muerte. Las representaciones pictóricas de San Francisco aparecerán a los pocos años de acaecida la muerte del santo. La vida del *poverello* de Asís se prestaba al relato de historias y de anécdotas muy atractivas y cercanas al corazón de los fieles. El sermón a los pájaros, los estigmas recibidos milagrosamente en el monte Alvernia y otros episodios de la vida de San Francisco impactaban certeramente en la piedad popular.

El itinerario de vida que propone San Buenaventura se basa en el modelo de San Francisco cuya vocación tiene una fuerte inspiración bíblica. El punto de partida proviene, de este modo, de las Escrituras y de la contemplación de la naturaleza. La esencia de San Francisco es humana, pero «su significación (*significatio*) de imagen de Dios le lleva a ser transformado por Cristo hasta alcanzar la similitud con el crucificado»²¹⁹. De este modo su santidad lo lleva a devenir deiforme. La vida de San Francisco se presenta como un itinerario hacia la contemplación de Dios que pasa por la vía purgativa y la vía iluminativa para alcanzar la vía unitiva. La forma de vida (*forma vitae*) permite contemplar el misterio de la sabiduría divina (*forma mentis*) que fundamenta la predicación.

²¹⁸ «L'un fu tutto seráfico in ardore; l'altro per sapienza in terra fue di cherubica luce uno splendore». Citado por Gilson, Étienne: *Dante y la Filosofía*. Pamplona, 2004. Pág. 229.

²¹⁹ Lázaro Pulido y Bordoí: «Introducción a...». Pág. 87.

«El alma humana en unión con Dios alcanza como imagen de la creación (*imago creationis*), mediante la fe, la esperanza y la caridad, la imagen de la recreación (*imago recreationis*)»²²⁰.

La cima alcanzada por el hombre se debe a su vida de santidad y, según la explicación filosófica, se debe a la realización plena del ser humano que llega de ese modo al fin último para el cual había sido creado. Los estigmas de San Francisco son señales de la divinización que puede alcanzar la persona cuando se orienta hacia Dios. Esto, que aparece con claridad para los pensadores del siglo XIII, no se había logrado explicar racionalmente hasta entonces. El románico y el platonismo, recreados en lo místico, no podían ofrecer una explicación aristotélica (si se me permite la expresión) de los milagros de los que se hace capaz el hombre a través de la vida de santidad. Los estigmas de San Francisco adquieren por ello una importancia simbólica que expresa toda la sustancia espiritual de una vida modélica.

El itinerario propuesto por la ética bonaventuriana para la salvación del alma es el trazado por la contemplación de las cosas sencillas, descifrando en ellas la oculta presencia de Dios. Una nueva forma de mirar la naturaleza había sido favorecida también por la espiritualidad de San Francisco (†1226) y sus florecillas, esto es, sus pequeñas anécdotas y hechos sencillos y concretos.

«Su embelesado amor a la naturaleza no era amor romántico y panteísta, sino que amaba a esta liebre... a este lobo... El Poverello de Asís había enseñado a mirar la naturaleza real, a apreciarla y a amarla; con lo cual se convertía también en un eficaz debelador de los herejes cátaros, que aborrecían la realidad material»²²¹.

San Buenaventura fundamenta la bondad de las criaturas en el propio acto de la creación, ya que este es un movimiento voluntario y libre del creador, medido por el conocimiento y movido por el amor de Dios. Desde la naturaleza podemos llegar al misterio sobrenatural porque Dios se ha manifestado en las Escrituras en forma de revelación y en la naturaleza en forma de creación. La Sagrada Escritura nos prepara para poder comprender la naturaleza simbólica de la creación.

²²⁰ Lázaro Pulido y Bordo: «Introducción a...». Pág. 101.

²²¹ Plazaola, Juan: *Historia y sentido...* Pág. 474.

«El mundo entero es un libro en el que está impresa la Trinidad creadora con caracteres legibles... Si cada ser es palabra (logos impreso), debe ser también memoria (recuerdo de su autor), como así mismo es comunión y vinculación (porque expresa la gloria divina)»²²².

El hombre goza de una posición privilegiada entre todas las criaturas situándose en un punto intermedio entre el microcosmos creado y el macrocosmos divino. De este modo el ser humano puede relacionarse con Dios y con el mundo creado.

«El hombre al contemplar los vestigios (el mundo creado irracional) y dotarlos de significado eleva espiritualmente el mundo creado hacia el misterio divino, convirtiéndose en colaborador del acto creador de Dios (deiformitas)»²²³.

Para Buenaventura, la vida plena es la que se ordena a Dios. Las virtudes ayudan a conformar el alma en orden a su plenitud. «Las virtudes teologales rectifican la faz superior del alma, imagen de la Trinidad. Las virtudes cardinales rectifican la faz inferior»²²⁴. La prudencia rectifica la parte racional; la fortaleza el apetito irascible; la templanza, el concupiscible, y la justicia otorga la rectitud a la voluntad. Todas ellas se subordinan a la caridad y dependen de la gracia. Por medio de las virtudes el alma se perfecciona y embellece. En palabras de su maestro, Alejandro de Halés (c.1185-1245):

«Del mismo modo que “la belleza del cuerpo depende de la congruencia de la composición de las partes”, también la belleza del alma depende de la conveniencia de sus fuerzas y de la recta ordenación de sus potencias»²²⁵.

Como en el ejemplo de San Francisco, la semejanza de la vida moral humana con la vida divina resulta de la entrega amorosa en la cual se corona. Los estigmas representan esta coronación espiritual. La voluntad del santo se dirige a Dios en un amor desinteresado, un amor de benevolencia, que corresponde a la perfecta virtud y que se orienta a Dios por ser el sumo bien. Este amor de amistad consumado solo se alcanza por los justos en la gloria. De modo análogo, solo entonces se alcanza la perfecta libertad. Es

²²² Merino, José: *Historia de la Filosofía Franciscana*. Madrid, 1993. Citado por Hanzel Teuffer Zúñiga, Laura: *Análisis sobre la representación iconográfica de la Inspiración (Soma pneumatikon) en las obras de Giotto sobre la Estigmatización de San Francisco de Asís* (trabajo de fin de máster). Universidad de Lérida, 2021.

²²³ Lázaro Pulido y Bordo: «Introducción a...». Pág. 99.

²²⁴ Álvarez Turienzo, Saturnino: «La Edad Media» en Victoria Camps (ed.): *Historia de la Ética*. Barcelona, 1987. Págs. 345-489. Pág. 440.

²²⁵ «Sicut enim “pulchritudo corporum est ex congruentia compositionis partium” ita pulchritudo animarum ex convenientia virium et ordinatione potentiarum». Alejandro de Hales: *Summa theologiae I*. Quarachi 1924, 1, 576. Publicado en Jaques Pi, Jèssica: *La estética del románico y el gótico*. Madrid, 2011. Pág. 117

la libertad que ya se dislumbra en el *Poverello* que se comunica con naturalidad con los animales en plena sintonía con toda la creación.

El artista gótico desarrollará, en consonancia, un gusto por la imitación y el retrato de seres y objetos individuales e identificables que sitúa en un espacio real. Gustará también de reflejar las emociones personales, los rasgos individualizadores, los movimientos naturales de la anatomía. La tendencia a la abstracción y a lo simbólico del románico se abandona en favor de lo concreto y lo histórico al tiempo que el pensamiento se orienta hacia un racionalismo pragmático. Se abandona asimismo la frontalidad asociada en el románico con la divinidad. Se buscan las formas cercanas y naturales y se prefieren los relatos evangélicos para representar la historia de la salvación. Se enriquece el repertorio iconográfico tanto en cuanto a los temas como a los personajes secundarios y los objetos que sirven para hacer más cercanas las narraciones evangélicas.

La representación de la vida de San Francisco no tardará en poblar los altares y los muros de los templos y los monasterios franciscanos y los conventos de las Clarisas, escogiendo los episodios más significativos en consonancia con el pensamiento de San Buenaventura. El episodio de la estigmatización se pintó por primera vez en 1235, tan solo nueve años después de la muerte del santo. La pintura, cuyo autor es Buenaventura Berlinghieri, se basó en la vida de San Francisco (†1226) escrita por Tomás de Celano en 1229. La aparición celeste se representa como un serafín con sus seis alas y con manos y pies de crucificado. La obra de Celano lo describía como «un hombre como un serafín, con seis alas, con las manos extendidas y los pies juntos, clavado en una cruz. Dos alas se alzan por encima de su cabeza, dos se extienden en vuelo y las otras dos velan por completo el cuerpo»²²⁶. La pintura de Berlinghieri en la iglesia de San Francisco en Pescia se adapta a este pasaje, aunque no representa la cruz.

En la vida de San Francisco escrita por San Buenaventura hacia 1262 la identificación del serafín con Cristo se hace explícita. Las representaciones posteriores adoptarán esta nueva iconografía donde Cristo crucificado adopta la forma del serafín de seis alas. Aparecen también los haces de luz que unen las heridas de Cristo con los estigmas del santo, simbolizando la emanación del Espíritu Santo como en Pentecostés. Estos rayos se representan por primera vez en los frescos de la iglesia superior de Asís, atribuidos a Giotto. Las pinturas posteriores de este episodio de Giotto y de Duccio consagran esta forma de representar la figura sobrenatural como Cristo crucificado de cuyas heridas

²²⁶ Citado en Millard Meiss: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Madrid, 1988. Pág. 119.

brotan los rayos divinos de la estigmatización. El Cristo en forma de serafín aparece en ellas con las alas extendidas permitiendo la vista de las heridas.

«Y ciertamente –nos explica Millard Meiss– el cambio de énfasis desde el serafín, el emblema del ser inefable, hacia la humanidad de Cristo, y desde la similitud espiritual al parecido del cuerpo, es una de las transformaciones más reveladoras que se efectuaron en este momento de cambio artístico crucial»²²⁷.

Nuevamente, encontramos esta transición de lo inefable a la humanidad de Cristo, este acercamiento al naturalismo. Las representaciones acentúan lo natural en lugar de lo milagroso, lo familiar y lo humano antes que el misterio.

La iconografía de los rayos de luz que brotan de las llagas de Cristo probablemente se debe a Giotto y se encuentra en las tres representaciones de la estigmatización que realizó el célebre maestro florentino: el fresco de la basílica superior de Asís (de autoría discutida), el panel de la iglesia de San Francisco en Pisa y el fresco de la capilla Bardi en la iglesia de Santa Croce en Florencia. El primero se puede fechar entre 1297 y 1300 y representa a Cristo en forma de serafín. De las llagas de Cristo brotan los haces de luz que imprimen los estigmas en San Francisco acentuando su origen divino. En las representaciones anteriores como la de Berlighieri no se establece un vínculo entre el santo y el querubín, ni se identifica a este claramente con Cristo. La nueva iconografía de Giotto se inspira en la *Leyenda mayor* de San Buenaventura a la que añade, por su cuenta, el recurso de los rayos de luz que establece de modo inconcuso el origen divino de los estigmas. La iconografía de Giotto también se diferencia de la obra de San Buenaventura en que este describe al Serafín como portador de la imagen de Cristo, mientras que el pintor representa a un Cristo encarnado en el serafín²²⁸.

El panel de San Francisco de Pisa de 1300, actualmente en el museo del Louvre (París), está firmado por Giotto²²⁹ y presenta las mismas características que el fresco de Asís, notoriamente la misma postura del cuerpo reclinado un poco hacia detrás y las manos en posición receptiva denotando el asombro de San Francisco ante la aparición divina, lo que confiere gran naturalidad a la escena. Los rayos de luz procedentes de Cristo encarnado en el serafín se proyectan de idéntico modo que en la basílica de Asís, en forma

²²⁷ Millard Meiss: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Madrid, 1988. Pág. 145.

²²⁸ Hanzel Teuffer Zúñiga, Laura: *Análisis sobre la representación iconográfica de la Inspiración (Soma pneumatikon) en las obras de Giotto sobre la Estigmatización de San Francisco de Asís* (trabajo de fin de máster). Universidad de Lérida (escrito en Ciudad de México), 2021.

²²⁹ Gardner, Julian: «The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece» en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45 (1982). Págs. 217-247.

de espejo, es decir, la mano derecha de Cristo se une mediante el haz de luz con la mano izquierda del santo y así los demás, lo que Laura Hanzel atribuye con acierto a la filosofía de San Buenaventura que explica como el santo deviene reflejo de la divinidad de Dios.

«La impronta grabada podría interpretarse como los estigmas que son impresos por los rayos purificadores de luz; también se cumple la función del serafín como intermediario divino —el mayor en su jerarquía— entre Dios y Francisco, con lo que se enfatiza la importancia del suceso»²³⁰.

La tercera pintura de Giotto di Bondone sobre la estigmatización está en la capilla Bardi de la iglesia de Santa Croce en Florencia. El pintor añade aquí un halcón en alusión al que cuenta la *Leyenda mayor* que hizo amistad con el santo a quien despertaba a las horas de los oficios. Con ello el pintor une la semejanza que San Francisco alcanza con Cristo, expresada en las huellas de los estigmas, con la comprensión divina que alcanza el santo de la naturaleza con la cual se integra plenamente. Son los dos frutos que alcanza el ser humano en su plenitud: la semejanza divina y el conocimiento perfecto. Este último, que permite a San Francisco comunicarse con los animales, es el que se suele representar con la predicación a las aves, presente en la predela del panel del Louvre en la que Giotto se recrea en el naturalismo representando 12 especies de aves reconocibles.

Para San Buenaventura la creación del universo se puede explicar como una obra de arte, como un acto artístico de Dios. En consonancia con la espiritualidad franciscana, San Buenaventura contempla la realidad con una mirada que descubre en todo lo creado la presencia de Dios y las trazas de su obrar. El hombre se siente impulsado por ello a elevar un canto de alabanza y gratitud hacia el creador.

«El canto está ya completo en la partitura —nos explica sobre el pensamiento de Buenaventura Isabel León—, pero se desarrolla en el tiempo y no se aprecia su belleza completa hasta que culmina la ejecución; de modo análogo, también los designios eternos de Dios son perfectos desde el origen, pero la belleza de su obra se despliega temporalmente, y solo se podrá contemplar definitivamente su esplendor al final de la historia»²³¹.

La piedad popular con respecto a los santos también experimentó un cambio fundamental que justifica el nuevo enfoque que adoptan las representaciones de la vida de

²³⁰ Hanzel, Laura: *Análisis...* Pág. 89

²³¹ León Sanz, Isabel María: «Hacia una comprensión artística de la creación: La fecundidad de esta analogía en el pensamiento de San Buenaventura» en Lázaro Pulido et al. (eds.): *Pensar la Edad Media cristiana: San Buenaventura de Bagnoregio (1217-1274)*. Madrid, 2019. Págs. 167-181. Pág. 178.

los santos. En el periodo románico, las iglesias monacales se destacaban por cobijar en sus criptas los cuerpos o reliquias de los santos. Las reliquias gozaban de fama según los milagros que les eran atribuidos y de los relatos piadosos de los que se rodeaban. Es la época de las grandes basílicas de peregrinación que permitían con sus deambulatorios un continuo fluir de fieles que buscaban los frutos de la oración junto a las afamadas reliquias.

Los santos, como hemos dicho, se representaban rodeados de la mandorla mística en el centro de los frontales de altar, reservando los registros laterales para la narración de algunos episodios de su vida. El tema de la vida de los santos, aunque aparece solo de modo ocasional en el románico, se desarrolla en consonancia con la piedad mística propia de este periodo, manteniendo el carácter de intercesores ante Dios que se acentuaba en la antigüedad tardía.

En el gótico, los santos abandonan la mandorla mística para ubicarse en espacios naturales acordes a su condición humana. Los rasgos se humanizan y se personalizan. Se procura acercar a los fieles la persona del santo para que les sirva de modelo. Se abandona, por ello, la representación geométrica de los santos usada en el románico con rasgos similares a los de Cristo. Lo que prima ahora no son los aspectos místicos sino la representación más racional y naturalista acorde a la caracterización filosófica desarrollada por los pensadores escolásticos. Lo que se piensa y se representa es el hombre en su plenitud que se hace capaz de Dios sin dejar por ello de ser humano.

CONCLUSIÓN

La cultura de Europa en la Edad Media es bastante uniforme. Esa uniformidad se la confiere el hecho de tener una religión común: el cristianismo. A ello contribuye también el uso de una lengua franca que es el latín, única lengua empleada en los tratados universitarios de todas las disciplinas a pesar de la dispersión de las lenguas romances. El catolicismo impregna todos los aspectos de la vida. Los gremios como ente articulador de los distintos oficios se identifican e integran con las cofradías de sentido plenamente religioso. Este es quizá el ejemplo más evidente de la penetración de la religión en todos los ámbitos sociales, pero lo mismo ocurre en todos los aspectos personales o grupales. La vida social transcurre al ritmo de las grandes celebraciones religiosas al igual que las vidas particulares se desarrollan al pulso de los sacramentos eclesiásticos.

La religión católica condiciona asimismo todas las manifestaciones culturales y, en concreto, el arte y el pensamiento que son los temas en los que hemos centrado nuestro estudio. Por poco que observemos las producciones medievales no cabe duda que nos encontramos ante un arte y un pensamiento esencialmente cristianos. De hecho, se podría decir sin pecar de exceso que el pensamiento y las artes en la Edad Media están al servicio de la religión católica.

Lo mismo es aplicable a los otros aspectos culturales que hemos tratado de forma más tangencial a lo largo del estudio como la liturgia o la enseñanza. Todos ellos se integran y contribuyen a perfilar una cultura profundamente cristiana. El arte cristiano se desarrolla en un espacio litúrgico que lo condiciona y se orienta hacia la enseñanza y la evangelización. El fin último es la salvación de las almas del pueblo fiel. Esto ayuda a comprender el efecto integrador del catolicismo. No se trata de un aspecto más de la vida humana, lo que está en juego es el fin último y esencial del ser humano: su salvación. Por ello, hemos defendido la primacía de la Soteriología en cuanto que es la ciencia que se ocupa de la salvación del hombre y aunque no se desarrolla como una disciplina separada, atraviesa todas las disciplinas otorgándoles su sentido último.

Arte y pensamiento se orientan principalmente a contribuir a este fin último y primordial del ser humano. Tan sólo esta coincidencia en los objetivos ayuda a comprender las semejanzas que hemos observado entre el pensamiento y la expresión artística; pero hay más factores que contribuyen a la interacción entre ambos. La confluencia durante el gótico en el mismo espacio catedralicio o aledaños de la actividad artística con la actividad universitaria, todo ello bajo la solícita vigilancia del obispo, conlleva la existencia

de una unidad rectora que dirige en última instancia la producción tanto artística como académica. Lo mismo se podría decir del románico en cuanto al abad de los monasterios en los cuales se centraba entonces la actividad académica y la obra artística, de la cual eran los principales promotores.

La obra artística surge, por tanto, de la voluntad de una persona ya sea el abad o el obispo para integrarse en un espacio litúrgico que la condiciona. Esta dependencia del espacio quizá se ve más claramente en la arquitectura que en las artes figurativas, pero también estas se determinan en función del espacio litúrgico que ocupan. El arte se orienta además a cumplir una función litúrgica o, mejor dicho, a contribuir a la liturgia general de la Iglesia cuyo fin último –insistimos– es la salvación del hombre.

Desde sus orígenes –como vimos en la Introducción–, el arte cristiano ha estado condicionado tanto por el dogma como por los errores dogmáticos que han influido en la elección de la temática y la iconografía de las obras de arte, tanto como en el estilo. En los primeros siglos de nuestra era el pensamiento teológico se caracterizó por un intensísimo debate que fue poco a poco configurando el dogma ortodoxo. Las desviaciones hereéticas se procuraban atajar en los concilios fijando con precisión la postura ortodoxa. Para ello, además de las propias Escrituras y enseñanzas transmitidas por la tradición católica, se introdujeron las herramientas que aportaba el pensamiento helenístico, especialmente el de corte neoplatónico.

En el calor de los debates teológicos surgían algunas posturas que estaban en contradicción con la tradición o con las Escrituras y que podían derivar en herejías. Se sucedieron de este modo las desviaciones doctrinales gnósticas, las cristológicas, las rigoristas... a cuya oposición se fue configurando el credo niceo-constantinopolitano (llamado así por los concilios en los cuales se definieron las posturas ortodoxas) y los dogmas católicos. La influencia en el arte se comprueba por la aparición de temas iconográficos como el gallo de San Pedro en oposición a los movimientos rigoristas, la madre de Dios (*Theotókos*) en oposición al nestorianismo o la crucifixión en oposición al monofisismo.

En la Edad Media, aunque de modo más esporádico, reaparecen algunas desviaciones doctrinales que también influirán en la iconografía artística. Destaquemos entre ellas el adopcionismo y el catarismo. Esta última, en sus distintas modalidades, tuvo una repercusión importante y motivó la aparición de las órdenes mendicantes que influyeron enormemente en la piedad cristiana del periodo gótico.

Unido al pensamiento teológico se desarrolla en la Edad Media un pensamiento filosófico cristiano que evoluciona desde el platonismo al aristotelismo. Este viraje fue

debido a la recuperación del *corpus aristotelicum*, que se logró gracias a las traducciones realizadas de los textos árabes en Toledo y Sicilia o de los originales griegos tras la conquista de Constantinopla por los cruzados. Durante este periodo se va configurando el pensamiento escolástico que presidirá la actividad de las escuelas catedralicias y, posteriormente, de las nuevas universidades.

En orden a comprender el pensamiento cristiano de la Edad Media es necesario remontarse a la filosofía de San Agustín a la que dedicamos el primer capítulo. Hay conceptos fundamentales como el del alma humana como imagen de Dios a quien hay que buscar por ello en nuestro interior; o el concepto de la mente entendida como inteligencia, voluntad y memoria, y caracterizada como la parte más elevada del alma; los conceptos éticos de la ignorancia y la impotencia de nuestra voluntad para hacer el bien como consecuencias del pecado original; la necesidad de la gracia y, en fin, el concepto de la verdadera libertad como aquella de no pecar, son conceptos agustinianos que van a perdurar en toda la filosofía medieval. Si bien San Agustín es de tendencia neoplatónica, su pensamiento siguió influyendo con fuerza tras el triunfo de las posturas más aristotélicas.

En el periodo románico, el pensamiento cristiano permaneció en la esfera del neoplatonismo con nuevos influjos provenientes del pseudo Dionisio Areopagita y de su traductor al latín, Juan Escoto Erígena. La concepción de las criaturas como símbolos de las realidades trascendentes determinará en gran medida el lenguaje simbólico adoptado por el arte románico desde sus inicios. «El símbolo es una conjunción de formas visibles destinadas a mostrar las invisibles»²³². Esta máxima de Hugo de San Víctor sintetiza a la perfección la esencia del arte figurativo románico.

La historia de la salvación en términos de una caída o salida (*exitus*) y un retorno (*reditus*) dirigidos por la acción salvadora de Dios que se abaja en la *kenosis* de la crucifixión seguida de la glorificación y la teología de la luz que nos acerca al misterio inefable de Dios mediante un discurso negativo en el que se puede indicar solo lo que Dios no es, configuran el pensamiento que está presente y llena de sentido trascendental al arte románico.

Ese lenguaje simbólico y trascendente es el que nos permite comprender la iconografía del Pantocrátor. Las formas geométricas del arte figurativo, unidas a la semejanza conceptual y a la expresión abstracta nos adentran en el mundo más elevado, en la

²³² «*Symbolum est collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem*» San Víctor, Hugo de: *Expositio in Hierachiam caelestem*. (Migne, P.L. 175, c.941) publicado en Jaques Pi, Jèssica: *La estética del románico y el gótico*. Madrid, 2011. Pág. 127.

esfera divina. Hemos ido analizando cómo todos los elementos del arte románico, desde la separación arquitectónica mediante el iconostasio hasta los elementos estilísticos mencionados se orientan a enfatizar la dimensión misteriosa de la religión, concentrándose también en la visión apocalíptica.

«La historia de los últimos días del mundo, anunciada en palabras de fuego por un inspirado henchido del soplo de la Biblia judía, la llena de un majestuoso terror. (...) Los fieles que entran en la iglesia... tienen que desfilar bajo el tímpano del Juicio Final, como si ellos mismos fueran a escuchar su sentencia de boca del Juez inflexible»²³³.

Se aprecia por ello una intimidad clara entre el pensamiento neoplatónico y la plástica y pintura románicas. Una intimidad que no se explicaría por el simple hecho de ser dos manifestaciones separadas de una misma cultura católica. Más bien, nos hace pensar en una traslación directa de las ideas desarrolladas en el pensamiento cristiano que se plasman en las obras figurativas del románico y que explican la esencia del lenguaje simbólico y abstracto adoptado.

Esta identidad entre pensamiento y arte en la Edad Media se confirma cuando analizamos la evolución hacia el gótico. El profundo cambio estilístico que se experimenta del románico al gótico es manifestación clara de un cambio en la cultura, en la mentalidad y en la piedad de una sociedad cristiana. Y este cambio cultural se debe en buena medida a la actividad académica, al desarrollo del pensamiento escolástico y a la aparición de las universidades.

Se puede considerar a Abelardo como el precursor inmediato del pensamiento escolástico. Su aproximación racional y dialéctica a los problemas filosóficos y éticos abren un nuevo camino que se irá consolidando con la posterior influencia del pensamiento aristotélico que terminará por configurar el saber escolástico. El pensamiento abstracto en general, ya sea teológico o filosófico, adquiere en estos momentos una relevancia social que no había tenido desde los primeros siglos de nuestra era y, me atrevería a decir, que ya no volverá a alcanzar. Debido a esta importancia y dedicación al estudio se logra una precisión conceptual inédita en el desarrollo de los problemas metafísicos y éticos.

Figuras destacadas como Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura ofrecen una caracterización precisa de la persona humana que permite comprender racionalmente la profundidad del alma humana y sus fines sobrenaturales. Santo Tomás adopta el compuesto aristotélico de alma como forma del cuerpo, superándolo al precisar que el alma

²³³ Faucillon, Henri: *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Madrid 1988. Pág. 94.

posee en sí misma al tiempo que confiere al cuerpo la sustancialidad. Al incidir en el concepto de persona, los filósofos escolásticos concluyen en la individualidad del alma. Es el alma en cuanto imagen del Dios vivo la que confiere esa especial dignidad que caracteriza a la persona humana. Se debatirá si esta imagen radica en el entendimiento o en la voluntad del hombre (dos facultades distintas del alma). Aunque no se llega a una solución única en relación con ello (lo que afecta a los medios para alcanzar la felicidad), sí existe coincidencia en cuanto al fin sobrenatural del ser humano que es alcanzar la semejanza divina, hacerse capaz de Dios (*capax Dei*).

Con ello, llegamos a una de las conclusiones más aventuradas de este trabajo que consiste en asociar este pensamiento del hombre capaz de Dios con la iconografía de la vida de los santos. Hay que precisar que nos referimos específicamente a los santos no evangélicos, es decir, a aquellos que no figuran en las Escrituras y que dieron testimonio como mártires o confesores de la verdad revelada. Aunque la iconografía de los santos aparece puntualmente con anterioridad, es en el gótico cuando se aprecia una proliferación de representaciones de su vida y obras. Coincide en el tiempo con la caracterización precisa y racional que el pensamiento escolástico alcanza sobre el concepto de persona humana y sobre en qué consiste su plenitud. Es una plenitud que solo alcanzan los santos teóricamente en la otra vida, aunque ya se vislumbra en sus hechos y obras terrenas. Una plenitud que consiste en elevar la persona desde la imagen a la semejanza con Dios, *deiformitas*. Un texto contemporáneo de Guillermo Durantus (1230-1296) nos aporta alguna luz sobre la representación de mártires y confesores en la pintura:

«Los mártires están representados con los instrumentos de su martirio, como Lorenzo sobre la parrilla, Esteban con las piedras; en otras se les pinta con palmas, que significan su victoria, según este texto: “El justo florecerá como la palma, y así como la palma reverdece, así también su memoria será preservada”. He aquí por qué aquellos que vienen de Jerusalén llevan palmas en sus manos, para indicar que ellos han servido y combatido por este rey, que fue recibido honoríficamente en Jerusalén con palmas (...) pues los justos florecerán con la palma y brillarán como las estrellas.

Se representa a los confesores con sus atributos, a los obispos con la mitra, a los abades con la capucha y, a veces, con la flor del lirio que designa la castidad, a los doctores con libros en las manos, y a las vírgenes con lámparas, de acuerdo con el evangelio»²³⁴.

²³⁴ «*Martyres cum aculeis, ut Laurentius in craticula, Stephanus cum lapidibus, et quandoque cum palmis que uictoriam significant iuxta illud: “Iustus ut palma florebit, et, sicut palma uiret, sic eorum memoria uernet”. Hinc est quod qui de Ierosolimis ueniunt palmas in manibus ferunt in signum quod illi*

Hasta aquí, Durantus nos explica la iconografía, el cómo se representa a los mártires y confesores, y el significado que se atribuye a la misma. Pero un poco después nos desvela la finalidad de dichas representaciones que es lo que más nos interesa:

«Generalmente se pinta imágenes de santos padres sobre los muros de la iglesia (...) a fin de que meditemos continuamente no sobre cosas confusas e inútiles, sino sobre sus actos y su santidad»²³⁵.

En consonancia con estos textos contemporáneos, nuestra propuesta es explicar la proliferación de la temática de la vida de los santos en el periodo gótico por su conexión con los avances filosóficos del pensamiento cristiano alcanzados gracias a las nuevas herramientas dialécticas aportadas por el aristotelismo. Se elige el ejemplo de los santos que han alcanzado la plenitud humana para instruir al pueblo fiel, proponiéndole modelos humanos que le son familiares y, a veces, contemporáneos. El carácter misterioso que en el periodo románico adquirían las reliquias de los santos, asociadas a los milagros obrados, a los santuarios donde se erigen las basílicas con sus deambulatorios, a las grandes peregrinaciones que caracterizan el periodo, adopta en el gótico un aspecto mucho más racional y naturalista. Lo que se trata de representar es a seres humanos, personas, que se proponen como modelos para todos los fieles. Se representan con sus hechos y sus milagros, pero estos son reflejo de la plenitud humana alcanzada. No se incide ahora en su carácter misterioso sino humano, se representa la capacidad de soportar el sufrimiento y las obras de caridad. Se ubica a los santos en los espacios humanos que les corresponden (por ejemplo, a San Eloy en su taller de orfebre) en vez de envueltos por la mandorla.

El giro del pensamiento hacia el aristotelismo se refleja también en otros aspectos del arte gótico que hemos analizado en el último capítulo. Veámos ahí como la atención hacia los objetos naturales se manifiesta por igual en el pensamiento que en el arte. El naturalismo aristotélico que se refleja especialmente en el pensamiento de algunos autores como Alberto Magno se plasma también en la obra plástica con un gusto renovado hacia la naturaleza, recreándose en las formas naturales representadas tal y como se muestran a los sentidos.

regi militarunt qui Ierosolimis cum palmis honorifice receptus est (...) ubi iusti cum palma floreant et sicut stelle fulgebunt.

*Confessores pinguntur cum suis insignis ut episcopi mitrati, abbates capuciati et quandoque cum liliis que castitatem designant, doctores cum libris in manibus, uirgines secundum euangelium cum lampadibus». Durantus, Guillermo: *Rationale divinorum*.... Págs. 228-229*

²³⁵ «Generaliter autem sanctorum patrum ymagines quandoque in parietibus ecclesie (...) ut illorum actus et sanctitatem iugiter non indiscreta uel inutilia meditemur». Durantus, Guillermo: *Rationale divinorum*.... Pág. 229.

La penetración psicológica en el pensamiento escolástico encuentra su reflejo en el arte, atento ahora a la expresión de los personajes representados que adquieren movimiento, afectos y entablan una comunicación entre ellos. Es una nueva forma de mirar al hombre que se plasma por igual en la obra de arte y en los tratados de filosofía. En paralelo a una aproximación más científica a la naturaleza, el artista introduce los temas sacros en ambientes reales y, a veces, cotidianos. Se humanizan las representaciones de Cristo y de la Virgen incidiendo ahora en los aspectos más humanos. La infancia de Jesús se representa llena de afectos materno filiales que se expresan con el movimiento y la comunicación y rompe con el hieratismo románico. La pasión y la crucifixión se representan en toda su crudeza, recreándose en el aspecto patético del dolor, el sufrimiento y la muerte.

¿Todo ello es debido a la nueva manera de comprender al ser humano por parte de los filósofos cristianos? Probablemente no. Puede que haya otros factores que influyan en la nueva sensibilidad que se va formando tanto en el pensamiento como en el arte. No obstante, las coincidencias son muchas y ello nos permite concluir que existe una vinculación íntima entre el pensamiento y el arte y de ambos con la cultura cristiana de la Edad Media. Se podría expresar sintéticamente en una regla de tres: el platonismo es al arte figurativo románico lo que el aristotelismo es al gótico.

No obstante, por aristotelismo hay que entender aquí un pensamiento cristiano que, en realidad, ha superado en muchos aspectos el pensamiento del Estagirita. Lo mismo cabría decir del platonismo del pensamiento agustiniano y alto medieval. Al cristianizar la obra de los filósofos griegos, los pensadores cristianos introdujeron conceptos como el de creación que tienen importantes repercusiones en la ontología, en la metafísica y en la ética. La fórmula propuesta hay que matizarla, por tanto, en el siguiente sentido: el platonismo cristiano es al arte figurativo románico lo que el aristotelismo cristiano es al gótico.

Para terminar de matizar esta regla hay que considerar la pervivencia del agustinismo y, en consecuencia, del platonismo cristiano en el pensamiento de la baja Edad Media que hemos identificado como aristotelismo cristiano. No solo en los pensadores franciscanos como San Buenaventura, sino en el propio Santo Tomás se puede rastrear la influencia directa del pensamiento agustiniano que acoge con plena consciencia. El pensamiento escolástico sintetiza de este modo a la vez que supera la filosofía griega. El bullicio espiritual del siglo XIII tiene un claro aroma escolástico que impregna toda la cultura y con ella el arte cristiano. Somos conscientes que no se puede reducir la cultura de un periodo histórico al pensamiento que desarrollan sus filósofos. No obstante, hay que considerar que, en ciertas épocas, como la del gótico que asistió al nacimiento de las

primeras universidades y presencié la intensa labor que en ellas desarrollaron los escolásticos, el pensamiento adquiere una mayor relevancia e influye de modo más directo en otros ámbitos de la cultura. Creemos que tal cosa sucedió en los siglos XII y XIII y que ello se refleja en la influencia significativa que el pensamiento cristiano tuvo sobre la expresión plástica y pictórica que hemos procurado analizar en el presente estudio.

OBJECIONES A LA TESIS PRINCIPAL Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN FUTUROS

Se pueden plantear al menos dos objeciones a la tesis central expuesta anteriormente: una relacionada con la existencia previa de pinturas sobre la vida de santos y otra con la influencia del pensamiento filosófico en el arte.

Con respecto a la primera, efectivamente, en el románico se encuentra con relativa frecuencia la representación de la vida de santos en los frontales de altar. A esto hay que añadir que desde los primeros padres de la Iglesia y, especialmente, desde la aparición de los primeros mártires, los santos han sido propuestos por las autoridades eclesiásticas como modelos a seguir para los cristianos. Por tanto, se podría argüir que nada nuevo hay en las pinturas góticas que tratan la vida de los santos proponiendo a estos como modelos de vida a seguir por los fieles.

En cuanto a la segunda, se podría argumentar en contra de nuestra tesis que el pensamiento filosófico y el arte son dos manifestaciones de una cultura común y que no dependen directamente uno del otro. De hecho, son esferas claramente separadas cuya materialización depende de grupos sociales distintos: los escolásticos, por un lado, y los pintores o escultores, por otro.

A los argumentos esgrimidos a lo largo de este estudio en defensa de la tesis propuesta podemos añadir los siguientes. Para dar una respuesta definitiva a la primera objeción habría que acudir a un estudio numérico del tipo que presenta Peter Burke con respecto al siglo XV basado en un catálogo de pinturas fechadas del periodo 1420-1539. Entre 1420 y 1479 el 52% de las pinturas religiosas representan a la virgen María, el 18% a Cristo y el 30% a los santos. Entre 1479 y 1539 las pinturas de santos se reducen a un 20% del total de pinturas religiosas²³⁶. Para lo que respecta a nuestro trabajo, se deberían analizar dos muestras representativas y comparables del arte románico y del arte gótico, respectivamente. Para el arte gótico puede valer la muestra de Burke para el periodo de 1420 a 1479 que habría que extender por lo menos al siglo XIV, aunque presumimos que

²³⁶ Burke, Peter: *El Renacimiento italiano: Cultura y sociedad en Italia*. Madrid, 1993. Pág. 160

el porcentaje no variaría mucho. No obstante, dicho análisis escapa del alcance de este trabajo, por lo que hemos tenido que basarnos en aspectos de carácter más cualitativo que cuantitativo.

Ello nos conduce al segundo aspecto de la primera objeción, en cuanto a presentar a los santos y mártires como modelos de vida. Lo que proponemos en este estudio como específicamente característico de la escolástica es la explicación racional de la vida de santidad. El culto a los santos es previo y está muy extendido en el periodo románico. Pero la percepción ha cambiado profundamente: desde una visión de los santos como intercesores milagrosos se pasa en el gótico a contemplarlos como seres humanos ejemplares sin dejar por ello de ser de carne y hueso. Para ello, había sido necesario que la escolástica identificara la vida de santidad como la plenitud a la que estaba llamado el ser humano. El mensaje que se quiere transmitir es que para realizarse como persona es necesario orientar completamente la vida hacia Dios. Y es este mensaje el que se puede intuir detrás de las pinturas góticas que representan, por ejemplo, la vida de San Francisco o de Santo Domingo. Este es otro aspecto cualitativo importante a tener en consideración: los santos representados en el arte románico son siempre de los primeros siglos de nuestra era, mientras que en el gótico hacen su irrupción los santos contemporáneos cuya memoria estaba aún viva cuando se pintaron las primeras representaciones de su vida.

En cuanto a la segunda objeción, aunque se aceptara, en el sentido de no atribuir tanto peso al pensamiento escolástico en la cultura medieval, consideramos que el enfoque adoptado aquí puede contribuir a comprender el arte de la Edad Media y, especialmente, la transición estilística del románico al gótico. Hemos comprobado como en la práctica se corresponden pensamiento y arte no sólo en el periodo gótico sino en general en la historia del arte cristiano. Hay que añadir que los artistas no empiezan a participar en el diseño de sus obras hasta el Renacimiento y aún entonces el diseño va a depender en gran medida de las pautas que elaboraban los humanistas por encargo de los comitentes. En la Edad Media, el diseño de la obra figurativa era competencia exclusiva de los comitentes eclesiásticos que empleaban para ello todo el bagaje de conocimientos teológicos a su alcance. Estos conocimientos se van a perfeccionar en las universidades en las que (dicho sea de paso) posteriormente se educarán también los humanistas del Renacimiento que representan en este aspecto más una continuidad que una ruptura con el legado medieval. En definitiva, detrás del diseño iconográfico están los pensadores cristianos que trasladan los conocimientos teológicos a la obra figurativa mediante detallados contratos con los artistas.

Un aspecto que hemos tratado solo de modo tangencial en este estudio y que, sin embargo, vincula el pensamiento escolástico con el arte gótico es el tema de las virtudes y los vicios. En el pensamiento bajo medieval se incide especialmente en tres pecados capitales: la soberbia, la avaricia y la lujuria, prevaleciendo entre ellos el primero. Tanto el pensamiento tomista como el franciscano hacen hincapié en esta trilogía que caracteriza el mal. Los franciscanos oponen a ellos las tres virtudes que definen su espiritualidad: la humildad, la pobreza y la castidad. De modo análogo, la pintura gótica reflejará este pensamiento eligiendo la misma trilogía de pecados y otorgando la posición central a la soberbia.

Guillermo Durantus, autor del siglo XIII que hemos mencionado varias veces, se refiere a la representación pictórica de las virtudes en estos términos:

«También, a veces, se pinta el paraíso en la iglesia para que su vista invite al amor y a la búsqueda de las recompensas celestiales; en otras se representa el infierno, a fin de apartar a los hombres (de los vicios) por el temor de las penas; y en otras se pintan flores y árboles con sus frutos, para representar los frutos de las buenas obras que brotan de las raíces de las virtudes.

La variedad de pinturas designa la diversidad de las virtudes; el Espíritu da a uno la palabra de la Sabiduría, a otro el discurso de la ciencia, etc. Las virtudes están representadas bajo la figura de una mujer, porque ellas alimentan y nutren. Las nervaduras de las bóvedas, llamadas también arcos, y que adornan la casa, simbolizan los más sencillos servidores de Cristo, que adornan la iglesia no por su doctrina sino únicamente por sus virtudes»²³⁷.

El tratamiento de vicios y virtudes en el arte (en correspondencia con el pensamiento escolástico) es uno de los aspectos que no hemos tratado, pero intuimos que hay más. Por ello, es un tema que consideramos que no está agotado con los estudios realizados hasta la fecha y que puede ser fructífero para investigaciones futuras que sigan ahondando en dicha relación entre el pensamiento y el arte cristiano en la Edad Media.

²³⁷ «Rursus quandoque in ecclesiis paradysus depingitur, ut aspicientes ad delectationem premiorum alliciat, et quandoque infernus ut eos a formidine penarum deterreat; quandoque flores et arbores cum fructibus ad representandum fructus bonorum operum ex uirtutum radicibus prodeuntium.

*Picturarum autem uarietas uirtutum uarietatem designat. Alii enim datur per spiritum sermo sapiente, alii scientie, etc. Virtutes in mulieris specie depinguntur quia mulcent et nutriunt. Rursus per celaturas, que et laquearia nominantur, que sunt ad decorem domus, simpliciores Christi famuli intelliguntur qui Ecclesiam non doctrina sed solis uirtutibus ornant». Durantus, Guillermo: *Rationale diuinorum*.... Pág. 230.*

BIBLIOGRAFÍA

- Abelardo, Pedro: *Ética o conócete a ti mismo*. Buenos Aires, 1971.
- Aguadé Nieto, Santiago: «Las universidades y la formación intelectual del clero castellano en la Edad Media» en Aguadé, S. (coord.): *Universidad, cultura y sociedad en la Edad Media*. Alcalá de Henares, 1994. Págs. 159-206.
- Alvar, Manuel: «La “Partida Segunda” y la vida académica del siglo XIII» en *Rúbrica IV* (Barcelona, 1990). Págs. 197-217.
- Álvarez Turienzo, Saturnino: «La Edad Media» en Victoria Camps (ed.): *Historia de la Ética*. Barcelona, 1987. Págs. 345-489.
- Aristóteles: *Ética a Nicómaco*. Traducción Julio Pallí Bonet. Madrid, 2010.
- Asenjo González, María: *Las ciudades en el Occidente Medieval*. Madrid, 1996.
- Azcárate, Jose María: *Arte gótico en España*. Madrid, 1990.
- Bacigalupo, Luis Eduardo: «Pedro Abelardo: Un esbozo biográfico» en Bertelloni, F. (ed.): *La filosofía medieval*. EIAF 24. Editorial Trotta, S.A. 2013.
- Bango Torviso, Isidro G.: «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico» en *VII Semana de Estudios Medievales*. Nájera, 1996. Págs. 61-120.
- Barcala Muñoz, Andrés: «Las universidades españolas durante la Edad Media» en *Anuario de estudios medievales* 15 (1985). Págs. 83-125.
- Belenguer, Ernest: «Aproximación a la historia de la Corona de Aragón» en Museo de Bellas Artes de Valencia: *La Corona de Aragón: El poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna* (catálogo de la exposición enero – abril 2006). Valencia, 2006.
- Belting, Hans: *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, 2009.
- Beuchot, M.: *Historia de la filosofía medieval*. México, 2013.
- Boecio: *La consolación de la filosofía*. Madrid, 1984.
- Burke, Peter: *El Renacimiento italiano: Cultura y sociedad en Italia*. Madrid, 1993.
- Busqueta, Joan J. (ed.): *Llibre de les Constitucions i Estatuts de l’Estudi General de Lleida*, Lleida, Universitat, 2000.
- Cappelletti, Ángel J.: «Introducción» en Abelardo: *Ética o conócete a ti mismo*. Buenos Aires, 1971.
- Carrero Santamaría, Eduardo: «Una simplicidad arquitectónica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones» en Albuquerque Carreiras, José (dir.): *Mosteiros Cistercienses: História, Arte, Espiritualidade e Património*. Alcobaça, 2013. Tomo II. Págs. 117-138.
- Carrero Santamaría, Eduardo: «Entre el transepto, el púlpito y el coro. El espacio conmemorativo de la Sibila» en Carrero, Eduardo: *La Catedral habitada: Historia viva de un espacio arquitectónico*. Barcelona, 2019. Págs. 207-260.

- Claramunt Rodríguez, Salvador: «La transmisión del saber en las universidades» en *La enseñanza en la Edad Media, X semana de estudios medievales*. Logroño, 2000. Págs. 129-150.
- Claramunt Rodríguez, Salvador: «Orígenes del mundo universitario: de los *Studia* a la *Universitas*» en Busqueta, J.J., Pemán, J. (cords), *Les Universitats de la Corona d'Arag, ahir I avui. Estudis històrics*. Barcelona, 2002. Págs. 27-51.
- Coma Quintana, Laia et. al.: *La Vall de Boí. Mil años de arte románico*. Calafell, 2009.
- Conti, Flavio: *Cómo reconocer el arte románico*. Barcelona, 1980.
- Corpus Christianorum. Series Latina. Tomo XCIV. Boethii, Anicii Manlii Severini: *Philosophiae Consolationis*. Turnholti, 1957.
- Duby, Georges: *Fundamento de un nuevo Humanismo 1280-1440*. Skira, 1966.
- Durantus, Guillermo: *Rationale divinatorum officiorum* (Davril y Thibodeau 1995, 34 ss.). Publicado por Jaques Pi, Jèssica: *La estética del románico y el gótico*. Madrid, 2011. Págs. 207-241.
- Erlande-Brandenburg, Alain: *La catedral*. Madrid, 2006.
- Faucillon, Henri: *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Madrid, 1988.
- García Avilés. Alejandro: *El tiempo y los astros: Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*. Murcia, 2001.
- García Avilés. Alejandro: «Las moradas de los dioses» en Yarza Luaces, Joaquín (ed.): *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Murcia, 2007. Págs. 193-254.
- García Villoslada, Ricardo: *Historia de la Iglesia Católica*. Vols. I y II. Madrid, 2003.
- Gardner, Julian: «The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece» en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45 (1982). Págs. 217-247.
- Gilson, Étienne: *Heloise and Abelard*. Londres, 1953.
- Gilson, Étienne: *La Filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid, 1992.
- Gilson, Étienne: *Dante y la Filosofía*. Pamplona, 2004.
- Gilson, Étienne: *El espíritu de la Filosofía Medieval*. Madrid, 2021.
- Grabar, André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid 1988.
- Grabar, André: *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid, 2007.
- Grabmann, M.: *Santo Tomás de Aquino*. Barcelona, 1930. Traducción de Minguijón Adrián, Salvador.
- Hanzel Teuffer Zúñiga, Laura: *Análisis sobre la representación iconográfica de la Inspiración (Soma pneumatikon) en las obras de Giotto sobre la Estigmatización de San Francisco de Asís* (trabajo de fin de máster, Universidad de Lérida). Ciudad de México, 2021.
- Hatje, Ursula: *Historia de los Estilos Artísticos. Desde la Antigüedad hasta el Gótico*. 2 Vol. Madrid, 1975.

- Íñiguez Herrero, José Antonio: *Arqueología cristiana*. Navarra, 2010.
- Jaques Pi, Jèssica: *La estética del románico y el gótico*. Madrid, 2011.
- Kessler, Herbert L.: *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Pennsylvania, 2000.
- Lázaro Pulido, Manuel: «La persona humana en San Buenaventura». *Revista española de Filosofía Medieval*, 13 (2006).
- Lázaro Pulido, Manuel (Coord.): *Historia de la Filosofía Medieval y Renacentista I*. Madrid, 2018.
- Lázaro Pulido, Manuel y Bordoí Fernández, Antoni: «Introducción a San Buenaventura de Bagnoregio» en Lázaro Pulido et al. (eds.): *Pensar la Edad Meida cristiana: San Buenaventura de Bagnoregio (1217-1274)*. Madrid, 2019. págs. 25-108.
- León Sanz, Isabel María: «Hacia una comprensión artística de la creación: La fecundidad de esta analogía en el pensamiento de San Buenaventura» en Lázaro Pulido et al. (eds.): *Pensar la Edad Meida cristiana...* Págs. 167-181.
- Lupi, Joao: «Ontología y conocimiento en Juan Escoto Eriúgena» en Bertelloni, F. (ed.): *La filosofía medieval*. Editorial Trotta, S.A., 2013.
- Mensa i Valls, Jaume: *Introducció a la filosofia medieval*. Barcelona, 2012.
- Millard Meiss: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Madrid, 1988.
- Monsalvo Antón, José María: *Las ciudades europeas del Medievo*. Madrid, 1997.
- Pagès i Paretas, Montserrat: «El arte románico catalán en su contexto internacional» en *Arte románico en Cataluña* (Catálogo de exposición mayo-junio 2001). Madrid, 2001.
- Panofsky, Erwin: *Arquitectura gótica y Escolástica*. Buenos Aires, 1959.
- Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz: *Mitología clásica en el arte medieval*. Vitoria, 2015.
- Perrig, Alexander: «La pintura y la escultura de la Baja Edad Media» en Toman, Rolf (Ed.): *El arte en la Italia del Renacimiento*. China, 2008. Págs. 36-97.
- Peset, Mariano: «Modelos historiográficos de las primeras universidades», en *Universidades*, 65 (2015), pp. 9-21.
- Plazaola, Juan: *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid, 1996.
- Puigarnau Torelló, Alfons: *La recepció de la teología de la luz en la iconografía del Pantocrátor en Cataluña*. Tesis doctoral. Barcelona, 1999.
- Rico, Francisco: *Signos e indicios en la portada de Ripoll*. Barcelona 1976.
- Rubió y Balaguer, Jordi: *Vida española en la época gótica*. Barcelona, 1985.
- San Bernardo: *Apología al abad Guillermo de Saint-Thierry* PL 182, 916 y ss. en San Bernardo: *Obras completas*. Madrid, 1983.
- Santiago-Otero, Horacio: *La cultura en la Edad Media Hispana (1100-1470)*. Lisboa, 1996.
- Santo Tomás de Aquino: *Suma Teológica*. Edición de los Regentes de estudios de las provincias dominicanas en España. Cinco tomos. Madrid, 2001.

- Schmitt, Jean-Claude: «El historiador y las imágenes» en *Relaciones* 77, Invierno 1999, vol. XX.
- Senra Gabriel y Galán, José Luis: *Románico: Espacio, creación e innovación*. Madrid, 2016.
- Serra Desfilis, Amadeo: «Bolonia y la definición de un tipo en la arquitectura universitaria europea» en *Miscelánea Alfonso IX*. Salamanca, 2012. Págs. 19-38.
- Soto Rábanos, José María: «Las escuelas urbanas y el renacimiento del siglo XII» en *La enseñanza en la Edad Media*. Logroño, 2000. Págs. 207-242.
- Suárez González, Ana: «Beatos: la historia interminable» en Pérez, Maurilio (coord.): *Seis estudios sobre beatos medievales*. León, 2010. Págs. 71-130.
- Suger de Saint-Denis: *De rebus in administratione sua gentis*. (Migne P.L. 186, cols. 1227-48). Publicado en Jaques Pi, Jèssica: *La estética del románico y el gótico*. Madrid, 2011. Págs. 241-278.
- Sureda, Joan: *La pintura románica en España*. Madrid, 1985.
- Tarartes, Mauricia: *Giotto*. Madrid, 2005.
- Valdeon Barunque, Julio: «Universidad y sociedad en la Europa de los siglos XIV y XV» en Aguadé, S. (Coord.): *Universidad, cultura y sociedad en la Edad Media*. Alcalá de Henares, 1994. Págs. 15-24.
- Vanni, Hugo: *Lectura del Apocalipsis: Hermenéutica, exégesis, Teología*. Estella, 2005.
- Verdú Berganza, Ignacio: «La imagen y la semejanza. El amor a la sabiduría y la sabiduría del amor» en Lázaro Pulido y Bordoí: *Pensar la Edad Media...* Págs. 125-140.
- Verweyen, J.M.: *Historia de la Filosofía medieval*. Buenos Aires, 1957. (Traducción de Emilio Estiú).
- Vignaux, Paul: *El pensamiento en la Edad Media*. México, 1993.
- Yarza Luaces, Joaquín: *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, 1987.